

d'ailleurs il ne prenait pas la peine de traduire [« la cataracte dont nous avons parlé », *ma traduction*]. Les temps ont bien changé, les hellénistes sont devenus une espèce rare depuis l'époque de Poe.

On peut être surpris de l'absence de grands textes théoriques sur la vision, le regard, l'œil, la figuration, mis à part les textes fondateurs de l'Antiquité (Aristote, Lucrèce, Pline); une autre absence qui interroge est celle des théologiens du Moyen Âge qui auraient été utiles à l'ensemble car ils fondent, après les Anciens, la conception occidentale de l'image et de la reproduction (voir Jean-Claude Schmitt, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Gallimard, 2002).

En dépit de ces quelques réserves, ce troisième « Banda et Moure » rendra de grands services en regroupant des textes fondamentaux parfois difficiles d'accès surtout aux étudiants dépourvus de culture classique; mais il ne dispensera pas les chercheurs de revenir aux textes originaux – ce qui est le cas pour tous les livres de type « manuel ».

François Amy de la Bretèque

Jeremy Hicks, *First Films of the Holocaust, Soviet cinema and the Genocide of the Jews, 1938-1946*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2012, 300 p.
Olga Gershenson, *The Phantom Holocaust. Soviet Cinema and Jewish Catastrophe*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2013, 275 p.

SI ON NE COMPTE PLUS LES THÈSES, ouvrages, colloques consacrés à la Shoah dans le cinéma américain et européen, l'idée selon laquelle le sujet constituerait un angle mort du cinéma soviétique reste tenace. Le fait même que près de la moitié du nombre total de victimes juives (3 millions) du génocide nazi en Europe étaient soviétiques au moment de leur mort reste, il est vrai, une donnée elle-même mal intégrée au-delà du cercle des spécialistes. Certes, le tabou dont fit l'objet ce chapitre de l'histoire dans le discours officiel soviétique des années d'après-guerre et bien au-delà

fournissait jusqu'ici à la fois une explication et un prétexte à clore le sujet. Les deux excellents ouvrages qui viennent de paraître, fruit de recherches méthodiques dans les archives film et papier de Russie, comblent ainsi une lacune béante. Le premier examine alternativement fiction et non fiction, et est centré sur la période de la guerre elle-même, le second couvre une séquence chronologique plus étendue qui va de 1934 à la fin du régime soviétique et est consacré exclusivement aux longs métrages de fiction, et plus encore aux projets, scénarios et versions originales de films interdits, amputés, ou remaniés au point d'effacer totalement le sujet. Peu de chapitres se recoupent, sauf sur quelques films (*Professor Mamlok*, Adolf Minkin, Herbert Rappaport, 1938-1939) *Nepokorennye* [*les Insoumis*], Mark Donskoï, 1945), et même dans ces cas, leurs lectures se complètent.

Le ton, la position et le champ dans lequel se situent les auteurs sont très différents. Hicks est britannique, vise un triple public d'historiens de la Shoah, d'historiens du cinéma, et de spécialistes de la Russie, et fait preuve d'une maîtrise remarquable de cette triple historiographie. Gershenson se situe dans le champ des études juives (le volume est d'ailleurs édité dans la collection Jewish Cultures) et est-elle même juive américaine émigrée d'URSS, maîtrisant l'hébreu et le yiddish en plus du russe et de l'anglais, ce qui, d'une part, lui donne accès à d'autres sources (y compris orales – son ouvrage fourmille d'extraits d'entretiens avec des cinéastes émigrés, notamment en Israël) ou lui permet d'ajouter des niveaux de lecture (allusions contenues dans certaines répliques, motifs religieux, etc.) et, d'autre part, en fait un guide très impliqué dans cette histoire.

