

ENS Louis-Lumière
La Cité du Cinéma
20 rue Ampère, 93213 La Plaine Saint-Denis
01 84 67 00 01

MÉMOIRE DE MASTER

Spécialité cinéma
Promotion 2018-2021
Soutenance d'octobre 2021

LA MÉMOIRE CINÉMATOGRAPHIQUE.
Construction d'un regard sur l'extermination des Juifs d'Europe
dans le cinéma d'Arnaud des Pallières

Eloi LEMÉE

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :
Monter-remontre

Direction du mémoire : Giusy Pisano et Ophir Levy

Présidente du jury et coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

Remerciements

Dans un premier temps, je souhaite naturellement remercier Giusy Pisano et Ophir Levy qui ont accepté d'encadrer ce mémoire et qui, grâce à leurs remarques et à leurs relectures décisives, ont permis de faire mûrir ma réflexion individuelle pendant plus d'un an, période au cours de laquelle j'ai pu bénéficier des précieux conseils bibliographiques de Florent Fajole à l'occasion d'échanges souvent très enrichissants pour ma part.

Il faut aussi souligner l'aide toute aussi précieuse et le temps que m'ont accordé Arnaud des Pallières et Julien Hirsch, deux cinéastes que j'admire et qui m'ont permis de concilier théorie et pratique cinématographique au cours de mes recherches.

Durant cette période, j'ai également bénéficié du soutien sans faille de mes ami.e.s les plus proches. Je voudrais donc témoigner de ma gratitude la plus sincère à leur égard, notamment Clémence Lavigne, qui est en train de terminer les dessins du dossier de ma partie pratique au moment où j'écris ces lignes et sans qui les sessions de travail auraient été bien ternes depuis un an. Les parties d'échecs en compagnie de Benjamin Diaz ont été d'une grande aide au cours du processus de rédaction, je tiens également à le remercier pour sa patience de ces dernières semaines. Merci aussi à Lucie Bénichou, ma première compagne de route, ainsi qu'à l'intégralité de la promotion Cinéma 2021 de l'école pour ces années géniales passées en leur compagnie.

Des remerciements spéciaux s'imposent envers Flora Caverio qui, de par sa générosité, ses commentaires habiles et sa bienveillance infinie, m'a permis de m'épanouir au maximum. 🌸

Merci à ma mère, mon père et mes frères, qui me soutiennent au quotidien depuis pas mal de temps déjà et qui ont redoublé de gentillesse à mon égard. Je tiens à leur dédier ce travail de recherche, ainsi qu'à ma grand-mère Mina, qui m'a sensibilisé dès le plus jeune âge aux belles choses de la nature.

Enfin, je ne peux m'empêcher d'adresser une pensée émue à mon grand-oncle Jean, dernier membre d'une grande fratrie ayant surmonté l'un des épisodes les plus tragiques du siècle dernier, décédé en novembre dernier.

Résumé :

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, les champs des arts sont particulièrement touchés par la révélation des traces des génocides perpétrés en Europe par le régime nazi. Plus particulièrement, l'extermination des Juifs d'Europe devient le sujet de tout un pan de la représentation artistique et de la documentation historique, mais ces disciplines peinent d'abord à entrevoir les singularités de l'événement et sa portée, la faille qu'il incarne dans l'histoire de l'humanité. Dans ce contexte qui coïncide avec l'émergence du geste moderne au cinéma, certains films tentent pourtant de dresser les contours d'un lieu de mémoire et se portent garants de la transmission d'un savoir rendu sensible.

La mémoire cinématographique désigne ici l'expérience de la création d'un souvenir individuel par le biais du cinéma, ou plutôt celle de la naissance d'une image qui se substitue à l'invisibilité matérielle du génocide. La présente étude porte sur le caractère polymorphe de cette mémoire et propose une réflexion sur la spécificité du support filmique dans un cadre mnémotechnique.

Mots-clés : cinéma ; histoire ; mémoire ; extermination des Juifs d'Europe ; représentation ; images ; temps ; montage ; persistance ; regard.

Abstract :

At the end of the Second World War, the fields of art were particularly affected by the revelation of the traces of the genocide perpetrated in Europe by the Nazi regime. More specifically, the extermination of the European Jews became the subject of a whole range of artistic representation and historical documentation, but these disciplines initially struggled to glimpse the singularities of the event and its scope, the rift that it embodied in the history of humanity. In this context, which coincides with the emergence of the modern gesture of cinema, certain films nevertheless attempt to draw up the contours of a place of memory and guarantee the transmission of knowledge made sensitive.

Cinematic memory refers here to the experience of the creation of an individual memory through cinema, or rather to the birth of an image that replaces the material invisibility of the genocide. The present study focuses on the polymorphic character of this memory and proposes a reflection on the specificity of the filmic medium in a mnemonic framework.

Keywords : cinema ; history ; memory ; extermination of the European Jews ; representation ; pictures ; time ; editing ; persistence ; sight.

Sommaire :

Remerciements	p. 3
Résumé	p. 4
Abstract	p. 5
Introduction	p. 8
PARTIE I - LE CINÉMA ET LA MÉMOIRE EN CONSTRUCTION	p. 12
Chapitre 1 : L'attestation cinématographique du génocide	p. 13
Les enjeux du cinéma militaire : des opérateurs sur le front	p. 14
L'imagerie de l'extermination : une iconographie problématique	p. 22
Chapitre 2 : La "saisie" contemporaine de la Catastrophe	p. 30
<i>Nuit et Brouillard</i> : le regard remis en question	p. 32
Lanzmann et le "film-témoin"	p. 37
PARTIE II - PERSISTANCE ET DÉPLACEMENT DES MOTIFS DE L'EXTERMINATION DANS LE CINÉMA D'ARNAUD DES PALLIÈRES	p. 42
Chapitre 3 : Les réminiscences de <i>Drancy Avenir</i>	p. 43
L'évanouissement de la figure du témoin	p. 44
La persistance de l'imagerie génocidaire	p. 48
Reprendre le principe du montage	p. 54
Chapitre 4 : La mémoire contaminante	p. 59
Disparitions	p. 60
Le déplacement des enjeux de la mémoire	p. 68
Conclusion	p. 75
Bibliographie	p. 79
Filmographie	p. 83
Table des illustrations	p. 84
Annexe : Entretien avec Julien Hirsch (AFC), directeur de la photographie de <i>Drancy Avenir</i> et <i>Disneyland, mon vieux pays natal</i>	p. 85
Dossier de la partie pratique	p. 96
Table des matières	p. 113

Introduction

Le succès commercial rencontré par la diffusion de films comme *La Liste de Schindler* (1993), réalisé par Steven Spielberg, ou *Le Pianiste* (2002), de Roman Polanski, a permis au monde entier d'avoir accès à la représentation d'une des périodes les plus sombres de l'ère contemporaine. Mais la place qu'occupe le souvenir du génocide des Juifs d'Europe dans le domaine du cinéma ne se mesure pas seulement à l'aune des nombreux films de fiction qui donnent une visibilité au crime perpétré par le régime nazi - une visibilité qui, comme nous le verrons par la suite, peut s'avérer problématique.

Entre 1941 et 1945, le plan de destruction décidé par Hitler et son gouvernement mène à la mort de deux tiers des populations juives en Europe, soit environ six millions d'individus. D'une envergure retentissante, le crime s'avère pourtant silencieux, perpétré à l'abri des regards et des médias d'information dans des ghettos urbains et des campagnes reculées, ainsi que dans les centres de mise à mort et les camps de concentration. Après la victoire des forces alliées, les exactions nazies sont révélées au monde entier et sont documentées, notamment à l'aide des images réalisées par les opérateurs des armées soviétique, américaine et britannique. Ces dernières instaurent la rencontre entre le cinéma, un art et une technique encore jeunes, et l'événement génocidaire, rencontre décisive et créatrice à plus d'un titre.

L'extermination marque un tournant historique, une faille sans précédent dans l'histoire de l'humanité qui bouleverse aussi les champs artistiques, faisant coïncider l'émergence d'une réflexion éthique sur son caractère *irreprésentable* avec la naissance d'un cinéma dit "moderne" - c'est-à-dire d'un cinéma qui, conscient de son pouvoir d'évocation par le biais du montage ou de la dialectique entre image et son, délaisse une mise en scène axée sur la transparence de ses effets au profit du rendu d'une perception sensible du monde. La sentence d'Adorno sur la création poétique après Auschwitz, prononcé dans l'immédiate après-guerre et par la suite érigé en mantra¹, sonne ainsi le point de départ de la recherche artistique d'une forme capable d'épouser la transmission d'un savoir. "La sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler"², argumentera finalement le philosophe

¹ Sur ce sujet, voir Youssef Ishaghpour, *Le Poncif d'Adorno : le poème après Auschwitz*, Paris, Éditions du Canoë, 2018.

² Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, traduit de l'allemand par Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renault et Dagmar Troussen, Paris, Payot, 2003, p. 439.

allemand, un verdict qui tend à considérer la nécessité d'offrir, par le biais de l'Art, une scène à la représentation du génocide.

Le procès d'Adolf Eichmann à Jérusalem, en 1961, met un terme à une période où le crime commis contre les Juifs est majoritairement passé sous silence dans les pays occidentaux. De l'invisibilisation du sujet, liée notamment aux stratégies politiques de la guerre froide, on passe désormais à une médiatisation accrue et à l'institutionnalisation du devoir de mémoire - qui désigne, dans le domaine du droit, la "responsabilité morale des États de rappeler à leur peuple les souffrances et les injustices subies par certaines populations."³ La commémoration s'établit, par exemple, à travers la construction de musées et de monuments qui participent à l'édification d'une mémoire collective, que l'historien Pierre Nora définit comme :

« le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité dans laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante. »⁴

Dès lors, le cinéma s'impose très vite comme un pilier de cette mémoire collective. La diffusion massive de films traitant de l'extermination des Juifs donne une visibilité nouvelle à l'événement et avec elle s'impriment, dans l'imaginaire collectif, les signes du génocide qui se substituent à son invisibilité intrinsèque. Le succès public de certaines productions occidentales se heurte, néanmoins, à un flux important de critiques qui, de Jacques Rivette à Claude Lanzmann, leur reprochent jusqu'à l'acte même de représentation à travers le prisme de la reconstitution. Les deux cinéastes partagent le point de vue selon lequel ce genre du cinéma de fiction ne peut prétendre à dresser un tableau de l'horreur de cette période. Au sujet de la série américaine *Holocauste*, réalisée à la fin des années 70, Lanzmann déclare :

« Jusque dans les chambres à gaz (il faut un estomac de fer pour oser représenter ce qui s'y passait : aucun de ceux ou de celles qui y pénétrèrent n'est revenu parmi nous pour témoigner) les héros américains ne perdent jamais leur "humanité". Ils attendent la mort, graves et dignes comme il est bon ton de le faire. Dans la réalité, cela se passait autrement [...] Représenter ce qui s'est véritablement passé eût été en effet

³ Définition trouvée sur le site linternaute.fr, consulté le 14 septembre 2021.

⁴ Pierre Nora, "La mémoire collective", dans Jacques Le Goff (dir.), *La nouvelle histoire*, Paris, Editions Retz-CEPL, 1978, p. 398.

insoutenable, n'aurait à tout le moins jamais permis une consolante identification. Mais c'est de fiction qu'il s'agit. C'est-à-dire [...] d'un mensonge fondamental, d'un crime moral, d'un assassinat de la mémoire. L'Holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui, en un cercle de flamme, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible : prétendre pourtant le faire, c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave. »⁵

C'est donc vers un impouvoir de la représentation cinématographique que se dirige la critique du cinéaste qui estime qu'une reconstitution, par le biais du film, de ce qui fait la singularité de l'événement serait à la fois impossible à concevoir, du fait de l'absence de sources, et contraire à la bienséance nécessaire pour transmettre un savoir. La gravité que renferme le sujet semble ainsi incompatible avec les artifices de la mise en scène de fiction. Mais l'unicité de l'extermination des Juifs d'Europe ne signifie pas pour autant qu'elle échappe "à toute prise intellectuelle et conceptuelle"⁶ : la filmographie de Lanzmann atteste ainsi de la possibilité de transmettre un savoir sur le génocide sans en proposer une représentation frontale. Dans son analyse du film *Shoah* (1985), Jacques Rancière introduit la notion de *régime représentatif*, "un régime complet de réglage des rapports entre le dicible et le visible, entre le déploiement des schèmes d'intelligibilité et celui des manifestations sensibles."⁷ Le texte de Rancière offre de cette façon une alternative à "l'excès de présence" inhérent à toute œuvre filmique : aux arguments éthiques qui attribuent une qualité d'*irreprésentable* aux événements les plus tragiques, le philosophe oppose un système raisonné de choix que doit penser le cinéaste pour assumer à la fois la convenance et la vraisemblance du propos, fût-il fictionnel ou non.

Par quels moyens le cinéma participe-t-il à la transmission d'un savoir sur le génocide ? Au cours de ce travail de recherche, je tente de rendre compte de l'édification d'une mémoire spécifiquement cinématographique de l'extermination des Juifs d'Europe ou, en d'autres termes, de la manière par laquelle le cinéma s'institue comme "un lieu de mémoire imaginaire

⁵ Claude Lanzmann, « De l'holocauste à *Holocauste* ou comment s'en débarrasser », dans Michel Deguy (dir.), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, pp. 309-310.

⁶ *Ibid.*, p. 307.

⁷ Jacques Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable », dans Jean-Luc Nancy (dir.), *L'Art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, numéro spécial du Genre humain, n°36, Paris, Éditions du Seuil, décembre 2001, p. 87.

et virtuel dont la substance est construite à travers la production de signifiants cinématographiques et la projection sur l'écran.”⁸

Il s'agira d'abord de retracer la construction, par le biais du film, d'une image du génocide dans la mémoire collective. Dans le premier chapitre, nous verrons comment le cinéma des opérateurs militaires a participé à dresser une première imagerie du génocide en relevant les traces des atrocités nazies. Le régime de monstration des images d'archives pose toutefois certaines problématiques, notamment en ce qui concerne leur lisibilité. Le chapitre suivant se focalise ainsi sur deux films représentatifs de la mise en crise du regard posé jusqu'ici sur l'univers concentrationnaire et l'événement génocidaire : *Nuit et Brouillard* (1956), réalisé par Alain Resnais, et *Shoah*, de Claude Lanzmann, diffusé près de trente ans après. Ces films optent pour une approche sensible de l'événement, qui s'ancre dans le présent de l'œuvre et, de ce fait, s'écarte de la représentation frontale pour figer l'action dans un temps suspendu.

Nous nous intéresserons ensuite au phénomène de persistance de l'imagerie de l'extermination dans un pan de l'œuvre d'Arnaud des Pallières. Plus de cinquante ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale et la révélation du crime commis contre les Juifs, le cinéaste réalise son premier long-métrage, *Drancy Avenir* (1996), un récit fictionnel sur la disparition des traces et des témoins. Le film parle en creux du renouvellement de la mémoire liée au génocide et perpétue la représentation de motifs et de signes imprimés dans la mémoire collective. Ici, Arnaud des Pallières envisage plutôt la mémoire cinématographique comme une expérience individuelle qu'il tente de restituer au présent. Enfin, nous nous pencherons sur le phénomène de déplacement des motifs de l'extermination grâce à l'analyse d'un essai cinématographique mis en scène par le réalisateur en 2001, *Disneyland, mon vieux pays natal*. Alors qu'il ne subsiste plus aucun lien apparent avec l'événement génocidaire dans le cadre, le corps du film se fait à son tour témoin d'un anéantissement, nous laissant entrevoir la contamination du regard sur le monde contemporain par la mémoire cinématographique.

⁸ Wenjun Deng, “Cinéma : lieu de la construction de la mémoire collective. Le cas du cinéma chinois de la Cinquième génération des années 1980”, dans *Cahiers de narratologie*, n°26, 2014, disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6896>, consulté le 2 septembre 2021.

**Partie I -
Le cinéma et la mémoire en
construction**

Chapitre 1 - L'attestation cinématographique du génocide

« C'est précisément parce que cela n'est pas nommable, parce que le mot fait défaut, qu'il est nécessaire d'en faire des images. » Clément Chéroux⁹

La Seconde Guerre mondiale est le premier événement historique à disposer d'une couverture médiatique aussi importante. Le cinéma se joint aux moyens classiques de communication, comme la presse écrite, pour rapporter des informations du front. Américains et Soviétiques, notamment, dotent les armées de nouveaux services photographiques en charge de réaliser les images qui permettront de monter les actualités et les nombreux documentaires propagandistes, réunissant les populations civiles dans le but de soutenir l'effort de guerre. Si beaucoup des films se focalisent sur les batailles disputées entre les armées alliées et les puissances de l'Axe, ces images constituent également un fond d'archives conséquent portant sur l'extermination des Juifs d'Europe. Après la rupture du Pacte germano-soviétique en 1941, les opérateurs de l'Armée rouge suivent la progression des troupes et documentent les découvertes fréquentes des *atrocités* commises par les Einsatzgruppen sur le territoire de l'URSS. L'ouverture des centres de mise à mort est aussi filmée essentiellement par les Soviétiques à partir de l'été 1944 tandis que la progression des troupes américaines et anglaises les mène à capter celle des camps de concentration à l'Ouest de l'Europe à partir de mars 1945.

Les opérateurs militaires, qui proviennent pour la plupart des industries cinématographiques mondiales, obéissent à des cahiers des charges rigoureux : lorsqu'ils se retrouvent confrontés à des preuves de crimes de guerre, leurs images doivent pouvoir répondre à certains critères d'objectivité. Les armées alliées n'ont en effet pas attendu la capitulation de l'Allemagne pour entamer la préparation du jugement des dirigeants nazis. La détermination d'un régime de représentation objectif doit ainsi permettre la promulgation des images filmées au rang de *preuves juridiques*. Les cinéastes anglais Sidney Bernstein et Alfred Hitchcock, réunis lors du montage des séquences anglaises tournées lors de l'ouverture du camp de Bergen-Belsen, échangent également sur l'usage de ces images, tentent d'établir une théorie qui permettrait de concilier la *visibilité* de l'image et sa *lisibilité*. La diffusion des films ne se limite pas

⁹ Clément Chéroux, « « L'épiphanie négative » : production, diffusion et réception des photographies de la libération des camps », dans C. Chéroux (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*, Paris, Marval, 2001, p. 108.

seulement au cadre juridique et d'autres montages sont proposés au public des salles de cinéma dans les mois qui suivent la fin de la guerre. L'imagerie militaire aurait ainsi vocation à transmettre un savoir historique à la population d'après-guerre. Le premier regard posé par des professionnels de l'audiovisuel sur la scène de l'extermination est ainsi déterminant dans les premiers processus de construction d'une mémoire du génocide.

Les enjeux du cinéma militaire : des opérateurs sur le front

Peu de temps après la rupture du pacte germano-soviétique et l'invasion de l'URSS par les nazis, Joseph Staline promeut la nouvelle « Commission extraordinaire d'État chargée de l'instruction et de l'établissement des crimes des envahisseurs germano-fascistes et de leurs complices » (“ThGK”). Sous son impulsion, l'Armée rouge constitue des services photographiques et recrute des opérateurs parmi les plus en vue des écoles documentaires soviétiques. Dotés de matériel de prise de vue et parfois même de son, ceux-ci documentent les batailles triomphantes comme celle de Stalingrad et suivent l'avancée des troupes en Europe orientale. Ils y sont très fréquemment confrontés à des paysages en désolation et des villages dévastés par la Wehrmacht et les Einsatzgruppen, accumulant les traces filmées du génocide.

Les populations juives résidant dans les territoires d'Union soviétique figurent parmi les plus durement touchées par la politique d'extermination nazie. Les soldats allemands ne se limitent pas seulement à l'assassinat des Juifs : on estime alors à plus de vingt millions le nombre de civils victimes de l'occupation allemande sur ces terres entre 1941 et 1944, ce qui fait de l'URSS la nation la plus endeuillée à la fin du conflit qui ravage l'Europe¹⁰. Tandis que les États alliés prennent pleinement conscience des desseins antisémites du gouvernement d'Hitler¹¹, la propagande soviétique tente avant tout d'alerter l'opinion sur le massacre des populations civiles, sans distinction religieuse. Le travail des services photographiques doit ainsi répondre à “l'impératif de mobilisation de l'ensemble des Soviétiques et d'appel à la communauté internationale. [...] Les images des crimes doivent

¹⁰ “L'URSS et la Seconde Guerre mondiale : hécatombe et répressions en chiffres”, dans *Géo Magazine*. URL : <https://www.geo.fr/histoire/lurss-et-la-seconde-guerre-mondiale-hecatombe-et-repressions-en-chiffres-201020>, site consulté le 26/09/2021.

¹¹ Dès l'été 1941, des intellectuels et artistes soviétiques diffusent dans les médias un *Appel aux Juifs du monde entier*, court-métrage antifasciste de cinq minutes.

susciter l'indignation, la haine de l'ennemi et la soif de vengeance."¹² Il ne s'agit, dans un premier temps, non pas de constituer, à l'aide de preuves filmées, un réquisitoire contre l'Allemagne nazie mais bien de mobiliser les civils contre l'envahisseur. En mettant en avant le sort des population juives dans un pays si sévèrement touché dans son ensemble, l'Armée rouge craignait de peindre un martyr plutôt enclin à raviver l'antisémitisme de certaines régions. Elle préconise aux opérateurs et aux monteurs de ne pas souligner la judéité des victimes le cas échéant.



Fig. 1.1. Efim Vilkis, un ancien prisonnier de guerre, raconte son affectation au Sonderkommando chargé de déplacer les corps du site de Babi Yar. Photogramme extrait des archives compilées *Babi Yar*. Opérateur : Sergueï Semenov. RGAKFD.

Ils sont pourtant les témoins privilégiés “du génocide dans toute son ampleur, sa systématité et [de] la variété des modes de mise à mort”¹³. Leur fond d’images demeure une ressource nécessaire pour appréhender la pluralité des *atrocités* nazies. À Babi Yar, près de Kiev, ils parviennent notamment à documenter l’Aktion 1005 effectuée par des détenus juifs sous le contrôle des soldats S.S. pour éliminer les traces de leurs crimes. Après l’invasion de l’actuelle capitale d’Ukraine en septembre 1941, ils y avaient fait construire un immense ravin où eut lieu, répartie en plusieurs temps, l’exécution de 100 000 civils soviétiques dont

¹² Valérie Pozner, Alexandre Strumpf, Vanessa Voisin, “Que faire des images soviétiques de la Shoah ?” dans *1895, Revue d’histoire du cinéma*, n°76, été 2015, p. 18. Les auteurs font aussi état d’une directive du chef de la Direction politique de l’Armée rouge L. Z. Mekhlis, datant de fin décembre 1941, qui invite les opérateurs à éviter une démarche “impersonnelle”.

¹³ *Ibid.*, p. 9.

une grande majorité de Juifs¹⁴. Lorsque l'Armée rouge récupère Kiev en 1944, les corps ont été exhumés puis brûlés sur des charniers par des Sonderkommandos de prisonniers des camps voisins sélectionnés par les Allemands. Le document filmé *après-coup* par les opérateurs militaires tente d'inscrire sur des plans d'ensemble l'état de dévastation de Babi Yar, laissant supposer l'immensité du crime. Les archives de Babi Yar introduisent surtout le témoignage de quelques rares survivants des Sonderkommandos, dont la place dans le cadre confère une véracité à l'événement dépeint.

Le témoignage filmé est plébiscité par les studios de montage soviétiques qui insistent sur les gros plans, "les plus intéressants, les plus directs et véridiques en termes d'intonation de voix, de mimiques et de composition de l'image."¹⁵ Les "instructions précises"¹⁶ reçues par les opérateurs à partir de la fin de l'année 1943 pour justifier une plus grande légitimité documentaire n'empêchent pas pour autant les falsifications d'un sujet comme *La Tragédie de Katyn*, en mars 1944, sur la tuerie de milliers d'officiers polonais, maquillée comme un crime nazi et en réalité le fait des agents du NKVD, la police politique soviétique. Par ailleurs, le montage de ces images convient toujours mieux à la galvanisation des foules qu'au respect strict de la vérité. Les textes mensongers et les traces d'un point de vue subjectif, encouragé initialement par la Tchégouka, se retrouvent donc parfois mêlés à des images dont l'indéniable valeur documentaire se trouve parasitée par une lecture exagérément trompeuse. Ce phénomène touche son paroxysme lors de la projection des quelques films proposés au procès de Nuremberg par l'accusation soviétique, avec, entre autres, les images réalisées lors de l'ouverture des camps de concentration.

Côté américain, jusqu'où sont parvenus les films soviétiques pendant la guerre, un cahier des charges plus fourni dicte les usages de la prise de vue des atrocités lorsque les opérateurs militaires sont amenés à en découvrir. Il est diffusé sous forme de manuel par l'Office of Strategic Services (OSS), l'enseigne américaine responsable du renseignement et de l'espionnage. À sa tête, William J. Donovan innove et fonde la Field Photographic Branch (FPB) en septembre 1941. Cette section dirigée par John Ford est à l'origine de bon nombre

¹⁴ *Ibid.*, p. 10. Sur l'invasion de Kiev par les Allemands et la répression contre les Juifs qui s'ensuivit immédiatement, lire Marie Moutier-Bitan, "Sur la route de Babi Yar", *Les champs de la Shoah. L'extermination des Juifs en Union soviétique occupée 1941-1944*, Paris, Éditions Passés Composés, 2020, pp. 203-209.

¹⁵ Compte rendu de visionnage du Studio sur les images filmées sur le front du sud-ouest par l'opérateur Semenov et le réalisateur Alexandre Dovjenko, le 28 juillet 1943, cité par V. Pozner, A. Strumpf, V. Voisin, *op. cit.*, infra. p. 28.

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

des documentaires réalisés par l'armée américaine durant la guerre¹⁷. Le cahier des charges rédigé par l'OSS s'adresse en particulier aux opérateurs qui couvrent l'avancée des troupes américaines en Europe. Ces instructions dressent les contours d'un cadre de représentation strict, conforme à l'exploitation juridique des images, et imposent un système de décisions relatives au point de vue et à la technique auquel l'opérateur ne doit pas déroger. Un décret de l'OSS les accompagnait :

« Dans l'exercice de leurs missions ordinaires, officiers et soldats sont fréquemment confrontés à des pièces à conviction et à des témoignages faisant état de crimes et atrocités de guerre, que l'on doit conserver pour les examiner ultérieurement. La mémoire humaine étant défaillante et les objets constituant des pièces à conviction étant susceptibles de se décomposer, de s'altérer ou d'être perdus, il est important d'effectuer un enregistrement de l'événement au moment où il a lieu sous une forme qui, dans la mesure du possible, lui permette de constituer une preuve acceptable de sa réalité, d'en identifier les participants et d'offrir une méthode de localisation des auteurs de crimes et des témoins, à tout moment dans l'avenir. Afin d'enregistrer de tels témoignages de manière uniforme et sous une forme acceptable pour les tribunaux militaires, il est essentiel de suivre scrupuleusement les instructions ci-jointes. Consultez-les attentivement et ayez toujours le manuel avec vous sur le terrain comme référence. »¹⁸

Ce protocole affirme une *impersonnalisation* du point de vue dans une quête d'objectivité qui fait défaut aux films soviétiques. Il s'impose au premier regard porté par les opérateurs américains sur les exactions nazies. Parmi les personnalités qui composent leurs rangs, des auteurs rédigent chaque jour une trame pour signaler les prises de vues effectuées. Ce récit donne un sens de lecture aux images fournies à l'OSS, il fait office de journal de bord détaillé qui recense le nom de chaque intervenant et précise le contexte dans lequel les images sont tournées. Ce document parachève l'attestation des crimes que les opérateurs militaires découvrent avec stupeur.

¹⁷ Sur la création de l'OSS et de la FPB, voir Sylvie Lindeperg, *Nuremberg. La Bataille des images*, Paris, Editions Payot, 2021, pp. 34-45.

¹⁸ Archives de l'OSS, cité par Christian Delage, "L'image comme preuve. L'expérience du procès de Nuremberg", in *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, n°72, 2001, p. 68.

Les images filmées lors de l'ouverture des camps de concentration remplissent plusieurs fonctions. Elles sont destinées aux médias du monde libre ainsi qu'aux programmes de dénazification en Allemagne ; le rôle juridique qu'elles sont amenées à tenir les promeut durablement au rang d'*images-témoins*, garantes de la vérité qui se substitue aux vues allemandes des crimes perpétrés. Cela étant, l'avancée des troupes américaines ne leur permet pas de filmer l'ouverture de Majdanek et d'Auschwitz comme leurs homologues soviétiques. L'exemple de George Stevens, dépêché par l'OSS pour couvrir la libération du camp de Dachau alors que son équipe et lui-même étaient déjà en train de filmer l'ouverture de Nordhausen, pointe également les soucis d'effectif dans les rangs américains, ne leur permettant pas d'accumuler autant de rushs que l'Armée rouge.

