

Entre l'holocauste et l'épouvante. "La liste de Schindler"

In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire. N°43, juillet-septembre 1994. pp. 132-136.

Citer ce document / Cite this document :

Garçon François. Entre l'holocauste et l'épouvante. "La liste de Schindler". In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire. N°43, juillet-septembre 1994. pp. 132-136.

doi : 10.3406/xxs.1994.3082

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1994_num_43_1_3082

IMAGES ET SONS

ENTRE L'HOLOCAUSTE ET L'ÉPOUVANTE •LA LISTE DE SCHINDLER•

Avec un nombre exceptionnel de douze nominations aux Oscars – confirmées à hauteur de sept dont celui du meilleur film, le 21 mars dernier, et par la longue liste de récompenses décernées par la Guilde américaine des écrivains, celle des réalisateurs, et par l'Association des critiques –, *La liste de Schindler* de Steven Spielberg fait date. Ces lauriers prouvent que les professionnels américains ont déjà rangé ce film parmi les chefs d'œuvre de l'histoire du cinéma. En raison du sujet traité, l'événement est aussitôt devenu un monument politique. Le président Clinton a appelé ses concitoyens à le voir. Le même phénomène s'est répété en Europe. À Paris, le monde politique français s'est retrouvé le 28 février au «Normandie», à une soirée de charité patronnée par le président de la République. Les élites, outre-Rhin, ont aussi salué l'événement cinématographique. À l'occasion, on a appris que le producteur allemand Artur Brauner avait proposé en 1984 à la commission d'avances sur recettes de Berlin un film sur le même sujet. Le grand réalisateur autrichien Axel Corti, décédé depuis, devait en effet diriger un Oskar Schindler interprété par Karl Maria Brandauer. Sans succès¹.

Malgré le noir et blanc et l'absence de vedettes clairement identifiées, le très long métrage de Spielberg (trois heures

quinze minutes) poursuit partout une fulgurante carrière. En France, les publics dits «jeunes», sollicités par une campagne de 600 affiches dans les lycées et les universités, ont pris le chemin des salles.

Qui est Oskar Schindler dépeint par ce film? Curieux personnage, en vérité, que ce jeune industriel allemand d'à peine 31 ans, membre du parti nazi, qui, en 1939, s'installe en Pologne à la suite de la Wehrmacht, pour entrevoir immédiatement les possibilités offertes par la main d'œuvre juive, désormais gratuite et innombrable. La personnalité de l'homme est cependant plus complexe. Ces juifs qu'il exploite, avec leurs propres capitaux, dans sa fabrique de matériels de cuisine, la Deutsche Emailwarenfabrik (DEF), il les sauve aussi du génocide. Car il apparaît vite qu'à la logique purement capitaliste Schindler en préfère une autre, humanitaire: le sauvetage des juifs persécutés. Il les rachète aux autorités allemandes puis les protège dans l'enceinte de son entreprise. Jusqu'à la victoire des Alliés, A. Schindler poursuivra ce but, unique et héroïque. En 1945, lorsque cessent les hostilités, quelques 1 200 juifs lui doivent la vie. À résumer le scénario, on mesure combien l'exercice artistique est périlleux. Le sujet pose en effet une question centrale: comment dire le génocide par le biais de la fiction cinématographique? *La liste de Schindler*, en fait, combine deux films: un film de guerre sur le nazisme, un film documentaire sur la Shoa.

