

Marcel Ophuls, *Hôtel Terminus*,
Klaus Barbie, sa vie, son temps - 1988 - Erich Bartelmus Droits Sony

ALAIN KLEINBERGER*

LA GRIMACE DU BOURREAU REPRÉSENTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DU TORTIONNAIRE NAZI

Si l'on s'intéresse à l'accueil que la presse réserve aux films de fiction qui entendent aborder tel ou tel aspect de l'histoire de la Shoah, on s'aperçoit rapidement que le traitement des personnages de bourreaux est l'objet des mêmes critiques récurrentes. La direction d'acteur se trouve ainsi régulièrement accusée de camper des personnages « outranciers », « artificiels », « improbables ». On retrouve également ce reproche sous la plume des meilleurs chercheurs selon lesquels la plupart des bourreaux de cinéma seraient « caricaturaux »¹. Mais la « charge » que recèle l'étymologie italienne de ce dernier adjectif, la déformation grimaçante qu'il suggère, n'est-elle pas davantage un effet qu'une cause ? En d'autres termes, la caricature procède-t-elle du jeu des acteurs, de la mise en scène, des dialogues..., c'est-à-dire de notre regard de spectateur, ou bien plutôt des actes qui définissent précisément les personnages de bourreaux comme tels ? « L'art du caricaturiste, écrit Bergson, est de saisir ce mouvement parfois imperceptible, et de le rendre visible à tous les yeux en l'agrandissant. Il fait grimacer ses modèles comme ils grimaceraient eux-mêmes s'ils allaient jusqu'au bout de leur grimace ». Or le bourreau nazi n'est-il pas précisément celui qui va « au bout de sa grimace » ? En la matière, n'est-ce pas plutôt la représentation « nuancée » des tortionnaires, toute en « finesse » et pleine de « vérité humaine » qui risquerait de paraître caricaturale, et qui, *nolens volens*, relèverait en effet de la parodie, si elle n'était obscène avant tout ? Pour proposer du bourreau une image convaincante, pour autant que l'adjectif ait un sens, il faudrait tenter, coûte que coûte, de saisir son inhumanité dans sa complexité. Le cinéma en a-t-il les moyens ? Dans les lignes qui suivent, en évoquant certains films de fiction qui proposent des représentations plus ou moins documentées de ces criminels, en nous fondant notamment sur l'analyse plus précise de deux d'entre eux, nous tâcherons d'apporter des éléments de réponses à cette question et interrogerons l'étrange complicité que le cinéma continue à nouer avec ces sinistres personnages.

* Maître de conférences en études cinématographiques, Université Paris X-Nanterre.

Hitler-Beast of Berlin (Sam Newfield, 1939) compte sans doute parmi les films les plus précoces réalisés sur ce sujet aux États-Unis. Dans l'Allemagne hitlérienne d'avant-guerre, un groupe d'opposants au régime tente d'organiser la rébellion. S'exprimant en anglais avec un curieux accent germanique, et émaillant leur discours d'expressions allemandes, les résistants participent à des réunions secrètes et impriment des tracts pacifiques dans un atelier clandestin tout en étant très conscients des risques encourus : « *The concentration camps are full of people like us* », rappelle l'un d'entre eux dès les premières scènes, et cet avertissement concerne évidemment le spectateur. Ils semblent appartenir à toutes les classes de la société, un prêtre figure parmi eux, et un ancien sympathisant, devenu officier nazi [*sic*], les protège un temps. Mais la police secrète veille et, au milieu du film, les opposants finalement trahis sont envoyés en groupe dans un camp de concentration qui s'apparente davantage à une maison de redressement, voire à un camp scout, qu'à un lieu de déportation. De fait, toute la seconde partie du film semble hésiter entre le « film de prison », et le témoignage d'histoire contemporaine.

C'est qu'il s'agit bien sûr de figurer ce que l'on n'a encore jamais vu², d'évoquer l'impensable en partant du seul domaine de l'expérience, et de provoquer à tout prix l'indignation du spectateur. Le film s'y emploie d'abord en montrant que le comportement des officiers allemands est celui de tortionnaires cruels qui ont aboli toutes les lois morales. Les supplices qu'ils infligent d'emblée à leurs victimes sont de nature physique, mais également psychologique. Les prisonniers sont épuisés par des « promenades » obligatoires qu'ils doivent effectuer au pas de course, en cercle, dans la cour, et par des travaux de terrassement pénibles qu'ils accomplissent au profit de propriétaires terriens qui soudoient ostensiblement les gardiens pour obtenir une main d'œuvre à bon compte. Ils sont parfois torturés dans la fameuse « cellule 14 », forme germanisée du mitard, où ils sont enfermés des jours durant dans une caisse verticale qui n'est rien d'autre – trouvaille de scénariste ou de décorateur – qu'un cercueil. Tous ces éléments pourraient pourtant trouver leur place dans la représentation de l'univers carcéral traditionnel : brutalité des gardiens, malversation, punition, jusqu'à la présence, auprès des héros, de l'inévitable sycophante. Mais les bourreaux paraissent avant tout soucieux de briser moralement leurs victimes.