Quoi qu'il en soit, la FPB se déclare satisfaite des images rapportées d'Europe. L'OSS peut alors commencer le montage qui devra permettre à l'accusation américaine de marquer les esprits lors du Tribunal Militaire International (TMI) qui s'ouvre à Nuremberg six mois après la capitulation allemande. Les films présentés devront aussi permettre d'apposer une première lecture des images de l'extermination, indissociable de la création d'une mémoire cinématographique de l'événement.

Nuremberg et le point de vue des vainqueurs

Nazis Concentration Camps est projeté devant le TMI le 29 novembre 1945¹⁹, quelques jours seulement après le début de l'audience. Le montage, réalisé par Ray Kellogg durant de longs mois jusqu'à l'ouverture du procès, s'appuie sur le large éventail des sujets recueillis par les opérateurs lors de l'ouverture des camps en Allemagne. Comme s'accordent à le remarquer les historiens, la décision de projeter le film ne s'inscrit pas dans une logique de prouver la culpabilité des accusés, absents de l'écran. Elle participe plutôt à concrétiser la représentation des camps à travers l'image plutôt que la parole. Sylvie Lindeperg note que "les images sont appelées en renfort des mots impuissants : elles donneront visibilité à une réalité dont la nouveauté radicale déborde les ressources du langage et de l'imagination."²⁰ Le film fait surtout l'effet de l'"électrochoc" tant attendu par Robert Jackson²¹.

¹⁹ Parmi les films proposés par les États-Unis, seul *Nazis Concentration Camps* recoupe les images réalisées dans les camps. Au total, l'accusation américaine présenta cinq documents filmiques devant le TMI contre quatre pour l'URSS et un documentaire français monté à partir des pièces de propagande diffusées en zone occupée. Pour le détail de ces films, voir Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, pp. 488-490.

²⁰ S. Lindeperg, *op. cit.*, p. 206.

²¹ Cité par S. Lindeperg, *op. cit.*, p. 207.

Le procureur américain fut souvent irrité par l'état d'esprit guilleret des accusés durant ces premiers jours de procès. L'humeur d'Hermann Goering, dont l'hilarité déstabilise tout le prétoire quelques heures avant la projection, se trouve particulièrement affectée par la vision des scènes des camps²². La portée de ces séquences ne se limite pas seulement au box des accusés. Le philosophe Georges Didi-Huberman estime que "les images des camps [...] ont marqué le début d'un mouvement de l'âme indissociable de toutes nos attentes existentielles, politiques et morales"²³. Les images du tractopelle anglais charriant d'innombrables corps en état de décomposition dans les fosses de Bergen-Belsen font partie du lot qui affecte durablement la mémoire visuelle naissante de l'événement.

La monstration de la violence prenant le pas sur sa lisibilité, Ray Kellogg a choisi pour son montage des vues spectaculaires au détriment notamment des séquences imaginées par Sidney Bernstein lors de l'ouverture du camp de Bergen-Belsen. Le producteur anglais suggère en effet de délaisser les effets de choc produit par le montage des images entre elles au profit de longues prises de vue permettant de regrouper les coupables, les victimes et les témoins (qu'ils soient voisins allemands ou militaires alliés) et de filmer leurs interactions dans un plan unique. Dans la visée de Bernstein, aidé par Alfred Hitchcock pour le montage anglais des images de Bergen-Belsen, "le plan-séquence, grâce à sa visée continue et panoptique, était considéré comme étant le plus respectueux de l'événement filmé, empêchant qu'un point de vue ou un montage postérieur en modifient le sens."²⁴

Nazis Concentration Camps use encore de méthodes bien douteuses pour illustrer le sujet des chambres à gaz. Se privant des images soviétiques réalisées dans les complexes d'Auschwitz et de Majdanek, le montage se sert d'une séquence réalisée dans la chambre construite au camp de Dachau, accompagnée d'un commentaire du *speaker* sur son fonctionnement. La notice d'Ivan Moffat, membre de l'équipe de George Stevens, qui accompagne les *rushs*

²² *Ibid.*, p. 210.

²³ Georges Didi-Huberman, *L'Oeil de l'Histoire, 2. Remontages du temps subi*, Paris, Les Editions de Minuit, 2010, p. 19.

²⁴ C. Delage, *La Vérité par l'image : De Nuremberg au procès Milosevic*, Paris, Editions Denoël, 2006, p. 138. Le documentaire *Memory of the Camps*, diffusé à partir de 1980, n'illustre qu'à peine la pensée de Bernstein, au travers d'un plan panoramique présentant à la fois les fosses communes, des habitants allemands tenus de se rendre à l'enterrement improvisé des victimes accompagné du discours empli de reproches d'un officier anglais.

précise pourtant bien que les soldats de la 7ème armée n'ont pas réussi à déterminer si la chambre à gaz "fut véritablement utilisée aux fins pour lesquelles elle avait été conçue."²⁵

La lecture des images proposées par les Américains à Nuremberg omet aussi d'évoquer frontalement la question de l'extermination des Juifs en Europe. Le commentaire noie plutôt la judéité des victimes dans une longue énumération des différents ressortissants nationaux persécutés par les nazis. Si ce film se garde de rappeler la spécificité du génocide, c'est qu'il est plutôt destiné à appuyer le premier chef d'accusation du procès, qui expose la thèse américaine du "complot" national ayant mené l'Allemagne à entreprendre des crimes contre la paix. Le deuxième film soutenu par le procureur Jackson, *The Nazi Plan*, expose plus clairement cette proposition. Le montage est effectué à partir d'extraits des archives audiovisuelles allemandes sauvegardées depuis 1933 et l'arrivée au pouvoir d'Hitler. Sa projection au TMI de Nuremberg au mois de décembre 1945 ne suscite pas autant de compliments de la part du prétoire²⁶ mais a le mérite d'introduire *a posteriori* les images des camps.



Fig. 1.2. Photogramme extrait du film *Nazis Concentration camps*. Cette scène, qui documente les installations de la chambre à gaz construite à côté des fours crématoires du site de Dachau, ne mentionne jamais les doutes des opérateurs sur son utilisation par les nazis²⁷.

²⁵ Propos rapportés par C. Delage dans *George Stevens : De Hollywood à Dachau*, Paris, Nouvelles Éditions Jean-Michel Place, 2014, p. 32.

²⁶ Le film déçoit toutes les attentes, les accusés allant même jusqu'à tirer une certaine fierté de l'image flatteuse renvoyée par les séquences de propagande allemande. Sur ce point, voir S. Lindeperg, *op. cit.*, pp. 214-216.

²⁷ La séquence est utilisée à nouveau dans le film *Die Todesmühlen* (voir plus loin) qui renseigne ces doutes.

Le succès de la première projection américaine incite cependant l'accusation soviétique à présenter à son tour plusieurs films qui feront office de preuves irréfutables. Le 19 février 1946, ils diffusent dans le tribunal les *Documents filmés sur les atrocités commises par les envahisseurs germano-fascistes*, soit le montage réalisé par le cinéaste Roman Karmen à partir des images réalisées par les opérateurs soviétiques. Le cinéaste, lui-même présent lors de l'ouverture du camp de Majdanek par l'Armée rouge, s'en remet à des consignes qui attribuent au film une valeur juridique plus importante que les films de propagande proposés jusqu'ici par l'Union soviétique, notamment via l'usage du commentaire, dont "le ton, neutre" et "la teneur, descriptive"²⁸ surprennent les différentes parties occidentales. Un article du *New York Times*, daté du 20 février 1946, vante encore les pouvoirs de l'imagerie déployée par les Soviétiques : "Leo N. Smirnov, qui présentait cette partie du dossier pour les Russes, a parlé pendant quatre jours. Mais rien de ce qu'il a dit, tableaux, statistiques, pas même les dépositions des témoins assermentés, n'a ressuscité l'horreur de l'occupation allemande dans la salle de tribunal comme l'a fait le film d'aujourd'hui."²⁹

Même s'il participe à marquer les consciences dans le prétoire, le film de Karmen n'est pas exempt d'une ré-écriture du sens des images par le montage, qui semble désigner jusqu'ici le principal écueil de la documentation filmée de l'extermination des Juifs d'Europe. Georges Didi-Huberman constate :

« Lorsque l'on sait, par exemple, que les deux équipes de tournage, à Majdanek, étaient dirigées par des réalisateurs juifs [...], alors que le résultat monté minimise manifestement la place des Juifs dans les massacres organisés du camp, les images du film s'alourdissent d'une nouvelle lisibilité : à la lisibilité du *constat* se superpose une lisibilité de *contrat* implicite - voire de contrainte -, dont l'enjeu était, bien sûr, l'instrumentalisation politique de l'ouverture des camps nazis en Pologne par le pouvoir soviétique dans ce territoire. »³⁰

La lecture des images américaines et soviétiques proposées à Nuremberg semble donc souffrir de leur instrumentalisation à travers le montage et le commentaire des *speakers*. Ces

²⁸ V. Pozner, A. Strumpf, V. Voisin, *op. cit.*, p. 26.

²⁹ Cité par V. Pozner, A. Strumpf, V. Voisin, *op. cit.*, p. 26.

³⁰ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 19-20.

usages ternissent la compréhension du génocide mais ils n'invalident pas totalement la valeur documentaire du corpus constitué par les opérateurs militaires.

L'imagerie de l'extermination : une iconographie problématique

Les films réalisés sous la direction des gouvernements alliés en vue des procès ou bien à des fins de rééducation du peuple allemand puisent donc dans ce corpus immense de séquences enregistrées par les opérateurs des services photographiques. Seule une minorité d'entre elles est finalement projetée dans les années qui suivent la fin de la guerre, les autres contribuent à former un ensemble susceptible d'être analysé indépendamment des lectures proposées par les films au montage biaisé par la transmission d'un message d'ordre idéologique ou politique. Si, comme nous l'avons vu précédemment, des cahiers des charges plus ou moins détaillés contraignent la subjectivité dans le traitement filmique de l'événement, l'étude des premiers réflexes cinématographiques de ces opérateurs semble déterminante dans l'optique d'une analyse des types de représentation qu'ils proposent. Nous verrons que ce corpus étendu présente l'avantage de ne pas se confronter à la censure et, ainsi, de révéler davantage d'images de l'extermination des Juifs d'Europe, selon un point de vue qu'il s'agira de clarifier.³¹

Constatant les ravages des nazis à l'est de l'Europe, les opérateurs de l'Armée rouge représentent l'ampleur des crimes perpétrés à travers les paysages désolés qui pullulent en Union soviétique et en Pologne à partir de 1941. Les images des villages entièrement anéantis sont diffusées sur le territoire national et à l'étranger. C'est notamment le cas à Kramatorsk, sous occupation allemande d'octobre 1941 à sa libération deux années plus tard par les forces soviétiques, où les *Einsatzgruppen* ont assassiné toute la population juive locale. Le caractère immense de l'extermination s'imprime aussi dans les gigantesques fosses communes, creusées dans les vastes campagnes d'Europe de l'Est par les soldats allemands où leurs victimes elles-mêmes. Lors de l'opération de destruction des preuves du génocide, les Allemands durent déterrer les centaines de milliers de victimes principalement juives, des

³¹ On accède facilement à des copies numérisées d'une grande partie des images américaines réalisées lors de la libération des camps de concentration sur le catalogue du site internet des Archives nationales : <https://catalog.archives.gov/>. La tâche est moins aisée lorsqu'il s'agit de retrouver des images soviétiques. Malgré l'apport matériel lié à l'organisation d'une exposition qui leur fut consacrée en 2015 à Paris au Mémorial de la Shoah, ces séquences ne sont pas diffusées, ou alors très partiellement, sur le territoire français. Notons également que si certains de types de représentations présents dans les films américains font écho à ceux adoptés par leurs homologues soviétiques et réciproquement, il est important de convenir qu'ils s'inscrivent dans des contextes culturels et politiques radicalement opposés.

ravins - ou alors ils attribuèrent la tâche à des prisonniers établis dans les camps de concentration aux alentours - afin de procéder à de grandes crémations en plein air. L'absence des victimes dans le cadre pour témoigner de leur souffrance bloque un instant la dialectique des images, car elle renvoie aux représentations photographiques du désarroi des campagnes en temps de guerre.

C'est à l'occasion de l'ouverture des camps de concentration et de celui d'Auschwitz que les opérateurs alliés parviennent le plus fidèlement à montrer le gigantisme du crime nazi. Bien que partiellement au courant, pour la plupart, du "terrifiant secret"³² nazi, les opérateurs réagissent avec stupéfaction à la révélation de l'horreur génocidaire. À Auschwitz, les premières images filmées font état des gigantesques groupements d'affaires personnelles, qui feront bientôt écho aux tas de corps émaciés retrouvés dans la majorité des camps. À la vision de ces séquences, Nathalie Moine parle fort justement d'une émotion "née de l'écart entre les objets, abondants et palpables, et leurs propriétaires, volatilisés par millions."³³



Fig. 1.3. Photographie d'une pile de châles de prières ayant appartenu aux victimes juives du camp d'extermination d'Auschwitz. National Archives and Records Administration.

Les Soviétiques effectuent ainsi des plans sur les châles de prière saisis aux Juifs à leur arrivée au camp d'Auschwitz. Ils ne sont pas retenus dans le montage, signé Elizaveta Svilova, des *Documents cinématographiques sur les crimes monstrueux du gouvernement*

³² Selon l'expression de Walter Laqueur dans *Le Terrifiant Secret. La "Solution finale" et l'information étouffée* (trad. : A. Roubichou-Stretz), Paris, Gallimard, 1981, p.7-9.

³³ Nathalie Moine, "Matérialiser par l'image l'extermination de masse à Auschwitz", dans le *Catalogue de l'exposition "Filmer la guerre : les Soviétiques face à la Shoah (1941-1946)"*, Paris, Mémorial de la Shoah, 2015, p.112.

civil à Auschwitz, au profit de plans sur des objets du quotidien qui tendent “à façonner un certain profil des morts, tout en les unifiant dans une cohorte infinie. [...] Les types d’objets sur lesquels la caméra insiste, comme les blaireaux, les brosses à dents, les vêtements et chaussures, mais aussi les valises couvertes d’étiquettes, suggèrent une population urbaine occidentale et plutôt aisée, au regard des standards du quotidien des Soviétiques.”³⁴ Ces synecdoques sont récurrentes dans les descriptions photographiques et textuelles des camps, elles servaient, à l’Est, “de manière indissociable de pièces à conviction et de vecteurs de l’émotion”³⁵. Cette impression des premiers signes de l’extermination marque la naissance d’une iconographie du crime de masse qui menace l’intelligibilité de la “Shoah”, noyant la lisibilité de l’événement dans le *pathos* et la désinformation.

Ces *motifs* cohabitent souvent avec des signes caractéristiques de l’iconographie chrétienne (côté américain) et orthodoxe (côté soviétique), ce qui peut surprendre compte tenu toujours de la judéité de beaucoup des opérateurs des deux blocs et des politiques antireligieuses en vigueur en URSS. Stuart Liebman constate la présence répétée du motif chrétien de la Croix dans les images rapportées par les forces alliées. Au sujet de son utilisation dans le film *Die Todesmühlen*, réalisé par Billy Wilder et Hans Burger pour être diffusé en Allemagne, en 1946, dans le cadre du programme de dénazification, l’historien déclare :

« il devint bientôt évident que le recours à un tel symbole, identifiant manifestement les victimes des atrocités au Christ crucifié, n’était ni totalement honnête, ni entièrement innocent, mais relevait de l’imposition délibérée d’une rhétorique éminemment connotée sur le plan culturel et - en dernière analyse - politique. »³⁶

³⁴ *Ibid.*, p.112.

³⁵ *Ibid.*, p.113.

³⁶ Stuart Liebman, “Les premiers films sur la Shoah : les Juifs sous le signe de la Croix” dans *Revue d’histoire de la Shoah*, 2011, n°195, p. 150.



Fig. 1.4. Photogramme tiré de la séquence d'ouverture de *Die Todesmühlen*, film américain projeté dans le cadre de la campagne de dénazification de l'Allemagne.

Les symboles religieux sont volontairement intégrés dans les plans des opérateurs au cours de cérémonies funèbres organisées par les forces victorieuses. Que les instances en charge du montage soient plus promptes à retenir ces images, plutôt que celles parvenant à identifier la véritable religion de la majorité des victimes - qui est aussi la cause de leur décès - inhumées dans des fosses communes improvisées, ne fait aucun doute. Ce phénomène répond encore à la volonté de rendre invisible le crime commis contre les Juifs à des fins idéologiques ou de propagande. Pendant la guerre, la crainte, à l'Est ou à l'Ouest, d'invoquer le traitement spécial des populations juives en Europe comme l'une des raisons des efforts consentis par les populations civiles repose sur l'antisémitisme prégnant dans plusieurs régions et chez plusieurs groupements d'individus. Plutôt que sur la spécificité du judéocide, le montage de ces images nous renseigne *a posteriori* sur sa réception immédiate par les armées alliées et nous confronte encore à des interrogations sur l'écriture de ce pan de l'Histoire par les forces victorieuses. Car il existe également des images de cérémonies juives organisées à la libération des camps.

Représentations du deuil et de la mort dans les vues militaires

Le 5 mai 1945, le rabbin David Max Eichhorn, aumônier de l'armée américaine ayant libéré le camp de concentration de Dachau, officie une cérémonie commémorative devant un parterre composé d'officiers et des détenus secourus quelques jours plus tôt. L'événement est

filmé par la Special Coverage Unit (SPECOU), l'unité d'opérateurs de la FPB dirigée par George Stevens et présente également sur les lieux, sous l'appellation "First Jewish religious service, Dachau, Germany"³⁷. Une seule caméra est placée de trois quarts face à la foule, surmontée sur l'estrade où est donnée la messe. Trois objectifs de focales différentes permettent d'alterner les valeurs de cadre, passant librement d'un plan large à des valeurs plus serrées sur l'aumônier. L'office est également enregistré au son, le discours ne laisse guère de place au doute concernant la reconnaissance de l'ampleur du judéocide :

« En tant que soldat américain, je vous dis : nous sommes fiers, très fiers, d'être avec vous en tant que compagnons d'armes, de vous saluer et de vous rendre hommage, vous qui êtes les plus braves d'entre les braves. Nous connaissons la tragédie que vous venez de vivre, nous connaissons les souffrances que vous avez endurées. Nous savons que s'est concentrée sur vous la haine venimeuse de déments, fanatiques de pouvoir, que votre extermination a été décidée et planifiée systématiquement et impitoyablement. »³⁸

La reconnaissance orale de la spécificité du génocide confère à ce document une valeur documentaire inédite. Le contexte de la commémoration est propice à l'intégration des signes de l'iconographie juive : en plus de sa tenue militaire, l'aumônier porte la *kippa* et le *tallit*. Le *kaddish* est également récité en hébreu, participant à l'impression des signes culturels juifs dans la scène. Ici, nulle tentative de négation de l'identité juive des victimes auxquelles l'hommage est rendu. La flopée de drapeaux capturés dans la seconde bobine qui compose la séquence évoque les origines multiples des Juifs d'Europe au moins autant que les comités nationaux de prisonniers qu'ils désignent. La partie de la scène qui représente un chœur de femmes, face à la foule, mais dos à la caméra reprenant la chanson patriotique *God Bless America* illustre bien la propagation de l'idéologie des vainqueurs de la guerre. Pourtant, jamais la chanson ne contribue à invisibiliser l'objectif cérémonial de l'événement.

³⁷ Consultable ici : <https://catalog.archives.gov/id/18415>

³⁸ Traduction de Christian Delage dans *George Stevens : De Hollywood à Dachau, op. cit.*, p.42. Les rapports de prise de vue de la SPECOU datés du 5 et du 6 mai 1945 attestent eux aussi de la reconnaissance du crime par les opérateurs qui en rédigent la trame, voir *Ibid*, p.39, ainsi que <https://catalog.archives.gov/id/18415>.



Fig. 1.5. Photogrammes extraits du document américain “First Jewish religious service, Dachau, Germany”. L’aumônier américain David Max Eichhorn officie une messe commémorative le 5 mai 1945. L’abondance de symboles juifs dans le cadre traduit la reconnaissance du génocide dont les opérateurs ont pris connaissance.

Le point de vue de la caméra, idéalement placée pour pouvoir capturer en gros plan le visage de l’aumônier, est un indice de l’intérêt porté par les opérateurs sur le sort réservé aux Juifs dans un cadre documentaire qui ne semble pas laisser énormément de temps à la réflexion d’une mise en scène complexe. Si elle ne documente pas frontalement les traces de l’extermination, cette scène témoigne des premiers gestes du deuil des millions de victimes

juives de l'extermination dans le cadre respectueux et solennel de la cérémonie préparée conjointement par les rescapés juifs du camp de Dachau et les troupes américaines.

Les images capturées par Stevens et son équipe se concluent donc par ce geste filmé qui se substitue à la cérémonie pour transmettre dans le temps les effets d'un instant solennel, contrepoint des découvertes macabres enregistrées par les opérateurs jusqu'ici. C'est bien une "vision d'horreur"³⁹ qui s'offre à Alexandre Medvedkine lors de l'exhumation des victimes juives de Liady, en Biélorussie. Les opérateurs sont soucieux de récupérer des pièces à charge qui pourront permettre "de régler définitivement leur compte"⁴⁰ aux soldats nazis mais la gamme des plans proposés parvient généralement aussi à transmettre le choc ressenti lors de cette confrontation inédite entre le cinéaste et la victime assassinée.

Dans les films soviétiques, l'usage de gros plans est plébiscité pour montrer les victimes. Plus qu'une simple échelle de plan, le gros plan désigne une figure de style cinématographique utilisée pour la proximité unique qu'elle parvient à créer entre le spectateur et le sujet filmé. Utilisé dans le cinéma de fiction pour sa dimension sensuelle et son pouvoir d'intégration narrative, il peut aussi permettre un point de vue *surhumain* effrayant sur les corps qui ne sont plus reconnus comme vivants. Sergueï Eisenstein résume ainsi le potentiel expressif du gros plan : "les lois de la perspective cinématographique sont telles qu'un cafard filmé en gros plan paraît sur l'écran cent fois plus redoutable qu'une centaine d'éléphants pris en plan d'ensemble."⁴¹

Cette forme dont usent par défaut les opérateurs pour singulariser des individus parmi les corps entassés s'imbrique, dans le cas des Américains, dans une structure imposée par le cahier des charges rédigé par l'OSS⁴². En cas de découverte de charniers, les opérateurs devaient procéder à des raccords permettant un montage logique et *invisible* inhérent au cinéma de fiction. Cette structure comprenait :

- un plan large permettant de cadrer l'intégralité du charnier - et ainsi d'estimer approximativement les pertes humaines représentées -,
- un plan plus serré représentant des soldats regardant les corps, montrés, en intégralité ou partiellement, dans le même plan,

³⁹ Extrait du journal d'Alexandre Medvedkine, 11 octobre 1943, cité par V. Pozner, A. Strumpf, V. Voisin, *op. cit.*, p.17.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Sergueï M. Eisenstein, "En gros plan" [1940] (trad. : Jacques Aumont), dans *Au-delà des étoiles*, Paris, Union générale d'éditions, 1974, p.112.

⁴² Christian Delage, *La Vérité par l'image ...*, *op. cit.*, pp. 125-128.

- et finalement un gros plan du sujet qui isole l'objet du regard dans un raccord perçu comme naturel aux yeux du spectateur, habitué à ce régime cinématographique répandu dans le divertissement hollywoodien.

Rappelons que bon nombre des opérateurs américains étaient recrutés dans l'industrie cinématographique nationale. George Stevens, notamment, a déjà réalisé plusieurs longs-métrages lorsqu'il est appelé à diriger la SPECOU. Les images rapportées de la libération des camps de Nordhausen et de Dachau respectent le protocole convenu par l'OSS, notamment lorsque Stevens et ses hommes, lors de leur arrivée, découvrent un train en provenance de Buchenwald à l'entrée du site de Dachau. Les wagons sont remplis de cadavres de déportés évacués à toute hâte par les Allemands dans les derniers jours de la guerre, sous un froid glacial. Ces scènes laissent toutefois une impression de malaise. Le gros plan permet d'isoler un cadavre dans un plan selon un point de vue dit "objectif orienté", fortement marqué par la mise en scène. Si ces images permettent de livrer une représentation frontale des dernières victimes de l'oppression nazie, la séquence introduit un rapport voyeuriste entre le spectateur et le sujet filmé, l'imbrication des corps morts dans la composition des plans affectant d'autant plus une distanciation décente entre les deux piliers de l'énonciation du film.

Avec sa caméra personnelle, George Stevens a également réalisé des séquences en couleur de son épopée européenne, du débarquement en Normandie à la marche sur Berlin, en passant par la libération des camps de Nordhausen et de Dachau⁴³. Au vu de ce corpus inédit jusqu'aux années 80, Serge Daney remarque "l'innocence du regard porté" par "celui qui, filmant le Mal, ne pense pas à mal."⁴⁴ L'innocence du point de vue, ou la naïveté cinématographique, mène ici à des représentations problématiques. Rien ne distingue les cadrages des soldats allemands retrouvés morts dans les campagnes européennes et dans les camps de ceux qui figent dans l'éternité l'image des innocents qui ont péri sous le joug nazi. Ce manque de discrimination entre la représentation des bourreaux et des victimes interpelle encore sur la lisibilité des images proposées par les opérateurs des armées alliées durant la Seconde Guerre mondiale.

⁴³ À propos de ces images et de leur usage par le fils du cinéaste, voir Christian Delage, "La couleur des camps", dans *Les Cahiers du judaïsme*, n° 15, 2003, p. 77. Parmi les images du journal filmé de Stevens, on retrouve la séquence des trains à l'entrée du site de Dachau. Elle fut également tirée en noir et blanc pour le montage de *Nazis Concentration Camps*.

⁴⁴ Serge Daney, "Le travelling de *Kapo*", dans *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, Paris, P.O.L, 1994, p. 24.

Chapitre 2 - La “saisie” contemporaine de la Catastrophe

L'étude des images réalisées par les armées alliées démontre qu'à la lisibilité de l'événement génocidaire fait obstacle le régime de monstration dans lequel elles s'inscrivent. L'urgence de rendre compte de la situation prévaut sur son intelligibilité, ce qu'attestent les écueils contre lesquels les films de montage se heurtent bien souvent. Les images du bulldozer anglais tractant les dépouilles de détenus découverts à l'ouverture du camp de Bergen-Belsen sont ainsi devenues un lieu commun dans la représentation des crimes nazis, alors même que l'action qu'elles dépeignent vise à enrayer l'épidémie de typhus à laquelle font face les rescapés du camp⁴⁵. Lorsque l'idéologie des forces victorieuses ne guide pas la lecture de ces films, la diffusion de ce type d'erreurs fait prévaloir l'aspect sensationnel de la découverte des forces alliées et accroît un sentiment d'incompréhension généralisé de la part des sociétés civiles par rapport au génocide des Juifs d'Europe. La réception des scènes militaires semble rejoindre celle des photographies, publiées dans les journaux, qui marquent le grand public au lendemain de la guerre. Susan Sontag parle ainsi d'une “épiphany négative” pour désigner la révélation photographique de “l'horreur absolue”⁴⁶ :

« Rien de ce que j'ai vu depuis, en photo ou en vrai, ne m'a atteint de façon aussi aiguë, profonde, instantanée. [...] Ce n'étaient que des photos : photos d'un événement dont j'avais à peine entendu parler et auquel je ne pouvais rien changer, d'une souffrance que je pouvais à peine imaginer et que je ne pouvais en rien soulager. Quand j'ai regardé ces photos, quelque chose s'est brisé. Une limite avait été atteinte, et qui n'est pas seulement celle de l'horreur ; je me sentis irrémédiablement endeuillée, blessée, mais une partie de mes sentiments commença à se raidir ; ce fut la fin de quelque chose ; ce fut le début de larmes que je n'ai pas fini de verser. »⁴⁷

Faut-il percevoir ici les limites de l'art cinématographique quant à la restitution d'une tragédie d'une telle ampleur ? S'il est vrai que, dans les premières années d'après-guerre, les films révèlent des carences dans le traitement d'une forme capable d'épouser à la fois la dignité due aux morts et la compréhension de la spécificité du crime, il faut déjà rappeler que

⁴⁵ Ophir Levy, *Images clandestines. Métamorphoses d'une mémoire visuelle des « camps »*, Paris, Hermann, 2016, pp. 43-44.