L'un et l'autre investiguent des corpus soumis à un oubli quasi total. Or, comme le remarque Hicks, l'URSS, en dépit de l'occupation d'une large partie de son territoire, fut la seule puissance occupée à continuer de produire des films, susceptible donc de documenter les atrocités commises par les Nazis. Il est vrai que ces victimes ne sont identifiées comme juives qu'occasionnellement. Néanmoins, mises bout à bout, ces images filmées par les opérateurs du front

constituent l'équivalent filmique du *Livre noir*, témoignage écrit du massacre des Juifs sur le territoire soviétique (somme réunie par Vassili Grossman et Ilya Ehrenbourg, dont la publication fut interdite par Staline en 1947 – en français, Solin / Actes Sud, 1995). Or si le *Livre noir* est aujourd'hui bien connu, les documents filmés sont, eux, très rarement évoqués dans les études, ou dénigrés comme manquant d'impact, non authentiques (Caven), décalés dans le temps et entièrement mises en scène (Delage) – ce qui relève largement d'un manque de connaissance. En réalité, les Soviétiques filmèrent entre novembre 1941 (lors de la brève reprise de Rostov-sur-le-Don) jusqu'à la libération d'Auschwitz (janvier 1945) des dizaines de milliers de mètres de pellicule. Et ces images constituent les premiers documents de l'Holocauste, à condition d'être finement analysées. Car les instructions données aux opérateurs, et plus encore les montages auxquelles donnèrent lieu ces images conduisirent à une «soviétisation» qui rend aujourd'hui difficile leur identification comme des témoignages de l'Holocauste sur le front de l'Est. Ces images exigent de la part de l'historien une analyse des manques, silences, ellipses et lacunes et une contextualisation poussée, d'autant plus nécessaire qu'une stratégie subtile fut élaborée pour «soviétiser» ces images.

Pour cela, l'auteur croise de nombreuses sources film et non film, interroge le parcours des réalisateurs et des opérateurs, examine leurs notes, leur correspondance avec le studio, les instructions reçues, et complète cette information par une vaste connaissance des travaux les plus récents sur l'histoire de l'Holocauste en URSS.

L'intérêt de son travail est également d'associer aux images documentaires les quelques films de fiction qui, depuis 1938 jusqu'à 1945, évoquèrent directement ou indirectement les persécutions à l'encontre des Juifs. Cette confrontation est d'autant plus nécessaire que le plus souvent fictions et documentaires se nourrissent les uns des autres.

Hicks procède de manière strictement chronologique, et commence par analyser les quelques fictions soviétiques qui, à la fin des années 1930, décrivent les

persécutions à l'encontre des Juifs en Allemagne: outre *Professor Mamlock*, il s'agit de *Sem'ja Oppenheim* (*la Famille Oppenheim*, Grigori Rochal, 1939), et un an avant de *Bolotnye soldaty* (*Soldats des marais*, Alexandre Matcheret, 1938). Hicks insiste sur la transformation du héros de la pièce de Friedrich Wolf, *Professor Mamlock*, qui visa à éliminer toute référence au sionisme (taboue en Union soviétique) et à le transformer à la fin du film en un sympathisant communiste – premier stade de la «soviétisation» mise ensuite en œuvre pour les images du front. Dans ce cas, le héros pouvait être humilié en tant que juif, mais devait résister en tant que communiste ou sympathisant: l'idée d'une résistance spécifiquement juive était impossible aux yeux des Soviétiques. Le personnage du fils, jeune communiste, largement développé dans le scénario, témoigne de la grande confiance que les Soviétiques avaient alors à l'égard de la classe ouvrière allemande, ce qui posa quelques difficultés après l'invasion pour présenter les Allemands comme un peuple nourrissant une haine viscérale pour les Soviétiques. L'analyse de l'auteur va jusqu'à la réception, en URSS comme à l'étranger, principalement aux États-Unis et en Grande-Bretagne, très significative de l'état d'esprit des publics et des limites des autorités. Le contenu des débats de la censure, les coupes, la réception critique, quand finalement le film fut autorisé à sortir, montre que, pour les Américains, comprendre le sort des Juifs n'était possible que si les Juifs étaient bien dissociés des communistes. En ce qui concerne l'Europe continentale, le film y connut un échec complet, car sa sortie intervint après la signature du pacte. En URSS, la demande de Minkin de faire une série de films antifascistes échoua pour les mêmes raisons, de même que le projet d'Eisenstein sur l'affaire Beilis fut jugé inopportun, et tous les films antifascistes furent immédiatement retirés des écrans. Inversement, *Bukovina – zemlja ukrainiskaja* (*la Boucovine est une terre ukrainienne*, Alexandre Dovjenko, 1940) réactiva certains clichés antisémites, en insistant lourdement sur les pauvres Ukrainiens exploités, tandis que de riches Juifs dépensent leur argent à la construction de synagogues.

