1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

44 (2004)
Varia

François Albera

Shlomo Sand, *le xxe siècle à l'écran*

Préface de Michel Ciment, Paris, Seuil, 2004, 525 p.

Avertissement
Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.
Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.
Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique
François Albera, « Shlomo Sand, *le xxe siècle à l'écran* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 44 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 04 mai 2013. URL : http://1895.revues.org/2012

Éditeur : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)
http://1895.revues.org
http://www.revues.org

Document accessible en ligne sur :
http://1895.revues.org/2012
Document généré automatiquement le 04 mai 2013. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.
© AFRHC

François Albera

Shlomo Sand, *le xxe siècle à l'écran*

Préface de Michel Ciment, Paris, Seuil, 2004, 525 p.

Pagination de l'édition papier : p. 125-130

1 « Cinéma et histoire », « histoire et cinéma », le couple ne date pas d'hier, dans quelque sens qu'on le prenne, et a déjà donné lieu à des livres et des numéros spéciaux de revues, mais c'est depuis Marc Ferro et son approche (*Analyse de films analyse de société ; Cinéma et histoire*) et donc l'entrée du cinéma à l'université dans les départements d'histoire, à l'EHESS, au CNRS, etc. que date sa reconnaissance institutionnelle. Depuis – et, pour ce qui concerne la France, beaucoup de la part des élèves de Ferro – les travaux se sont multipliés. Mais d'autres écoles historiques, en particulier anglo-saxonnes, n'ont rien à leur envier. Jeffrey Richards en Grande-Bretagne et tout le courant du *Historical Journal of Film*, *Radio and Television,* par exemple et bien d'autres.

2 La traduction d'un ouvrage sur la question au Seuil, dû à un historien israélien, Shlomo Sand, spécialiste de Sorel et des courants de pensée politique du XXe siècle, attire donc l'attention par son exceptionnalité. Elle offre l'occasion de se confronter à la démarche de l'historien face au film en dehors de cette tradition française. *Film as History. Imagining and Screening in Twenthieth Century* (Le cinéma en tant qu'histoire. Mise en image et mise à l'écran au XXe siècle), titre rendu sans beaucoup de finesse par l'éditeur en *le* XXe *siècle à l'écran*[1], n'offre pourtant pas de révélation bouleversante. La postface méthodologique d'une vingtaine de pages aborde de manière plutôt prometteuse (si ce n'est qu'elle clôt l'ouvrage) nombre de problèmes posés par le recours aux films dans l'historiographie et s'efforce de les comprendre à partir de catégories plus générales. Par exemple, Sand, reprenant Robert Rosenstone, rapproche le défi du film à l'histoire de celui que lança jadis l'histoire orale. De même il recourt à la notion, empruntée à Maurice Halbwachs, de « mémoire collective » et finit par inscrire le cinéma dans celle des « souvenirs collectifs » que l'État-nation suscite et contrôle dans une perspective de cohésion nationale, de consensus, de façonnage de cette mémoire collective. Cependant le film, contrairement à la statuaire publique, aux musées, cérémonies, à l'onomastique des rues et des monuments, etc., ne dépend pas directement des appareils idéologiques d'État, mais d'organismes privés de la production audio-visuelle (du moins dans la plupart des cas). Le façonnement de la mémoire par le film répond donc à des stratégies spécifiques qui substituent aux récits « froids » et silencieux des manuels d'histoire, des « drames « chauds » et spectaculaires » le plus souvent sous formes « d'histoires personnelles » (p. 478).

3 L'objectif avoué de l'auteur est, d'une part, de donner au film un statut d'objet historique et d'objet légitime dans l'analyse historique et, d'autre part, de sortir le film de l'analyse textuelle interne et du placage de modèles tirés de la théorie littéraire, psychanalytique ou de la philosophie. Ces derniers en effet oblitèrent, selon lui, la nature particulière du film : le fait qu'il émane d'un collectif de production (voire d'une chaîne si l'on inclut le laboratoire, puis ceux qui le commercialisent).