⁴⁶ Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois, 1993 [1977], p. 33.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 33-34.

l'événement échappe encore aux consciences de l'époque, pour qui l'ampleur de la tragédie s'avère trop importante pour être entendue. A ce titre, l'extermination des Juifs d'Europe représente un point critique autant dans l'histoire moderne que dans celle du cinéma. Fabrice Revault d'Allonnes établit d'ailleurs un lien entre l'émergence du cinéma dit "moderne" et la découverte des exactions nazies : "on ne s'étonnera pas que ce cinéma ait trouvé son origine dans le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale : la représentation trop confortable du monde et de l'existence vole en éclats, un pan du cinéma se tourne vers le monde même, tel qu'il (ne) va (pas) ; il enregistre précisément [...] la perte ou la rupture du lien entre l'homme et le monde, lien enfoui, inévident."⁴⁸ Cette analyse entre en résonance avec une remarque de la chercheuse Sylvie Rollet qui, en ouverture de son livre *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, entend relever le caractère binaire de l'événement génocidaire :

« Opter pour le terme de "Catastrophe" et non pour celui de "génocide", c'est à la fois s'installer sur la scène de la pensée et opérer un déplacement : passer de la pluralité des *faits* [...] à l'unicité de l'*événement*. Sur le plan des faits, [...] les processus génocidaires ne sont nullement impensables, du moins si l'on définit la pensée comme activité de connaissance et d'interprétation. Ce qui est impensable, ou, plutôt, insensé, c'est l'événement : la catastrophe anthropologique provoquée par la volonté génocidaire de séparer l'humanité d'elle-même. Cette logique-là, dont les effets sont connaissables et, en ce sens, pensables, échappe à ce qu'on peut comprendre (c'est-à-dire, littéralement, "prendre en soi") parce qu'elle vise la déliaison du lien constitutif de l'humanité. »⁴⁹

Jusqu'alors impuissant à rendre compte de cette brisure anthropologique par le biais des images des opérateurs militaires, le cinéma moderne semble entreprendre, à partir de la fin des années 50, un "déplacement" similaire qui se concrétise à travers la reconnaissance mondiale de deux oeuvres majeures : *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais et *Shoah* de Claude Lanzmann. Bien que répondant à des enjeux et des contextes bien distincts, ces deux films français semblent s'accorder à la vision de Sylvie Rollet pour qui l'unicité de l'extermination "suppose de récuser la construction d'une *intelligibilité* et de s'ouvrir à la présence du

⁴⁸ Fabrice Revault d'Allonnes, *Pour le cinéma "moderne"*, Crisnée, Editions Yellow Now, 1994, p. 49.

⁴⁹ Sylvie Rollet, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Editions Hermann, 2011, p. 14.

désastre qui peut tout au plus être *saisi*.⁵⁰ L'auteure oppose ici la "poétique filmique" aux postulats cinématographiques du réalisme pour "offrir une scène à la temporalité paradoxale de l'événement" et constituer un "art-témoin"⁵¹ capable à la fois de relever le défi de l'irreprésentabilité du génocide soulevé par Rancière et de contribuer à transmettre sa mémoire.

***Nuit et Brouillard* : le regard remis en question**

Le documentaire *Nuit et Brouillard* occupe une place à part dans l'historiographie du génocide des Juifs d'Europe. Lorsque le court film d'Alain Resnais est diffusé en 1956, la mise en oeuvre de la "Solution finale" est un événement peu documenté dans le champ universitaire ; il faut attendre le début des années 60, marqué par le procès d'Adolf Eichmann à Jérusalem et la parution du livre de Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe*, et plus encore les années 70 pour que le sujet trouve une place d'envergure dans le champ de l'art. Jusqu'alors, les films européens et occidentaux, particulièrement, valorisent la mémoire des figures *positives* de l'univers concentrationnaire, principalement issues des milieux résistants, et occultent la représentation des victimes juives. Cette invisibilisation est étroitement liée à l'émergence d'un nouveau conflit mondial.

L'alliance entre puissances occidentales et bloc soviétique se voit en effet mise à mal dès les premières années d'après-guerre. La conférence de Potsdam et le succès relatif du procès de Nuremberg ne parviennent pas à annihiler les divergences politiques et les tensions de la guerre froide planent au-dessus de la production culturelle à partir de la fin des années 40. L'heure n'est plus à la dénazification et chaque camp tente d'inscrire dans les films des signes de son idéologie. La figure du résistant fait ainsi office de porte-étendard de l'héroïsme des nations communistes et capitalistes. Elle est au coeur de l'entreprise de *Nuit et Brouillard* qui, en dressant un portrait édifiant du système concentrationnaire et des centres de mise à mort, n'évoque jamais la spécificité des Juifs dans le lot des victimes du régime nazi, un constat relevé par bien des spécialistes comme l'historienne Annette Wieviorka qui en conclue que "ce film ne concerne aucunement le génocide des Juifs"⁵². Pourtant, le récit des affres de l'extermination figure au cœur de certaines séquences qui documentent, par exemple, la mise

⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁵² Annette Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992, p. 223.

en œuvre de la “Solution finale” dans les centres de mise à mort. S’il est vrai que le commentaire du film, écrit par Jean Cayrol, entretient la confusion sur les victimes de l’anéantissement en ne mentionnant jamais les distinctions opérés par les nazis entre les différents groupes de déportés, le travail de Resnais s’avère tout de même décisif dans la création d’une mémoire cinématographique du génocide.

Pour Sylvie Rollet, l’une des particularités du film est que *Nuit et Brouillard* “met en question le regard que l’on pouvait porter sur l’événement en 1955, mais également celui que nous portons aujourd’hui, à plus d’un demi-siècle de distance.”⁵³ Pour composer son film, Resnais utilise des images d’archives confiées par des institutions françaises, néerlandaises et polonaises⁵⁴. La plupart sont déjà connus par un large public mais le cinéaste peut aussi compter sur un corpus inédit d’images qui lui permettent d’articuler un montage “selon deux logiques différentes : tantôt les images sont convoquées pour donner une visibilité à un savoir préexistant, tantôt la découverte d’images jusqu’alors inconnues vient « inquiéter » ce savoir, y introduire du jeu, provoquer de nouvelles questions.”⁵⁵ Et bien que ces images de l’extermination soient encore “prises dans la logique d’un montage et d’un commentaire qui en ignoraient la singularité”⁵⁶, il n’en demeure pas moins que leur articulation semble leur conférer une visibilité nouvelle et s’accorder à la pensée du philosophe allemand Walter Benjamin, selon qui “la marque historique des images n’indique pas seulement qu’elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu’elles ne parviennent à la lisibilité qu’à une époque déterminée.”⁵⁷

La question du regard se voit relevée en premier lieu par le commentaire du film. “Premier regard sur les camps : c’est une autre planète” rapporte la voix de Michel Bouquet, tandis que l’image donne à voir les yeux écarquillés d’un détenu pris en photo. Ce bout de visage incrédule met en crise le regard que le spectateur de l’époque pouvait porter sur l’événement et agit encore aujourd’hui comme un avertissement préalable à la lecture des images relatives à l’extermination des Juifs d’Europe. La remise en question du savoir engrangé par l’imagerie des “camps” amorce ici une réflexion cinématographique sur le matériel d’archive qui

⁵³ S. Rollet, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁴ C. Delage, “*Nuit et Brouillard* : un tournant dans la mémoire de la Shoah”, dans *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, n° 61, 2003, p. 86.

⁵⁵ S. Rollet, *op. cit.*, p. 48. Voir aussi S. Lindeperg, “*Nuit et Brouillard*”, *un film dans l’histoire*, Paris, Editions Odile Jacob, 2007, pp. 55-69.

⁵⁶ S. Lindeperg, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁷ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages (1927-1940)*, trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 479.

parcourt la seconde moitié du vingtième siècle, avec notamment les travaux de Harun Farocki. Dans *Images du monde et inscription de la guerre* (1989) le cinéaste allemand s'interroge sur la lisibilité des archives à partir d'une photographie prise par un avion de reconnaissance américain au-dessus du camp d'Auschwitz et de ses environs en avril 1944. La réflexion de Farocki rejoint celle de Resnais et nous invite à reconsidérer les images qui se sont distinguées par leur forte puissance affective ou leur illisibilité constitutive.



Fig. 2.1. L'ébahissement de cet homme préfigure la crise du regard que Resnais souhaite introduire par le montage discursif des archives.

Le montage des archives insiste sur la diversité des matériaux empruntés par le réalisateur pour parvenir à établir un récit qui, en délaissant la forme de l'actualité, s'écarte d'une représentation des "camps" centrée sur l'horreur de la découverte des armées alliées⁵⁸. Resnais intègre par exemple un extrait du film de fiction *La Dernière étape*, réalisée dans l'immédiat après-guerre par Wanda Jakubowska, pour compléter une séquence sur le transport en train des déportés. Le plan représentant l'arrivée d'un train en gare d'Auschwitz permet ainsi d'illustrer l'étape de la sélection suggérée par la présence des soldats S.S. au bord du cadre. Le montage introduit ainsi cette courte séquence comme référence documentaire en

⁵⁸ Christian Delage fait d'ailleurs état d'une note rédigée par Henri Michel, le conseiller historique du film, en mars 1955, soit en amont de la réalisation du film : " Le sujet, la nature des matériaux rassemblés, garantissent à ce film une grande intensité dramatique, mais les réalisateurs sont conscients que l'écueil à éviter est de trop éprouver le spectateur par un excès d'horreur. Il importe donc moins d'insister sur le côté « sadique », « crime de guerre », « monstruosité inhumaine » de la concentration, que de tenter d'en retracer, par l'image et par le commentaire, une explication sociologique." Cité dans "*Nuit et Brouillard ...*", *art. cit.*, p. 85.

lieu et place d'une imagerie spécifique à l'arrivée des convois, inexistante ou hors d'atteinte pour le cinéaste.

Celui-ci peut toutefois compter sur un fond d'images prises sur le vif de l'événement, qui comporte aussi bien des films réalisés par les opérateurs militaires que des extraits de films de propagande et certaines photographies encore inconnues du grand public français. C'est notamment le cas des photographies tirées de "l'album d'Auschwitz", ou bien encore du cliché de l'enfant du ghetto de Varsovie et la courte séquence immortalisant une jeune fille tzigane dans l'entrebâillement de la porte d'un convoi en partance du camp de Westerbork en Hollande. On notera que toutes ces images ont été réalisées par des soldats S.S., à l'exception de la séquence de Westerbork qui fut tournée par un détenu juif allemand sous les ordres du commandant du camp⁵⁹. Le montage de Resnais fait cohabiter le point de vue des oppresseurs avec celui des armées victorieuses, ce qui a inévitablement conduit à des relectures trompeuses⁶⁰, mais le commentaire du film parvient à articuler une dialectique qui relie les images par la résurgence de motifs qu'elles partagent. C'est notamment le cas de la série de portraits qui amorce la conclusion du film. Les gros plans mettent ici l'accent sur le regard impénétrable de détenus décharnés, soutenus par le commentaire du film qui soutient que, au bout de la chaîne concentrationnaire, les visages "se ressemblent, s'alignent sur un modèle sans âge qui meurt les yeux ouverts". Ces motifs participent à la construction d'une imagerie nouvelle du génocide, où les agents de la réflexivité sont aussi piliers d'une poésie proprement filmique.

Nuit et Brouillard emploie également des séquences réalisées par Resnais et son équipe dans le complexe d'Auschwitz-Birkenau. La liaison de ces scènes en couleur avec les archives en noir et blanc initie un dialogue qui surpasse le calme apparent qui règne dans l'ancien centre d'extermination, ce que Rollet souligne : "pour Resnais, ce qui s'oppose au travail de remémoration, c'est-à-dire à l'appropriation critique des images par un présent « qui s'est reconnu visé par elles », ce ne sont nullement les images d'archive. Ce qui fait réellement écran et interdit le regard, c'est ce qui feint de s'offrir sans médiation : le présent de la prise de vues, incapable de voir au-delà de la surface lisse des apparences [...]"⁶¹. Le cinéaste use de mouvements de caméra, des travellings avant et latéraux, pour arpenter les vestiges du

⁵⁹ cf. Chapitre 3.

⁶⁰ O. Levy, *op. cit.*, p. 44.

⁶¹ Sylvie Rollet, *op. cit.*, p. 51.

camp, à la manière d'un touriste dont le regard sillonne lentement les environs. À plusieurs reprises, le commentaire tente alors de mettre en garde le spectateur contre cette vision des décombres qui renverrait l'horreur de l'extermination à un temps désormais révolu, comme lors de l'ultime séquence du film. L'intemporalité du génocide se donne maintenant à voir à travers les paysages qui immortalisent Auschwitz comme l'épicentre d'un drame fondateur pour l'histoire moderne. L'enchevêtrement du passé et du présent pose ici un cadre qui nous permet de mieux saisir la temporalité contrariée de l'événement génocidaire.



Fig. 2.2. Tandis que les derniers travellings de *Nuit et Brouillard* laissent présager la disparition des traces du crime du régime nazi, le commentaire du film insiste sur l'importance d'examiner sa résonance dans le monde contemporain.

Plus de dix ans après les faits, *Nuit et Brouillard* propose un retour critique sur l'historiographie de l'extermination des Juifs d'Europe. Le montage discursif de Resnais s'attarde à rendre leur lisibilité aux documents d'archives, un travail qui conduit le spectateur à déplacer le cadre mémoriel dans le champ de la pensée plutôt que dans celui de l'histoire : “[le film] ne se propose donc comme espace scénique de remémoration qu'en faisant simultanément place à l'oubli qui ronge le passé : la Catastrophe [...] ne peut être rendue

visible, mais seulement *entrevue*, au travers de l'incomplétude, du caractère fragmentaire de ce qu'il en reste, comme au travers de l'hétérogénéité des archives, du manque d'unité des matériaux, de la divergence des voix qui viennent du passé.⁶² La mémoire cinématographique du génocide trouve son essence dans cette oeuvre pionnière, qui exclut cependant l'une des sources privilégiées par les films des décennies ultérieures, le témoignage des rescapés de l'extermination.

Lanzmann et le "film-témoin"

Aux débuts des années 60, à Jérusalem, se tient le procès du criminel contre l'humanité Adolf Eichmann qui marque un tournant dans l'historiographie du génocide. Le procureur général de la jeune nation d'Israël, Gidéon Hausner, souhaite rompre avec la monotonie des pièces à conviction administratives du procès de Nuremberg et coordonne l'accusation autour de témoignages forts de la part de survivants du génocide : "Mises bout à bout, les dépositions successives de gens dissemblables, ayant vécu des expériences différentes, donneraient une image suffisamment éloquente pour être enregistrée. Ainsi espérais-je donner au fantôme du passé une dimension de plus, celle du réel."⁶³ La très grande médiatisation du procès replace la singularité de l'extermination des Juifs au centre des débats historiques et de la sphère culturelle. De nombreuses adaptations fictionnelles ou romancées, basées ou non sur des témoignages, voient le jour, proposant un contraste saisissant avec l'invisibilisation globalisée de ce pan-ci de la Seconde Guerre mondiale pendant les années 50. Claude Lanzmann se montre méfiant quant à ce brusque regain d'intérêt : "La « découverte » soudaine du martyrologe juif par un immense public et l'unanimité dans la compassion sont peut-être l'ultime ruse d'une Histoire qui se débarrasse de la singularité de l'Holocauste au moment même où elle prétend la représenter."⁶⁴ La sentence du cinéaste offre un miroir, dans le monde de l'art, à l'alerte lancée dans le champ historique par Saul Friedländer : "Trois décennies [...] nous ont permis d'accumuler les détails sur le sort des Juifs d'Europe pendant la Seconde Guerre mondiale, mais notre compréhension des faits se heurte à la même opacité qu'il y a trente ans. Cependant, la faiblesse, l'impuissance même de l'historien ne saurait éliminer notre constant besoin de comprendre."⁶⁵

⁶² *Ibid.*, p. 53.

⁶³ Gidéon Hausner, *Justice à Jérusalem. Eichmann devant ses juges*, Paris, Flammarion, 1966, p. 384.

⁶⁴ C. Lanzmann, « De l'holocauste à *Holocauste* [...] », op. cit., p. 309.

⁶⁵ Saul Friedländer, « L'extermination des Juifs d'Europe : pour une étude historique globale », dans *Revue des études juives*, 1976, t. 135, n° 1-3, p. 113.

En 1985 sort en salle le documentaire *Shoah*, fruit d'un travail étalé sur douze années par Lanzmann et œuvre monumentale de par sa durée, de presque dix heures, et de par la place inédite qu'il occupe dans le champ des recherches historiques et esthétiques. Dans la foulée de la réflexion critique de Resnais sur les images d'archives, Lanzmann s'oppose à la tentative de représentation frontale de l'événement en choisissant de ne pas y avoir recours lors de son montage, le film faisant à ce titre office de substitut aux "images inexistantes de la mort dans les chambres à gaz"⁶⁶. Il compose ainsi *Shoah* en se servant du matériel audiovisuel récolté au cours de plus de dix années de recherche documentaire, le fruit de longues *interviews* entre le cinéaste et les "acteurs" de l'événement génocidaire, que l'on peut classer en trois catégories : les rescapés juifs, les anciens nazis et des civils polonais⁶⁷. La place occupée par Lanzmann au cours de ces échanges se veut déterminante : sa posture autoritaire invite les intervenants à un effort, souvent douloureux, de remémoration qui transcende le temps du film.

Dans une séquence de la deuxième partie du film, tournée à Tel-Aviv, Lanzmann interroge Abraham Bomba, un coiffeur juif à la retraite. Rescapé du camp de Treblinka, il y était affecté à un commando spécial chargé de couper les cheveux des femmes et des enfants avant que ceux-ci ne soient asphyxiés dans les chambres à gaz. La scène se déroule dans un salon de coiffure où Bomba est convié à couper les cheveux d'un client en même temps qu'il répond aux questions du cinéaste, réactualisant, dans un contexte spatio-temporel tout à fait différent, la position qu'il occupait des décennies plus tôt. Sa gestuelle, presque mécanique, et le récit distant et froid de son expérience laissent bientôt place à de nombreux signes d'émotion, motivés par l'interrogatoire insistant de Lanzmann. Tout à coup, le silence de l'ancien coiffeur vient, pendant deux longues minutes, révéler le caractère indicible du génocide et faire écho au constat dressé par Primo Levi sur le caractère paradoxal du témoignage :

« Je le répète : nous, les survivants, nous ne sommes pas les vrais témoins. [...] Nous, les survivants, nous sommes une minorité non seulement exigüe, mais anormale : nous sommes ceux qui, grâce à la prévarication, l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le

⁶⁶ C. Lanzmann, *Le Lièvre de Patagonie*, Paris, Gallimard, 2009, p. 437.

⁶⁷ Les interventions de Raul Hilberg marquent également l'émergence d'un point de vue moderne et documenté dans l'historiographie du génocide, contribuant à promulguer la figure de l'historien au rang de source secondaire de l'Histoire.

fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont revenus muets, mais ce sont eux les « musulmans », les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale. »⁶⁸

Dans *Shoah*, l'hétérogénéité des points de vue s'accorde sur l'impossibilité du témoignage "intégral", mettant en évidence la thèse d'une image qui manque à notre connaissance pour parvenir à nous représenter fidèlement le meurtre systématique des Juifs. Pour Shoshana Felman, le film nous fait "à notre tour *témoins* de la manière dont l'Holocauste apparaît comme l'avènement historique, inconcevable et sans précédent, d'un événement-sans-témoin, un événement dont le projet même est, historiquement, l'oblitération littérale de ses témoins"⁶⁹. "On ne peut pas raconter ça, rapporte Simon Srebnik au début du film. Personne ne peut se représenter ce qui s'est passé ici. Impossible." Rescapé du camp de Chelmno, Srebnik introduit aussi la lourde tâche du film qui consiste à trouver une scène capable de relever le défi de l'indicibilité du génocide.

Revenu sur les lieux des premiers massacres perpétrés à l'aide des camions à gaz, Srebnik remarque que l'atmosphère qui y règne est restée la même : "C'était toujours aussi tranquille, ici. Toujours. Quand on brûlait chaque jour 2000 personnes, des Juifs, c'était également tranquille. Personne ne criait. Chacun faisait son travail. C'était silencieux. Paisible. Comme maintenant." À première vue bucoliques et banals, ces "non-lieux de la mémoire" que sont les paysages immortalisés par Lanzmann concrétisent l'idée que l'essence de l'extermination réside en l'absence de traces. Selon Pierre Wat, "c'est avec la destruction des Juifs d'Europe que l'expérience du paysage comme lieu où l'on pressent que la mort a régné, alors même que rien ne nous en est donné à voir, a pris son sens le plus radical."⁷⁰ En ce sens, les longs plans de Lanzmann perpétuent le geste de Resnais qui, à l'aide des mouvements de caméra, inscrivait dans le centre d'Auschwitz désert les signes d'une menace intemporelle. Ils revendiquent désormais l'absence de traces comme la marque de passage de l'événement dévastateur et proposent de faire l'expérience de cette intemporalité par le biais de la contemplation : "Les paysages paisibles en quoi se sont transformés tant de sites d'extermination ne signifient pas que l'histoire les a désertés. Les morts sont invisibles mais

⁶⁸ Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 42.

⁶⁹ Shoshana Felman, "A l'âge du témoignage", dans *Au sujet de Shoah ...*, op. cit., p. 63.

⁷⁰ Pierre Wat, "Paysages sans témoins", dans *Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire*, Paris, Hazan, 2017, p. 161.

ils sont là, autrement, et le paysage témoigne de cette présence.”⁷¹ Ce traitement matérialiste de la mémoire préfigure tout un pan de l’imagerie poétique du génocide à partir de la fin du vingtième siècle, de la filmographie d’Arnaud des Pallières⁷² au projet *Traces* du photographe Roberto Frankenberg, en passant par le récit-photographique *Écorces* de Georges Didi-Huberman.



Fig. 2.3. Simon Srebnik revient sur les lieux du centre de mise à mort de Chelmino. La tonalité du survivant ainsi que le calme qui règne dans le cadre marquent le récit en contrepoint.

Pour Sylvie Rollet, l’association de deux temporalités disjointes, “le temps de la saisie - où l’« image » soudain apparue déchire le voile du visible - et le temps de la méditation - où, d’apparition en apparition, la vérité prend corps”, configure les principe d’une “dialectique de l’incarnation”⁷³ et d’une mise en abyme aporétique qui finissent d’entériner la proposition artistique de Lanzmann de considérer l’histoire en construction de l’extermination des Juifs d’Europe. La réflexivité homo-filmique⁷⁴ ne révèle pas seulement les liens qui rassemblent le processus du film et son sujet, elle permet également au spectateur d’appréhender l’événement autrement qu’en substituant la destruction des traces par une image trompeuse de la réalité. Cette *antireprésentation* contribue à démentir les limites de l’art cinématographique et la remise en cause de ses pouvoirs. Non seulement le film parvient à

⁷¹ *Ibid.*, p. 167.

⁷² Cf. Chapitre 3.

⁷³ S. Rollet, *op. cit.*, p. 191.

⁷⁴ Cette notion désigne les “jeux de miroir qu’un film est susceptible d’entretenir [...] avec lui-même”, voir Jacques Gerstenkorn, “À travers le miroir”, dans *Vertigo*, n°1, 1987, p. 9.

exposer ce qui fait l'essence du génocide - la destruction des Juifs et la destruction des preuves de cet anéantissement - mais la forme qu'il adopte démontre que les problématiques d' "excès de présence" et de "statut d'irréalité" soulevées par Rancière peuvent être résolues :

« Il n'y a pas d'irreprésentable comme propriété de l'événement. Il y a seulement des choix. Choix du présent contre l'historicisation ; choix de représenter la comptabilité des moyens, la matérialité du processus, contre la représentation des causes. Il faut laisser l'événement dans le suspens des causes qui le rend rebelle à toute explication par un principe de raison suffisante, qu'il soit fictionnel ou documentaire. Mais le respect de ce suspens ne s'oppose en rien aux moyens d'art dont dispose Lanzmann. »⁷⁵

Tandis que *Nuit et Brouillard* remettait en question le savoir et l'image que le spectateur peut avoir du génocide, *Shoah* parachève la construction d'un espace décisif pour la mémoire de l'événement. Il s'agit d'une scène proprement filmique et poétique où l'extermination s'incarne de façon sensible dans le présent de l'œuvre qui se fait à son tour témoin de l'Histoire en train de se faire.

⁷⁵ J. Rancière, "S'il y a de l'irreprésentable", art. cit., p. 96

**Partie II -
Persistance et déplacement des motifs de
l'extermination dans le cinéma d'Arnaud des
Pallières**

Chapitre 1 - Les réminiscences de *Drancy Avenir*

« L'âme, immortelle et plusieurs fois renaissante, ayant contemplé toutes choses [...] ne peut manquer d'avoir tout appris. Il n'est donc pas surprenant qu'elle ait [...] des souvenirs de ce qu'elle [...] a su précédemment [...]. La recherche et le savoir ne sont au total que réminiscence. » Platon⁷⁶

Réalisé en 1997, *Drancy Avenir* est le premier long-métrage d'Arnaud des Pallières. Le cinéaste compose une structure filmique complexe, entre documentaire et fiction, marquée par l'abondance de citations littéraires et de références au cinéma, pour étayer un récit polymorphe sur la destruction des Juifs d'Europe. Le film suit notamment le parcours d'une jeune étudiante en histoire qui entreprend un travail de recherche sur la Cité de la Muette à Drancy. Lors de la Seconde Guerre mondiale, cet ensemble de logements sociaux fut aménagé en camp d'internement et joua un rôle primordial dans la déportation des Juifs de France vers les camps d'Europe de l'Ouest.

La recherche de l'étudiante prolonge la réflexion du metteur en scène sur la transmission de la mémoire de l'extermination à la fin des années 90. Des Pallières veut rompre avec le concept de "devoir de mémoire", largement institutionnalisé dans la sphère culturelle, qui repose sur l'édification d'une "mémoire collective", notion problématique selon le cinéaste :

« La mémoire est un événement de chacun, pas de tous. [...] Je voulais donner les moyens à chaque spectateur de conjuguer cet événement fondateur de son humanité qu'est la destruction des Juifs d'Europe, autrement qu'au passé. Le lui faire appréhender autrement que comme un fait historique positif. Je voulais que le spectateur fasse l'expérience, par le cinéma, de cette intuition philosophique bouleversante que le passé n'existe pas. Que le passé est une fiction. Qu'il n'y a, qu'il n'y a jamais eu, qu'il n'y aura jamais que du présent. La question n'était plus alors celle du souvenir ni de la mémoire. La question était d'apprendre à voir et à entendre le monde dans lequel nous vivions ... comme le monde de la destruction des Juifs d'Europe. »⁷⁷

⁷⁶ Platon, *Ménon*, dans *Œuvres complètes*, t.3, 2e partie, Paris, Editions Belles Lettre, 1923, p. 250.

⁷⁷ Nathan Rera, "Contre le « devoir de mémoire » : Entretien avec Arnaud des Pallières", dans *De Paris à Drancy, ou les possibilités de l'Art après Auschwitz*, Aix-en-Provence, Editions Rouge profond, 2009, pp. 142-143.

Le spectateur se retrouve ainsi confronté à la persistance des effets du génocide dans le monde contemporain et quelque chose de l'ordre de la réminiscence s'impose alors à celui-là même qui n'a pas vécu l'événement. Dans cette perspective, qu'Ophir Levy qualifie de “*matérialiste* [...]”, terme qu'il faut entendre en son sens le plus fort, celui du matérialisme atomiste antique de Démocrite, d'Epicure et de Lucrèce”⁷⁸, la pluralité des récits proposés par des Pallières parvient à ré-engager les agents de la transmission du savoir sur l'extermination pour l'adapter aux enjeux de la mémoire contemporaine.

L'évanouissement de la figure du témoin

Drancy Avenir s'ouvre sur un plan fixe énigmatique, long d'environ une minute, à l'intérieur d'une pièce à vivre. Les murs sont jaunis par l'usure et il y a peu de mobilier ; le calme plat qui y règne nous invite à scruter le bout de jardin lumineux, en surcadrage par la fenêtre : il s'agit du parc de la Cité de la Muette, où apparaissent quelques passants. La voix fatiguée d'un vieil homme se superpose rapidement à l'image et se présente comme le dernier rescapé juif du génocide⁷⁹. Cette émanation d'une voix sans corps semble habiter l'espace où se situe la caméra. Elle agit en synchronie avec l'image, venant ponctuer de l'annonce de sa disparition prochaine l'assombrissement progressif du plan, grâce à la fermeture lente du diaphragme lors de la prise de vue. La voix parle d'un “anéantissement”, faisant à la fois référence au phénomène de l'extermination mais aussi à l'épuisement d'une mémoire vive sur ce sujet, marquée par la subjectivité des témoins de la scène.