L'un des résistants, le père Pommer, qui a été interné avec le groupe, est ainsi brutalement dépouillé de sa soutane avant que l'officier allemand piétine son chapelet, humiliation qui affecte tous ses camarades témoins de l'offense. Les premières scènes de camp sont tout à fait intéressantes de ce point de vue car les vexations ne concernent pas immédiatement les personnages que nous connaissons mais un homme d'un certain âge, encore inconnu, descendu du camion avec les autres et qui attire très vite l'attention de l'officier allemand. Il est un peu trop correctement vêtu, ses cheveux sont gris, coiffés d'un chapeau rond, il porte cravate, semble particulièrement attentif aux questions de son geôlier et tente d'y

répondre au mieux. Des coupures que l'on peut sans doute pour partie attribuer à la censure nous empêchent de saisir l'intégralité de leur dialogue mais on peut en saisir la teneur essentielle :

L'officier : Vous n'êtes pas Aryen, hum ?

L'homme : Oui

L'officier : Que faites-vous dans la vie Herr Buchtbein ?

[Coupure]

L'officier : Vous savez pourquoi vous avez été envoyé ici ?

L'homme (affable) : Je ne sais pas.

L'officier (le soufflette violemment avec ses gants) : Parce que vous êtes un porc (*Schwein*). Voilà pourquoi ! Allez, dites à tous vos amis que vous êtes un porc, je veux vous entendre !

L'homme : Je suis un porc.

L'officier : Plus fort !

L'homme (se tourne vers les autres prisonniers) : Je suis un porc.

L'officier : Allez ! Vous pouvez faire mieux que ça !

L'homme : Je suis un porc (sa phrase finit par un sanglot).

L'officier : C'est mieux.³

La scène est tournée en plan séquence, à l'économie, et seul le visage du détenu « non-aryen », filmé de trois quarts face en plan taille, manifeste des nuances d'humanité ; de l'officier qui le domine, pris de profil, on ne nous montre volontairement que le rictus : le nazi se réduit à sa seule grimace...

On le voit, *Hitler-Beast of Berlin* n'est pas seulement le premier film américain qui se risque à représenter l'univers des camps de déportation, il est aussi l'un des rares à dénoncer, de manière à peine voilée, l'antisémitisme nazi en le représentant en actes⁴.

« Créer un poncif, c'est le génie⁵ ». On n'aura pas la légèreté d'attribuer à Samuel Newfield des dons de clairvoyance exceptionnels⁶ ni de surestimer démesurément un cinéaste qui, au cours de son imposante carrière, n'a pas vraiment donné l'occasion à la critique de le reconnaître comme un maître. Cette évocation préliminaire n'a nullement pour but d'exhumer un génie méconnu. Si l'on doit admettre qu'un certain type de personnages de *Hitler-Beast of Berlin* trouvera un nouvel emploi dans de nombreux films ultérieurs, si certaines situations sont appelées à un bel avenir au cinéma (ou dans le monde réel), le film vaut surtout, selon nous, parce qu'il manifeste un premier effort de représentation d'une réalité encore largement inconcevable ou méconnue à l'époque. Dans cette perspective, ses faiblesses nous en apprennent davantage peut-être que ses réussites.

Le film pose donc fortement la question de la représentation des bourreaux. Les choix photographiques attestent de cette préoccupation, mais le scénario et les

dialogues restent, le plus souvent, en deçà des exigences. Certes, le scénariste a maille à partir avec le dictat du Code de production⁷, mais il peine sans doute encore à saisir les véritables dimensions de ce mal d'un genre nouveau, désormais institutionnel en Allemagne : la haine raciale comme principe juridique et moral de l'État et comme pratique de terreur policière. À quelque échelon que le film les envisage, les criminels en uniforme ressemblent toujours aux gangsters hollywoodiens : corrompus, comme eux, ils demeurent très sensibles à l'argument pécuniaire et leur idéologie mortifère ne résiste pas à la tentation...

Le bourreau des films à venir se résume-t-il au méchant, au « *bad guy* », tel que peut l'envisager le mode de représentation hollywoodien traditionnel ? Le mot « bourreau » désigne, depuis le XIV^e siècle, celui qui est chargé d'appliquer la torture, celui qui fait souffrir. Si le méchant fait système avec le bon, le bourreau s'oppose à la victime. Le premier couple appartient de plain-pied à la littérature en général, et au roman populaire en particulier, qui, très tôt, fut sollicité par le cinéma naissant en manque de scénarios originaux. Bons et méchants suggèrent l'idée de mise en récit tandis que si le bourreau paraît cruel ou insensible, il l'est intrinsèquement. C'est bien davantage d'un personnage transhistorique qu'il s'agit, personnage auquel le cinéma va précisément conférer une *histoire*.

Dès lors, on peut commencer à comprendre que les réticences du spectateur averti se cristallisent sur cette entité devenue, l'espace d'un film, personnage de fiction. D'abord parce qu'il véhicule un contresens historique : il n'est en effet nullement représentatif de ce qu'eurent à subir l'immense majorité des victimes juives déportées qui furent conduites, comme on le sait, immédiatement à la chambre à gaz. Elles ont été privées d'*histoire*. La mise en récit de la seule expérience des tortionnaires paraît alors pénible, choquante et illégitime.

Dans un article très éclairant consacré aux récits de déportation, Nathalie Heinich a clairement rappelé que la suspicion à l'égard des films qui prennent comme objet les expériences extrêmes était liée à la nature même de la fiction : « toute fiction tend par nature à suspendre la question de la véracité et, avec elle, de la position morale [...] du spectateur⁸ ». Mais la déportation et l'extermination constituent un cas limite de l'expérience humaine, et leur réalité est évidemment beaucoup trop lourde pour qu'une telle suspension soit possible. Ainsi pèserait sur le personnage du bourreau une modalité particulière de la sanction qui frappe uniment la fiction.