L'invasion reposa la question de la persécution des Juifs comme problème de politique intérieure. En même temps, la redéfinition de l'identité soviétique à travers le prisme de l'effort commun conduisit à marginaliser le sort particulier des Juifs qui ne furent jamais plus représentés à l'écran avec la même netteté que dans *Marnlock*.

On insistera ici sur l'analyse des images des atrocités nazies filmées sur le front. L'auteur montre de manière convaincante la manière dont s'établit un canon de la représentation. Ainsi, ces images sont systématiquement encadrées par des plans de la marche triomphante de l'Armée rouge, de même qu'un lien est établi entre les ruines et les victimes, liées par là à leur ville et à leur pays, patrie des Soviétiques. Si des églises détruites sont fréquemment montrées, ce n'est jamais le cas des synagogues, et l'insistance sur les destructions de bâtiments construits par le régime permet d'évacuer la question de l'appartenance ethnique des victimes. À ces stratégies qui relèvent du montage, et non du filmage, s'ajoutent l'ellision fréquente des noms qui permettraient d'établir la judéité des victimes (alors que ces noms apparaissent plus fréquemment dans la presse), et le fonctionnement du commentaire en voix over qui élimine toute référence à l'idéologie nazie et à l'antisémitisme, en présentant les Allemands comme des barbares irrationnels, à la bestialité naturelle, tout en supprimant la rare voix des témoins filmés, au profit d'un message politiquement bien contrôlé.

L'auteur insiste également sur les stratégies visant à émouvoir le spectateur en cadrant en gros plan les visages des victimes (c'est d'ailleurs là un trait distinctif des images soviétiques), et à permettre l'identification avec les proches, souvent filmés au moment de la découverte des charniers. Ces images visaient en effet un double objectif : d'une part à servir de preuves de la culpabilité de l'envahisseur pour les procès à venir, et d'autre part à rallier la population et susciter un désir de vengeance, ce qui est également une raison de l'effacement de l'appartenance ethnique : les victimes devaient apparaître avant tout comme soviétiques. À cet effet, les plans où apparaissent des étoiles de David cousues sur les

manches des vêtements des victimes furent soigneusement écartés au montage, ce que révèle l'examen des *rushes* conservés aux archives du documentaire de Krasnogorsk (*Barvenkovo*, 1942), et la voix des témoins, dans les rares cas où elle fut enregistrée, faute de moyens techniques en nombre et qualité suffisants, était le plus souvent recouverte par le commentaire enregistré en studio (*Razgrom nemeckih vojsk pod Moskvoy* [Défaite des troupes allemandes devant Moscou, Ilya Kopalin, Leonid Varlamov, 1942], plus connu dans sa version remontée pour la distribution aux États-Unis – et oscarisée – : *Moscow strikes back*). Ce dernier cas est révélateur de la défiance générale des autorités à l'égard de la parole improvisée, potentiellement susceptible de délivrer un message politiquement inacceptable. Quoi qu'il en soit, le résultat est que les témoins de l'occupation ne sont pas autorisés à verbaliser leur expérience dans les films. Inversement, le commentaire dans la version américaine (enregistré par Edward G. Robinson) insiste sur l'échelle des fusillades de masses et sur les responsabilités du haut commandement, et non sur la nature bestiale des Allemands, ce qui, sans évoquer directement la judéité des victimes, allait davantage dans le sens de l'Holocauste et de la Solution finale. Néanmoins sa réception fut mitigée, les publics à l'ouest acceptant mal la combinaison toute soviétique de la documentation avec la persuasion (c'est-à-dire la propagande), qui hypothéquait à leurs yeux la véracité des images. D'une manière générale, toute information en provenance d'URSS était traitée avec suspicion. De plus, les Juifs attiraient davantage la sympathie s'ils étaient polonais que soviétiques, ce qui a modelé indiscutablement la géographie de l'Holocauste, et ce jusqu'à aujourd'hui. Si bien que le discours sur les atrocités échoua à occuper une place dans le débat public jusqu'aux films américains sur les camps.