La scène suivante rompt le rapport synchronique entre le commentaire et l'image en convoquant un extrait du *Marchand de Venise*, le film inachevé d'Orson Welles réalisé d'après la pièce de Shakespeare. Shylock, un marchand juif, traverse les rues de Venise pour aller à la rencontre de Sir Antonio qui voudrait lui emprunter de l'argent. La séquence insiste sur l'antisémitisme dont est victime Shylock, confronté à une foule uniforme de Vénitiens masqués qui le toisent, puis au dédain de Sir Antonio. En contrepoint, la voix du vieil homme explique l'impuissance de ses mots face au caractère extrême du génocide. À la jonction de la bande sonore et de l'image, le spectre de la persécution des Juifs se dessine comme une alerte

⁷⁸ O. Levy, *Les Images clandestines. De la sédimentation d'un imaginaire des "camps" et de son empreinte fossile sur le cinéma français et américain (des années 1960 à nos jours)*, thèse de doctorat sous la direction de Sylvie Lindeperg, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, 2013, p. 450.

⁷⁹ Le commentaire est en réalité un montage d'extraits de livres écrits par l'auteur Primo Levi.

et un appel au souvenir de la catastrophe perpétrée par l'homme lorsque la voix du vieil homme s'éteindra.



Fig. 3.1. L'assombrissement progressif de l'image offre une scène de représentation à la disparition annoncée du dernier rescapé du génocide.

Cette première séquence introduit certains enjeux du film d'Arnaud des Pallières, qui ne veut user d'aucune image d'archives. Une dizaine d'années après la diffusion de *Shoah*, il semble vouloir prendre à son compte l'un des enseignements de Lanzmann sur la représentation du génocide. Le professeur du cours d'histoire se réapproprie ainsi, plus tard dans le film, une citation du cinéaste : "Le pire crime qui puisse être commis lorsqu'il est question d'étudier l'histoire de la destruction des Juifs d'Europe est de considérer celle-ci comme passée. L'extermination n'est en aucun cas de l'ordre du souvenir. Un travail consacré à

l'extermination ne peut être qu'une enquête sur le présent, ou au moins sur un monde dont les cicatrices sont encore si fraîches et si vives qu'il se donne à voir dans une sorte d'intemporalité."⁸⁰ Comme Lanzmann, des Pallières renonce à l'emploi d'archives audiovisuelles ; mais aussi, il renonce à la figure du témoin qui constituait une des principales ressources du travail documentaire de Lanzmann. Après *Shoah*, de nombreux cinéastes continuent à centrer leur récit autour des discours de rescapés et plusieurs organismes voient le jour, à partir du milieu des années 80, pour recueillir le témoignage filmé des survivants du génocide. Pour des Pallières, cette accumulation d'archives, qui est censée garder intact le souvenir de l'événement, agit au contraire comme une "mémoire morte". Au sujet de l'entreprise de la Shoah Foundation, créée par Steven Spielberg en 1994, il déclare : "Les images et les sons enregistrés par les employés de Spielberg sont précisément ce que nous oublierons pour toujours. Le reste [...] nous avons peut-être encore une petite chance pour que quelque chose nous en parvienne un jour et nous fasse signe."⁸¹

Plus tard dans le film, lorsque que l'étudiante en histoire cherche à s'entretenir avec le père de son amie chanteuse, qui fut interné dans un camp, celui-ci décline la proposition par l'intermédiaire de sa fille, dont la lettre est lue par l'étudiante en voix off. Le refus est une nouvelle modalité de l'évanouissement de la figure du témoin, refus auquel des Pallières fut lui-même confronté lors de la préparation de son film. Acceptant ce sort, le cinéaste s'écarte encore de la méthodologie *lanzmannienne*. Dans *Shoah*, Lanzmann use en effet de divers stratagèmes pour passer outre le refus de témoigner de certains intervenants. Les injonctions posées à Abraham Bomba de continuer à raconter son histoire trahissent par exemple une position autoritaire qui inconforte des Pallières : "Si j'avais rencontré un témoin qui n'avait pas voulu parler, j'aurais commencé par douter de la légitimité de mon projet. Ce n'est pas pour rien que j'ai fait le film que j'ai fait. Un film éminemment subjectif, fabriqué avec les seuls matériaux que j'avais à ma disposition."⁸²

"Comment ferez-vous, vous les historiens, quand tous les survivants seront morts ?" demande Anne-Lisa Nathan dans sa lettre à l'étudiante. La mise en scène de la disparition du témoignage filmé invite d'abord à se replonger dans les récits écrits des survivants, dont des extraits sont lus abondamment durant le cours d'histoire. Le déroulé de cette séquence nous

⁸⁰ Claude Lanzmann, "De l'holocauste à *Holocauste ...*", art. cit., p. 316.

⁸¹ S. Lindeperg, "« Une image qui nous regarde » : Entretien avec Arnaud des Pallières", dans *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 207.

⁸² N. Rera, art. cit., p. 143.

indique que le professeur s'interroge sur cette méthode. Ses déambulations entre ombre et lumière dans un espace lumineux très contrasté lui donne une posture d'autorité vis-à-vis des élèves concentrés sur leur lecture, impression renforcée par la rigidité du cadre fixe qui ponctue la solennité du cours tout au long de la séquence. Au fur et à mesure que le cours avance, on assiste au renversement de cette figure, l'incarnation des affaires d'un "devoir de mémoire" qui s'épuise dans l'accumulation du savoir comme capital. Le professeur semble se recroqueviller dans le cadre. Lorsqu'il s'assied à son bureau, il paraît tout petit sous la citation de Walter Benjamin inscrite au tableau. L'antagonisme avec les étudiants touche son paroxysme quand vient la fin du cours : un flux de silhouettes traverse le cadre, masquant partiellement le désarroi du professeur, non seulement touché car ce dont il parle le touche à titre personnel, mais aussi parce qu'il se rend bien compte que son auditoire n'est pas forcément impacté par son cours, en atteste la manière dont il le scrute dans l'un des rares instants silencieux de la séquence. Le son participe aussi à pointer les failles de l'enseignement tel qu'il est dépeint dans la scène. Le commentaire en voix off du professeur rentre presque en contradiction avec ce que celui-ci transmet à ses élèves. "Il nous faut l'histoire, mais il nous la faut autrement" concède-t-il, citant encore l'une des *Thèses sur le concept d'histoire* de Benjamin.

L'invention cinématographique, comme l'enquête de l'étudiante plus tard dans le film, doit donc répondre ici à la disparition inéluctable des populations ayant vécu le génocide et avec elles celle du témoignage. Des Pallières résume d'ailleurs son film comme "l'histoire des trois générations" postérieures à l'extermination en intégrant cette idée d'effacement :

« La première génération annonce qu'elle va mourir, c'est la voix du survivant sur l'extrait du *Marchand de Venise* d'Orson Welles, il meurt et l'image meurt avec lui ; la seconde génération c'est un enfant de déportés, le professeur, qui, abîmé dans sa douleur, s'efface, et avec lui le texte de son enseignement ; la troisième génération, la mienne, dont l'histoire commence à la mort du survivant et à l'effacement du texte de ce qu'on croyait devoir transmettre : cette fameuse question de la mémoire. Alors là, et là seulement, peut se jouer la singularité de l'expérience de ma génération : considérer ce qui, dans le monde d'aujourd'hui, porte les traces de ce qu'il était hier. »⁸³

⁸³ S. Lindeperg, art. cit., p. 203

Dans cette optique, la mise en scène de *Drancy Avenir* fait apparaître l’empreinte de l’extermination selon une des modalités de la représentation indirecte du génocide qui est *la persistance des “camps”*.

La persistance de l’imagerie génocidaire

La persistance des “camps” désigne, “sur le modèle de la persistance rétinienne, la façon dont notre regard est irrésistiblement conduit à superposer des réminiscences concentrationnaires et génocidaires sur des phénomènes de la vie quotidienne.”⁸⁴ Elle sollicite, autant chez l’artiste que chez le spectateur, une connaissance préexistante de l’imagerie de l’extermination, conçue par les opérateurs militaires et diverses représentations documentaires et photographiques dans les années qui suivent la guerre :

« La persistance se manifeste [...] sur le mode volontaire et réfléchi de la *projection* lorsque la mémoire et les images des “camps” sont [...] convoquées de manière anachronique à des fins que l’on pourrait qualifier [...] de comparatistes, de discursives ou de “poétiques” [...]. Là où l’imagerie des “camps” semblait dire : “Attention, gardez l’œil, ça peut revenir”, la persistance de leurs motifs semble répondre : “Ouvrez les yeux, ça n’est jamais parti.” »⁸⁵

À la fin de la scène du cours d’Histoire, lorsque le professeur efface la citation de Benjamin au tableau, la craie se dissout lentement en faisant apparaître des formes abstraites, presque expressionnistes, qui évoquent des corps décharnés dans un état de lamentation. L’éphémérité de cet instant rentre en résonance avec une autre citation du philosophe allemand sur la transmission du savoir historique : “Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l’Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation.”⁸⁶ Dans la pensée benjaminienne, la notion d’*éclair* indique la précision du moment dans lequel une image peut faire ressurgir une vision précise du passé ; l’auteur parle plus tard d’une image “unique, irremplaçable du passé qui s’évanouit avec chaque présent qui n’a pas su se reconnaître visé par elle.”⁸⁷ L’effacement de la craie, prévue dès l’écriture du scénario, laisse entrevoir d’étranges réminiscences : la

⁸⁴ Ophir Levy, *Images clandestines ...*, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁸⁶ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 478.

⁸⁷ W. Benjamin, “Sur le concept d’histoire”, dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 341.

maigreur des silhouettes fait d'abord penser aux images alliées des détenus des camps à peine libérés, mais aussi les formes nouées et entrelacées évoquent des amas de corps vivants ou morts, rappelant la représentation des charniers et de la mort dans les chambres à gaz. De cette manière, des Pallières cherche à appuyer la dialectique entre une image du temps présent et une représentation du temps passé, inscrivant l'expérience proposée au spectateur dans le domaine du sensoriel plutôt que dans celui de l'incarnation. Ici, la fugacité de l'indice déposé au sein même de l'image par le cinéaste réussit à raviver le souvenir de la terreur de l'extermination, menacé par l'aspect redondant du simple discours historique qui peine à susciter l'intérêt des élèves.

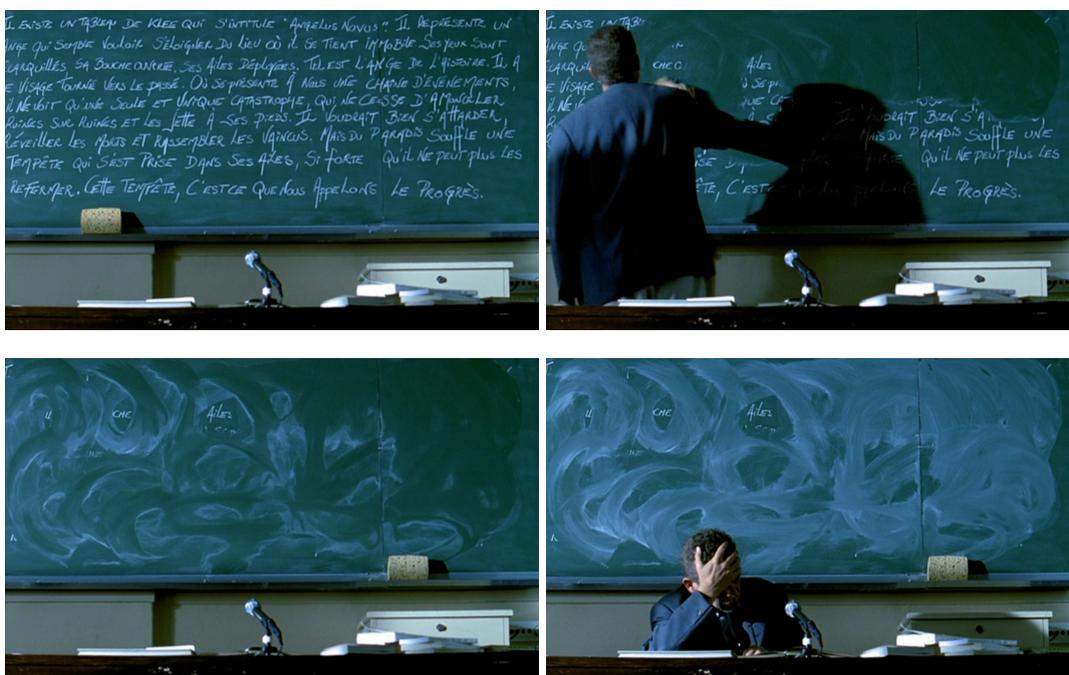


Fig. 3.2. La dissolution de la craie fait entrevoir des formes abstraites fait écho à la fugacité de l'instant décisif décrit par Walter Benjamin.

La persistance de l'imagerie des "camps" induit donc un lien figuratif entre les motifs de l'extermination, tels qu'ils ont été filmés et photographiés par les armées alliées, et des films plus récents qui s'emploient à ré-engager leurs effets sans les montrer frontalement. Ophir Levy note ainsi que "le souvenir de la déportation peut s'imposer à nous [...] face à certaines infrastructures et institutions suscitant la résurgence d'impressions concentrationnaires (cheminées d'usine, trains, enfermement asilaire, abattoirs)."⁸⁸ Sur ce point, le choix de filmer

⁸⁸ O. Levy, *op. cit.*, p. 119.

dans l'ancien camp d'internement de Drancy n'est bien sûr pas anodin. En 1946, quelques-uns des bâtiments qui le composent retrouvent leur fonction initiale de logements sociaux. Il en résulte que la Cité de la Muette témoigne encore aujourd'hui d'une identité double : ensemble d'habitations, elle fait aussi office de *lieu de mémoire*, notamment depuis les édifications du monument mémorial de Shelomo Selinger en 1976 et, plus récemment en 2012, d'une branche du Mémorial de la Shoah. L'étudiante du film d'Arnaud des Pallières se rend dans cet endroit chargé d'histoire et son enquête se focalise sur les bâtiments et le parc de la Cité. Son commentaire en voix off s'appuie encore sur une succession de citations ayant un rapport direct ou non avec l'organisation de l'ancien camp. Le spectre de la déportation des Juifs surgit alors à la jonction entre deux scènes administratives : l'une, narrée par l'étudiante, se réfère au recensement des Juifs internés à Drancy sur le point d'être déportés à l'est de l'Europe ; dans l'autre, le cinéaste filme à leur travail les employés d'un bureau de la sécurité sociale, situé au rez-de-chaussée de l'aile droite des bâtiments⁸⁹. L'entreprise semble incriminante envers les actuels fonctionnaires d'État, dont l'activité est mise en parallèle avec l'organisation bureaucratique de l'extermination des Juifs d'Europe. La lumière en contre-jour les dessine en silhouette dans une ambiance sombre, ce qui contribue encore à pointer un antagonisme certain dans la séquence. Arnaud des Pallières se défend pourtant d'avoir voulu faire "le procès de l'administration française", insistant sur l'ironie de la situation pour "obliger le spectateur à un effort d'imagination"⁹⁰. La mémoire de la déportation déteint sur la perception du monde environnant et les tâches procédurières, communes aux deux mondes, héritent d'une vision contaminée par la projection des activités criminelles nazies.

Cette malédiction s'étend bientôt à la manière dont des Pallières fixe l'image des actuels résidents de la Cité de la Muette. Filmés, le temps d'une scène, dans l'intimité de leur appartement dans des cadres rapprochés, ceux-ci sont représentés frontalement et immobiles. Ils entretiennent avec la caméra un rapport fortement marqué par la mise en scène et quelques regards caméra suffisent à dresser un lien poétique entre les anciens internés du camp de Drancy et les habitants de la Cité de la Muette, comme l'indique des Pallières :

« Filmer les habitants de l'actuelle Cité de La Muette était une manière de filmer ce qu'avaient pu être les déportés dans ce camp, des gens ordinaires, sauf qu'ils étaient juifs. Le fait qu'on les ait choisis parce qu'ils étaient juifs relève d'un arbitraire

⁸⁹ N. Rera, art. cit., p. 157.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 157.

analogue au mien, consistant à filmer des gens uniquement parce qu'ils habitaient dans cette cité. »⁹¹

Plus tôt dans le film, l'étudiante en histoire racontait l'histoire de sa première venue à l'ancien camp d'internement en compagnie de l'un de ses amis qui a grandi dans la cité. Le malaise rencontré par celui-ci devant la multitude des visites commémoratives et éphémères à quelques mètres de son domicile semble se confondre avec le point de vue du cinéaste sur la dualité de l'endroit. Le portrait des habitants de la cité parvient ainsi à se substituer à une image du passé à la fois pour convoquer son souvenir mais également pour donner une visibilité à des individus qui vivent chaque jour l'expérience du présent de l'extermination.

La visite de l'étudiante se poursuit hors les murs des bâtiments. Après avoir usé de mouvements panoramiques pour proposer la vision que les internés avaient depuis leur fenêtre, le metteur en scène introduit le travelling qui demeure dans la quasi-intégralité des plans tournés dans l'enceinte du parc de la Cité de la Muette. Ce traitement stylisé de séquences dans le temps présent ne peut que renvoyer aux lents travellings qui ponctuent la représentation du centre de mise à mort d'Auschwitz dans les prises réalisées par Alain Resnais pour *Nuit et Brouillard*. La citation renvoie également aux mouvements de caméra dans les films de Claude Lanzmann. Ce dernier est souvent revenu sur des sites du génocide des Juifs d'Europe, participant à capturer "la permanence des signes de l'extermination, secrètement inscrite dans l'insignifiance des paysages contemporains."⁹² Ce type de persistance décanse dans le cinéma de des Pallières au point de ne bientôt plus se rattacher au moindre lien figuratif :

« Ce petit square au milieu, finalement tout à fait agréable – et qui n'existait pas à l'époque du camp –, était pour moi très chargé, au point que j'avais l'impression que la moindre feuille d'arbre portait en elle quelque atome des Juifs assassinés dans le camp. Pourquoi ai-je autant filmé ces arbres ? Parce que je ne pouvais m'empêcher de penser que quelque chose de la substance organique de ces gens – dont certains étaient morts sur ce gravier noir de mâchefer – était peut-être passée dans ces arbres. »⁹³

⁹¹ *Ibid.*, p. 162.

⁹² O. Levy, *op. cit.*, p. 139.

⁹³ N. Rera, art. cit., p. 149.

Dans cette séquence, où le cinéaste scrute en effet longuement les nombreux arbres du parc qui n'existaient pas encore dans les années 40, les mouvements de travelling viennent rompre avec la fixité rigide des plans de la première partie du film afin de révéler quelque chose d'invisible à l'œil nu. La science matérialiste se traduit ainsi dans le langage poético-technique du cinéma pour compléter l'émanation de la voix sans corps du dernier rescapé de l'extermination dans une approche sensible de la mémoire du génocide.



Fig. 3.3. La déambulation du personnage joué par Aude Amiot dans les jardins de la Cité de la Muette. L'étudiante en histoire erre sans fin dans les paysages muets de l'extermination, renouvelant les codes de l'anti-représentation dans *Shoah*.

Enfin, la persistance de l'imagerie des "camps" dans *Drancy Avenir* se dessine encore dans le retour récurrent au motif du train. Ophir Levy note :

« La puissante logistique ferroviaire ayant été mise au service de la déportation, il était inévitable que le train devînt une figure privilégiée de la hantise du génocide dans le paysage contemporain. »⁹⁴

Cette "hantise", ou "pathologie de la mémoire"⁹⁵, résulte autant de l'abondance de témoignages sur les "convois de la mort" qu'à la circulation des images ayant trait à la déportation des communautés persécutées par les nazis. On pense alors notamment aux images réalisées par Rudolf Breslauer, un détenu juif allemand, et son équipe lors du départ de plusieurs convois de déportés depuis Westerbork, aux Pays-Bas, et à destination des camps

⁹⁴ O. Levy, *op. cit.*, p. 139.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 140.

d'Auschwitz et de Bergen-Belsen, en mai 1944. Ces courtes scènes, commandées par le commandant du principal camp de concentration néerlandais, montrent des internés juifs et tziganes attendant sur les quais avant d'être assignés à des wagons de marchandises ou de troisième classe. Sylvie Lindeperg note leur comportement calme qui "ne semble révéler cette conscience d'être au seuil d'une expérience tragique."⁹⁶ L'univers routinier des transports ferroviaires semble reprendre le pas sur le caractère extrême de l'extermination mais la collision entre ces deux mondes participe à la construction de nouvelles images-choc qui, après leur redécouverte dans les années 50 et leur utilisation dans *Nuit et Brouillard* notamment, tendent à revêtir le cadre familier d'une gare ferroviaire d'un voile obscur, teinté du souvenir du génocide.

Des Pallières choisit d'introduire l'enquête de l'étudiante en histoire par une scène qui se déroule dans une gare. Dans un premier temps, la caméra filme, au loin, l'arrivée d'un train. Des passagers descendent sur le quai et se dirigent immédiatement vers la sortie. Une bascule de point plonge alors l'image dans le flou et précède un mouvement panoramique horizontal de la caméra qui vient cadrer finalement en gros plan le visage de l'étudiante. Plusieurs éléments participent ici à alimenter la persistance de l'imagerie de l'extermination dans les signes de représentation de la gare. En premier lieu, le commentaire de la scène, un extrait du livre *La Petite fille du Vel' d'Hiv'* d'Annette Muller lu par l'étudiante, parvient à transfigurer le temps de la narration du film en reliant le récit d'une rafle à une scène du quotidien, l'arrivée en gare d'usagers des transports en commun. Cette confrontation précipite une lecture comparatiste de la séquence : l'arrivée des passagers qui s'évanouissent dans le flou offre ainsi un prolongement en symétrie aux images du départ sans retour des déportés juifs vers les camps de l'Est.

Les scènes de Westerbork et celle de des Pallières semblent liées par une approche documentaire presque vernaculaire d'où émerge une sorte de banalité dans les cadres. Dans le premier cas, elle semble être la résultante des injonctions nazies faites aux internés et des consignes prodiguées à Rudolf Breslauer et à son équipe ; dans le second, cette banalité apparaît comme un motif intemporel de l'extermination des Juifs d'Europe. Pour des Pallières, l'événement a tant contaminé notre perception du monde que sa mémoire peut transparaître sous forme de réminiscences que le cinéaste enclenche par des moyens

⁹⁶ S. Lindeperg, "Settela : destin d'une « image icône »", dans *Double jeu*, n°8, 2011, consulté le 17 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1090>.

proprement filmiques. La jonction de deux temporalités adjacentes est ainsi assurée par le mouvement panoramique de la caméra qui établit un lien entre les quais et l'étudiante en train de lire : tandis que l'arrivée d'un train et de ses passagers fait irrémédiablement référence à des convois de déportés, l'effet de proximité avec le visage de l'étudiante nous amène, comme elle, à chercher les signes de l'extermination non plus dans la recherche historique classique, par le biais du truchement des sources orales et écrites, mais dans le temps présent.



Fig. 3.4. Le mouvement de caméra se fait ici figure de style poétique pour unir deux temporalités bien distinctes.

Reprendre le principe du montage

En parallèle de l'enquête de l'étudiante, Arnaud des Pallières élabore un nouveau récit selon un dispositif qui détonne avec le reste du film. Le cinéaste prend le parti d'adapter librement *Au cœur des ténèbres*, le roman de Joseph Conrad paru à la fin du XIXe siècle. Dans plusieurs séquences de *Drancy Avenir*, des extraits du livre sont lus en commentaire de l'image selon un point de vue interne par un narrateur que l'on ne voit jamais à l'écran. Les scènes sont restituées sous forme de plans séquences en mouvement, la caméra étant positionnée fixement à l'avant d'un bateau qui s'engouffre dans une rivière sinueuse en forêt. Cette manière de filmer entre en résonance avec la réflexion, toujours en voix off, de

l'étudiante sur la notion du temps et de son écoulement. En remontant le fleuve, le narrateur du récit de Conrad remonte également le temps et découvre les recoins les plus sombres de l'humanité, métaphore de la noirceur de l'Histoire qui ne peut se limiter à un cadre spatio-temporel précis sans affecter les périodes passées et à venir. Cette citation anachronique à la période contemporaine au génocide intervient comme une métaphore de l'enquête de l'étudiante et rappelle que l'héritage de l'extermination des Juifs d'Europe se mesure aussi à l'aune de la fracture de l'humanité sous-jacent à l'événement génocidaire : “au moment où j'ai été convaincu de la nécessité de la multiplication des récits dans le film, [...] j'ai su intuitivement que je trouverai quelque chose dans *Au cœur des ténèbres* de Conrad [...] qui aurait à voir avec le chemin détourné que je cherchais pour le film. Je l'ai relu, et je n'y ai trouvé que ça : la permanence de l'extermination.”⁹⁷ Le cinéaste prolonge ainsi l'épilogue menaçant de *Nuit et Brouillard*.



Fig. 3.5. La représentation du voyage d'*Au cœur des ténèbres* continue d'instaurer le paysage en tant que figure d'incarnation du passé dans le présent.

L'épais réseau de références tissé par des Pallières au cours du film s'inscrit lui dans une méthode qui n'est pas sans rappeler le principe du montage exposé par Walter Benjamin, auteur souvent cité par le cinéaste : il s'agit bien ici “d'édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté”, puis de “découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total.”⁹⁸ Pour le philosophe Georges Didi-Huberman, cet enseignement de Benjamin établit que :

⁹⁷ Cf. Entretien entre Arnaud des Pallières, Adrien Fauchoux et Sébastien Derrey, 1997, retranscrit par l'auteur.

⁹⁸ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle ...*, op. cit., p. 477.

« La connaissance historique n’advient qu’à partir du “maintenant”, c’est-à-dire d’un état de notre expérience présente d’où émerge, parmi l’immense archive des textes, images ou témoignages du passé, un moment de mémoire et de lisibilité qui apparaît [...] comme un *point critique*, un symptôme, un malaise dans la tradition qui, jusqu’alors, offrait au passé son tableau plus ou moins reconnaissable. »⁹⁹

Les citations choisies par le metteur en scène composent ainsi, parmi le lot des éléments signifiants du film, comme des indices qui ne se réfèrent pas simplement au contenu imagé des séquences mais qui parviennent à leur donner un sens nouveau par le procédé du montage. Il en va ainsi de l’usage de séquences écrites par Primo Levi qui parviennent, dans la première séquence du film, à retranscrire la crainte qui habite la dissolution du plan dans une fermeture de diaphragme. Le commentaire agit donc comme la ponctuation d’un sens inscrit dans l’image, un sens qui ne saurait parvenir à la lisibilité sans être confronté à un élément extérieur. La mission du cinéaste consiste ici à trouver les éléments qui lui offriront un point de vue “précis” et “net” sur le phénomène génocidaire.

Dans son entretien avec Nathan Rera, Arnaud des Pallières souligne l’influence du cinéaste Orson Welles lors de la conception de *Drancy Avenir*¹⁰⁰. Le metteur en scène américain, qui fut le premier à se servir des images de l’ouverture des camps par l’armée américaine dans *Le Criminel* (1946), avait eu pour projet d’adapter *Au cœur des ténèbres*. Surtout, une séquence de son film inachevé, *Le Marchand de Venise*, est utilisée dans les premières minutes du film. Le philosophe Jacques Rancière s’étonne un instant du lien instauré entre le commentaire du rescapé et le personnage de Shylock :

« la fiction de la victime est représentée par un fragment sauvé du *Marchand de Venise* d’Orson Welles : seul corps donné aux Juifs par le film, mais aussi, peut-être, écho de cette histoire du cinéma et du siècle évoquée par Godard : l’histoire de [...] tous les films auxquels, comme aux enfermés de Drancy, a été refusée la chance de vivre. »¹⁰¹

⁹⁹ G. Didi-Huberman, *L’Œil de l’Histoire...*, op. cit., p. 16.

¹⁰⁰ N. Rera, art. cit., pp. 150-151.

¹⁰¹ J. Rancière et Jean-Louis Comolli, *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 68.