S. Spielberg, dont le génie cinématographique ne souffre aucune contestation,

1. *Der Spiegel*, 21 février 1994, p. 174.

résout sans difficulté la première équation, classique, du film de guerre. Il dresse un tableau d'une rare précision sur la machine d'extermination nazie. À ce niveau, le film conforte le savoir acquis. Il insiste sur le sadisme, la brutalité, l'univers de satrape et la pathologie des bourreaux nazis¹. Le film explore encore des plages moins parcourues, telles la corruption des SS, leur vénalité et leur cupidité. Les moments où Schindler troque des juifs contre du cognac ou rachète, avec des diamants et des grosses coupures, des ashkénazes promis à la mort démentent le cliché du SS psychopathe mais probe, car centré maniaquement sur ses seules pulsions homicides. Le film, de manière plus novatrice, éclaire aussi des zones d'ombre, au cinéma tout au moins. Ainsi, de façon plus subtile que dans les films de la même veine, *La liste de Schindler* rappelle que les juifs ont certes été victimes de l'extermination, mais qu'ils ont été aussi une main d'œuvre dont la gratuité a conforté la prospérité de nombreuses entreprises allemandes. Le film de ce point de vue évoque l'exploitation meurtrière de firmes comme l'IG-Farben qui extermina, au travail, près des quatre cinquièmes des ouvriers qu'elle utilisa dans le périmètre immédiat d'Auschwitz et de Birkenau². Enfin, le film, qui rapporte la thèse de l'ouvrage de Thomas Keneally, selon laquelle l'usine de Schindler tourna à vide pendant toute la période, rappelle qu'en de rares endroits ont existé des isolats économiques non soumis aux impératifs de productivité du Reich, véritables îlots d'irrationalité bureaucratique dans l'océan totalitaire nazi.

Sur tous ces plans, la mécanique spielbergienne fonctionne à la perfection. Les moments triviaux alternent avec les scè-

nes les plus dramatiques. Aux premiers, on rattachera les séquences de restaurant en post-générique où Oskar, bardé de zlotys, soudoit militaires et industriels, ou encore la très classique séquence où Schindler procède au recrutement de sa secrétaire : le montage, très rapide, nous livre un personnage tour à tour enjoué, charmeur, accablé en présence des six candidates qui se succèdent dans le long plan-fixe.

Le réalisateur marie également avec un exceptionnel talent l'épique au tragique. Contre toute attente, le comptable de l'entreprise, Isztak Stern, est raflé et dirigé vers un camp. Sur un quai de gare grillagé, Oskar le recherche fébrilement. Filmé en travelling latéral, il tambourine contre les wagons, en hurlant son nom. Un jeune chef de convoi s'interpose avec morgue. Flegmatique et convainquant, Schindler lui annonce qu'il le fera muter, dès la fin du mois, sur le front russe. S'engage alors une course contre la montre pour retrouver Stern, finalement sauvé. Les deux hommes, filmés en travelling arrière, sont magnifiques. Ils ont vaincu. Cut. Plan général d'une grande salle, encombrée de valises. Des hommes, filmés en plan moyen, en vident brutalement les contenus. Des piles de bagages volés et stockés sont triés. S'entassent des milliers de lunettes, de chaussures, des lots de diamants. Final sur un gros plan de dents arrachées, bridées d'or. Tous les juifs, ce jour-là, n'ont pas eu la chance de Stern.

Dans la peinture du mal, Spielberg touche au génie. La séquence de la destruction du ghetto de Cracovie le 13 mars 1943 semble sans précédent par son efficacité cinématographique. L'impact des scènes d'assaut des SS, renforcées par le noir et blanc et filmées caméra à l'épaule, emplît l'écran de terreur. Pétrifié dans son fauteuil, le spectateur retrouve le maître du cinéma d'épouvante, celui de *Duel* ou des *Dents de la mer*. Rarement, sauf dans quelques films soviétiques, la brutalité

1. Annette Insdorf, « L'Holocauste à l'écran », *CinémaAction*, 32, 1985.

2. T. Sandkühler, H.-W. Schmuhl, « Noch Einmal : die I.G. Farben und Auschwitz », *Geschichte und Gesellschaft*, 19, 1993, p. 265.

inouïe des nazis avait été si sauvagement filmée. Quelles soient cadrées au sol, à hauteur du regard des tueurs ou depuis le point de vue surélevé de Schindler, qui assiste au nettoyage racial depuis le haut d'une carrière, toutes les images soulignent l'ignominie des massacreurs.