Le chapitre suivant examine les films de fiction réalisés par les studios évacués en Asie centrale qui à partir de 1942 tentèrent, dans un contexte de manque crucial d'information, de montrer la vie dans les territoires occupés. La nouvelle de Boris Barnet, *Bez cennaja golova* (*Une tête sans prix*, 1942), est un

des premiers films qui évoque la politique de discrimination nazie. Mais l'action se déroule en territoire polonais où il était plus aisé de présenter un Juif en tant que Juif, et persécuté comme tel. La réception du film montre qu'il s'agissait là d'un sujet difficile à aborder en URSS. L'essentiel des fictions ont néanmoins pour cadre le territoire soviétique, et là, Hicks montre comment l'évocation de l'antisémitisme fut éludée au cours des remaniements, si bien que les personnages de nazis furent montrés uniquement comme des sadiques sans idéologie particulière (*Sekretar'rajkoma* [Le Secrétaire du Parti], Ivan Pyriev, 1942, d'après une pièce de Iossif Prout, *Ona zashchishchaet rodinu* [Elle défend la patrie], Friedrich Ermler, 1943; *Raduga* [L'Arc-en-ciel], Mark Donskoï, 1942). Dans ce dernier film, la violence génocidaire en Ukraine est montrée sans aucune référence aux Juifs. Mais l'exploitation des images de violence, de mort et d'atrocités dans le but de susciter une réponse chez le spectateur, bien intégrée dans la fabrique soviétique des images, perturba le spectateur américain, d'autant plus que *L'Arc-en-ciel* fut diffusé après la découverte des massacres de Katyn, si bien que la réalité de la violence montrée fut mise en doute. Enfin, la représentation de ces violences reposait sur une base documentaire très faible, et suivait davantage les conventions du cinéma soviétique que les réalités de la violence génocidaire ou de l'Holocauste, les cinéastes n'ayant aucune expérience directe du front.

Ce n'est pas le cas pour Dovjenko qui, lui, se déplaça dans les territoires aussitôt après leur libération, filma et interrogea des témoins pour *Bitva za nashu sovetSKUju Ukrainu* (Bataille pour notre Ukraine soviétique, 1943). Et si le film recycle largement des images filmées par les opérateurs du front, le montage et le commentaire qui les accompagne en transforme largement le sens. D'une part, la place du témoin est beaucoup plus importante, notamment grâce aux voix en son synchrone. D'autre part, il ne s'agit ni d'un appel à la vengeance, ni d'un discours de rédemption: les victimes ne sont pas martyres de la (bonne) cause. À l'opposé des films de mobilisation antérieurs, Dovjenko laisse le spectateur face à

l'horreur absolue des massacres sans essayer de combler la béance: il montre les corps décomposés face à la caméra qui semblent s'adresser au spectateur, leur imposer la nécessité de cette contemplation. Mais cette tentative de dépasser l'impossible témoignage des morts conduit à deux biais: une élimination complète de la judéité des victimes – le commentaire insiste sur les prisonniers de guerre et les civils ukrainiens. Et les voix des proches, témoins ou rescapés étant en ukrainien, le film met en avant la souffrance ukrainienne, ce qui conduit Hicks à parler d'«ukrainisation» des victimes, tout comme il parlait de «soviétisation» auparavant. L'interdiction de son projet suivant (*L'Ukraine en flammes*), où il comptait évoquer les fusillades de masses à travers le portrait d'Erich Koch, le *Reichskommissar* de l'Ukraine, tout en montrant à nouveau les Ukrainiens comme premières victimes visées, conduisit Dovjenko à un second film, politiquement plus acceptable, *Pobeda na pravoberezhnoj Ukraine* (Victoire sur la rive droite [du Dniepr], 1944). Ce documentaire évoque bien le massacre de Babi Yar, mais là encore, les victimes y sont des «habitants de Kiev», et les plans des témoins interrogés furent tous écartés au montage.