Dans un autre article consacré au film¹⁰², Rancière ne manquait d'ailleurs pas d'établir un parallèle entre l'usage d'œuvres inachevées et la mort prématurée des Juifs. Aussi peut-on entendre, vers la fin du film, l'une des dernières compositions du musicien Jean-Sébastien Bach que ce dernier n'a pu achever avant sa mort. Ces rapprochements poétiques constituent la base du montage d'éléments disparates dans *Drancy Avenir*. Bien entendu, ces références ne sont pas forcément connues par un large public - et on aurait tendance à penser que, dans son intégralité, le film cherche à atteindre un auditoire érudit, bien au fait de la culture artistique portant sur le génocide des populations juives en Europe. Mais, en ne citant jamais ses sources, ou sinon, partiellement, dans le générique de fin, des Pallières semble construire un film susceptible au contraire d'intégrer chaque spectateur en l'invitant à dresser une vue d'ensemble personnelle de l'événement global à partir de tous les éléments qui lui sont donnés à voir et à entendre, et du lien que ces éléments tissent entre eux :

« Je ne voulais pas que les textes soient entendus comme des citations. Je souhaitais recoudre ces textes ensemble pour n'en faire qu'un seul, peut-être un peu troué, un peu inégal, mais qui avait sa propre valeur et sa propre unité. Il ne devait donc pas y avoir de plus-value culturelle de ces textes. Il ne fallait pas dire d'où ils venaient ni insister sur le fait qu'ils étaient le fruit d'une reconstruction et d'un montage, afin de garder le plus possible le spectateur libre de les entendre comme je les disposais pour lui. [...] Je voulais qu'on entende le mieux possible ce que ces textes disaient "ensemble". Et pour ce faire, j'avais des petites stratégies d'effacement des origines. »¹⁰³

La douceur de la voix d'Aude Amiot, qui succède aux commentaires autoritaires du rescapé et du professeur d'histoire, est ainsi due au fait que des Pallières ne lui disait pas toujours la provenance des textes qu'elle lisait : « [...] je ne voulais pas qu'elle fasse de différence, dans sa façon de lire, entre les textes de littérature et les textes de témoignages. [...] Je voulais que tout soit intériorisé de la même manière, qu'elle le dise avec une voix qui soit toujours la même. »¹⁰⁴ Cette directive du cinéaste rompt avec les standards des commentaires des films sur le sujet où des élans moralisateurs enferment les voix - très souvent masculines - dans le carcan rigide du devoir de mémoire.

¹⁰² J. Rancière, "La Constance de l'art : à propos de *Drancy Avenir*", dans *Trafic*, printemps 1997, n°21, pp. 40-43.

¹⁰³ N. Rera, art. cit., p. 150.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 149-150.

Arnaud des Pallières réaliserait donc le rêve de Walter Benjamin en réalisant une œuvre à partir de citations. Dans une nouvelle intitulée *Marchandises de Chine*, le philosophe écrit :

« La force d'une route de campagne est tout autre selon qu'on y chemine à pied ou qu'on la survole en avion. Ainsi diffère également la force d'un texte si on le lit ou si on le copie. L'aviateur voit seulement comment la route se propulse à travers le paysage, elle se déroule sous ses yeux suivant les mêmes lois que le terrain qui l'entoure. Seul celui qui chemine sur la route prend la mesure de son empreinte et réalise comment de ce terrain qui pour l'aviateur n'est précisément qu'une plaine déroulée, elle fait surgir, sur ordre, des lointains, des belvédères, des clairières, des perspectives à chacun de ses tournants, tel l'appel d'un commandant fait sortir les soldats du rang. Ainsi, seul le texte copié commande l'âme de celui qui en est occupé, tandis que le simple lecteur n'apprend jamais à connaître les nouveaux aspects de son intériorité, comme les ouvre le texte, cette route à travers la forêt vierge intérieure s'épaississant toujours et encore : parce que le lecteur obéit au mouvement de son moi dans le libre domaine aérien de la rêverie, tandis que celui qui recopie l'expose à être commandé. Ainsi, la copie des livres en Chine fut la garantie incomparable d'une culture littéraire et une clef des énigmes de ce pays. »¹⁰⁵

La force du film de des Pallières réside dans cette propension à réactualiser le concept de "montage littéraire", théorisé par Benjamin¹⁰⁶, dans le domaine du cinéma.

¹⁰⁵ W. Benjamin, *Rue à sens unique*, Paris, Editions Allia, 2015, pp. 17-18.

¹⁰⁶ "Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant." cf. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 476.

Chapitre 2 - La mémoire contaminante

« Quand je passe du rêve éveillé qu'on appelle « cinéma » à la conscience des considérations esthétiques, je rêve encore. Je rêve d'un film dont le propos et l'écriture seraient en miroir. En empreinte, plutôt. » Jean-Louis Comolli¹⁰⁷

Dans le chapitre précédent, nous avons vu comment, dans *Drancy Avenir*, la mémoire de l'extermination des Juifs d'Europe était sujette à la sédimentation de l'imagerie du génocide, à travers la persistance de ses motifs dans le monde contemporain et le montage *benjaminien* des citations. La représentation réaliste, caractéristique des images-choc capturées par les opérateurs des armées alliées, et frontale de l'événement s'effaçait alors au profit de l'approche sensorielle d'un référent historique concret, l'ancien camp d'internement de Drancy, guidée par le montage symbiotique des pistes imagées et sonores. Dans *Disneyland, mon vieux pays natal*, que Arnaud des Pallières réalise quatre ans plus tard, il ne subsiste plus aucune référence narrative directe à l'extermination et le cinéaste articule son récit autour du célèbre parc d'attraction francilien, un univers a priori bien éloigné des sujets historiques qu'il traite habituellement¹⁰⁸. Des Pallières réalise plusieurs saynètes au cours de sa visite dans un monde féérique qui doit lui permettre de réengager une expérience de l'enfance. Une expérience fantasmatique qui se ternit au fur et à mesure que l'auteur brosse le portrait des différentes facettes du lieu. Le cinéaste doit aussi composer avec certaines directives imposées à la fois par la chaîne de télévision franco-allemande Arte, commanditaire du film, et par l'enseigne de divertissement Disneyland :

« Si on m'avait dit, à l'époque où j'ai réalisé *Drancy Avenir* (qui est tout sauf un film de commande), que je ferai quelques années plus tard un film intitulé *Disneyland, mon vieux pays natal*, j'aurais eu sans doute un peu de mal à le croire. Il n'y a pas plus éloigné de mon univers culturel et formel que ce que représente un lieu, un concept, comme Disneyland. Pourtant, c'est devenu "mon vieux pays natal"... Et c'est la commande qui a permis cela. Je me suis tellement approprié cette chose qui m'était

¹⁰⁷ J.-L. Comolli, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, 2004, p. 694.

¹⁰⁸ Outre *Drancy Avenir* (1997), Arnaud des Pallières a notamment réalisé *La Mémoire d'un ange* (1989), court métrage sur le souvenir étourdi d'un épisode de la Commune de Paris, et *Is dead* (1999), moyen métrage sur l'écrivain américain Gertrude Stein.

toute inconnue, toute étrangère, que cette chose est devenue un élément de mon intimité la plus intime. Cette chose autour de l'enfance, de la laideur et la tristesse infinies de la fête... »¹⁰⁹

Bien que des Pallières indique un déplacement des enjeux (à la fois narratifs, esthétiques et méthodiques) de son travail, la mise en scène de sa journée passée au “royaume de l'enfance”, un microcosme particulièrement représentatif du concept de la société du spectacle, laisse inévitablement entrevoir de nouvelles réminiscences. La mémoire du génocide semble s'être dissoute dans la perception de l'univers contemporain et la forme cinématographique développée par le cinéaste témoigne en elle-même de l'impact du sens enfoui de l'oeuvre. Le spectre de l'extermination des Juifs d'Europe apparaît sur le modèle de la *rémanence* qui désigne “la permanence d'effets liés à [la] mémoire de la déportation et du génocide, alors même qu'il n'en subsiste plus le moindre motif identifiable dans les films où elle s'exerce.”¹¹⁰

Disparitions

Le motif du train, déjà récurrent dans *Drancy Avenir*, intervient très tôt dans *Disneyland, mon vieux pays natal*. Le film s'ouvre en effet sur un plan dont la ressemblance avec l'une des premières vues des frères Louis et Auguste Lumière, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, est frappante, preuve que la citation et la référence restent des sources importantes dans les films d'Arnaud des Pallières. La caméra est tenue à la main sur un quai de gare, à hauteur de taille, et filme dans la perspective l'arrivée d'un RER. Elle tressaille lorsque celui-ci passe à son niveau, faisant écho à la peur des premiers spectateurs du cinématographe lorsqu'ils pensaient que le train allait traverser la surface de projection. La persistance du motif à travers le vacarme causé par le passage d'un train de marchandises, quelques plans plus tard, nous invite à considérer, dans une démarche proche de celle de Jean-Luc Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma*, les liens qui unissent le Septième Art aux événements tragiques du vingtième siècle. Pour le chef de file de la Nouvelle vague, le cinéma tiendrait ainsi la responsabilité de ne pas avoir su prévenir de l'immensité des crimes nazis¹¹¹. Dans les

¹⁰⁹ Claire Jacquet, “Entretien avec Arnaud des Pallières”, dans *Trouble*, n° 1, Hiver 2002, consulté le 01/08/2021. URL : <http://www.esacm.fr/wp-content/uploads/2020/04/10.-Arnaud-des-Palli%C3%A8res.pdf>, p. 7.

¹¹⁰ O. Levy, *Images clandestines ...*, op. cit., p. 13.

¹¹¹ Le rapport qu'entretient la filmographie de Godard à l'extermination des Juifs d'Europe et la perpétration de sa mémoire ne se mesure pas seulement à l'aune de ce simple constat et demeure riche et complexe. Pour de plus amples informations à ce sujet, j'invite le lecteur à se référer à O. Levy, “Se payer de mots ? Godard, l'histoire, les « camps »”, dans *Critique*, Editions de Minuit, n° 814, mars 2015, pp. 164-177.

films de des Pallières, la résurgence à répétition de la figure du train est plutôt le signe d'une contamination du cinéma par l'imagerie de l'extermination. Le train apparaît ici comme menaçant, transperçant le lever du jour dans un bruit assourdissant. Cette impression de terreur est également renforcée par une différence notable avec le film pionnier des frères Lumière, à savoir l'absence d'humains sur le quai, une disparition qui peut être directement perçue comme le prolongement de celle de la figure du témoin dans *Drancy Avenir*.



Fig. 4.1 et 4.2. Plus d'un siècle sépare l'ouverture de *Disneyland, mon vieux pays natal* de *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*. La citation induit ici le montage de deux temporalités éloignées, soulignant le rapport entretenu entre le cinéma et l'histoire du XXe siècle.

Le sentiment d'un manque

Que traduit cette absence dans le cadre ? Dans les plans qui suivent, la voix du cinéaste est introduite en commentaire de l'œuvre. En superposition des images de paysages qui défilent derrière la fenêtre du RER, des Pallières raconte la légende du *Joueur de flûte de Hamelin*. Comme le plan inaugural du film, le récit fait état d'une disparition : d'abord celle des rats qui avaient envahi le village, mis en fuite par la musique "aigre" produite par le joueur de flûte, puis celle des enfants qui ont suivi le son mélodieux qu'il joua en représailles contre les adultes qui n'avaient pas voulu payer son dû. Le commentaire du metteur en scène fait rapidement le lien entre le conte et le départ quotidien de dizaines de milliers de visiteurs pour Disneyland, terminus de son voyage en train. Des Pallières se demande alors ce qu'ont pu devenir les 90 millions "d'hommes, de femmes et d'enfants" qui ont pénétré au sein du parc d'attraction. Le voile de l'extermination se pose sur l'intégralité du commentaire introductif, à travers certains mots qui renvoient inévitablement aux crimes commis contre les Juifs. Plus que la localisation du conte dans "une ville de l'ancienne Allemagne", le terme "exterminer", qui renvoie à la volonté des habitants de se débarrasser des rats qui ont infesté, laisse entrevoir la persistance de l'imagerie génocidaire. Dans la propagande nazie, le motif du rat était très souvent utilisé pour représenter les Juifs, une symbolique raciste qui renvoie étrangement au contexte médiéval du conte. En effet, la reprise en 1284 par les frères Grimm de l'histoire du *joueur de flûte de Hamelin* fut souvent rapprochée à la gigantesque épidémie de peste noire qui se produisit en Europe, en Asie et en Afrique un demi-siècle plus tard. Durant cette période, des pogroms furent organisés en représailles contre les Juifs qui furent jugés responsables de la propagation de la maladie, notamment à Strasbourg, le 14 février 1349¹¹².

Alors que la source choisie par des Pallière pour amorcer son récit sonne comme un rappel de la persécution historique des Juifs, la répétition des mentions au nombre de visiteurs attirés par Disneyland apparaît elle aussi comme une référence au bilan gigantesque des pertes humaines consécutives au génocide orchestré par l'Allemagne nazie. Un sort funeste semble alors se dessiner pour ces voyageurs disparus dont le cinéaste part à la recherche. "On sait aussi comment, au cinéma, on ne meurt pas, préférant disparaître"¹¹³ rappelle Jean-Louis Comolli. La disparition s'impose dès lors comme un fil conducteur que l'on retrouve à travers

¹¹² Sur ce point, voir l'épisode "1347 : La peste noire" (2020) de l'émission *Quand l'histoire fait dates*, Arte.

¹¹³ J.-L. Comolli, *op. cit.*, p. 696.

les quelques épisodes qui composent la structure de *Disneyland*, ... Il peut s'agir, dès l'entrée du parc, de l'intelligence artificielle qui a remplacé le guichetier et qui accueille les jeunes enfants d'un "Bonjour, humain" toujours plus strident ; ou bien encore du cinéaste qui en vient à douter de la réalité du parc de loisir et de l'enfance dans une séquence où il se met en scène dans une attraction de montagnes russes.



Fig. 4.3. L'autoportrait d'Arnaud des Pallières dans les montagnes russes : le cinéaste ne parvient à faire chemin interne du royaume de l'enfance qu'incarne Disneyland. Pour J.-L. Comolli, "le corps du cinéaste disparaît avec la conscience que son enfance a disparu."¹¹⁴

Des Pallières filme l'intégralité de l'attraction en un seul plan et, en s'intégrant au centre de l'image, met l'accent sur sa déception qui s'exprime à travers les traits figés de son visage et une expression ("Je ne sais pas ce que c'est que l'enfance, je n'en ai aucun souvenir.") empruntée à un roman de Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, qui démarre son récit autobiographique par cette phrase paradoxale : "Je n'ai pas de souvenirs d'enfance."¹¹⁵

Il est important de souligner l'influence de l'œuvre de l'écrivain français sur les films d'Arnaud des Pallières, qui citait déjà Perec dans *Drancy Avenir* et de nombreux entretiens. Le travail de Perec est intimement liée aux questions sur la mémoire du génocide, plus précisément à l'enfouissement du traumatisme vécu par les Juifs dans la vingtaine d'années

¹¹⁴ J.-L. Comolli, *op. cit.*, p. 696.

¹¹⁵ Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1975, p. 17.

qui suivirent la fin de la guerre. Claude Burgelin remarque que, dès son premier roman *Les Choses*, paru en 1965, “rien ne fait allusion, en particulier, au destin des Juifs. Mais [...] il est difficile de ne pas lire ce livre [...] comme une mise en résonance d'un après-coup informulable autrement.”¹¹⁶ Dans *W ...*, le récit fictif, qui s'inscrit en parallèle de l'essai autobiographique, permet d'éclaircir les tribulations littéraires qui témoignent de la mémoire mutilée de Perec : la description d'une île composée d'athlètes et coupée du monde est en effet parsemée de références à l'imagerie concentrationnaire et génocidaire qui prennent le pas sur l'aspect utopique, développé en première instance, du microcosme ; l'évocation de la judéité de l'écrivain et de la mort de ses parents - dont sa mère, qui fut internée à Drancy avant d'être déportée et gazée à Auschwitz en 1943 - se révèle aussi primordiale pour la compréhension du livre. Des Pallières partage avec l'auteur une appréhension sensible des notions d'*indicible* et d'*irreprésentable*, sous-jacents à la transmission de la mémoire, qui se cristallise ici dans l'état d'un manque ou d'une disparition. Ce dernier se concrétise à l'occasion de la dernière séquence du film qui montre la place centrale de Disneyland vidée de ses habitants.

Des Pallières a alors recours à un mouvement de travelling avant puis arrière qu'il exécute sur les rails d'une attraction pour avoir une vue frontale du château qui surplombe la scène. Alors que le commentaire du film cite un extrait du *Château* de Kafka, la bande image se réfère de manière assumée à de célèbres plans de *Nuit et Brouillard*. Dans cette scène, le choix des cadres et des lents mouvements de caméra renvoient en effet aux images en couleurs filmées par Resnais, intégrées dans son film en parallèle des images d'archives en noir et blanc. La persistance des “camps” ne s'inscrit dès lors plus seulement à travers les motifs tirés de l'imagerie du génocide mais renvoie aussi à la construction d'une mémoire proprement cinématographique de l'extermination des Juifs d'Europe. Ce rapprochement entre le complexe d'Auschwitz et Disneyland donne une résonance particulièrement sinistre à la disparition des visiteurs.

¹¹⁶ Claude Burgelin, “Perec et la judéité : une transmission paradoxale”, dans *Revue d'Histoire de la Shoah*, mars 2002, n° 176, p. 172.



Fig. 4.4 et 4.5. Deux photogrammes issus de *Disneyland, mon vieux pays natal* et *Nuit et Brouillard*. Le rapprochement entre un emblème du divertissement pour enfants et un centre de mise à mort semble pointer du doigt le recouvrement la “plaie béante” causée par le génocide des Juifs par les artifices de notre société consumériste.

Une écriture cinématographique mutilée

Le roman *La Disparition*, publié en 1969, marque l’une des prouesses littéraires les plus abouties de Georges Perec, l’un des chefs de file du mouvement oulipien. L’écrivain rédige ici un récit entier en se privant de la lettre “e”, pourtant la plus utilisée dans la langue française. Cette contrainte entretient avec l’histoire un singulier rapport de dépendance puisqu’il est également question d’une disparition et l’enquête menée par le héros Anton Voyl se voit ainsi menacée par l’écriture lipogrammatique de Perec. Pour Claude Burgelin, l’auteur “exhibe une langue meurtrie, torturée, amputée”¹¹⁷ que l’analyste relie au génocide :

« La fable conçue par Perec métaphorise de façon saisissante les enjeux ultimes de la Shoah. Tenter d’éliminer un peuple et une culture aussi fondatrice dans la civilisation que l’est la culture juive est aussi ahurissant et insensé que vouloir éjecter du français la voyelle e, d’autant plus précieuse qu’elle est souvent l’organisatrice muette de la fluidité même de la langue, qu’elle est comme une marque identitaire du français. »¹¹⁸

Comme chez Perec, la disparition s’inscrit chez des Pallières à même le tissu de l’œuvre. Passées les premières images des trains, la bande sonore est privée du son direct de la caméra, permettant de lier l’énoncé du film à sa forme meurtrie. Cette invention concrétise le film rêvé

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 180.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 179.

par Jean-Louis Comolli où écriture et propos seraient “liés au point que les éléments de signification [...] naîtraient autant des sensations, perceptions, inscriptions sensibles et prises d’émotion que de la claire compréhension des données narratives énoncées au fil du film. À ce point liés [...] que les motifs de sens seraient devenus - auraient été engendrés ? - par les motifs de forme.”¹¹⁹

L’absence des musiques féériques et des sons habituellement produits par la foule prive Disneyland d’un pan caractéristique de son identité, ce qui donne l’occasion au cinéaste de produire, par le montage de sons et d’images hétérogènes, une perception singulière du parc d’attraction. Le traitement numérique de la fréquence de la voix off d’Arnaud des Pallières participe ainsi au sentiment de déshumanisation des voyageurs qui plane tout au long du film. Dans une séquence, le narrateur raconte un étrange rêve où tous les amis de Mickey pleurent la mort du célèbre personnage créé par Walt Disney, redevenue une véritable souris parmi les rats. Au fur et à mesure que la scène avance, la voix du commentaire devient de plus en plus aiguë, jusqu’à devenir stridente au moment où elle relate la satisfaction de l’auteur qui s’est réveillé en se sentant bien mieux que la veille. Le songe introduit ici la terreur contemporaine au sein de l’univers merveilleux de Disneyland qu’incarne à l’écran la gigantesque peluche de Mickey posant avec les enfants et distribuant des autographes. Pour autant, il est perçu comme le dernier signe de lucidité de la part du narrateur dont la voix fluette trafiquée semble indiquer l’adhésion à une certaine naïveté enfantine, marque du renoncement à percevoir toute la violence inscrite dans le monde contemporain.

La meurtrissure des agents filmiques est également perceptible sur la bande image de *Disneyland* Sur les conseils de Julien Hirsch, directeur de la photographie de *Drancy Avenir* et des précédents films du cinéaste, des Pallières choisit de tourner avec un caméscope semi-professionnel des modèles “DSR-PD” de la marque Sony. En plus d’un contrôle sur la vitesse de l’obturateur, cette caméra intègre des effets qui, dès la prise de vue, permettent d’obtenir des saccades, en figeant l’image le temps de plusieurs photogrammes, ainsi qu’un

¹¹⁹ J.-L. Comolli, *op. cit.*, p. 694. À noter que, pour le cinéaste, ce choix s’explique en premier lieu par des contraintes commerciales : “Je n’ai pas choisi de ne pas travailler en son direct. Il se trouve qu’il n’existe pas un centimètre carré du territoire de Disneyland qui ne soit en permanence saturé de musique à très haut volume. Ces musiques étant toutes strictement copyrightées, la moindre minute de son direct revenait trop cher.” cf. C. Jacquet, art. cit., p. 12.

étonnant flou de bougé¹²⁰. La forme adoptée ici par le cinéaste s'accorde à l'esthétique d'une représentation du manque qui plane sur l'intégralité du film :

« Des images disparaissent, des fragments de plans, de scènes, d'actions ; des bouts du monde représenté manquent. Le spectateur est confronté à cette sensation de rupture, d'incomplétude, à ces brèches dans la restitution du Visible, à cette rupture de l'illusion de continuité en laquelle le leurre cinématographique sait nous faire croire. Le cinéma renoue ainsi avec son squelette ontogénique. »¹²¹

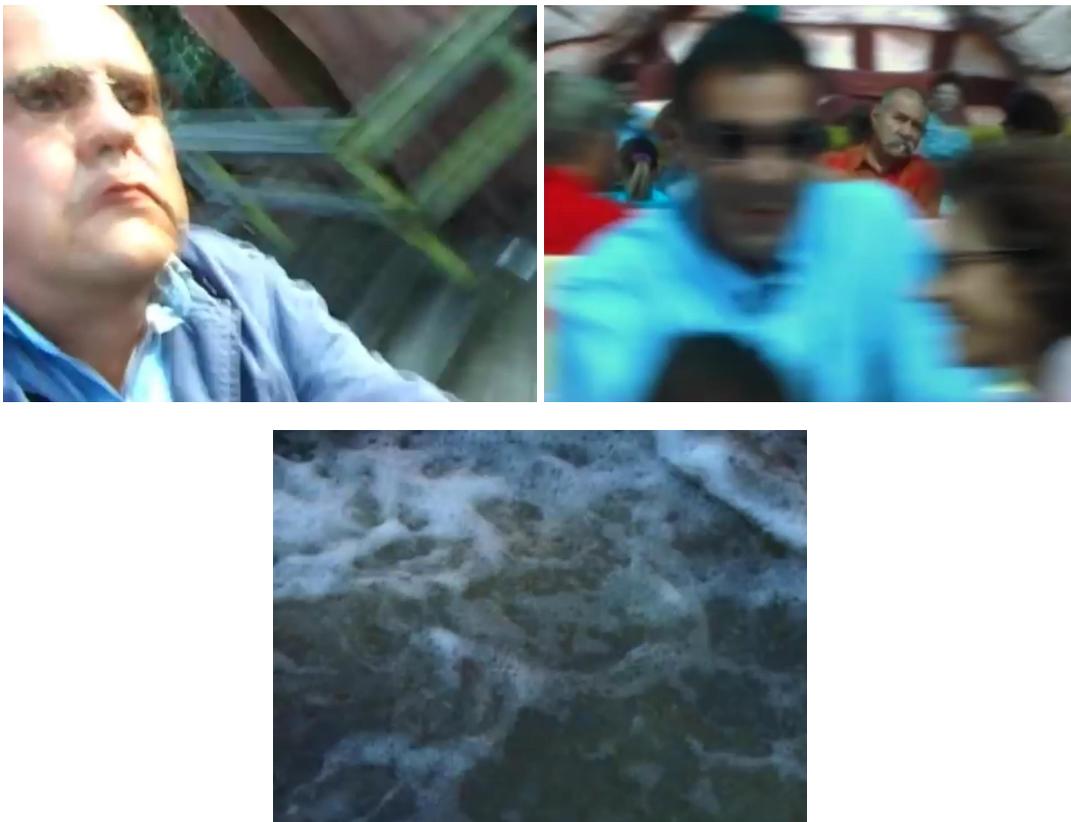


Fig. 4.6, 4.7 et 4.8. Les distorsions et flous de bougé ponctuent le portrait “discontinu, fragmenté, saccadé, interrompu et troué”¹²² qu’Arnaud des Pallières dresse de Disneyland.

L’argument de Comolli relie cette référence assumée à “l’enfance précinématographique du cinéma” à une mise en crise de “l’hégémonie du visible”¹²³ mercantile de Disneyland. Dans

¹²⁰ Les informations rapportées plus haut proviennent d’un entretien réalisé avec Julien Hirsch, dont la transcription figure en annexe de ce mémoire.

¹²¹ J.-L. Comolli, *op. cit.*, p. 697.

¹²² *Ibid.*, p. 697.

¹²³ *Ibid.*, pp. 697-698.

l'entreprise de des Pallières, la mémoire de l'extermination réintroduit la mort dans le champ de l'enfance dans une visée politique.

Le déplacement des enjeux de la mémoire

Comme dans le *W ...* de Perec, l'essai filmique de des Pallières prend essence dans l'idée d'une disparition et se focalise sur un microcosme coupé du reste de la société. La fiction s'intègre dans le monde du sport d'un côté et dans celui de l'enfance de l'autre, deux univers qui voient ressurgir le spectre de la mort, là-même où la société de consommation et du spectacle avait cherché à en abolir l'image. Dans *Disneyland ...*, la mémoire de l'extermination qui se manifeste sensiblement au détour des scènes n'est qu'une *illustration* que des Pallières convoque de manière militante pour dresser le portrait d'une société rongée par l'oubli de l'Histoire et l'idéologie capitaliste.

Les "corps-palimpsestes"

Le caractère mystérieux et menaçant de l'univers dépeint ici et induit en premier lieu par le parallèle qu'il propose avec la représentation des *camps* est amplifié par la représentation des personnages qui peuplent le film. Tentant d'inscrire son propos dans le monde de l'enfance, des Pallières délaisse la figure de l'adulte qui n'intervient que dans deux séquences, sous les traits maussades du vieil homme veuf et de son propre visage. Le cinéaste accorde ainsi une plus grande importance aux jeunes enfants, mais aussi à des corps adultes *transformés* : il s'agit des employés de Disneyland qui parcourent le parc sous leur costume qui leur donne l'apparence de héros de dessins animés. Les gigantesques peluches interviennent régulièrement à l'image et lorsqu'ils sont mentionnés dans le commentaire du film, on observe une écriture empli de zoomorphisme qui tend à nous représenter les vrais employés comme les figures qu'ils incarnent. Des Pallières explique par exemple que le Capitaine Crochet est venu reconforter le vieil homme - un geste perçu comme "gentil de [sa] part" - ou encore il nous raconte la visite de Dingo chez ses employeurs pour exiger de meilleures conditions de travail. L'effacement de l'identité des salariés de Disneyland ne répond pourtant pas à une tentative d'inscrire le film dans le champ du merveilleux ; il est en premier lieu responsable d'une vision déshumanisante des employés. Ce point de vue épouse encore la persistance de l'imagerie de l'univers concentrationnaire dans le sens où il désigne des

similarités entre la vie contemporaine des employés des grandes firmes à l'existence contrariée des détenus des camps de concentration et des centres de mise à mort.