Qu'en est-il en réalité ? Les bourreaux du cinéma de fiction sont-ils toujours nécessairement des représentations inadéquates, mal venues, voire mensongères ? Il faudrait pour s'en convaincre, passer ces personnages en revue, envisager par exemple de les classer selon l'ordre chronologique de leur apparition à l'écran. On verrait alors que les bourreaux des films de guerre tournés durant le conflit hésitent déjà entre la brute épaisse (Alois Gruber dans *Hangmen also die*), le sadique psychopathe (Heydrich dans *Hitler's Madman*), l'obsédé

dépravé (Goebbels dans *Enemy of Women*) ou le jeune idéologue aveuglé (Fritz Marberg dans *The Mortal Storm*). Plus tard, il figurera l'ennemi de classe petit-bourgeois dans la plupart des films de l'Est (Ferdinand Brückner dans *Die Mörder sind unter uns*), le fonctionnaire appliqué qui accomplit son travail, comme le pensait Hannah Arendt, dans la « banalité du mal » (Tonin, dans *Lacombe Lucien* ancêtre de Jack Lint dans *Brazil*), le savant fou (Hans Vergerus dans *L'œuf du serpent*) et jusqu'à la victime, dans ces années « rétro » qui manifestent un goût marqué pour le renversement (Max dans *Portier de nuit*), pour ne rien dire de son improbable présence libidinale dans les films de « nazisploitation » des années 1970...⁹

Une telle étude dépasserait les limites du présent article, mais on serait sans doute finalement contraint de reconnaître qu'entre le comportement d'un officier SS comme le brutal Schaefer (*Hitler-Beast of Berlin*), d'un Fahrenberg « stupide et névrosé » ou de son « sadique » assistant Zillich (*The Seventh Cross*), celui d'un Christian Szell (*Marathon Man*) ou de l'Amon Goeth de *La Liste de Schindler* par exemple, il n'y a qu'une différence de degré¹⁰.

Est-il éthiquement légitime de chercher à saisir la complexité de ce sinistre personnage ? L'écrivain et critique Jean Améry, résistant belge qui fut arrêté par la Gestapo en juillet 1943, torturé puis déporté à Auschwitz, s'y est notamment employé dans le cadre d'une réflexion consacrée à la torture et fondée sur son expérience personnelle¹¹. Pour lui, il n'y a pas de banalité du mal et « Hannah Arendt, qui traitait de cela dans son livre sur Eichmann, ne connaissait l'ennemi de l'homme que par ouï-dire et ne le voyait que dans sa cage de verre. Là où un événement nous défie à l'extrême, on n'est plus en droit de parler de banalité, parce qu'à cette frontière il ne peut plus être question d'abstraction et encore moins d'une imagination capable de se rapprocher un tant soit peu de la réalité¹². »

Les hommes qui, après son arrestation, s'évertuèrent à le faire parler par tous les moyens, correspondaient pourtant assez bien à l'image qu'il s'était faite d'eux préalablement, et l'écrivain pouvait « reconnaître » en effet leur manteau de cuir et le canon de leur pistolet braqué sur lui. Leurs visages pourtant n'étaient pas des visages de brutes « [...] des visages de Gestapo avec des nez de travers, des parties de menton hypertrophiées, des cicatrices laissées par la petite vérole ou par des coups de couteau, comme on lit parfois dans les livres, mais au contraire : des visages comme tout le monde. Des visages insignifiants¹³. »

De cette sinistre découverte selon laquelle des visages quelconques finissent par devenir des « visages de Gestapo », il vient que « le mal se superpose à la banalité et en quelque sorte, la surélève. »

Comment une œuvre cinématographique pourrait-elle dire ce redoublement – que l'écrivain considère comme particulièrement caractéristique de la mentalité du III^e Reich – sans encourir le reproche de caricaturer ? Pour Jean Améry, les bourreaux nazis auraient ceci de singulier qu'ils vivaient la torture qu'ils inflig-

geaient à autrui comme une nécessité absolue, qu'ils devaient supporter « pour être grand[s] en supportant la souffrance des autres ». Une telle conception pourrait expliquer la « ferveur » avec laquelle ils exécutaient leur tâche. Quant à faire d'eux « de simples petits-bourgeois convertis en brutes » comme l'auront tenté des films aussi intéressants par ailleurs que *Sterne*¹⁴ (Konrad Wolf, 1958), ou *Die Mörder sind unter uns*, déjà cité, il y a un pas que l'écrivain se refuse de franchir : ses bourreaux s'étaient en réalité installés dans la philosophie sadique au même titre que toute l'idéologie nationale-socialiste¹⁵.

À trop vouloir les singulariser, c'est-à-dire à leur conférer des attributs pittoresques caractéristiques, on court encore le risque de relativiser leur crime. Charlotte Wardi redoute ainsi qu'en évoquant le goût du sinistre Dr Mengele pour la musique et les choses de l'esprit, on aboutisse à construire des « stéréotypes rassurants » pour le lecteur comme pour le spectateur qui pourront penser : « [...] c'était un intellectuel qui pleurait au concert, par conséquent il n'a pas pu commettre les atrocités qu'on lui impute, et/ou, après tout il n'était pas si mauvais qu'on le dit¹⁶ ».