4 Cette postface eût mérité d'être placée en tête de l'ouvrage et d'en dessiner la perspective. Elle eût peut-être alors « contraint » l'auteur à s'y conformer tandis que le corps de son ouvrage, là où il propose des analyses de films en fonction d'un classement thématique (la Grande Guerre, la Guerre froide, la colonisation, etc.), déçoit par un certain simplisme et bien souvent un caractère approximatif. L'auteur utilise beaucoup de travaux déjà publiés pour « commenter » la question qu'il aborde, à savoir la configuration « d'un champ de relations possibles entre le cinéma et l'histoire du XXe siècle » (p. 18), sa bibliographie *générale* (exercice académique de base) est sans défaut, bien qu'on puisse douter parfois qu'il tienne compte de ce que disent certains ouvrages mentionnés qu'il ne discute pas. En revanche dès qu'on aborde un point particulier son insuffisance est criante : s'agissant des conditions de production de tel ou tel

film et de la vérification des idées reçues le concernant, le travail n'est pas fait. On peut douter que le professeur d'histoire de l'université de Tel-Aviv admette de telles négligences de la part de ses étudiants quand il s'agit d'autre chose que de films…

5 Le centre de la question de la représentation au cinéma, sa pierre de touche, est, pour lui, les représentations de la Shoah. Cela le rapproche ou du moins permet de le confronter à d'autres historiens ou analystes dont les livres sortent également en ce moment, tant Delage et Guigueno (*l'Historien et le film*) que Didi-Hubermann (*Image malgré tout*). Précisément Shlomo Sand a suscité une polémique dans un certain milieu en France où on l'a accusé d'» antisémitisme », en raison des réserves qu'il a émises sur le film *Shoah*. L'occasion est donc toute trouvée d'évaluer sa démarche dans un cas singulier et particulièrement complexe. Le respect pétrifié devant *Shoah* peut paraître agaçant, en effet, alors que certains des points faibles de la « méthode » de Claude Lanzmann apparaissent plus visibles dans ce « supplément » (en fait une partie non retenue alors) qu'est *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*[2]. Or l'approche que Sand propose affiche d'emblée une franche hostilité et, plus que d'analyse, il s'agit d'un réquisitoire où l'on fait flèche de tout bois : le film procéderait d'une commande déguisée de l'État d'Israël à travers une société écran à des fins de propagande électorale, il éviterait soigneusement toute mise en cause de la France de l'Occupation (« aucun Français juif n'est évoqué… », aucun train « ne part de Drancy », pp. 330-331), le film charge exagérément voire avant tout les Polonais, il occulte « la collaboration passive et parfois active de diverses institutions juives » (p. 332), il refuse l'archive et le document au profit du témoignage en dépit de la fragilité de la mémoire individuelle, il utilise une « subjectivité incisive et orientée » pour susciter l'adhésion émotionnelle du spectateur et se livre, en un mot, à une « manipulation politique » qui ouvre la voie à une mythologisation du passé (p. 333). Pourquoi ne pas ouvrir le débat sur chacun de ces points ? Mais Sand se révèle en l'occurrence plutôt journaliste et polémiste qu'historien. Pour démontrer que le film est « élitiste » (ce qui exigerait d'étudier sa réception et non de juger sa seule démarche esthétique), il ironise au sujet de Simone de Beauvoir qui a soutenu le film à sa sortie (« pour la première fois [l'affreuse expérience] devient la nôtre ») alors qu'en 1942, ayant signé sans état d'âme sa déclaration d'aryanité, elle plastronnait au Café de Flore, indifférente au sort des enfants juifs qu'on emmenait à Drancy (p. 331)… Cette critique sans ménagement de *Shoah* contraste avec la valorisation d'*Holocauste* « qui marque le début d'une ère nouvelle dans l'histoire du cinéma » (p. 326) et engendre le « sous-genre » des films sur la Shoah. Les 220 millions de téléspectateurs de ce feuilleton de huit heures en font « un événement médiatique majeur » (pp. 321-2), tandis que le « battage médiatique » autour des neuf heures de *Shoah* paraît une manœuvre de « l'intelligentsia parisienne » (p. 331)…