Ophir Levy rappelle que, au cinéma, l'influence du passé concentrationnaire et génocidaire peut se manifester "à travers la représentation à l'écran d'une dégradation généralisée du corps humain qui se trouve sans cesse violenté, désintégré ou réifié."¹²⁴ Bornant dans un premier temps son analyse à l'étude des corps nus dans les films d'auteurs comme Godard, Resnais ou Ingmar Bergman dans les années 60, le chercheur remarque :

« La nudité de ces corps n'apparaît pas comme un dépouillement, une soustraction, qui les réduirait à leur plus simple présence, mais plutôt comme l'addition d'un vêtement d'oubli. Ces beaux corps jeunes qui s'étreignent, se caressent, se réfléchissent et se lavent, dans la pâleur lascive de leur nudité, désignent une absence et un effacement tels qu'ils en deviennent aveuglants. Ces corps renvoient à d'autres corps auxquels, par une opération de *déplacement*, ils viennent se substituer. [...] Ces corps au présent, nus, immaculés, mais porteurs malgré eux d'une inscription douloureuse de l'histoire, je propose de les nommer *corps palimpsestes*. Le corps palimpseste désigne ici un corps *dénudé* [...], pris dans une *fiction cinématographique* se déroulant à l'époque *contemporaine* de sa réalisation, dans laquelle nous découvrons qu'en dernière instance, ce corps renvoie, se substitue, symbolise ou incarne d'autres corps, *victimes de l'histoire* (crimes de guerre, génocides), mais qui *n'appartiennent pas* à sa communauté d'origine, à sa nation ou à son histoire personnelle. Les corps palimpsestes sont donc toujours des corps d'aujourd'hui, apparemment *sans histoire*, mais dont on perçoit peu à peu qu'à l'égard du passé, leur nudité fait écran et *se fait* écran, qu'elle se donne tout à la fois comme opacité de l'oubli et comme surface de projection. En d'autres termes, la nudité des personnages rend manifeste l'idée d'oubli et, par là même, nous conduit à nous enquérir de *ce* qui est oublié, de *ceux* qui sont oubliés. »¹²⁵

Bien que le film d'Arnaud des Pallières ne fasse pas état de scènes de nu, le traitement des personnages en costumes de *Disneyland* ... s'accorde parfaitement à la définition de Levy, les déguisements désignant même de manière plus concrète cette "addition d'un vêtement

¹²⁴ O. Levy, *Images clandestines ...*, op. cit., p. 171.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 175-177.

d’oubli”. Dans une séquence, le metteur en scène tente de révéler la meurtrissure secrète de ces “caractères” qu’il présente comme “des êtres du renoncement et de l’abnégation”. L’uniforme qu’ils arborent est désigné par le commentaire comme “un vêtement qui est le signe de [l’] être” de chaque personnage venant se superposer à “une blessure à cacher, une nudité à couvrir”. Le cinéaste cherche ici à pointer du doigt la déshumanisation croissante provoquée par les industries du loisir qui tendent à cacher l’horreur du passé sous un voile d’artifices. Les employés rentrent alors dans un moule qui n’est à la fois pas sans rappeler, d’un côté, l’état d’avilissement dans lequel étaient amenés les prisonniers du système génocidaire nazi et, de l’autre, la critique marxiste de l’uniformisation du travail qui découle du primat de l’industrie et du capitalisme dans les sociétés modernes : “La stupéfaction du spectateur devant ces créatures pathétiques vient du fait que dans cet univers idéal, toute douleur semble abolie. Or c’est le concept central du projet de Walt Disney de chasser de la Cité toute dimension politique, toute contestation, on pourrait ajouter toute sexualité, au seul profit du commerce.”¹²⁶

La répétition des plans sur des personnages déguisés qui reproduisent, ainsi, toujours les mêmes gestes, imprègne l’œuvre de la mémoire du génocide, à même le tissu filmique. Pour André Green :

« la réactualisation paraît oublier que ce qui s’actualise a autrefois existé sous une autre forme [et] apparaît non seulement comme un arrêt du temps mais aussi comme un *meurtre du temps*, cicatrice d’un trauma primitif toujours à vif et fait jamais cicatrisable. »¹²⁷

La musique dramatique qui accompagne la séquence ponctue alors la mise en scène du fatalisme de la condition des employés qui portent enfouis en eux le souvenir de la sempiternelle oppression des peuples.

¹²⁶ Vincent Lowy, *Cinéma et mondialisation : une esthétique des inégalités*, Paris, Éditions Le Bord de l’eau, 2011, p. 73.

¹²⁷ André Green, “Répétition et compulsion de répétition. Relation à l’objet et aliénation à l’objet. Quelques hypothèses sur la fonction de la compulsion de répétition” dans Bernard Chervet (dir.), *La Compulsion de répétition*, Paris, PUF, 2011, pp. 67-69, cité par O. Levy, *Images clandestines ...*, op. cit., p. 228.



Fig. 4.9, 4.10 et 4.11. La répétition des plans et le commentaire du film nous donnent à voir les personnages de Disneyland sous un jour moins glorieux que celui vendu par les publicités.

La représentation des enfants, dans l'une des premières scènes du film, laisse aussi planer un soupçon d'horreur. Accueillis par la voix robotique de l'intelligence artificielle qui les salue de façon compulsive, ceux-ci, cadrés en gros plans, laissent entrevoir des visages apeurés ou inquiets qui peinent à s'accorder avec les mines réjouies que l'on peut voir dans les publicités diffusées par Disneyland. Dans son entretien avec Claire Jacquet, Arnaud des Pallières témoigne de la lucidité des jeunes enfants qu'il a pu croiser dans le parc d'attraction :

« Ils avaient l'air sombres, concentrés, fatigués. Pas du tout gais et insouciant. Pas du tout rieurs. Disneyland coûte cher. Très cher. Les enfants le savent (ils savent tout, et particulièrement en ce qui concerne l'argent). »¹²⁸

Le cinéaste tente d'écarter la prétendue innocence des enfants de sa mise en scène pour souligner la naïveté des adultes et que ceux-ci sont les moins prompts à percevoir la fausseté

¹²⁸ C. Jacquet, art. cit., p. 9.

entretenu par Disneyland. Ils s'intègrent ainsi dans cette définition du corps-palimpseste dans la mesure où s'inscrit dans leur visage suspicieux un regard réflexif sur la réalité du monde contemporain qui cherche à éviter la confrontation avec les fantômes de l'Histoire.



Fig. 4.12. “Disneyland est fait pour les adultes. Je suis convaincu [...] que pour les enfants, Disneyland est toujours une grande déception. Toujours. Et que s'ils ne le disent pas, c'est qu'ils ont conscience de ce que ça a coûté à leurs parents. Et qu'ils ont peur de leur faire de la peine.”¹²⁹

La représentation critique d'un microcosme capitaliste

Disneyland mon vieux pays natal semble épouser le point de vue idéologique soulevé par des films soviétiques des années 60. Ophir Levy note :

« [...] en 1964, le documentaire soviétique *Au nom des vivants* de Leonid Mazrukho [...] accusait les images issues de la société de consommation de faire écran à la mémoire des crimes nazis. Le capitalisme produirait ainsi de l'amnésie à la chaîne sous la forme agréable de la frivolité. Les cabarets, les grands magasins, les photographies de femmes aux jambes nues ou encore les concours de coiffure pour chiens seraient autant d'écrans de fumée venant étouffer la réalité que les Occidentaux [...] ne veulent pas voir : celle de leur culpabilité. Selon la phraséologie soviétique, les horreurs du fascisme se fondent dans la mascarade consumériste. Derrière l'image

¹²⁹ *Ibid.*, p. 10.

lisse des corps modernes acculés à la jouissance et aux satisfactions éphémères, il y aurait donc toujours en creux une farouche volonté de recouvrement. »¹³⁰

La persistance de l'extermination et la rémanence des *camps* ne sont pourtant pas instrumentalisées à des fins militantes¹³¹ et le discours de des Pallières désigne plutôt l'effacement de la mémoire du génocide, au cœur de l'œuvre, comme l'une des perfidies du monde capitaliste face auquel il se dresse avec des séquences aux allures de pamphlets contre la société du spectacle et de la consommation. Ces séquences indiquent le déplacement des enjeux de l'utilisation de l'imagerie signifiante du génocide qui "quitte le terrain du mémoriel pour se placer sur celui du politique."¹³²

Le cinéaste introduit ainsi sa rencontre avec la "peluche" Dingo : "Il est soucieux parce que, hier, il est allé voir la direction pour la première fois. Les costumes sont froids en hiver, chauds en été, la vision et la respiration difficiles et rien n'a vraiment été prévu pour aller aux toilettes. Alors Mickey, Minnie, Pluto et Donald l'ont élu délégué et lui ont demandé d'obtenir, de la part de la direction qu'elle supprime ces inconvénients." La réflexivité de ce passage a comme projet de révéler les tensions qui règnent, au sein de cette industrie du rêve qu'incarne Disneyland, autour des conditions de travail des salariés du parc d'attraction. Dingo apparaît à l'écran comme une sage peluche qui signe des autographes aux enfants et pose pour des photographies, mais l'affectation d'un caractère anthropomorphe dans le commentaire du film joue le rôle d'un contrepoint : plutôt que de participer à la création d'un univers féérique et magique, il dénonce la face cachée de ce monde soumis aux mêmes impératifs économiques que celui que les vacanciers veulent éviter en se rendant dans le parc d'attraction.

L'entretien entre Dingo et ses dirigeants met en exergue les rapports de force qui prévalent dans ce genre de société. La voix du premier interlocuteur est modifiée numériquement de sorte à ce que les mots rassurants prononcés en première instance prennent une tournure menaçante. Un climat de méfiance s'instaure entre le spectateur et ces nouvelles voix sans visage, et, à ce moment, des Pallières reprend à son compte un extrait des *Minima Moralia* de

¹³⁰ O. Levy, *Images clandestines ...*, op. cit., p. 179.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 161-162.

¹³² Vincent Lowy, op. cit., p. 69.

Theodor W. Adorno pour illustrer un constat alarmant sur les exigences déshumanisantes du système capitaliste :

« Les activités qui prennent pour objet les choses de l'esprit sont [...] devenues elles-mêmes des activités "pratiques", où il règne une stricte division du travail, avec ses différents secteurs et un *numerus clausus*. Celui qui a son indépendance matérielle, et qui a fait ce choix d'une profession intellectuelle par aversion pour les activités méprisables qui rapportent de l'argent, celui-là ne sera guère enclin à accepter qu'il en soit ainsi. C'est pourquoi il sera pénalisé. »¹³³

La citation est transformée et s'applique désormais aux professions de l'industrie du spectacle, elle est attribuée au directeur de Disneyland. Dans ce contexte, ce dernier s'appuie sur l'interchangeabilité des employés et sur des facteurs économiques pour décourager les mouvements collectifs de plainte auxquels il oppose le souhait d'organiser "un lieu de bonheur et de confort" pour chacun des employés. Les remarques désobligeantes prononcées subitement à l'égard de Dingo, considéré par exemple comme un employé "insignifiant", s'intègrent dans un discours cordial comme autant de signaux alarmants sur la condition des travailleurs, obligés de rentrer dans le moule de la productivité pour ne pas déroger aux attentes des employeurs. Ceux-ci incarnent une menace rendue sensible par leur absence du cadre, au contraire de Dingo dont la gestuelle comique révèle finalement au grand jour l'état d'asservissement dans lequel il est rendu. Dans le discours de des Pallières, l'alerte d'une réactualisation du fascisme sous les traits du capitalisme est inhérente à l'image du rêve qui nous est proposé, une image qui s'inscrit sur celle, dissolue, de la mémoire du génocide des Juifs d'Europe.

¹³³ Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 2016 [1951], p. 19.

Conclusion

Peut-on parler d'une rencontre manquée entre le cinéma et l'événement génocidaire ? Les premières images relatives à l'extermination des Juifs d'Europe révèlent davantage les failles contextuelles du dispositif cinématographique lorsqu'il est amené à s'instituer en tant que vecteur de la mémoire qu'elles ne participent à transmettre un savoir étendu sur ce qu'elles documentent. Dans le cinéma militaire, le régime de monstration convient à la défense des intérêts patriotiques plus qu'il ne prend en compte les enjeux mémoriaux inhérents à l'acte de filmer. En ce sens, les films de montage proposés dans l'immédiate après-guerre privilégient des images destinées à impressionner les populations civiles, à les prévenir du mal perpétré par le régime nazi, à d'autres séquences capturées par les opérateurs militaires. La séquence réalisée, à l'occasion d'une cérémonie commémorative des populations juives endeuillées, par George Stevens et son équipe, présents à la libération du camp de concentration de Dachau, démontre pourtant que le cinéma possède cette vertu de faire perdurer à travers le temps une image solennelle de l'événement.

La mémoire cinématographique prend véritablement forme au cours de la trentaine d'années qui suit la fin du conflit, notamment grâce à l'apport de deux films décisifs dans l'évolution de la perception du génocide : *Nuit et Brouillard*, d'Alain Resnais, et *Shoah*, réalisé par Claude Lanzmann. Par le biais du montage et d'un commentaire lyrique, Resnais s'applique à rendre leur lisibilité aux images qui constituent désormais les archives documentaires de l'extermination. Ce faisant, le metteur en scène, qui omet toutefois de distinguer la spécificité du sort des Juifs par rapport aux autres catégories de détenus dans les "camps", initie un geste qui se relève fondamental dans l'appréhension cinématographique de cet acte de destruction : l'inscription des signes du génocide dans un temps qui semble être celui de l'oeuvre. C'est cette même intuition poétique qui guide le récit documentaire de Lanzmann avec *Shoah*. En délaissant l'archive et en envisageant à la place d'ancrer le film dans le temps présent, le cinéaste parvient à rendre compte de l'intemporalité de l'anéantissement à travers l'impossibilité même de son témoignage oral. Le dispositif filmique se substitue ainsi à la figure du témoin pour déceler les traces de cet anéantissement dans les paysages sans voix de Pologne et du monde.

Dans la lignée de ces deux films est engagé le chemin d'une réflexion contemporaine sur la remémoration filmée de l'extermination. La filmographie d'Arnaud des Pallières permet aujourd'hui d'envisager le phénomène de la mémoire cinématographique comme une entité vivante et non pas figée dans un passé révolu. Deux des premiers films du réalisateur, *Drancy Avenir* et *Disneyland, mon vieux pays natal*, donnent à voir la persistance des effets du génocide alors même que celui-ci se dématérialise de plus en plus concrètement. Le cinéaste se confronte d'abord, dans le premier, à la disparition de la figure du témoin filmé. Les entrecroisements entre la discipline de la recherche historique et celle de l'essai cinématographique nous laissent percevoir un espace privilégié du souvenir de l'extermination grâce à la convocation des motifs (celui du train par exemple) qui constituent la première imagerie de l'événement et que l'on retrouve également dans *Nuit et Brouillard* ainsi que *Shoah*. Sans prétendre à l'exhaustivité sur le sujet, des Pallières tisse aussi un réseau de références littéraires qui, dans le dialogue qui s'ouvre avec la bande image du film, parviennent à remplacer l'archive et le témoignage pour donner un aperçu de l'événement et de sa résonance dans le monde qui nous entoure.

Quelques années plus tard, le cinéaste entreprend la réalisation d'un court film commandé par la chaîne de télévision franco-allemande Arte pour une série consacrée aux voyages. Même si le projet ne fait aucunement mention du génocide des Juifs¹³⁴, sa marque indélébile ressurgit inévitablement de la mise en scène d'Arnaud des Pallières. Les signes sensibles de l'extermination continuent en effet d'imprégner le récit de *Disneyland, mon vieux pays natal* par l'insistance de ses motifs, ainsi qu'à même le tissu filmique. Amputée de bande son et donc de l'ambiance sonore féérique qui caractérise le parc d'attraction francilien, la représentation de Disneyland s'écarte de celle de l'univers utopique : l'écriture cinématographique mutilée projette plutôt la disparition des traces du génocide dans le cadre de la perception critique d'un monde consumériste, rongé d'artifices et coupé de son histoire. La visée politique de l'œuvre tend ainsi à inclure la spécificité du crime perpétré contre les Juifs dans un lot plus englobant des souffrances que l'humanité, à l'ère du capitalisme, continue de s'infliger à elle-même.

L'étude de ce corpus nous démontre que la mémoire de l'extermination des Juifs d'Europe peut être perçue sous des formes variées qui font appel à des agents de sens propres au

¹³⁴ La note d'intention transmise par Arnaud des Pallières à la chaîne Arte non plus par ailleurs.

cinéma. La dépression du temps est l'une des modalités les plus couramment employées dans ces films pour signaler le caractère intemporel des effets du génocide : un simple mouvement de travelling peut ainsi servir à faire la jonction entre deux temporalités (la séquence de la gare qui introduit l'enquête de l'étudiante en histoire dans *Drancy Avenir* par exemple) pour n'en former plus qu'une qui est le temps du film où se dessine en creux le spectre de l'extermination. Le recours à l'imagerie configurée par les premiers regards posés sur l'événement caractérise aussi ces œuvres qui tentent de cette façon d'interroger le savoir accumulé par le spectateur et de le remettre en question. "On ne peut plus filmer un train sans penser à *Shoah*" : cette remarque de Julien Hirsch confirme bien le potentiel du cinéma à faire naître le souvenir dans l'inconscient du spectateur *a posteriori* de l'acte historique. Le montage est le dernier agent cinématographique concerné par cette analyse. C'est au moyen d'une logique discursive dans ce domaine, c'est-à-dire en rompant avec la transparence qui unit un plan à l'autre et en jouant plutôt sur les dissonances qu'il peut y avoir entre une image et une autre image, ou bien entre une image et un son, que les films de Resnais et des Pallières, plus notamment, déconstruisent la mythification de l'événement génocidaire et permettent d'accéder à une zone privilégiée de construction de la mémoire. Cette mémoire cinématographique se dessine en deçà de la mémoire collective ; l'expérience sensible qu'elle prodigue est individuelle, unique pour chaque spectateur qui tente d'appréhender la Catastrophe métaphysique en dehors des sentiers battus de la recherche historique.

Dans un article intitulé "De l'indice visuel à la trace fantomatique", la chercheuse Emmanuelle André remarque que le paradigme indiciaire, théorisé par l'historien Carlo Ginzburg, et la notion de "généalogie", comme définie par Michel Foucault, peuvent être rapportés à la pratique cinématographique, autorisant "l'hypothèse d'un principe de raccordement des images, non pas fondé sur une approche linéaire, chronologique des événements historiques mais sur l'opposition entre des savoirs discontinus, non légitimés et l'instance théorique qui prétend les ordonner."¹³⁵ Ce constat amène à nous interroger sur la place que le cinéma peut prétendre occuper dans le champ de l'historiographie contemporaine, une interrogation que j'aimerais développer au cours de la partie pratique qui vient en complément de ce travail de recherche. Ce dernier m'a en effet amené à envisager l'apprentissage de la technique cinématographique comme une voie unique de réflexion sur la

¹³⁵ Emmanuelle André, "De l'indice visuel à la trace fantomatique", dans *Double jeu*, n°8, 2011, p. 98.

construction d'une image. Je fais état, dans le dossier de préparation qui suit, des considérations techniques prises en compte.

Avec ce film, je souhaite représenter une zone de la construction du souvenir, dresser une scène de la mémoire cinématographique en construction. La séquence relate les manipulations d'un personnage sur un flux d'archives filmiques qui lui parviennent en continu dans une salle parsemée d'écrans. Le geste ininterrompu de cette figure, incarnant la croisée des champs du cinéma et de l'histoire, consiste à rendre leur lisibilité aux images par la technique du montage. Plutôt que d'ignorer l'archive audiovisuelle en lui conférant un point de vue tronqué par l'immédiateté de son regard, il s'agirait ici de trouver le moyen d'en révéler un sens enfoui par le biais des connexions matérielles ou mentales possibles avec d'autres images. Le film s'articule ainsi entre, d'un côté, un travail de préparation qui s'organisera autour du montage de scènes éparses tirées d'archives ou d'archives reconstituées et, de l'autre, une relecture critique de ces images par le prisme de la réalisation du film dans un espace mental réflexif où la persévérance du cinéaste/chercheur nous invite à prendre en considération le caractère mouvant de la mémoire.

Bibliographie

ADORNO Theodor W., *Dialectique négative*, Paris, Payot, 2003 [1966], 544 p.

ADORNO Theodor W., *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 2016 [1951], 368 p.

ANDRÉ Emmanuelle, « De l'indice visuel à la trace fantomatique », *Double jeu*, n°8, 2011, p. 97-114.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages (1927-1940)*, Paris, Le Cerf, 1989, 975 p.

BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 512 p.

BENJAMIN Walter, *Rue à sens unique*, Paris, Editions Allia, 2015, 128 p.

BURGELIN Claude, « Perec et la judéité : une transmission paradoxale », dans *Revue d'Histoire de la Shoah*, mars 2002, n° 176, p. 172.

CHÉROUX Clément, « “L'épiphanie négative” : production, diffusion et réception des photographies de la libération des camps », *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*, sous la direction de CHÉROUX Clément, Paris, Marval, 2001, 246 p.

COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, 2004, 768 p.

DANEY Serge, « Le travelling de *Kapo* », *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, Paris, P.O.L, 1994, p. 13-39.

DELAGE Christian, « L'image comme preuve. L'expérience du procès de Nuremberg », in *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, n°72, 2001, p. 63-78.

DELAGE Christian, « La couleur des camps », *Les Cahiers du judaïsme*, n° 15, 2003, p. 71-99.

DELAGE Christian, « *Nuit et Brouillard* : un tournant dans la mémoire de la Shoah », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, n° 61, 2003, p. 81-94.

DELAGE Christian, *La Vérité par l'image : De Nuremberg au procès Milosevic*, Paris, Editions Denoël, 2006, 378 p.

DELAGE Christian, *George Stevens : De Hollywood à Dachau*, Paris, Nouvelles Éditions Jean-Michel Place, 2014, 72 p.

DENG Wenjun, « Cinéma : lieu de la construction de la mémoire collective. Le cas du cinéma chinois de la Cinquième génération des années 1980 », *Cahiers de narratologie*, 2014, n°26, consulté le 2 septembre 2021. URL : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6896>.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Oeil de l'Histoire, 2. Remontages du temps subi*, Paris, Les Editions de Minuit, 2010, 272 p.

EISENSTEIN Sergueï M., « En gros plan », *Au-delà des étoiles*, Paris, Union générale d'éditions, 1974 [1940], 313 p.

FELMAN Shoshana, « À l'âge du témoignage », dans *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, sous la direction de DEGUY Michel, Paris, Belin, 1990, p. 55-145.

FRIEDLÄNDER Saul, « L'extermination des Juifs d'Europe : pour une étude historique globale », *Revue des études juives*, t. 135, n°1-3, 1976, p. 113-144.

GERSTENKORN Jacques, « À travers le miroir », *Vertigo*, n°1, 1987, p. 7-10.

GREEN André, « Répétition et compulsion de répétition. Relation à l'objet et aliénation à l'objet. Quelques hypothèses sur la fonction de la compulsion de répétition », *La Compulsion de répétition*, sous la direction de CHERVET Bernard, Paris, PUF, 2011, p. 63-70.

HAUSNER Gidéon, *Justice à Jérusalem. Eichmann devant ses juges*, Paris, Flammarion, 1966, 672 p.

ISHAGHPOUR Youssef, *Le Poncif d'Adorno : le poème après Auschwitz*, Paris, Éditions du Canoë, 2018, 96 p.

JACQUET Claire, « Entretien avec Arnaud des Pallières », *Trouble*, n°1, 2002, consulté le 01/08/2021. URL : <http://www.esacm.fr/wp-content/uploads/2020/04/10.-Arnaud-des-Palli%C3%A8res.pdf>.

LANZMANN Claude, « De l'holocauste à *Holocauste* ou comment s'en débarrasser », *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, sous la direction de DEGUY Michel, Paris, Belin, 1990, p. 306-316.

LANZMANN Claude, *Le Lièvre de Patagonie*, Paris, Gallimard, 2009, 768 p.

LAQUEUR Walter, *Le Terrifiant Secret. La "Solution finale" et l'information étouffée*, Paris, Gallimard, 1981, 288 p.

LEVI Primo, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, 200 p.

LEVY Ophir, *Les Images clandestines. De la sédimentation d'un imaginaire des "camps" et de son empreinte fossile sur le cinéma français et américain (des années 1960 à nos jours)*, thèse de doctorat, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, 2013, 739 p.

LEVY Ophir, « Se payer de mots ? Godard, l'histoire, les "camps" », *Critique*, Éditions de Minuit, n°814, mars 2015, p. 164-177.

LEVY Ophir, *Images clandestines. Métamorphoses d'une mémoire visuelle des « camps »*, Paris, Hermann, 2016, 298 p.

LIEBMAN Stuart, « Les premiers films sur la shoah : les Juifs sous le signe de la Croix », *Revue d'histoire de la Shoah*, n°195, 2011, p. 145-179.

LINDEPERG Sylvie, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000, 320 p.

LINDEPERG Sylvie, «Nuit et Brouillard», *un film dans l'histoire*, Paris, Editions Odile Jacob, 2007, 288p.

LINDEPERG Sylvie, « Settela : destin d'une "image icône" », *Double jeu*, n°8, 2011, consulté le 17 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1090>.

LINDEPERG Sylvie, *Nuremberg. La Bataille des images*, Paris, Editions Payot, 2021, 528 p.

LOWY Vincent, *Cinéma et mondialisation : une esthétique des inégalités*, Paris, Éditions Le Bord de l'eau, 2011, 158 p.

MOINE Nathalie, « Matérialiser par l'image l'extermination de masse à Auschwitz », *Catalogue de l'exposition « Filmer la guerre : les Soviétiques face à la Shoah (1941-1946) »*, Paris, Mémorial de la Shoah, 2015, p. 111-114.

MOUTIER-BITAN Marie, « Sur la route de Babi Yar », *Les champs de la Shoah. L'extermination des Juifs en Union soviétique occupée 1941-1944*, Paris, Éditions Passés Composés, 2020, 477p.

NORA Pierre, « La mémoire collective », *La nouvelle histoire*, sous la direction de LE GOFF Jacques, Paris, Retz-CEPL, 1978, p. 398-401.

PEREC Georges, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1975, 224 p.

PLATON, *Ménon, Œuvres complètes*, t.3, 2e partie, Paris, Editions Belles Lettre, 1923, 369 p.

POZNER Valérie, STRUMPF Alexandre et VOISIN Vanessa, « Que faire des images soviétiques de la Shoah ? » dans *1895, Revue d'histoire du cinéma*, n°76, 2015, p. 9-41.

RANCIÈRE Jacques et COMOLLI Jean-Louis, *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, 79 p.

RANCIÈRE Jacques, « La Constance de l'art : à propos de *Drancy Avenir* », *Trafic*, n°21, 1997, p. 40-43.

RANCIÈRE Jacques, « S'il y a de l'irreprésentable », *L'Art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, sous la direction de NANCY Jean-Luc, numéro spécial du *Genre humain*, n°36, Paris, Éditions du Seuil, décembre 2001, p. 81-102.

RERA Nathan, *De Paris à Drancy, ou les possibilités de l'Art après Auschwitz*, Aix-en-Provence, Editions Rouge profond, 2009, 173 p.

REVAULT D'ALLONNES Fabrice, *Pour le cinéma "moderne"*, Crisnée, Editions Yellow Now, 1994, 61 p.

ROLLET Sylvie, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Editions Hermann, 2011, 273 p.

SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois, 1993 [1977], 288p.

WAT Pierre, « Paysages sans témoins », *Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire*, Paris, Hazan, 2017, 284 p.

WIEVIORKA Annette, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992, 512 p.

Filmographie

BURGER Hans et WILDER Billy, *Death Mills [Die Todesmühlen]*, U.S. Army Signal Corps, 1945, 22 min., 35 mm.

CHOMSKY Marvin J., *Holocauste [Holocaust]*, 1978, 1 saison, NBC, États-Unis, 35 mm.

DES PALLIÈRES Arnaud, *La Mémoire d'un ange*, La FÉMIS, 1989, 22 min., 16 mm.

DES PALLIÈRES Arnaud, *Drancy Avenir*, Les Films du Requin, 1996, 84 min., 35 mm.

DES PALLIÈRES Arnaud, *Disneyland, mon vieux pays natal*, Les Films d'ici, 2001, 46 min., DV CAM.

FAROCKI Harun, *Images du monde et inscription de la guerre [Bilder der Welt und Inschrift des Krieges]*, Harun Farocki Filmproduktion, 1988, 75 mins., 16 mm.

GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Véga Films, 1998, 267 min., Betacam SP.

JAKUBOWSKA Wanda, *La dernière étape [Ostatni etap]*, P. P. Film Polski, 1948, 105 min., 35 mm.

LANZMANN Claude, *Shoah*, Les Films Aleph, 1985, 570 min., 35 mm.