Face à la Shoa, Spielberg trébuche

Spielberg est-il aussi bien inspiré tout au long du film? Le réalisateur est moins convainquant sitôt qu'il aborde les camps d'extermination. Comment témoigner, sur le mode de la fiction, qui est, en l'espèce, une reconstruction du monde réel, d'un phénomène insoutenable? Comment figurer la monstruosité du génocide sitôt qu'il n'est pas, à l'instar des séquences de guerre, un massacre banalisé par quarante ans de films d'action? À ce propos, deux écoles s'opposent. La première, sachant la réalité immontrable, vise à suggérer combien elle a été monstrueuse. *Nuit et brouillard* de Jean Cayrol et Alain Resnais, *Shoa* de Claude Lanzmann se rangent dans cette catégorie. La seconde, d'inspiration réaliste, s'attache à reproduire le génocide au plus fidèle.

Entre les deux, pas de voie médiane. Spielberg excelle dans le dernier genre. Pourtant, ici, il manque son but. Son impuissance n'est pas liée à une quelconque maladresse mais à l'impossibilité d'illustrer, à l'aide d'humains, une réalité inhumaine. Ses insuffisances filtrent au long du film. Dans les dortoirs du camp de travaux forcés de Plaszow, les femmes juives, entassées sur les chalis à trois étages, évoquent les chambres à gaz. Certaines redoutent le gazage, d'autres s'accrochent à l'idée de leur utilité comme main d'œuvre servile. Au détour d'un dialogue, un plan trahit l'inintelligibilité de la monstruosité décrite. Une femme parle, convaincue du gazage. Filmée allongée sur le ventre, surplombant les paillasses inférieures, elle tourne la tête, lorsqu'elle se tait, vers ses compagnes. À cet instant, elle ramène

son molet sur sa cuisse. Quiconque a, non pas vécu, mais seulement vu les conditions de détention dans les camps, sait que c'était, là, l'enfer (comme le film l'exprime du reste à de nombreuses reprises), habité par la mort, la terreur, la gale, le typhus, la dysenterie, l'abrutissement physique et la prostration. L'ahurissante nonchalance de ce geste, qu'on prête à une adolescente couchée dans l'herbe par un après-midi d'été, résume en un plan la légèreté du film quand il touche à la Shoa. Plus loin, au terme d'une erreur d'aiguillage, les femmes juives se retrouvent à Birkenau. Extraites des wagons, elles sont rasées. Spielberg, qui ne cache rien de l'abjection subie, marque le pas. Le voilà comme emprunté. D'abord, les femmes ne sont ni réellement tondues, ni ne sont rasés leurs pubis et leurs aisselles. À la douche, les mêmes, sur l'écran, sont pour la plupart potelées. À l'évidence, la démarche illustrative bute sur le fait que l'horreur est réfractaire à la mise en images. À vouloir la matérialiser, Spielberg trébuche. Elle triomphe de ses meilleures intentions, indigentes devant l'abomination absolue. Sans doute parce que cette horreur-là est sacrilège. Mais aussi parce qu'elle est techniquement immontrable. Sauf à recourir à d'autres genres narratifs comme la bande dessinée, elle déborde tout ce qu'il est possible de mettre en scène¹. Aussi incompréhensible est la scène où les déportées s'enduisent les joues de leur propre sang pour tromper le tri médical qui envoie les mals portants aux chambres à gaz. Dans la réalité, les femmes étaient faméliques, squelettiques. Pas sur l'écran, et c'est tant mieux pour les actrices et les figurantes. Qui, en 1993, aurait pu interpréter ces femmes au corps fondu, ne pesant guère plus de 35 kilos?