C'est Mark Donskoï qui, arrivé rapidement après la libération de Kiev, livra dans le long métrage de fiction *les Insoumis* une scène impressionnante des fusillades de masses en Ukraine (la «Shoah par balles») qu'il reconstitua en s'appuyant sur des interviews de témoins et des rares rescapés, et sur ses conversations avec son cousin, Zinovi Rodnianski, un des opérateurs ayant filmé la découverte des massacres de Babi Yar. Lors des discussions au sein du Comité artistique, un certain nombre de cinéastes renommés cherchèrent à imposer l'élimination de cette scène, voir l'interdiction complète du film, exprimant des positions frôlant l'antisémitisme. Ce film qui connut une très brève carrière en URSS même, fut présenté à l'étranger, notamment en France et au festival de Venise, et servit de modèle au plus célèbre *Ostarni etap* (la Dernière Etape, Pologne, 1947) de Wanda Jakubowska, filmé par Bentsion Monastyrski, l'opérateur de Donskoï. Néanmoins *les Insoumis* constituent pour l'URSS la première

tentative de montrer l'Holocauste autrement qu'encadré ou contrebalancé par cette « économie morale » de la compensation par la vengeance ou par la victoire.

Dans le chapitre où il analyse les films consacrés à Maïdanek et Auschwitz, Hicks met en évidence la transformation du discours : les atrocités ayant cette fois été perpétrées sur un territoire non soviétique, le film « de vengeance » n'a plus lieu d'être, c'est alors la collecte de preuves en vue des procès qui constitue l'objectif premier. Hicks compare très précisément le film polonais monté par Alexander Ford et le film soviétique monté par Irina Setkina, à partir des mêmes images filmées par une équipe polono-soviétique dont faisait partie, outre Ford, Roman Karmen. L'un et l'autre éliminent soigneusement les victimes juives (notamment en coupant les interviews des ex-prisonniers), mais l'un met en valeur les souffrances polonaises, et vise à l'identification avec les victimes, tandis que l'autre supprime cette dimension polonaise, et adopte un ton neutre, sensé mieux convenir au cadre judiciaire. Toutefois, si le « sacrifice au nom de la victoire » ne fait plus sens, les Soviétiques peinent à mettre en place un nouveau narratif. Les images de l'efficacité industrielle de la machine nazie ont pour corollaire la reconnaissance de la mort de masse et de la perte irrémédiable, et par là d'une rupture difficile à combler. Alors que des milliers de soldats furent envoyés visiter le camp de Maïdanek, le film ne resta qu'une semaine à l'affiche à Moscou, dans deux salles. Sa diffusion à l'ouest fut également compromise par le film, monté par la même Setkina, sur les massacres de Katyn.

Les circonstances du tournage à Auschwitz (délais dus au manque de pellicule, impossibilité d'obtenir du matériel son), n'empêchèrent pas de filmer des images essentielles, dont certaines, montrant sans ambiguïté la judéité des victimes, furent, là encore, écartées au montage. Et là encore, le film fut très peu distribué en URSS, alors que de nombreuses copies furent diffusées dans la zone d'occupation soviétique en Allemagne. Cette stratégie générale visant à déjudaiser les images est encore à l'œuvre dans le film-compilation de documents présenté par les

Soviétiques à Nuremberg. Mais en suivant les différents lieux et modes opératoires de l'Holocauste, ce film éclaire beaucoup mieux que le document américain les pratiques génocidaires des Nazis. Certes, les victimes sont présentées comme prioritairement russes.