Caricature ? Pour que le mot ait encore un sens, il faudrait que l'univers dans lequel il intervient ait conservé le sien or, à Auschwitz, l'esprit rencontrait l'atrocité, mais « [...] l'esprit n'était que lui-même, et ne trouvait aucune occasion de se rattacher à une structure sociale aussi précaire, aussi camouflée fût-elle¹⁷. »

Car l'univers concentrationnaire est proprement irréductible, *inconcevable*, et la terreur que les nazis y font régner est telle que toute velléité de singulariser ses acteurs paraît promise à l'échec. Le cinéaste qui, à la différence de l'historien qui se ferait le biographe des tortionnaires et dont on attend qu'il se place à quelque distance de son objet d'étude, voudrait rendre compte de la réalité des camps, devrait envisager de représenter l'amoralité totale des bourreaux sans recourir à aucune grille extérieure à laquelle il pourrait se référer. « Il lui faudrait créer des personnages pour qui tuer constitue la norme et la pratique quotidienne (alors qu'il les perçoit comme intolérables) et établir des nuances à l'intérieur de ces limites¹⁸. »

Au cinéma comme en littérature, la caractérisation des personnages de tortionnaires apparaît donc comme une gageure. Il nous semble néanmoins que certains cinéastes, en recourant habilement aux possibilités spécifiques de leur art, sont parvenus à dépasser cette aporie. Il en va ainsi, selon nous, d'Andrzej Munk. Son film *La Passagère* (1963) est habituellement considéré comme inachevé : son réalisateur ayant trouvé la mort quelques jours avant la fin du tournage. Il serait peut-être plus exact de l'envisager comme une œuvre que les plus proches collaborateurs de Munk, et notamment le cinéaste Witold Lesiewicz et l'écrivain Wilczor Woroszyński, auraient heureusement complétée¹⁹. Le film raconte l'histoire de Lisa, ancienne SS, femme-tortionnaire à Auschwitz, aujourd'hui épouse d'un Américain fortuné, qui, sur le luxueux transatlantique qui la ramène en

Europe après un séjour d'une quinzaine d'années aux États-Unis, croit reconnaître parmi les voyageurs qui embarquent à Southampton, un visage familier : celui d'une ancienne déportée, Martha. À son mari qui l'interroge sur les raisons de son émoi apparent, elle donne de son histoire une première version en forme de confession contrefaite, dans laquelle elle s'octroie le beau rôle. C'est cette version édulcorée de la réalité qui est l'objet des quinze premières minutes du film. Par la suite, pour elle-même, elle livre une variante plus détaillée de son expérience de SS qui, pour être moins glorieuse, n'en reste pas moins inexacte.

Des deux espaces que forment le camp²⁰ et le paquebot, des deux temporalités qui constituent comme les pôles magnétiques de cette histoire, le réalisateur n'aura eu le temps de filmer que le premier²¹. En décidant, après deux années d'hésitation, de substituer aux scènes manquantes les plans fixes de photographes, et de rédiger un commentaire explicatif que l'on entendra en voix-off, les continueurs pouvaient donner le sentiment que le présent de la narration importait moins que le passé, qu'il s'estompait en somme derrière lui, et qu'il était comme pétrifié par la falsification de la mémoire dont se rend coupable le bourreau²². En outre, d'entrée de jeu, le pré-générique rappelle la mort accidentelle de l'auteur et propose, en guise d'épithète, quelques photographies de Munk sur le tournage. Ces images de facture analogue à celles des comédiens créent un effet de réel et contribuent savamment à brouiller les limites de la fiction.

Si le film passe avec raison pour le chef-d'œuvre de son auteur, son testament spirituel en quelque sorte, on aurait tort, selon nous, de le considérer comme un hapax. Il est très évident, au contraire, que le film s'inscrit dans une histoire particulière du cinéma polonais, celle des ateliers de production initiés par Aleksander Ford et Wanda Jakubowska notamment, et qu'il prend assez nettement sa source dans le fameux film de la cinéaste dont Munk avait été l'élève, et qui assista d'ailleurs au tournage de *La Passagère*²³. C'est si vrai que Munk choisit de confier le rôle de Lisa à Aleksandra Slaska qui incarnait quinze ans plus tôt celui de la jeune et jolie *Oberaufseherin* de *La Dernière Étape*²⁴. Tout se passe donc comme si *La Passagère* constituait l'aboutissement d'une réflexion sur les conditions de possibilité de la représentation des bourreaux, et plus largement des camps, quinze ans après Auschwitz. Le parcours professionnel d'Andrzej Munk témoigne de la lente maturation de son dernier projet. Collaborateur de Wajda pour *Kanal* (1956) et pour *Cendres et Diamants* (1958), qui situaient leur action dans ces parages historiques, Munk expérimente avec *Un Homme sur la voie* (1957), la technique des discours contradictoires que Kurosawa avait mis en œuvre pour *Rashomon* (1950). À partir de la nouvelle de Zofia Posmysz, sur laquelle sera bâti le scénario de *La Passagère*, il propose une première version destinée à la télévision, adaptation très dramatique qui ne donne pas satisfaction. C'est dans le sens d'une plus grande sobriété qu'il conçoit son long-métrage, redécouvrant pour lui-même certains principes de discrétion et de stylisation auxquels

Wanda Jakubowska et Gerda Schneider s'étaient résolues en leur temps. Et les choix du cinéaste seront plus radicaux encore parce que la représentation des camps n'est plus contemporaine de la déportation mais nettement rétrospective et filtrée par la mémoire sélective d'une tortionnaire qui situe les exactions dont elle est, au moins, complice dans le second plan incertain de sa mémoire²⁵. Dans nombre de scènes, en jouant sur le cadrage, l'éclairage, le grain et la profondeur de champ, le film saura rendre compte de cette mise à l'écart dédaigneuse de la réalité. Dès lors, les relations données comme « privilégiées » que Lisa prétend avoir instaurées avec sa victime Martha sont peu à peu contaminées par le soupçon.