LUMIÈRE Louis, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Société Lumière, 1895, 1 min., 35 mm.

POLANSKI Roman, *Le Pianiste [The Pianist]*, Studio Canal, 2002, 150 min., 35 mm.

RESNAIS Alain, *Nuit et Brouillard*, Argos Films, 1956, 32 min., 35 mm.

SPIELBERG Steven, *La Liste de Schindler [Schindler's List]*, Universal Pictures, 1993, 195 min., 35 mm.

STEVENS George, *Les camps de concentration nazis [Nazis Concentration camps]*, U.S. Army Signal Corps, 1945, 59 min., 16 mm.

WELLES Orson, *Le marchand de Venise [The Merchant of Venice]*, CBS, 1969, 36 min., 35 mm.

Table des illustrations

- p. 15. Fig. 1.1 : *Babi Yar* (archives compilées par la RGAKFD), 1944.
- p. 20. Fig. 1.2 : *Nazis Concentration camps*, George Stevens, 1945.
- p. 23. Fig. 1.3 : Archive sans titre (NARA), 1945.
- p. 25. Fig. 1.4 : *Die Todesmühlen*, Hans Burger et Billy Wilder, 1945.
- p. 27. Fig. 1.5 : *First Jewish religious service, Dachau, Germany* (archives compilées par la NARA), George Stevens, 1945.
-
- p. 34. Fig. 2.1 : *Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1956.
- p. 36. Fig. 2.2 : *Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1956.
- p. 40. Fig. 2.3 : *Shoah*, Claude Lanzmann, 1985.
-
- p. 45. Fig. 3.1 : *Drancy Avenir*, Arnaud des Pallières, 1996.
- p. 49. Fig. 3.2 : *Drancy Avenir*, Arnaud des Pallières, 1996.
- p. 52. Fig. 3.3 : *Drancy Avenir*, Arnaud des Pallières, 1996.
- p. 54. Fig. 3.4 : *Drancy Avenir*, Arnaud des Pallières, 1996.
- p. 55. Fig. 3.5 : *Drancy Avenir*, Arnaud des Pallières, 1996.
-
- p. 61. Fig. 4.1 : *Disneyland, mon vieux pays natal*, Arnaud des Pallières, 2001.
- p. 61. Fig. 4.2 : *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Louis Lumière, 1895.
- p. 63. Fig. 4.3 : *Disneyland, mon vieux pays natal*, Arnaud des Pallières, 2001.
- p. 65. Fig. 4.4 : *Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1956.
- p. 65. Fig. 4.5 : *Disneyland, mon vieux pays natal*, Arnaud des Pallières, 2001.
- p. 67. Fig. 4.6 : *Disneyland, mon vieux pays natal*, Arnaud des Pallières, 2001.
- p. 67. Fig. 4.7 : *Disneyland, mon vieux pays natal*, Arnaud des Pallières, 2001.
- p. 67. Fig. 4.8 : *Disneyland, mon vieux pays natal*, Arnaud des Pallières, 2001.
- p. 71. Fig. 4.9 : *Disneyland, mon vieux pays natal*, Arnaud des Pallières, 2001.
- p. 71. Fig. 4.10 : *Disneyland, mon vieux pays natal*, Arnaud des Pallières, 2001.
- p. 71. Fig. 4.11 : *Disneyland, mon vieux pays natal*, Arnaud des Pallières, 2001.
- p. 72. Fig. 4.12 : *Disneyland, mon vieux pays natal*, Arnaud des Pallières, 2001.

Annexe

Entretien avec Julien Hirsch (AFC) au sujet de son travail sur les films *Drancy Avenir* et *Disneyland, mon vieux pays natal* d'Arnaud des Pallières :

Eloi Lemée - Quelle a été votre contribution sur *Disneyland, mon vieux pays natal* ? Arnaud des Pallières vous dédie le film dès le premier carton du générique mais vous n'êtes mentionné nulle part ailleurs ...

Julien Hirsch - Le film rentrait dans le cadre d'une série produite par Arte, avec un cahier des charges assez important qui concernait à la fois la technique et la réalisation. Notamment, le projet ne pouvait pas être tourné sur pellicule, ce qui était le premier problème rencontré par Arnaud, qui, à cette époque, ne pouvait comme moi pas penser autrement qu'en pellicule. La deuxième chose, c'était que le film devait être fait uniquement par un réalisateur, qui tiendrait lui-même la caméra. La troisième, c'était que le son devait être direct. S'il y avait un ajout autre, ça ne pouvait être que la voix du réalisateur. On en avait parlé ensemble et Arnaud m'avait dit que je ne pouvais pas participer au film. Il était parti avec une petite caméra que je lui avais conseillé, la Sony PD-100. J'ai reçu un coup de fil de lui qui disait : « Écoute, j'ai passé tant de jours à Disneyland ... Tout ce que je ramène, c'est atroce, je ne sais pas quoi en faire ... » Il était prêt à abandonner le projet. Je travaillais à ce moment-là avec Jean-Luc Godard et je me suis empressé de rejoindre Arnaud chez lui. J'ai commencé à faire des images dans son jardin pour lui montrer ce que je pouvais faire avec cette caméra, notamment cette déformation due au shutter ou l'utilisation des effets numériques internes, en filmant des feuilles par exemple ... C'est un plan qui est dans le film d'ailleurs. Comme il a vu que cela impliquait pas mal de manipulations sur la caméra, il m'a proposé qu'on le fasse ensemble. J'ai fait l'image de ce film et je n'ai pas pu être au générique, en raison des contraintes imposées par Arte mais Arnaud me dédie ce film, c'est la seule chose qu'il a pu faire.

E.L. - Cette déformation dont vous parlez, j'ai souvent eu l'impression qu'elle était due à une stabilisation de l'image sur un logiciel de montage.

J.H. - Non, en fait c'est une addition de plusieurs choses. Sur la PD-100 et les versions suivantes, la PD-150 et la PD-170, en plus des réglages avancés pour une caméra "de

touriste”, notamment concernant les paramètres du *shutter*, il y avait une série de trucages numériques qui étaient plus ou moins foireux. Il y en avait un qui m’intéressait particulièrement, c’était le mode « Flash ». Le principe était de recopier plusieurs fois une image mais de rester synchrone au son. Ce mode était réglable. Par exemple, je copiais trois fois de suite la première image, puis trois fois de suite la quatrième, ... Le son reste synchrone mais ça n’a pas servi à grand-chose car Arnaud a remarqué que le Parc baignait dans une ambiance musicale qui impliquait de payer énormément de droits d’auteur pour l’utiliser. Il y a peu de son direct, qui concerne principalement la séquence de RER et de montagnes russes. Pour revenir au mode «Flash», il était réglable et, au maximum, une seule image pouvait durer 10 secondes, tout en ayant un son continu. Tout se réglait par cran sur cette caméra. Ce mode permettait de fixer le grain vidéo, les pixels, ce qui a tout de suite retenu mon attention. Le résultat est cette espèce de matière qui n’est pas du vrai grain mais qui n’est pas non plus du bruit vidéo. Tout à coup, ça commence à ressembler à du grain. J’utilisais ce mode en combinant l’effet avec un réglage variant du *shutter* - que j’ouvrais principalement mais que je fermais aussi pour sous-exposer l’image - et ensuite je me servais du zoom numérique de l’appareil pour de nouveau avoir un grossissement du grain fixé. J’avais appelé cette combinaison “l’image-assassinat de Kennedy”, c’est une image un peu délavée, très granuleuse, qui rend comme une image d’archive. Quand je ne sous-exposais pas, l’image était très colorée et saturée. Les deux versions nous intéressaient. Arnaud prenait de temps en temps la caméra pour faire des images lui-même. Nous avons regardé beaucoup de films de Jonas Mekas à cette période. L’idée était de “tourner-monter”. On pouvait terminer ou débiter un plan sur un zoom en cours.

E.L. - *Disneyland, mon vieux pays natal* est un film qui convoque beaucoup de signes récurrents dans la représentation de l’extermination des Juifs d’Europe, particulièrement dans la première séquence du film qui se déroule dans le RER, jusqu’au dernier plan du film qui rappelle les dernières images du documentaire d’Alain Resnais *Nuit et Brouillard*. Votre film arrive après votre travail sur *Drancy Avenir*, est-ce qu’il marque une avancée de votre réflexion commune sur cette représentation au cinéma ?

J.H. - Bien sûr, le film est lié à ce sujet qui continue de le travailler, je pense. Je le vois toujours dans ses films les plus récents. C’est une question qui m’intéressait beaucoup à l’époque. Bien qu’on n’ait pas eu la même éducation à ce thème et qu’on ne dispose pas de la même culture, ce sujet nous a rapprochés. Pour moi, *Drancy Avenir* - qui était mon premier

long-métrage en tant que chef opérateur - est très lié au documentaire de Claude Lanzmann, *Shoah*. Nous partagions une foi envers la fiction et avons écarté les images d'archives, ce qui n'était pas un choix moral. En ce qui me concerne, et je doute que cela soit différent pour lui, il s'agissait d'une sorte de profession de foi pour la fiction : la fiction permet des choses bien plus intéressantes que le divertissement, elle permet de parler au présent des choses passées. Visuellement, on ne s'est pas écarté tant que ça des idées de Lanzmann : faire apparaître des fantômes, donner à voir les lieux au présent, sous angle qui fait que l'on voit autre chose, que l'on voit à travers. *Drancy Avenir* est un film qui s'appuie énormément sur la littérature, sur une littérature "irréprochable", la bande son prend une part très importante. *Disneyland ...* est dans ce sens plus original, plus courageux d'une certaine manière : partir d'un conte et de faire le lien avec un phénomène d'engouffrement, en tordant au minimum ce qui s'offrait à nos yeux, sans chercher particulièrement à le rendre atroce. En coupant le son, cela saute aux yeux par les images. Les deux films montrent l'apparition de fantômes et font surgir le passé dans le présent.

E.L. - Au cours de la préparation de *Drancy Avenir*, comment a été amenée la question de l'image ? Le film emprunte effectivement beaucoup de références à la littérature, repose-t-il également sur des influences picturales ?

J.H. - Il n'y avait aucune référence visuelle. Dans mon souvenir, le scénario était très factuel. Il habitait tout près de Drancy à l'époque. Il connaissait très bien ce coin-là que moi je ne connaissais pas spécifiquement. Nous avons fait beaucoup de repérages ensemble. J'avais déjà remarqué qu'il y avait plus généralement en banlieue un problème de visibilité. L'agencement des nouveaux bâtiments avec les anciens et toutes les voies de circulation font qu'en prenant une photo, on n'y voit rien. C'est une des choses dont on a discuté assez tôt au moment des repérages, c'est la chose qui nous a fait choisir une pellicule particulière, très peu utilisée à cette époque, une pellicule Kodak 50 ASA "Jour", 5945, qui avait deux intérêts. En journée, je n'avais pas besoin d'utiliser de filtres de couleur. Dans une idée de transparence, on ne voulait pas utiliser de filtres. Dans les faits, j'ai quand même utilisé des neutres mais ce sont les seuls filtres que je me suis autorisés.

C'est un choix théorique mais ce sont des contraintes qui nous permettent de poursuivre notre réflexion sur la manière de filmer ces lieux-là. La pellicule était très contrastée, elle re-dessinait les lieux qui m'intéressaient, elle précisait les traits pas très clairs de la banlieue. Elle était aussi très contrastée d'un point de vue couleur. Très naturellement,

elle rendait les ombres froides, et la lumière du soleil chaude. Ça permettait de construire l'image en couleur, ça rajoutait de la fiction dans le réel. Arnaud était très impliqué dans le choix des cadres et des mouvements de caméra. Par exemple, dans la première séquence, son point de vue dans la chambre avec le camp derrière la fenêtre était en quelque sorte pré-existant au découpage. Ça lui était venu de témoignages des gens qui louaient des chambres dans les hôtels près du camp, pour prendre des nouvelles des membres de leur famille qui y étaient internés. Ce dont on a beaucoup parlé ensemble au moment du tournage, c'est tout ce qui était relatif à la pose, sur quoi on faisait le diaphragme, et puis le point et les questions de profondeur de champ. C'était une façon très "godardienne" de travailler, via la séparation de l'image et du son, et tout le travail de l'image sur place, avec la lumière naturelle. Ça ne venait pas forcément du fait que j'avais déjà travaillé avec Godard en tant qu'assistant, ça venait d'une culture commune, fondée en effet sur des films de Godard dans lesquels on voyait bien que le réel était filmé d'une façon particulière.

E.L. - Le rendu de l'image dans la séquence de cours avec Thierry Bosc paraît étonnamment bleue pour une pellicule "Jour". De même que les grands contrastes appuient particulièrement cette profession de foi envers la fiction. Avez-vous eu recours à d'autres sources de lumière que le Soleil ?

J.H. - Absolument. Pour cette séquence, nous nous sommes servis d'un projecteur HMI pas très puissant, d'1,2 kilowatt maximum car nous ne disposions pas de beaucoup de puissance, placé derrière une des fenêtres, qui ne fait qu'éclairer une partie du tableau. Sur d'autres séquences, je me suis servi de ce projecteur comme une lumière d'appoint, pour, dans la première scène par exemple, rattraper ce lavabo à la face, légèrement mais quand même, pour pouvoir poser sur l'extérieur et que la fermeture de diaphragme soit intéressante, qu'elle fasse disparaître des choses progressivement. On n'était pas du tout à l'aise avec cette idée. Quand je sentais qu'il fallait rajouter un projecteur, il fallait que je le justifie à Arnaud, l'idée de faire intervenir de l'artificiel n'était pas évidente. Je crois me souvenir qu'il a eu beaucoup de mal à se faire à l'image du professeur qui marche devant son tableau. Le projecteur était nécessaire pour que l'image ne soit pas plate.

Lorsqu'on a fait *Drancy Avenir*, cela faisait déjà trois ans qu'on travaillait ensemble. Je l'ai rencontré lors de ma dernière année à l'École Louis-Lumière. Lui était en deuxième année à la Fémis. J'avais participé au tournage d'un film financé par le GREC. Le délégué général du GREC François Barat, qui travaillait aussi à la Fémis à ce moment, m'a présenté

Arnaud. Pour je ne sais quelle raison d'ailleurs, car le film auquel je participais, qui était une fiction à la Spielberg avec énormément d'effets spéciaux, ne ressemblait en rien à ce que faisait Arnaud. Nous avons fait ensemble son film de deuxième année qui portait déjà sur l'histoire, sur comment traiter d'un sujet passé sans archives visuelles. C'est un film qui traite de la Commune, il s'appelle *La Mémoire d'un Ange*

E.L. - Il y a aussi, dans la séquence de cours, ce plan où l'on voit une citation de Walter Benjamin qui porte sur l'*Angelus novus* de Paul Klee, l'Ange de l'Histoire. Le professeur efface la citation à la fin de son cours, elle s'efface en faisant apparaître des formes fantomatiques sur le tableau noir.

J.H. - C'était une idée d'Arnaud, présente dès le scénario : filmer l'effacement de la craie. C'est assez compliqué à faire. Une idée comme celle-là, il en avait plein. Incarner cette impression de disparition dans la dernière séquence aussi, alors qu'on est en train de filmer quelque chose de joyeux, une bataille dans la neige, des rires d'enfants, c'est également une de ses idées, de vraies idées de cinéaste.

E.L. - Dans un entretien avec Sylvie Lindeperg, Arnaud des Pallières conjugue la technique avec des contraintes éthiques pour parvenir à une représentation fidèle des événements passés rapportés au présent¹³⁶. Que pensez-vous de cette réflexion à la lumière de votre travail en commun ?

J.H. - Nous avons des discussions ensemble. Pour le plan de la cour de l'école, nous avons rencontré des problèmes pratiques de recul, avec les escaliers qui sont derrière et le fait qu'il fallait bien voir le personnage. Nous avons cherché longtemps le cadre de ce plan, il fallait aussi que la fenêtre soit bien présente et, dans l'idée, nous voulions employer la focale la plus longue pour rapprocher au maximum ces lieux qui étaient très éloignés. Ce sont des contraintes purement techniques qui ont façonné ce plan. L'absence de profondeur de champ, que le personnage d'Aude Amiot soit le plus flou possible par rapport au fond net, c'était quelque chose qu'il désirait beaucoup et que j'ai fini par obtenir en utilisant des filtres neutres.

¹³⁶ Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7 : les actualités filmées de la Libération*, CNRS Édition, 2000, p. 207.

Il ne s'agissait pas de morale. De même pour les travellings, il ne s'agissait pas de morale. On a fait des travellings, certains avec des rails, certains qu'on a fait avec un chariot Western Dolly et ce sont uniquement des contraintes techniques qui nous faisaient pencher pour l'un ou l'autre. À l'époque, notre idée était que les travellings devaient être faits sur rail. Dans le film, il y en a très peu qui sont faits sur rail, ils sont principalement faits soit en voiture, soit, surtout, en Western Dolly. Nous nous sommes servis de rails pour un plan en contre-plongée sur des façades Haussmann. On s'en est aussi servi pour des plans sur des bâtiments de la Cité de la Muette, quand nous avons rencontré des problèmes de parallaxe en utilisant la Western Dolly. Ce qu'il faut réinterroger - ce qu'à l'époque on ne faisait pas - c'est l'idée que la reconstitution soit interdite. C'est quelque chose qui appartient à la bien-pensance de l'époque et qui nous habitait beaucoup, Lanzmann d'abord, puis nous. Nous n'avions pas vu de reconstitution satisfaisante et, de fait, nous n'avions pas de raison de penser que ce soit possible. Mais nous ne connaissions pas tout et des films comme *La Dernière Étape* de Wanda Jakubowska m'ont permis de réviser ce jugement.

E.L. - Plus récemment, *Le Fils de Saul*, réalisé par László Nemes, a permis de reconsidérer l'interdit de la reconstitution.

J.H. - Pour moi, ce film a été une découverte importante, un travail exceptionnel. Je n'étais plus en relation avec Arnaud à la sortie du film, je ne sais pas ce qu'il en pense mais c'est un film que j'ai beaucoup défendu, notamment auprès de gens qui se drapaient d'argument moraux au sujet de l'irreprésentable même si cette polémique s'est progressivement éteinte lorsque Lanzmann a adoubé le film. Lui qui était très contre cette représentation, même probablement contre l'idée d'archive. Je pense qu'il a évolué pour pouvoir parler comme ça du *Fils de Saul*. Parce que le film se confronte vraiment à la représentation et à la reconstitution, et aussi au travail esthétique. Il mélange les trois choses qui, justement, étaient si difficiles à conjuguer. Je n'ai même pas osé voir le film suivant de Nemes, il faudrait que je le fasse. Son travail est impressionnant, la beauté du film est très impressionnante.

À l'époque de *Drancy Avenir*, on doutait énormément de la reconstitution, on était dans la volonté de ne pas utiliser d'images d'archives ni de témoignages filmés. Arnaud voulait faire une fiction et non un documentaire. Mais nous n'étions pas dans une idée de pureté et nous étions susceptibles d'utiliser tous les outils dont on pouvait avoir besoin : le zoom, le travelling, on ne se refusait rien. Seulement, nous n'étions pas assez mûrs pour tout utiliser, comme plus tard on a pu le faire, notamment pour *Disneyland* ...

E.L. - S'il n'est pas question de morale dans ce type de représentation de l'horreur, quelle serait la différence d'attitude adoptée entre le tournage d'un film de fiction classique, au sujet moins grave et solennel, et celui d'un film abordant le sujet de l'extermination des Juifs d'Europe ?

J.H. - Quand je dis qu'il n'y a pas de morale, je parle des outils. Il y avait de la morale, notamment sur l'idée qu'on ne pouvait pas reconstituer un camp de concentration. C'était une position morale, qu'on avait à l'époque. Avec *Le Fils de Saul*, j'ai reconsidéré cette opinion : c'est possible, et de manière totalement incarnée et utile, une manière qui appartient vraiment à la fiction. On se posait toujours la question de la distance, sous l'impulsion d'Arnaud. Il ne doit pas y avoir énormément de gros plans dans le film. On évitait tout ce qui avait trait à l'obscénité ou à la pornographie pour une raison morale.

J'ai travaillé sur le film *Liberté* de Tony Gatlif. Il y a une séquence qui se passe dans un camp d'internement, comme Drancy. Le camp en question était destiné à l'internement de populations tziganes. Il était situé à Montreuil-Bellay dans le Maine-et-Loire. On a entièrement reconstitué ce camp en Roumanie, car Tony Gatlif n'a pas réussi à trouver des figurants gitans susceptibles de vouloir jouer dans un camp en France. Il a essayé d'en trouver, par exemple dans la grande communauté gitane à Lyon. C'est la raison pour laquelle nous sommes partis en Roumanie où nous avons trouvé des Tziganes qui acceptaient de jouer le rôle des internés. Je me suis retrouvé dans la situation de filmer une reconstitution, et même d'avoir à reconstituer. Nous nous retrouvions dans une situation différente de celles que l'on retrouvait pour le film. Il y avait quelque chose de spécial à cet instant. Avec Tony Gatlif, cela s'est beaucoup traduit par la réinterprétation de photos des camps. Pas de celui de Montreuil spécifiquement, il n'en restait quasiment pas de traces photographiques, mais de ce type de camp. Dans le film, il y a beaucoup de plans fixes avec des gens fixes qui traduisent la reconstitution de photos existantes : des jeunes enfants contre des barbelés qui regardent de l'autre côté de la barrière, une petite fille toute seule dans une grande ruelle ... Pour le camp en lui-même, on s'était inspiré du décor d'une vieille ferme soviétique, un ancien kolkhoze, un élevage de vaches. Je me souviens qu'après avoir vu le film, Arnaud m'avait dit : « Ça je ne peux pas. » La première image du film représente des barbelés sur un ciel gris très nuageux. Tout à coup, il y a une musique à cordes et les barbelés se mettent à vibrer comme les cordes d'une guitare. C'est une chose qui l'a énormément choqué, ainsi que la

reconstitution. Mais moi, je ne voyais plus cet interdit moral car au bout du compte, j'aimais cette reconstitution qui était simple, elle n'était pas mal.

E.L. - Si la question de l'irreprésentable repose en partie sur le concept d'image manquante, on se rend compte que l'archive photographique sert presque naturellement à la reconstitution fictionnelle. Le point de départ du *Fils de Saul* semble concerner les photos, tardivement exhumées, des Sonderkommandos qui ont participé à la révolte d'octobre 1944 à Auschwitz. À l'inverse, les projets de Lanzmann et des Pallières tentent d'ignorer ces images afin d'aboutir à une forme cinématographique plus libre ...

J.H. - Plus libre, non, je ne pense pas. Concernant le fait de se rendre sur les lieux et de rendre cette extermination présente, de filmer des fantômes, c'est ce qui fait que notre plan fixe sur le triage des trains fait immédiatement penser à *Shoah*. On ne peut plus filmer un train sans penser à *Shoah*. Il en va de même pour le RER de Disneyland ... La couleur grise, le grain font immédiatement penser à *Shoah*. Ça fait apparaître des fantômes. *Le Fils de Saul* réussit à la fois à rendre la chose mentale - on est dans la tête d'un personnage, d'un fou ou rendu fou - donc abstraite, et de la rendre aussi concrète par l'utilisation du flou en arrière-plan qui n'aurait pas été une idée envisagée pour *Drancy Avenir*. D'ailleurs, sur le plan de cour, le point est sur les enfants, en arrière-plan, et pas sur Aude Amiot. On aurait très bien pu faire l'inverse et faire comme si l'image était une projection, une archive. L'idée était plutôt de faire le point sur cette disparition, en direct, comme quelque chose de présent. Dans *Le Fils de Saul*, c'est l'inverse : lui est net et tout le reste est flou, très souvent. Tout ce qui est difficile à reconstituer - les massacres, les descentes de trains, ... - sont laissés dans le flou. Le traitement du son renvoie aussi énormément à la fiction. Le son de la première séquence, jusqu'à l'arrivée aux chambres à gaz, rend cette scène à la limite du supportable alors qu'on ne distingue pas grand-chose, le personnage principal étant même masqué. Le son n'est ni doloriste, ni pornographique. Ce sont des choses qu'on aurait peut-être eu envie d'atteindre : c'est de la fiction, c'est incarné, d'une grande beauté, c'est ce que nous recherchions. Mais l'interdit de la reconstitution nous bloquait à cette époque.

E.L. - Il y a encore là un traitement remarquable du point, qui, d'une manière générale, est souvent un vecteur de sens à la limite de l'abstraction dans les représentations audiovisuelles de l'extermination.

J.H. - Faire le point, c'est comme trouver le bon diaphragme, cela fait partie de la mise en scène. Le point devient tout de suite un élément crucial, mais cette question se pose dans tous les films : la profondeur de champ, le diaphragme. Arnaud ne se pose pas ces questions uniquement lorsqu'il filme l'univers concentrationnaire. Sur le cadre aussi, ce sont des questions qu'il se pose tout le temps. Pour lui comme pour moi, les limites entre documentaire et fiction sont très poreuses, cela se ressent à la technique, notamment pour *Adieu*. À partir de notre vision des films de Mekas, nous sommes tout de suite penchés sur l'outil cinématographique et l'instantanéité du regard, ce qui nous a beaucoup libérés pour pouvoir prendre la caméra à la main et se permettre de faire des erreurs.

E.L. - C'est une prise de conscience qui se remarque entre *Drancy Avenir* et *Disneyland ...*

J.H. - Je me souviens avoir passé des heures à regarder des archives, professionnelles ou non, des armées et d'autres, qui traitaient de la Seconde Guerre mondiale. Je me suis aperçu que les amateurs faisaient des images bien plus belles. J'avais associé ça à l'idée qu'un amateur filmait quelque chose quand il en avait envie. Les amateurs ont envie de filmer une balade familiale, un pique-nique ... Ils aiment ce qu'ils filment, ils ne cherchent pas à critiquer ou à témoigner d'une culture artistique particulière. C'est simplement instinctif et ça produit des choses magnifiques, en plus de la gestion du bougé et du flou de mouvement qui rend la chose filmée encore plus vivante. C'est pour ça que certains cinéastes et artistes contemporains s'intéressent beaucoup plus à l'archive amatrice que les images d'archives professionnelles qui sont toutes de la propagande en ce qui concerne cette période. Lorsque Arnaud a découvert Mekas, je me suis engouffré dans cette voie. Son travail naît de l'instantanéité. Le "tourné-monté" c'est la pensée de l'instant. Immédiatement, on a de la fiction dans ces images qui nous sont offertes. *Disneyland ...* est d'ailleurs un des plus beaux films qu'on ait fait ensemble. Sans que cela soit totalement du Mekas, nous nous en sommes approchés en ajoutant cette idée continue qui parcourt le film et en fait véritablement une fiction.

Is Dead, que nous avons fait en pellicule, reposait aussi sur un cahier des charges précis. Nous avons beaucoup cherché à nous servir différemment de l'outil de prise de vue en faisant par exemple des surimpressions directement dans la caméra, une idée qui nous venait aussi de Mekas. Mais le film était beaucoup plus écrit que dans le cas de *Disneyland ...* pour lequel il y avait bien une voix off mais on ne savait pas encore ce qu'on allait voir.

E.L. - Concernant le travail de développement de Drancy Avenir, quelle sont les solutions auxquelles vous avez eu recours ?

J.H. - Il y a eu un gonflage en 35 mm, le film a été tourné en Super 16. Nous avons changé très peu de choses, ni le contraste lumineux, ni le contraste des couleurs, nous ne sommes pas intervenus là-dessus. Les décisions sur ces questions se sont posées lors de la préparation pour choisir la pellicule du film, mais nous savions que nous ne retoucherions rien ensuite. *Shoah* a une image très grise, et je crois que cela plaisait à Lanzmann. Nous, nous voulions nous confronter à la couleur. C'est aussi une réflexion que nous avons eu pour le traitement de la banlieue. Dans le film de Mathieu Kassovitz, *La Haine*, je m'étais dit que la banlieue était bien griffée, bien dessinée, mais c'était du noir et blanc. Si nous avions filmé la Cité de la Muette en noir et blanc, nous nous serions alors tout à fait projetés dans l'image d'archives. Du reste, dans *La Haine*, le noir et blanc nous plonge dans la science-fiction, ce n'est plus tout à fait la banlieue. Nous voulions trafiquer le moins possible notre vision de la réalité. Lors des repérages, un gardien nous avait prévenu qu'il y avait des restes du camp, dans les caves. Nous sommes allés voir et effectivement il nous montre qu'il était encore écrit et déterminé des départements du camp. Au pochoir sur un mur, il était écrit « Salle des peluches ». C'était l'endroit où l'on pelait les légumes. Il y avait aussi des numéros, des graffitis d'époque. On aurait très bien pu filmer ces choses, ce qu'on n'a pas fait. Ce sont des responsabilités, des décisions. Car Arnaud ne voulait jamais se confronter à l'idée de la preuve, il ne voulait jamais essayer de prouver que ces choses-là avaient existé par l'archive, le fossile ... On n'avait pas besoin de filmer ça. Les responsabilités morales du projet incombent principalement à Arnaud. En ce qui me concerne, j'étais plutôt dans l'idée de travailler au mieux, de poser au mieux. Il fallait que ce soit net quand l'action l'exigeait, que les travellings ne coïncent pas trop. J'essayais de faire mon boulot le plus honnêtement possible, le mieux possible avec les moyens limités qu'on avait.