L'ouvrage se clôt sur une analyse des films de procès – depuis celui de Krasnodar, *Prigovor naroda* (*le Verdict du peuple*, Irina Setkina, septembre 1943), jusqu'au film de Karmen consacré au procès de Nuremberg, *Sud narodov* (*le Tribunal des peuples*, 1946). Hicks précise les conditions dans lesquelles travailla Karmen : la pression due simultanément à la surveillance à laquelle il était soumis de la part des tchékistes, et à l'hostilité croissante à son endroit de la part du studio et des autorités, conséquence du refroidissement progressif des relations entre les alliés. Néanmoins Karmen effectua un formidable travail de guet qui lui permit de filmer les gestes et mimiques qui trahissent les émotions des accusés. Il procéda ensuite à un travail de montage quasi kouléchovien entre les visages des nazis et les images des atrocités, donnant l'impression que les accusés réagissaient à la confrontation avec les preuves de leurs crimes. Hicks avance une hypothèse convaincante à l'absence de tout témoignage oral dans le film de Karmen : pour lui, qui avait été opérateur du front, le témoignage ultime, c'étaient ces images tournées dans les territoires libérés, et le témoin suprême, c'était le cameraman. On apprend également que les premières versions (notamment du commentaire) mettaient bien davantage l'accent sur la judéité des victimes et sur la spécificité de l'Holocauste, tout cela ayant été éliminé avec l'évolution de l'attitude des autorités soviétiques par rapport au génocide des Juifs.

C'est de cette attitude que repart Olga Gershenson dans son ouvrage. Elle pose en effet comme point de départ la disparition des images de l'Holocauste en territoire soviétique, résultat d'un silence et d'un refus de traiter l'Holocauste comme un phénomène unique et les victimes juives comme séparées des autres. Comme l'ont montré de nombreux travaux, subsumé dans la tragédie générale que connut le pays

(27 millions de pertes aujourd'hui reconnues), l'Holocauste y subit simultanément une *universalisation* et une *externalisation*. À l'intérieur du pays, les victimes juives étaient des « citoyens soviétiques pacifiques », le terme même n'était pas en usage et cette catastrophe spécifique ne portait pas de nom, si bien que les Juifs soviétiques étaient des Juifs sans Holocauste. En revanche, il était plus simple d'évoquer ces pages de l'histoire lorsqu'il s'agissait d'événements ayant pris place à l'extérieur des frontières de l'URSS. Le principal mérite de ce travail est de mettre au jour des dizaines de projets et de films (uniquement de fiction) ayant voulu – pu dans une moindre mesure – évoquer le génocide des Juifs. Dans les films antifascistes d'avant-guerre, l'auteur insiste sur le phénomène de soviétisation des personnages de Juifs allemands, mais pointe un paradoxe : pour les rendre compréhensibles au spectateur soviétique, certains aspects furent traduits dans l'idiolecte qui permettait de les identifier comme Juifs : ainsi, Mamlok est agoni d'injures antisémites prononcées avec l'accent attribué aux Juifs de Russie, tandis que le pharmacien de *Soldats des marais* (film par ailleurs mutilé par la censure) a l'allure d'un personnage de la Zone de résidence, ce qui a pour conséquence de les rejudaïser.

Le premier authentique « fantôme » retrouvé par Olga Gershenson dans les archives du Comité antifasciste juif est un scénario rédigé au début de 1942 par le plus célèbre écrivain soviétique yiddishophone de l'époque, David Bergelson, d'après sa propre pièce écrite quelques mois auparavant. L'action confronte Juifs (dont un agronome émigré d'Allemagne) et non Juifs dans un village occupé d'Ukraine, et évoque la question taboue de la collaboration. Tout en tentant d'adopter la version soviétique (les nazis cherchent d'abord à éliminer les communistes et non les Juifs), la position de Bergelson reste ambivalente, car dans le même temps il met en exergue le rôle héroïque des Juifs, leur combativité, et leurs références religieuses et historiques, ce qui conduisit au rejet du scénario.