Cette naïveté hollywoodienne se repère encore dans la séquence où celles qui ont

1. Art Spiegelman, *Maus, a survivor's tale*, New York, Pantheon Books, 1973.

survécu, grâce à Schindler, arrivent à Brinnlitz, en Bohême, où il a transplanté sa seconde usine. Un travelling arrière accompagne ce retour. Les femmes sont filmées en plan moyen, puis en plan américain. Au premier rang, deux d'entre elles sont drapées dans des couvertures. Un détail retient le regard : les couvertures ont l'air neuves ! Toutes les figurantes sont habillées de neuf ou peu s'en faut ; manteaux, foulards, robes, pas un faux pli. Ces femmes viennent pourtant de Birkenau, survivantes d'un voyage apocalyptique, marqué par une promiscuité effrayante dans des wagons à bestiaux cadénassés. Alors que Keneally précisait, « tout le monde toussait. Leurs pieds étaient enveloppés dans de vieux chiffons » (p. 329), Spielberg nous restitue immaculée cette population martyre. Femmes et enfants avancent forts et dignes. Regard crédule, anachronique à tout le moins, quand on sait le processus de dégradation subi.

Le film témoigne, là, des limites de la fiction cinématographique. Après la maîtrise de la reconstitution des massacres dans le ghetto, il échoue devant l'anéantissement collectif. L'imagerie généreuse de Spielberg devient blasphématoire, presque obscène. Voilà quelques années, à propos du récit sur l'expérience des camps de concentration, Michael Pollak bornait les limites de l'exercice : « Comment décrire avec pudeur et dignité des actes qui ont avili et humilié la personne ? »¹. Claude Lanzmann avait encore raison de souligner, à propos du feuilleton télévisé américain, *Holocauste*, « le caractère unique, exhorbitant du crime nazi » qui le rendait immontrable². Pour des raisons de conventions illustratives, Spielberg, lui, est obligé d'habiller l'atrocité. Il doit la

rendre digeste, supportable pour le grand public. Au vrai, et d'une manière générale, l'image de fiction, comparée à la réalité qui l'inspire, est lénifiante. L'horreur vécue déprime définitivement sa reconstitution, si généreuse soit-elle. Il n'est pour s'en convaincre que de se référer au documentaire récemment distribué de Frederick Wiseman, *Titicut Follies* (1967), sur une prison psychiatrique américaine. Rien dans le film de Spielberg n'atteint en horreur la séquence où, mégot aux lèvres, un vrai médecin juché debout sur un fauteuil remplit une sonde qu'il a préalablement enfoncée, interminablement, dans la narine d'un vrai détenu qui refuse de s'alimenter. L'indifférence du docteur, l'immobilité du corps nu, résigné et martyr, maintenu sur une table par deux matons, renvoie à une souffrance infinie qu'aucune fiction ne saurait seulement approcher.

Des corrections surprenantes

Par rapport au récit de Keneally dont il s'inspire très directement, Spielberg adopte d'autres partis pris. D'abord, et sans s'en être vraiment expliqué, il transforme plastiquement Amon Goeth, le nazi qui commande le camp de Plaszow. Physiquement, l'acteur britannique Ralph Fiennes fait sensation. On se souviendra longtemps de son beau visage de salaud, filmé en gros plan sur la terrasse de la villa qui domine le camp. Or ni dans l'ouvrage de Keneally, ni d'après les photos qui nous restent, le personnage ne paraissait séduisant. Keneally lui prête « un aspect bovin qui se précisait de jour en jour » (p. 229). Ses débauches l'amèneront même à devenir monstrueux. À quoi tient ce glissement de représentation ? Est-ce pour s'émanciper du cliché du nazi hideux ou un ultime assujettissement aux canons hollywoodiens qui veut qu'un héros, même négatif, ait une « belle gueule » ?