À partir de la seconde « confession » de Lisa en effet, le discours de la narratrice commence à se détacher des scènes qui devraient l'illustrer. En jouant sur la non-coïncidence des images et des paroles, Munk éprouve magistralement cette puissance du cinéma qui permet en quelque sorte de placer la vérité en perspective. « Pour affaiblir ou contrôler la puissance redoutable de la parole, il ne faut pas, comme on l'a cru, en rendre la signification indifférente mais trompeuse²⁶. » Et les images ici démentent non seulement les paroles, comme on peut le voir par exemple lorsque les accents compassionnels de la voix-off de la SS se superposent à son visage de mépris, mais plus profondément sans doute, la vision du monde que ces paroles voudraient incarner. Au mensonge du *logos* de la SS, répond la réalité du *chaos* concentrationnaire et la construction artificielle du premier plan ne peut plus occulter l'univers infernal que découvre la profondeur de champ.

Pour désigner le bourreau, le cinéaste a encore recours à un autre procédé que l'on peut analyser en gardant en mémoire l'une des terribles caractéristiques du film de Wanda Jakubowska. On sait que dans son film, la cinéaste avait pris garde d'éviter les regards caméra, réservant leurs effets aux moments les plus significatifs de l'intrigue. Andrzej Munk en use fort différemment. Dans toute une première partie de *La Passagère* en effet, nous ne découvrons le camp qu'à travers les yeux de la narratrice dont nous croisons subrepticement le regard dans un miroir²⁷. La séquence est filmée en caméra subjective, elle correspond au moment où Lisa recherche une auxiliaire parmi les déportées. Dans la foule des prisonnières à l'appel, ce sont ainsi des dizaines de regards de femmes martyrisées qui fixent alors la caméra, forment autant de reproches muets qui installent la jeune femme toujours invisible à nos yeux, à sa place de bourreau en dépit de ses dénégations postérieures.

À l'exception des gifles finales qu'elle distribue rageusement à Martha qui l'y aurait « forcée », qui « voulait la détruire », on ne verra jamais Lisa se livrer à quelque agression physique sur les personnes des déportées, bien qu'elle ait signalé en aparté que les punitions lui paraissaient « nécessaires, bien sûr » ! C'est que, si le filtre de la mémoire peut laisser ce type de supplice dans le flou du

second plan, la torture, ici, est avant tout morale. Ce qui ne signifie pas qu'elle soit intangible, et ce n'est pas le moindre mérite du film de Munk que de participer d'un semblable dévoilement. De fait, les critiques de 1963 ne s'y étaient pas trompés qui relevaient le caractère proprement diabolique de celle qui, réduisant la prisonnière à sa merci, resserre son emprise avec un indéniable sadisme et, sous le méchant prétexte de la « confiance », ne convoite peut-être rien moins, finalement, que l'âme de sa « protégée »²⁸.

On le voit, Andrzej Munk n'a pas cherché à offrir une représentation univoque du tortionnaire, le sadisme du personnage n'est pas immédiatement perceptible, mais finalement les crimes de Lisa ne semblent douteux que pour elle. La solution que propose le cinéaste est convaincante en cela qu'elle ressemble à la vie. La monstruosité n'y est pas toujours donnée d'emblée mais se révèle davantage à l'issue d'un processus intellectuel : elle est une découverte, elle relève d'une reconstruction que le film précisément autorise, accompagne.

En définitive, si le commentateur peut avoir le sentiment que les traits des personnages de nazis, outrageusement accentués, sont invraisemblables, c'est peut-être qu'il se trouve dans l'impossibilité de s'identifier à eux²⁹, et cette remarque qui vaut pour le spectateur, pourrait aussi bien s'appliquer au cinéaste. Le fameux reproche serait alors considéré comme la manifestation d'un mécanisme de défense. Au cinéma pourtant, le processus de l'identification est difficile à appréhender, on parle volontiers d'identifications multiples et les théoriciens ont pu proposer avec quelque apparence de raison que, pour le spectateur, l'objet premier de l'identification demeurerait « l'œil de la caméra qui a vu avant lui », voire l'objectif du projecteur, son propre regard de spectateur, sinon « le fait narratif lui-même »³⁰... Or, dans la mesure où cette identification paraît inévitable, c'est moins d'impossibilité qu'il faudrait parler que de malaise. Non pas qu'il soit absolument aberrant de rechercher en soi les traces d'inhumanité que le personnage du bourreau rend apparentes³¹, mais plutôt que, pour des raisons morales évidentes, la présence du bourreau ne peut provoquer cette jouissance que conditionne précisément le mécanisme de l'identification secondaire. En la matière, la jouissance appartient aux seuls bourreaux³², et Claudé Lanzmann, qui y voit l'une des raisons de condamner la fiction, a maintes fois été amené à en censurer l'indécence.