6 Cette approche se retrouve dans l'approche de films fort différents. Ainsi *Octobre* d'Eisenstein est-il sans aucun examen sérieux (aucune source primaire, une seule secondaire) taxé aussitôt de « froid et cérébral », « trop compliqué », « trop hermétique » pour le public qui boude le film (« comme » il a boudé *le Cuirassé Potemkine*, « comme » il boude Vertov à qui il préfère Charlie Chaplin) (pp. 125-131). Ces appréciations (que l'étude d'Alexandre Sumpf font voler en éclat, voir *1895* n° 42) ressemblent étrangement à celle que la critique officielle soviétique des années 1950-1970 appliquaient régulièrement à ce cinéma (d'ailleurs dans la valorisation que Sand fait de Poudovkine « contre » Eisenstein – autre cliché inoxydable : lui s'intéresse « au sort individuel de quelques personnages » (p. 131) – il s'appuie sur le vénérable Rostislav Yourenev, gardien brejnévien de l'orthodoxie !).

7 Cela dit, bien qu'il reproche à *Shoah* son « subjectivisme » et à Eisenstein un talent de « prestidigitateur », Sand ne prône pas pour autant le film « reflet » des événements : le film procède, écrit-il, à une « reconstruction ». Mais toute la question est de s'attacher à celle-ci. Or Sand ne le fait pas, se bornant bien souvent à confronter le film au savoir historique d'une époque et cantonnant ladite « reconstruction » à ce qu'il appelle les « stratégies visuelles » ou « narratives », soit la dramaturgie du film, laquelle ne saurait échapper au modèle de masse du récit à personnages et à péripéties individuelles. Pourquoi en effet juger a priori *Octobre* d'» erreur collectiviste » (p. 438) et *Hitler. Ein Film aus Deutschland* d'» interminable », « chargé et embrouillé » (p. 266), ou condamner sans explication « le côté didactique » de *Kuhle*

Wampe qui « nuit, hélas, à sa puissance dramatique » (p. 206), ou *Salt of Earth* « conservateur dans sa forme mais radical dans son contenu » (p. 187), sinon par le recours non explicité à un modèle d'évaluation a priori ? Ainsi la réussite qu'il oppose à *Shoah* c'est *Das Boot ist voll,* film suisse bien-pensant, conçu sur le modèle de *Die Letzte Chance,* avec des personnages représentatifs de positions, de caractères, des « types » déguisés en êtres humains et de ce fait susceptibles de susciter la pitié des spectateurs.

8 Les « stratégies » formelles s'opposent dans le discours du livre à « l'esthétisation », forme pathologique du cinéma intellectuel ou « d'art et d'essai » : Vertov « se livre à une formidable esthétisation des faits » (p. 125), Eisenstein esthétise « la soif du pouvoir et le culte de la force militaire » (p. 331), Syberberg abuse d'» une débauche poétique » et des « atours cinématographiques » (p. 266).

9 On voit bien que Sand ne peut appréhender le filmique comme lieu d'une *figuration* (pour employer le terme revendiqué par Delage et Guigueno dans *l'historien et le film*), car toujours il cherche à distinguer le récit qui fait entrer la connaissance historique dans les canons narratifs « usuels » (invisibles car naturalisés) et ses suppléments que sont le « style », la « forme » où il place tout ce qui échappe au narratif, fût-ce du discursif avoué (ainsi le « didactisme »). S'il est une forme admissible, c'est celle du récit (la dramaturgie), nulle autre, et on peut l'appeler « puissance visuelle » dès lors qu'elle coïncide avec la « logique dramatique » (p. 184). Cette dissociation l'amène à des approximations constantes, une lecture plate des films et à des jugements de valeur carrément stupides tels que : « On peut dire que la révolution nazie a trouvé dans Leni Riefenstahl son Dziga Vertov » (p. 246), ou « [*Hiroshima mon amour*] comporte probablement une bonne part de naïveté politique (mais) a contribué à faire du nom "Hiroshima" un concept culturel de premier plan » (p. 379), etc.