Le film accrédite encore la thèse du sabotage industriel délibéré, orchestré par

1. Michael Pollak, Nathalie Heinich, « Le Témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, 1986, p. 3-29.

2. Claude Lanzmann, « De l'Holocauste à Holocauste, ou comment s'en débarrasser », *Les Temps modernes*, 6, 1979, p. 1897.

un Schindler résistant. Cette problématique est absente du livre qui ne se réfère qu'à une lourde et permanente négligence industrielle. Comme si, avec le sabotage, Spielberg visait à parachever l'idéalisation de son héros. L'épilogue est tout autant inattendu. Dans les jours qui précédèrent la chute de l'hitlérisme, les juifs de Schindler s'emparèrent d'armes et militarisèrent l'usine. Leur démarche était logique : il leur fallait prévenir les actions de représailles d'unités en retraite. Ils ont aussi pendu un kapo et exposé son cadavre. Ces moments forts où de martyrs les victimes accèdent au statut de combattants disparaissent du film. Serait-ce parce que le noyau de résistants de l'usine regroupaient essentiellement des juifs communistes, catégorie encombrante en 1993? Spielberg conçoit encore une séquence dotée d'une forte charge biblique où les juifs, couchés devant la porte de l'entreprise, sont invités, par un officier russe à cheval, à aller chercher leur bonheur hors d'Europe. On peut s'interroger sur la légitimité de cette exhortation sioniste, que beaucoup de *Schindlerjuden* n'entendirent manifestement pas.

L'enjeu du film

Nonobstant ces remarques, le film de Spielberg arrive peut-être à point nommé. Dans un moment de barbarie renaissante¹, *La liste de Schindler* revêt une tonalité exemplaire. Le film martelle que les scènes d'horreur contemporaine ont trouvé, il y a à peine cinquante ans, un aboutissement dantesque. Par son efficacité, *La liste de Schindler* s'attaque encore au révisionnisme rampant qui semble s'être aujourd'hui durablement installé. Ce faisant et malgré certaines réserves, le film fonctionne à la manière d'un levier : il sort l'Holocauste du musée où il est entré depuis un demi-siècle. Au grand public,

1. Jean Gillibert, « Culture d'extermination », *Revue française de psychiatrie*, 10-12, 1993, p. 1113-1126.

notamment aux adolescents que les pouvoirs publics font converger vers les salles, il rappelle l'abomination de l'idéologie raciste. Nous ne nous prononcerons pas sur la réelle efficacité du procédé choisi.

Effet incontestablement vertueux du film, sa sortie en salles est prétexte à mise au point par les historiens de la « solution finale ». Se défendant d'être l'attaché de presse du film, Raul Hilberg, en quinze jours, a accordé au moins une demi-douzaine d'interviews dans les quotidiens et hebdomadaires français (*Globe*, *Le Point*, *Le Figaro*, *Le Monde*). D'autres, comme Samuel Pizar, sont intervenus à des heures de grande écoute sur les médias les plus divers. Partout, cinquante ans après la fin de la guerre, l'homme occidental s'est vu replacé devant la Shoa. Si l'on considère comme fondé le sondage donnant 28 % des Américains ignorer jusqu'à l'extermination des juifs par l'hitlérisme, on applaudit à ce dividende inespéré du film. Plus gravement, le film exhume encore des études exhaustives et mal connues. Il réactive la lecture d'ouvrages peu fréquentés mais précis et scientifiques. Reste à prouver que ce battage médiatique, qu'on applaudit, conduise à une prise de conscience. Cela posé, il n'est peut-être aussi pas inutile de rappeler que le tableau saint-sulpicien de quelques justes ne saurait racheter la lâcheté, voire l'ignominie, de millions d'autres Européens.

François Garçon

BILL BRANDT, PHOTOGRAPHE DE L'ANGLETERRE

Un beau matin de 1931, Bill Brandt débarque en Angleterre. Il a 27 ans, un père britannique, des origines russes, une enfance allemande. Il est photographe depuis un séjour à Vienne et quelques