Il est possible que le problème particulier de la représentation que nous rencontrons ici relève d'un caractère propre au cinéma, qui serait encore une de ses limites, de n'autoriser des actions de ses personnages qu'une interprétation béhavioriste. Mais y en a-t-il une autre ? Le philosophe Alain croyait au contraire que « ceux qui fouettent ne pensent qu'à leur fouet », que le bourreau, comme homme d'action, se résume justement à son action, « c'est pourquoi il y eut des tortionnaires qui enfonçaient les coins et des juges qui recevaient les aveux ». Aucun ne posséderait de vie intérieure : « Toujours à l'affût, ou dormant.

Toute sa puissance de prévoir est en éclaireur, devant ses pieds et ses mains. C'est pourquoi l'idée de la punition ne lui vient point, ni aucune autre. Cette machine aveugle et sourde a de quoi effrayer. Mais en tout homme l'action éteint la conscience³³. »

Or, on n'aura selon nous qu'une vision tronquée de la réalité du mal qu'incarne le bourreau SS tant qu'on ne se donnera pas les moyens de figurer sa haine³⁴. Dans son *Portrait logique et moral de la haine*, Ruwen Ogien, en insistant sur le caractère *relationnel* de « haïr » a rappelé que « "haïr" est une relation à l'existence même de l'objet haï et non une attitude à l'égard d'une proposition concernant cet objet. Le haineux ne reproche pas telle [ou] telle chose au haï, il lui reproche d'exister³⁵. » C'est que la réalité de la haine comporte intrinsèquement une évaluation morale en dehors de laquelle la notion et la chose même échappent. C'est ainsi qu'il lui apparaît à l'issue de sa démonstration « qu'il est impossible de dire quelque chose de la haine si on la débarrasse de son composant éthique, c'est-à-dire de l'idée qu'elle est absolument mauvaise³⁶. »

C'est peut-être la raison pour laquelle, les cinéastes américains comme Spielberg auraient volontiers recours à ce que Linda Williams nous invite à considérer, non pas comme un genre cinématographique à part entière, mais comme une modalité propre à une large catégorie de films : le mélodrame³⁷. Ainsi, ce n'est pas tant « l'excès » qui permettrait de repérer et de définir le personnage, pas plus que l'aspect dramatique ou manichéen des situations dans lesquelles il s'actualise mais, dans un monde qui aurait aboli le sacré, la recherche d'une innocence perdue et du bien, en quoi la plupart des contemporains ne croient plus guère. S'agissant de *Schindler's List* par exemple, on peut admettre avec Linda Williams que la fameuse scène, mêlant, dans l'action, pathos et mélodrame, au cours de laquelle, à l'issue d'une longue métamorphose, l'industriel bat publiquement sa coulpe en se reprochant de n'avoir pas sauvé davantage de Juifs, entend produire chez le spectateur le sentiment qu'on ne parvient à la justice que par la souffrance. Celle-ci serait ainsi l'apanage de l'innocence, entendue comme pureté, mais également, selon nous, comme *morale*, vertu que Schindler vient précisément de retrouver.

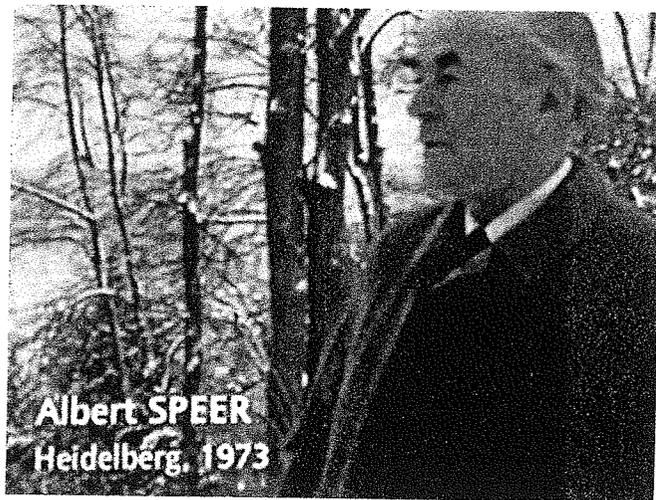
Ce bref voyage à travers le monde des tortionnaires de celluloid nous aurait-il permis d'apporter quelques débuts de réponse à la question de leur représentation ? Il aura surtout confirmé les difficultés inhérentes à leur mise en scène. Certes, le personnage paraît le plus souvent outrancier, mais la personne qu'il figure ne l'est sans doute pas beaucoup moins. C'est peut-être qu'à travers lui, il ne s'agit rien moins que d'évoquer une réalité sans égal, irréductible à autre chose qu'elle-même, ce que les cinéastes les plus avertis n'ont pas toujours cherché à ignorer, sans pour autant renoncer à la fiction. Le cinéma est une industrie : aux États-Unis, et notamment en temps de guerre, il fallait en passer par les contraintes

endogènes et exogènes du système de production et de la narration traditionnelle qui font du bourreau un élément essentiel du *récit* . Mais l'histoire que le film lui assigne et dans laquelle il s'inscrit, semble-t-il assez naturellement, est d'abord celle des spectateurs, et procède évidemment des contextes de réalisation et de réception qu'il convient de garder à l'esprit si l'on veut appréhender correctement la métamorphose continue de ses avatars. Au fond, à en juger par la diversité des témoignages des survivants et des auteurs les plus remarquables, la représentation du bourreau n'a pas plus de raison d'entraîner la conviction unanime des spectateurs que celle du lecteur, voire des écrivains. Nous sommes là face à une énigme, à laquelle on ne saurait éthiquement substituer aucun « stéréotype rassurant », et donc devant une gageure cinématographique que le film de Munk parvenait assez magistralement à soutenir.