10 Dès lors, pourquoi publier Shlomo Sand dont l'apport se révèle fort mince et très en retrait de travaux menés sur ce terrain de l'histoire ? Après Marc Ferro et Pierre Sorlin, François Garçon, Sylvie Lindeperg ou Christian Delage nous sont tout de même d'un apport plus précieux parce que plus précis. Faut-il alors ramener l'intérêt de l'ouvrage à ce qu'en annonce son préfacier français, Michel Ciment, à savoir définir « la tâche de l'historien par rapport au film » et cette tâche est-elle de « confronter sans cesse le document que représente le film avec la réalité qu'il est censé dépeindre » (p. 15) ?

11 On voit bien le cercle vicieux qu'une telle définition induit : entre le « reflet » et la « reconstruction » où se place cette confrontation du film comme document à la « réalité » dépeinte ? D'autant plus que l'exemple qui suit cette affirmation pose plus de problèmes de méthode et même de perception qu'il n'en résoud. « Ainsi » continue Ciment, « *Kuhle Wampe* réalisé pendant le dernier mois du régime de Weimar par Slatan Dudow, écrit par Bertolt Brecht et financé par le Parti communiste allemand, est une œuvre militante sur le chômage où l'on ne voit pas la moindre chemise brune à l'horizon ni le moindre signe du danger nazi alors que Hitler s'apprêtait à prendre le pouvoir, *toutes les attaques étant réservées à la social-démocratie, source de tous les maux* [je souligne] ». Le caractère mécanique du reflet de la situation qui sert ici de modèle (on *devrait* voir des chemises brunes et des croix gammées) se retourne contre son auteur car c'est Ciment qui croit voir l'application dogmatique de ce qui passe pour la politique du DKP dans ce film « financé par le Parti communiste » (affirmation elle-même discutable : c'est la Prometheus puis, sa faillite consommée, la Praesens de Zürich, qui sont productrices). Il n'est en effet pas une seule fois question de social-démocratie dans *Kuhle Wampe* ni comme « danger principal » ni comme quoi que ce soit d'autre… Ce lieu commun sur le débat politique dans l'Allemagne d'alors et, par contrecoup, sur ce film (que Patrice Chéreau crut bon proférer lui aussi entre les deux tours de la présidentielle de 2002 quand il appelait à voter Chirac « pour barrer la route au fascisme »), en dit long sur les tâches des historiens – et des critiques – quand ils négligent de regarder les films et les conforment à des idées toutes faites. Le traitement de *la Ligne générale* d'Eisenstein par Sand ne vaut pas mieux qui est un tissu d'allégations et d'imprécisions procèdant de sources secondaires lacunaires consultées par l'historien sans exigence. Elles aboutissent dès lors à des généralités comme « Eisenstein a cautionné d'avance » (p. 135) les persécutions, voire « contribué » (Ciment) à celles-ci…

12 Il est évident que ce « jeu de massacre » au fil de l'histoire du cinéma et du siècle passé ne permet guère de cerner la manière dont le cinéma s'approprie un matériau historique, le travaille et le transforme pour en proposer une représentation laquelle, selon les prises en charge qui sont les siennes, les usages qu'on en fait, l'accueil qu'elle reçoit (construit notamment via le discours parafilmique) peut jouer tel ou tel rôle idéologique ou même politique. Mais dans ce domaine l'approximation est désastreuse.

Notes

1Le livre est traduit de l'hébreu mais son « titre original » est donné en anglais… Quoi qu'il en soit, cette traduction est peut-être imputable à l'éditeur, mais certaines approximations dans le corps du texte relèvent, elles, d'imprécision ou de hâte dues aux traducteurs. On inscrit ainsi *la Bataille d'Alger* dans le « cinéma colonial » (p. 438) et on parle à son propos de l'usage d'» objectifs approchants » (p. 439) et l'expression anglaise « moving picture » (ou son équivalent en hébreu) devient ici « image-mouvement » sans qu'on puisse être sûr que Sand veuille se référer à Deleuze…
2On apprend à la lecture de Sand qu'en 1987 un film américain fut consacré au même événement : *Escape from Sobibor.*

Pour citer cet article

Référence électronique

François Albera, « Shlomo Sand, *le xxe siècle à l'écran* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 44 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 04 mai 2013. URL : http://1895.revues.org/2012

Référence papier

François Albera, « Shlomo Sand, *le xxe siècle à l'écran* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 44 | 2004, 125-130.

Droits d'auteur

© AFRHC