Propos recueillis à Montreuil, le 6 mai 2020, sur le logiciel Skype.

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma - 20, rue Ampère BP 12 - 92213 La Plaine Saint-Denis

Tel. : 01 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de Master

Spécialité cinéma, promotion 2018-2021

Soutenance d'octobre 2021.

Monter-remontre

Eloi LEMÉE

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé : La mémoire cinématographique. Construction d'un regard sur l'extermination des Juifs d'Europe dans le cinéma d'Arnaud des Pallières

Directrice de mémoire,

présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

Directeur de mémoire externe : Ophir Levy

Table des matières :

Curriculum Vitae	p. 98
Résumé	p. 100
Note d'intention de la PPM	p. 104
Liste du matériel envisagé	p. 109
Plan de travail envisagé	p. 111

Curriculum Vitae

Eloi Lemée

10 avril 1996 / eloi.lemeecan@gmail.com / 06 41 80 69 81

Formation

2018-2021. ENS Louis-Lumière, maîtrise “Cinéma”

2014-2017. Université de Montréal, majeure d'études cinématographiques

2013-2014. Université Paris Ouest Nanterre La Défense, L1 “Humanités et arts du spectacle”

Mise en scène

TriptX, 2020, co-réalisation avec Lucie Bénichou.

Un beau film, ENS Louis-Lumière, 2019.

D.O.S.E 2 : FFUNS, 2019 (∞).

D.O.S.E 1 : A!, 2018.

Laokoon, 2018.

Chef opérateur

“Mawup - *Tell me*” (clip musical), Hugo July, 2021, co-chef opérateur avec Clémence Lavigne (en cours de post-production).

Felt Cute Pt. 2, Carol Sibony, ENS Louis-Lumière, 2021, co-chef opérateur avec Mathéo Palma.

Le Bel Alexandre, Zéphir Blanc, ENS Louis-Lumière, 2020, co-chef opérateur avec Thibault Alcouffe.

Là où vivent les fantômes, Lucie Bénichou, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2019.

Nature morte, Lily Grizard, ENS Louis-Lumière, 2019.

Chef électricien

La Chimère, Steve Tientcheu, C 1 Dinguerie, 2021, cheffe opératrice : Sacha Lévêque (en cours de post-production).

Navigo, Louis Douillez, ENS Louis-Lumière, 2021, cheffe opératrice : Sacha Lévêque (en cours de post-production).

“u.r. Trax - *Dying Generation*” (clip musical), Thomas Restout, 2021, cheffe opératrice : Carol Sibony, co-cheffe électricienne : Clémence Lavigne (en cours de post-production).

“Shadi - *Boîte d’Ennuï*” (clip musical), Max Latarjet, 2021, cheffe opératrice : Sacha Lévêque.

“L’August - *C*****D*” (clip musical), Benjamin Diaz, Cactus Films, 2021, chef opérateur : Alexandre Cambron.

Le Calme aimant de tes bras, Mathéo Palma, ENS Louis-Lumière, cheffe opératrice : Carol Sibony.

“Shadi - *Les Monstres sous mon lit*” (clip musical), Max Latarjet, 2020, cheffe opératrice : Sacha Lévêque.

E Paï, Loïc Wendling et Arthur Savall-Aprosio, Belith Films, 2020, chef opérateur : Xavier Tozzi-Fontana.

Les Quatres saisons (partie “L’Automne”), Zéphir Blanc, ENS Louis-Lumière, 2020, chef opérateur : Thibault Alcouffe.

La Jeune femme à la caméra, Elisa Manoha, Noise Gate Circus, 2019, cheffe opératrice : Prisca Bourgoïn.

“Jwles - *Yummy*” (clip musical), 2019, chef opérateur : Safran Lecuivre.

Au loin, le chant menu d’un oiseau, Nicolas Jehl, ENS Louis-Lumière, 2019, cheffe opératrice : Lily Grizard.

Café, Hugo July, 2018, chef opérateur : Jean-François Even.

“Les Alchimistes - *SCT*” (clip musical), Kespey, 2018.

La Sale histoire d’Oedipe, Lucie Bénichou, 2017, chef opérateur : Hugo July.

La Bête noire, Mia Collins, La CinéFabrique, 2017, chef opérateur : Élio Balezeaux.

Résumé

Durée estimée : 4 minutes.

Synopsis

Dans une petite pièce sombre, un homme est installé face à un écran, une station de montage. Autour de lui, plusieurs écrans diffusent des séquences animées tirées d'archives documentaires, scientifiques et familiales. Les images qui se succèdent n'ont pas grand chose en commun.

Le monteur organise les scènes qui sont à sa disposition, il fait sens : des motifs se répètent, une signification nouvelle émerge de la juxtaposition d'images à priori hétérogènes.

Le cinéaste révèle la nécessité d'offrir une scène à la représentation de l'histoire. La création d'une image mentale qui puisse se substituer à toutes les représentations trompeuses ou inexistantes est une tâche ardue. Dans cet univers imaginaire, elle implique de monter, re-monter encore et encore, monter jusqu'à l'infini.

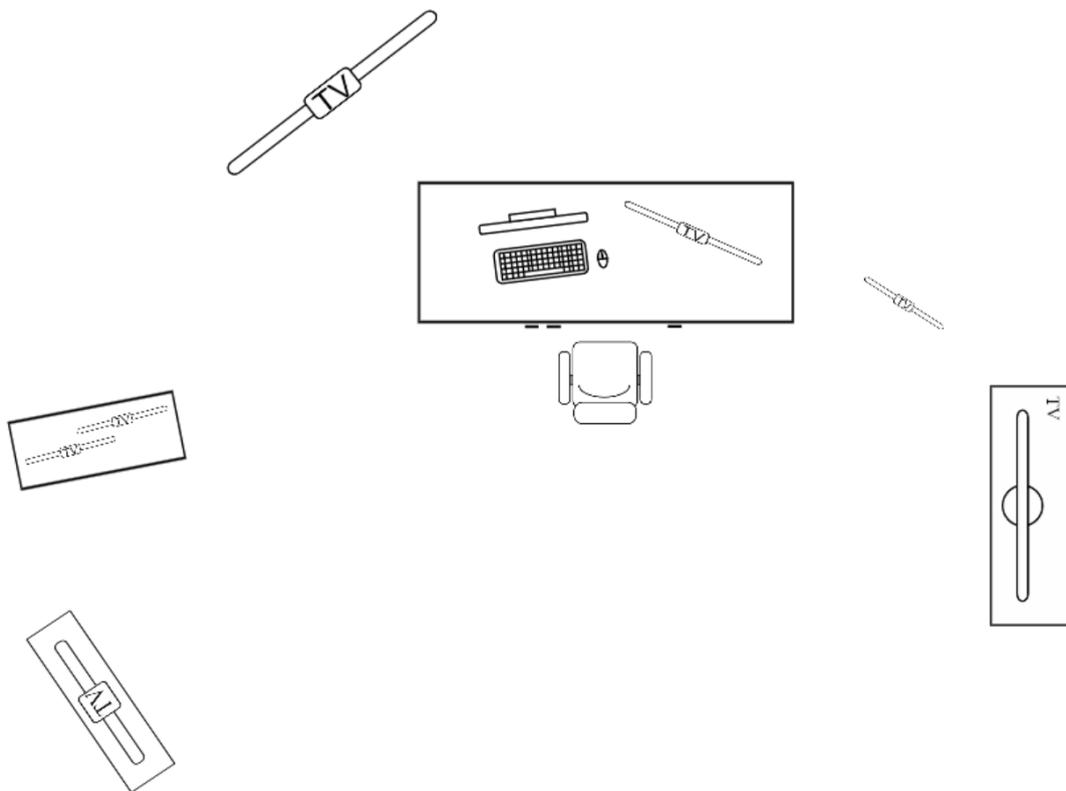


Fig. 1. Plan au sol du décor (prévisionnel)

Description du projet

Pour ce projet, il faudra dans un premier temps concevoir matériellement l'espace mental de la salle de montage : un lieu gigantesque et sombre où l'action se concentre en point central lumineux, le bureau du monteur encerclé d'écrans diffusant un flux continu d'images. Concernant l'espace, j'imagine donc seulement quelques drapés sombres autour de l'action que l'on viendra relever avec des petites touches de lumière dure pour dessiner du relief et donner une allure solennelle à l'ensemble de la scène en vue de plans larges. Concernant les écrans, j'aimerais réussir à en réunir au moins une demi-douzaine d'ici novembre et le tournage du projet.

Par rapport aux bandes images des moniteurs, l'idée est de monter durant le mois d'octobre une dizaine de vidéos d'environ une minute et trente secondes. Chacune des séquences est composée d'environ 15 plans, le montage insiste sur la disparité et les points de contact qui émergent de la rencontre entre des archives éparses. Ces dernières sont de courts extraits (environ 5 secondes) tirés de documentaires historiques ou pédagogiques, de films anciens, d'archives libres de droit et de vidéos personnelles.

1. Le groupe du Laocoon : montage d'images de la statue du Vatican et de représentations de la souffrance au cinéma.
2. Raccords infinis : Succession de "faux raccords justes" permettant de lier des séquences éloignées dans le temps et dans l'espace.
3. Prendre du recul et aller de l'avant : long mouvement avant d'une caméra dans des paysages différents, rappelant des scènes de *Nuit et Brouillard* ainsi que *Shoah*.
4. Dachau 1945 : Montage des archives militaires américaines avec, en point d'orgue, la cérémonie religieuse organisée à Dachau en commémoration du génocide.
5. Les Mercuriales : persistance de l'imagerie d'un événement contemporain au cours d'une ballade en ville.
6. Filmer un train sans penser à Auschwitz : répétition du motif du train au cours d'un voyage tumultueux dans l'histoire du cinéma.
7. Paysages sans-voix : Panorama des paysages "où l'on pressent que la mort a régné".
8. Un siècle de progrès : montage d'archives scientifiques et d'autres mettant en scène la société de consommation.

9. Les yeux qui ont vu l'Empereur : Des spectateurs se rendent dans une salle de cinéma, la toile leur renvoie leur regard stupéfait.
10. La nuit noire : sur une nuit sans étoiles, montages d'images tournées lors d'éclipses solaires.

Je considère ces vidéos comme un travail iconographique à part entière dans la conception du film et dont la production peut s'étaler sur une période allant jusqu'au tournage. Je prévois toutefois de terminer cette étape à la fin du mois d'octobre. L'usage de la citation me semble pertinent car le montage, au sens où l'entendait Walter Benjamin - ainsi que des cinéastes et théoriciens soviétiques tel que Lev Koulechov et Sergueï Eisenstein -, peut ici permettre l'émergence d'un sens qui se substitue au propos initial des séquences, sous l'impulsion du "choc" provoqué par la confrontation des images entre elles. Il sollicite une participation active de la part du spectateur, pour qui la lecture de l'archive n'est plus assujettie à un régime didactique mais qui relève plutôt de l'ordre du poétique, permettant d'entrevoir l'acte de création dans un geste réflexif.

Ce geste se perpétue par l'usage de la voix off, qui se superpose à l'image pour révéler le processus de création d'une image mentale. Ce texte est un montage de citations littéraires que j'ai moi-même choisies dans un corpus constitué au cours de mon travail de recherche. Ces citations évoquent l'état de la représentation artistique après le traumatisme du génocide des Juifs d'Europe. Montées ensemble, elles doivent constituer un texte autonome capable de dresser les voies de la représentation sensible des événements inmontrables de l'histoire.

Ce travail de préparation se conclura par l'installation du décor à l'issue de laquelle je déterminerai un découpage de l'action. Nous tournerons une demi-journée dans le décor seul, puis une autre demi-journée en compagnie d'un comédien pour jouer le rôle du monteur. J'aimerais reproduire à ce moment certains effets que l'on aura testé en amont du tournage. L'un concerne les mouvements de caméra sur travelling et l'autre est lié à la qualité et la quantité de flou de mouvement et de saccade engendré par le réglage manuel de l'obturateur.



Fig. 2. Illustration, dessin de Clémence Lavigne.

Note d'intention

Corrélation avec la partie théorique

Ce film me donne l'occasion de ré-engager dans le champ de la pratique certains acquis théoriques engrangés au cours de mon travail de recherche. Lorsque celui-ci fut initié il y a un an et demi, j'ai rapidement été confronté à une critique formulée par Arnaud des Pallières à l'encontre de la collecte d'entretiens filmés par la Shoah Foundation avec des rescapés de l'extermination :

« Dans l'entreprise à vocation exhaustive de Spielberg, les images et les sons, par force, sont tournés par des gens qui ne savent pas ce que c'est que faire une image ou enregistrer un son. Ils reçoivent une brève formation durant laquelle on leur prodigue le minimum technique, et sans doute aussi j'imagine une sorte de "minimum éthique", mais ils ne peuvent décider ni du type de micro, ni de son emplacement, ni de la focale, ni du diaphragme, ni du point, ni de la valeur de plan. Comment alors imaginer que ces "reporters" aient assez de désir pour que quelque chose des gens qu'ils vont filmer ait la plus petite chance de se déposer sur la bande vidéo ? »¹³⁷

Au-delà du rejet de la figure filmique du témoin, cette sentence semble considérer les aspects techniques liés à la prise de vue comme des agents primordiaux de la mémoire cinématographique. Il paraît important de souligner que le cinéaste, passé sur les bancs de la FÉMIS, incrimine la manière dont les opérateurs sont formés : cette formule nous invite à mieux prendre en considération la nature des moyens mis à notre disposition lors des tournages ou, plutôt, à envisager la signifiante de chaque décision technique lors de la conception d'une image qui incarne et se substitue à l'illisibilité de l'événement génocidaire. Ces enjeux dépassent, à mon sens, le rôle du.de la chef.fe opérateur.trice ou de l'ingénieur.e du son sur le tournage d'une fiction dite "classique", dans la mesure où, justement, leur rôle y consiste le plus souvent à rendre l'image la plus lisible possible tout en s'attardant à rendre

¹³⁷ Paroles rapportées par Sylvie Lindeperg dans *Clio de 5 à 7 ...*, *op. cit.*, CNRS Édition, 2000, p. 207. À noter que le projet de la Shoah Foundation, fondé par Steven Spielberg peu de temps après la réalisation de *La Liste de Schindler* (1993), fait suite à plusieurs initiatives favorisant l'accumulation de témoignages filmés de survivants du génocide. Ce phénomène puise son origine dans l'esthétique salutaire et saluée de *Shoah* (1985), sans pour autant parvenir à proposer un discours sur l'insuffisance de la parole qui caractérise l'œuvre de Claude Lanzmann. Sur les enjeux liés au phénomène de mémoire saturée, voir A. Wieviorka, "Le témoin filmé", dans Jean-Michel Frodon (dir.), *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, pp. 217-230.

invisible la moindre trace d'artifice. Mon entretien avec Julien Hirsch m'a permis de reconsidérer cette opinion au vu de son expérience sur *Drancy Avenir* (1996) et d'autres films du cinéaste.

Pour Hirsch, la teneur morale du film repose essentiellement sur les épaules du réalisateur : "Faire le point, c'est comme trouver le bon diaphragme, cela fait partie de la mise en scène." Le chef opérateur tient tout de même à souligner l'apport de la technique dans l'élaboration d'un lieu de mémoire filmique. Il revient notamment sur le traitement de la profondeur de champ dans deux films, *Drancy Avenir* et *Le Fils de Saul* (2015), réalisé par László Nemes, où la gestion du flou permet de construire un rapport intime et mental à l'image.

Ainsi, le metteur en scène se doit de bien saisir le potentiel des réglages techniques au sein des matières d'expression du film, et plus particulièrement lorsque le sujet défie les lois de la représentation classique. Pour mon film, je tenais donc à intégrer de façon perceptible la technique au sein de la construction d'un espace virtuel d'édification de la mémoire. Dans la lignée du travail effectué par Arnaud des Pallières et Julien Hirsch sur *Disneyland, mon vieux pays natal* (2001), je voulais user d'une écriture cinématographique mutilée, qui puisse mettre en relief les creux de l'histoire. J'ai d'abord songé à trouver une caméra dont on pourrait débrider l'obturateur, de sorte à le modifier en cours de prise : cela permettrait de figer l'action dans de courts moments saccadés et de l'illuminer de sorte à déréaliser l'espace, tout en rendant sensible l'idée d'un manque. Malheureusement, aucun loueur contacté n'a pu donner suite à ma demande ; l'opération est en effet possible sur certaines caméras disposant d'un obturateur mécanique mais elle demeure périlleuse et dépasse mes compétences. J'ai donc décidé de me limiter à des changements de vitesse d'obturateur entre plusieurs plans, me permettant les mêmes effets mais sans contrôle dessus au cours de la prise. J'ai également choisi de filmer des plans rapprochés avec un effet lumière particulier, reprenant en la modifiant l'ambiance lumineuse fournie par les écrans de télévision. Ce choix permettra encore de façonner l'aspect poétique de la séquence en illustrant la nature plurielle des images animées.

Espace mental

Plutôt que d'aborder de front l'événement génocidaire, j'ai préféré l'intégrer dans une réflexion sur les actes de création et de représentation. Initialement, le travail de recherche

auquel fait suite ce film devait me permettre de mettre à jour le rapport qu'entretiennent les cinéastes avec l'extermination des Juifs d'Europe, avec, en point de mire, l'objectif de comprendre la construction d'une image du génocide. À l'invisibilité du crime perpétré par les nazis se sont en effet substituées certaines œuvres artistiques engageant des voies vers sa représentation sensible. Nous avons vu comment le cinéma pouvait se dresser en lieu de mémoire privilégié : la dépression du temps, le recours à l'imagerie de l'extermination et aussi la technique du montage correspondent ainsi à des agents d'expression spécifiquement cinématographiques qui permettent de lui rendre corps.

Ces trois modalités se trouvent au cœur de l'entreprise dévoilée par mon projet de film, synthétisées sous l'aspect d'un lieu minimaliste et imaginaire. L'action de *Monter remonter* se déroule en effet dans une salle de montage sombre : un espace mental composé d'un bureau, d'écrans et dédié à la construction de la *mémoire*. Un individu travaille avec obstination derrière le bureau. Il se sert d'une infinité de séquences filmiques éparses pour créer une nouvelle *image*, capable de représenter l'histoire. Ce lieu fonctionne donc comme un espace de recherche coupé du temps, aussi bien pour le personnage du monteur, encerclé par les images du passé qui défilent en boucle sur les écrans, que pour le spectateur qui doit parvenir à la lisibilité des séquences montées entre elles.



Fig. 3. *Dogville*, Lars von Trier, Zentropa, 2003, 178 min, 35 mm.

Fig. 3. La construction minimaliste du décor de *Dogville* correspond à une structure mentale dans laquelle chaque personnage incarne un ensemble de valeurs par le symbole.

Figure du monteur

Le monteur, lui, incarne une rigueur qui symbolise les efforts menés conjointement par les cinéastes, philosophes et chercheurs pour déplacer le régime de représentation du génocide

dans le champ de la pensée. Sa tâche s'annonce ardue : nous insisterons donc sur l'aspect méthodique et méticuleux de son travail, à la manière des figures féminines qui agissent sur l'édification de la mémoire dans les films de Maya Zack. La figure du monteur peut ainsi rappeler la scientifique de *Black and White Rule* (2011), qui récolte avec sérieux les données d'une expérience sur le dressage de caniches sur le point de dégénérer, ou encore l'archiviste de *Counterlight* (2016) qui tente de se frayer un chemin dans le passé en explorant les documents du poète Paul Celan. Les personnages de Maya Zack évoluent dans un cadre protocolaire symbolique de l'organisation de la vie en société, un ordre apparent qui fait écran à la sombreur de l'histoire avant de la révéler.

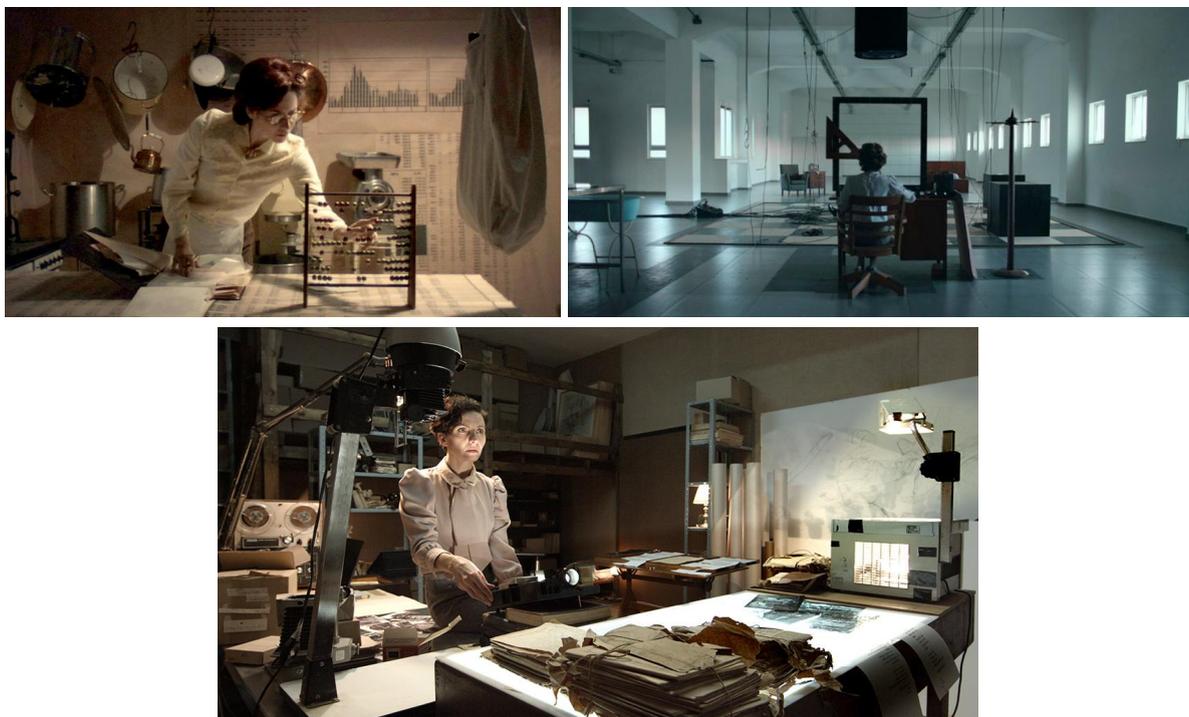


Fig. 4. *Mother Economy*, Maya Zack, 2007, 20 mins, HDCam.

Fig. 5. *Black and White Rule*, Maya Zack, 2011, 17 mins, HDCam et installation.

Fig. 6. *Counterlight*, Maya Zack, 2016, 24 mins, 4K et installation.

Fig. 4. 5. 6. La "Trilogie de la mémoire" (2007-2016), réalisée par l'artiste israélienne Maya Zack, fait état d'une mémoire en construction, sous l'impulsion de la collecte minutieuse d'informations et de données menée par des protagonistes expérimentaux qui se font à leur tour archivistes de l'histoire. La composition des cadres semble hériter de la même rigueur dans son traitement.

Le travail du monteur consiste à regarder les images et les recouper entre elles. Nous le suivrons donc en train de monter sur une station (personnage actif, gestes de la main) et de fixer longuement les différents écrans de retour (personnage passif, analyse) sur lesquels sont diffusées les différentes scènes. Le monteur consigne scrupuleusement ses notes dans un carnet qu'il tient sur son bureau. Les écrans renvoient, sur son visage sérieux, différentes lumières mouvantes et colorées à l'occasion des gros plans sur ce personnage. On tachera de reproduire cette ambiance avec un effet "booklight" à l'aide d'un ou deux panneaux LED RGB contrôlés sur un logiciel et une console DMX ainsi que d'une installation de type "boîte à lumière" composée de plaques de polystyrène et d'un cadre de diffusion. Un autre panneau LED ou bien un projecteur à tubes complètera cet effet en venant "l'arrondir".

Liste du matériel employé

Caméra :

1 ARRI Alexa Standard (Monture PL et Hot Swap)
1 alimentation secteur
4 batteries BeBob V-Mount + chargeurs

1 série Zeiss GO T2.1
1 série de filtres IR ND 4*5,6
1 filtre "clear" 4*5.6
1 Mattebox 4*5,6
1 Follow-focus avec bagues de point
1 paire de tiges

1 moniteur Transvideo Starlight
1 moniteur Sony 17"
1 BNC en touret
1 BNC 10m
5 BNC 5m

2 disques durs
2 cartes CFast 256 Go
1 lecteur de carte CFast

1 valise opérateur (thermolorimètre, cellule, verre de contraste)

(+ décor : écrans de toutes tailles)

Machinerie :

1 grande branche
1 petite branche
1 tête studio

1 plateau de traveling
1 paire de rails 2m
2 paires de rails 1m
1 paire de rail 50cm

1 praticable 1m

Borniole, taps et rideaux occultants

Lumière :

3 SkyPanel S60

1 console DMX + logiciel Onyx et console Obsidian NX Touch

10 câbles DMX 5m

2 KinoFlo 60cm 4 tubes + montées de lampe + ballast + grid

2 Dépron

8 tubes 60cm Daylight + 2 tubes 60cm Tungsten

2 Fresnel 500W + cônes

2 Fresnel 300W

1 Fresnel 150W

1 série de disques coupe-flux

1 cadre de diffusion 250

3 poly 1*1 + porte-poly

1 jeu de mama

2 jeux de drapeau

1 Wind-up

5 pieds U126

8 pieds de 1000

4 pieds de 1000 alu

12 sacs de sable

8 rotules

4 bras magiques

8 clamps

3 cyclones

10 pinces Stanley

3 élingues de sécurité

2 bras de déport 50cm

2 bras de déport 1m

1 jeu d'orgue + alimentation

2 dimmers

10 prolongateurs 10m

1 tonneau 32A triphasé

2 boîtes M6

3 multiprises

Gaffer et cinefoil

Plan de travail prévisionnel

Montage d'archives et élaboration du texte : octobre 2021

Tests des écrans : 11 et 12 novembre

Prise du matériel : 15 novembre

Préparation : 15 et 16 novembre (Plateau 1)

Tournage : 17 novembre (Plateau 1)

Montage : 22-24 novembre

Étalonnage : 29 et 30 novembre

DCP final : début décembre

Table des matières :

Remerciements	p. 3
Résumé	p. 4
Abstract	p. 5
Introduction	p. 8
PARTIE I - LE CINÉMA ET LA MÉMOIRE EN CONSTRUCTION	p. 12
Chapitre 1 : L’attestation cinématographique du génocide	p. 13
Les enjeux du cinéma militaire : des opérateurs sur le front	p. 14
L’imagerie de l’extermination : une iconographie problématique	p. 22
Chapitre 2 : La “saisie” contemporaine de la Catastrophe	p. 30
<i>Nuit et Brouillard</i> : le regard remis en question	p. 32
Lanzmann et le “film-témoin”	p. 37
PARTIE II - PERSISTANCE ET DÉPLACEMENT DES MOTIFS DE L’EXTERMINATION DANS LE CINÉMA D’ARNAUD DES PALLIÈRES	p. 42
Chapitre 3 : Les réminiscences de <i>Drancy Avenir</i>	p. 43
L’évanouissement de la figure du témoin	p. 44
La persistance de l’imagerie génocidaire	p. 48
Reprendre le principe du montage	p. 54
Chapitre 4 : La mémoire contaminante	p. 59
Disparitions	p. 60
Le déplacement des enjeux de la mémoire	p. 68
Conclusion	p. 75
Bibliographie	p. 79
Filmographie	p. 83
Table des illustrations	p. 84
Annexe : Entretien avec Julien Hirsch (AFC), directeur de la photographie de <i>Drancy Avenir</i> et <i>Disneyland, mon vieux pays natal</i>	p. 85
Dossier de la partie pratique	p. 96
Table des matières	p. 113