Enfin, si l'on admet, comme nous l'avons fait, que la représentation du personnage du bourreau est un cas particulier de la représentation fictionnelle de la Shoah, on peut rappeler qu'il est d'usage de considérer que c'est la mise à distance qui autorise la mise en fiction. Jean-Marie Schaeffer reconnaît ainsi que « moins nous sommes directement concernés par un événement traumatique, et moins sa fictionnalisation nous heurte, tout simplement parce que plus nous sommes éloignés d'une expérience, fût-elle horrible, et plus sa teneur en réel s'atténue³⁸. » De fait, qu'elle soit « existentielle, morale, historique, voire géographique-culturelle³⁹ », la distance paraît toujours bien faible aux yeux des spectateurs les plus éclairés, de tout âge et de toute origine, pour lesquels la Shoah conserve intacte toute sa « teneur en réel ».



Marcel Ophuls, *The Memory of Justice* - 1976 -
Albert Speer comparaît devant le tribunal de Nuremberg, droits NDR



Marcel Ophuls, *The Memory of Justice* - 1976 - Albert Speer, droits NDR

NOTES

¹ Voir, parmi d'autres, Philippe Mesnard qui considère que les nazis représentés dans *La Dernière Étape*, sont « caricaturés à l'excès ». « La mémoire cinématographique de la Shoah » in Catherine Coquio (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 476. Dans ce même film, Stuart Liebman semble ne voir que des caricatures, aussi bien chez les bourreaux qui lui paraissent « involontairement comiques » que chez les prisonniers. Il y aurait là selon lui « un manque de finesse », « une faute de goût artistique ». Stuart Liebman, « Les premières constellations du discours sur l'Holocauste dans le cinéma polonais » in Antoine de Baeque et Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 1998, p. 200.

² Même si les nazis avaient pu autoriser des visites de camps à quelques rares sympathisants étrangers avant guerre.

³ Notre traduction.

⁴ Le premier à traiter le sujet depuis l'arrivée de Hitler au pouvoir est vraisemblablement le film d'Alfred-Louis Werker produit par Darryl Zanuck sur un scénario de Nunally Johnson, *The House of Rothschild*, (1934). Seule l'expression « non-aryen » semble autorisée par le Code, et c'est encore cette formule qu'utilisera Borzage pour caractériser son personnage, le professeur Roth (Frank Morgan) dans son film de 1940, *The Mortal Storm*.

⁵ Charles Baudelaire, *Fusées*, XIII, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, tome 1, p. 662.

⁶ On pourrait retrouver, dans quelques très rares films un peu moins précoces, des signes plus tangibles de la lucidité des cinéastes et de la vision étrangement prémonitoire de certains d'entre eux. Voir notamment *None Shall Escape*, (André de Toth, 1943) et l'article que Sylvie Pierre consacre à sa « modernité » : Sylvie Pierre, « À propos de *None Shall Escape* », in *Trafic* n° 35, automne 2000, p. 54-60.

⁷ Le Code de production, ou Code Hays, qui rassemble les règles de bonne conduite que les studios s'imposent à eux-mêmes, s'applique dans toute sa rigueur aux USA à partir de 1934.

⁸ Nathalie Heinich, « Récits de rescapés : le roman comme témoignage », in « Histoire et mémoire des crimes et génocides nazis », Fondation Auschwitz, Bruxelles, novembre 1992, repris dans Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie*, Paris, Jacqueline Chambon, 2004.

⁹ *Hangmen also die*, Fritz Lang, 1943 ; *Hitler's Madman*, Douglas Sirk, 1943 ; *Enemy of Women*, Alfred Zeisler, 1944 ; *The Mortal Storm*, Frank Borzage, 1940 ; *Die Mörder sind unter uns*, Wolfgang Staudte, 1946 ; *Lacombe Lucien*, Louis Malle, 1974 ; *Brazil*, Terry Gilliam, 1985 ; *L'œuf du serpent*, Ingmar Bergman, 1977 ; *Portier de nuit*, Liliana Cavani, 1974. Les films de nazisploitation (ou *svastica porno [sic]*) relèvent, selon les spécialistes, d'une sous-catégorie plus vaste : les *WIP films*, (ou *Women in Prison film* !)

¹⁰ *The Seventh Cross*, Fred Zinnemann (1944), d'après le roman d'Anna Seghers écrit vers 1940 et paru en 1942 ; *Marathon Man*, John Schlesinger (1976), thriller dans lequel Laurence Olivier incarne le personnage semi-imaginaire d'un dentiste allemand tortionnaire : « l'ange blanc d'Auschwitz » ; Steven Spielberg, *Schindler's List*, 1993.

¹¹ Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement, Essai pour surmonter l'insurmontable* [1966], traduit par Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995, p. 51-79.

¹² *Ibid.*, p. 57-58.

¹³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴ Jürgen Frohriep y campe le personnage de Walter, un sous-officier des forces d'occupation allemandes en Bulgarie qui a tout l'air d'un brave homme mais qui est aussi un tortionnaire implacable.

¹⁵ Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement, Essai pour surmonter l'insurmontable*, op. cit., p. 71.

¹⁶ Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 45.

¹⁷ Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, op. cit., p. 29. Notons que certains films, tel *Ghetto Terezin* d'Alfred Radok (1949), de facture « expressionniste » auront tenté de restituer ce dé-règlement généralisé.

¹⁸ Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, op. cit., p. 44.

¹⁹ Luc Moullet va plus loin encore en considérant non sans raison que la mort même de Munk est en somme partie intégrante de cette œuvre, qu'elle lui confère un point de vue nouveau, qu'elle « était

inscrite dans le projet de l'œuvre » fondée elle-même sur des points de vue et des formes esthétiques diverses mélangées. Luc Moullet, « Andrzej Munk » in *Les Cahiers du Cinéma* n° 163, février 1965.

²⁰ Le tournage, impossible à Auschwitz I à cette date, se déroule à Birkenau.

²¹ De fait – Munk aura pu se souvenir d'Apollinaire – le luxueux bâtiment sur lequel la tortionnaire aura pris place peut bien passer pour le « beau navire » de la mémoire, tant il est vrai qu'il n'y eut jamais d'onde plus mauvaise à boire...

²² « Ce n'est qu'en acceptant de traiter les matériaux laissés par Munk comme un texte abîmé, partiellement effacé, permettant différentes suites dans l'imagination du spectateur, mais ne pouvant être que relu et non pas entièrement restauré, que nous affirmerons la valeur artistique d'une pareille œuvre. [...] le secret de l'attrait esthétique qu'exercent ces structures mutilées réside probablement dans le fait qu'elles éveillent, qu'elles excitent l'imagination », Wiktor Woroszyński, « *La Passagère* ou la boue d'Auschwitz », in *Cinéma 64*, n° 89, p. 76.

²³ Wanda Jakubowska, co-scénarisé par Gerda Schneider, *La dernière étape*, 1948 ; Aleksander Ford, co-scénarisé par Jean Forge, *Rue de la frontière*, 1948.

²⁴ La filiation est encore plus frappante quand on relève qu'un grand nombre de scènes de *La Passagère* reprennent celles de *La Dernière Étape* et qu'elles en proposent comme une nouvelle lecture. Ainsi de l'épisode de la visite des représentants de la Croix-Rouge, occasion pour Lisa d'exercer une insupportable torture morale sur Martha qu'elle met en demeure, par un usage pervers du langage, d'attester de la qualité des soins que lui dispensent les SS ! L'assentiment de sa prisonnière lui vaudra sa promotion...

²⁵ La pertinence, toujours très actuelle selon nous, du dernier film de Munk tient précisément au fait qu'il parvient à médiatiser la représentation de l'univers concentrationnaire en ancrant son récit dans la mémoire du personnage. Par ce biais, il nous parle de la Shoah au présent, et il n'est pas indifférent que son film s'ouvre par une formule qui sera très sensiblement celle de Claude Lanzmann vingt ans plus tard : « Notre histoire commence aujourd'hui ».

²⁶ Éric Rohmer, « Pour un cinéma parlant », in *Les Temps Modernes*, septembre 1948, repris dans *Le Goût de la beauté*, Paris, Flammarion, 1989, p. 50.

²⁷ Précisons : toutes les images du camp sont bien reconstruites à partir de la mémoire de Lisa ; la séquence en question est, de plus, intégralement tournée en caméra subjective.

²⁸ Voir par exemple : Georges Sadoul, « La responsabilité et la conscience » in *Les Lettres françaises*, 5 décembre 1964 ; Jean Collet, « Analyse d'un grand film : *La Passagère* » in *Télérama*, 23 janvier 1966.

²⁹ Charlotte Wardi signale que, s'agissant de la fiction littéraire, un tel argument a été soutenu par Aharon Megged et Abraham B. Yehoshua.

³⁰ Voir Michel Marie, « Le film et son spectateur » in Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet (dir.), *Esthétique du film*, Paris, Éditions Nathan, 1983, p. 185-187. C'est aussi que tout contenu de l'univers filmique est disponible pour le spectateur (« le point-Je ») et que cette « libéralité » est précisément constitutive de la structure de cet univers. Voir Étienne Souriau, « Les grands caractères de l'univers filmique » in Étienne Souriau (dir.) *L'univers filmique*, Paris, Éditions Flammarion, 1953, p. 17.

³¹ Bien qu'il convienne, selon nous, de ne pas accorder foi à l'idée selon laquelle n'importe qui, placé dans certaines circonstances, pourrait devenir tortionnaire.

³² Voir Ernst Klee, Willy Dressen, Volkes Riess, *Pour eux, c'était le bon temps*, Paris, Plon, 1989.

³³ Alain, « Hommes d'action », 21 février 1910, repris dans *Propos sur le bonheur*, Paris, Gallimard, 1928.

³⁴ Sur la fonction « intégratrice » de la haine qui permet de survivre avec sa culpabilité, voir Claude Lanzmann, entretien, « Les non-lieux de la mémoire » in *L'amour de la haine. Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 33, printemps 1986, p. 16.

³⁵ Ruwen Ogien, *Un portrait logique et moral de la haine*, Combas, L'Éclat, 1993, p. 49.

³⁶ *Ibid.*, p. 55.

³⁷ Linda Williams, « Melodrama revised » in Nick Brown (dir.), *Refiguring American Film Genre : history and theory*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1998, p. 42-87.

³⁸ Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie*, op. cit., p. 158-159.

³⁹ *Ibid.*