C'est logiquement à la période du « Dégel » que furent mis sur les rails les projets qui avaient le plus

de chance d'aboutir. L'auteur repère et analyse toutes les scènes évoquant la Shoah dans des films comme *Sud'ba cheloveka* (*le Destin d'un homme*, Sergueï Bondartchouk, 1959), ou *Ty ne syrota* (*Tu n'es pas orphelin*, Shukrat Abbasov, 1962), et d'autres, pour montrer leurs limites : la représentation de l'Holocauste y est « externalisée », les Juifs y sont des personnages périphériques, jamais les événements ne sont représentés de leur point de vue. De même, dans *le Fascisme ordinaire*, l'Holocauste se déroule uniquement à l'extérieur des frontières soviétiques (Romm filma à Auschwitz). Dans ce dernier cas, la demande de ne pas mettre l'accent sur le cas des Juifs avait d'ailleurs été expressément formulée par le Goskino. Et néanmoins c'est davantage le traitement du totalitarisme qui posa un problème aux censeurs – problème résolu par Romm en s'adressant directement au département des relations avec les pays socialistes, à l'époque dirigé par Iouri Andropov qui donna son accord pour que le film soit présenté au festival de Leipzig.

Un autre scénario mis au jour par Olga Gershenson, *Gott mit uns* (*Dieu est avec nous*, 1961) est dû au réalisateur lithuanien Vytautas Zhalakevicius et à l'écrivain juif lithuanien Grigori Kanovich. Conservé aux archives d'Art et de littérature (RGALI) à Moscou, ce scénario a pour héros un prêtre catholique lithuanien qui tente de sauver un enfant juif. Le climat plus propice en Lituanie (où le procès Eichman fut davantage couvert que dans le reste de l'Union soviétique) laissa longtemps croire aux auteurs que le film pourrait être produit. Ici, l'auteur complète les documents des archives par une interview de Kanovich, émigré en Israël, afin d'expliquer les différentes étapes de discussion, les amendements exigés, mais aussi les soutiens dont les auteurs bénéficièrent au niveau local... jusqu'au rejet définitif par Moscou. Cette sanction eut pour conséquence un renforcement de la censure en Lituanie et par là une éradication de toute évocation de l'Holocauste au cinéma. Ainsi *Shagi v nochi* (*Des pas dans la nuit*, Rajmondas Vabalas, 1962) consacré à l'évasion de 64 prisonniers du fort de Kaunas (décembre 1943)... n'évoque pas un seul Juif, alors

même que les événements étaient bien connus (60 des 64 évadés étaient juifs). Ici, c'est Mikhaïl Bleïman, critique influent et lui-même juif, qui fut l'une des principaux partisans du toilettage du scénario original: indigné au départ par les « horreurs » que le réalisateur s'apprêtait à mettre en scène (exhumation et incinération des corps), il suggéra peu à peu de raccourcir toutes les scènes évoquant trop clairement l'Holocauste, et par la même occasion de supprimer les personnages périphériques de Juifs. Strate après strate, c'est tout le projet qui fut modifié.

Parmi les découvertes les plus passionnantes, Gershenson expose le projet de Mikhaïl Kalik (déjà réalisateur de *Do svidanija, mal'chiki!* [Au revoir, les garçons !], 1964, examiné au chapitre 8), fondé sur un roman de l'écrivain juif lithuanien Icchokas Meras, *La partie n'est jamais nulle*, dont l'action se situe au cœur du ghetto de Vilnius. D'abord publié en lithuanien, le roman avait été traduit en russe et publié, au prix de minimes remaniements, dans une revue littéraire moscovite archi-officielle, *Druzhiba narodov* (*L'Amitié des peuples*). Le processus complexe d'approbation des scénarios montre une fois de plus que l'intervention de multiples conseillers conduisait irrémédiablement au moins disant artistique et politique, et ici à la falsification historique. Parmi les suggestions de remaniements figurait la demande d'introduire plus de diversité ethnique dans le ghetto, afin de mettre en valeur la « solidarité internationale » (*sic!*), d'y placer quelques communistes résistants, afin de souligner le rôle du Parti, de refléter davantage la hiérarchie sociale par l'introduction de quelques traîtres et collaborateurs, faute de quoi les Juifs auraient l'air d'être tous des personnages positifs. Ici, le refus des auteurs conduisit le studio à mettre un terme au projet.

C'est dans une autre république, à la fois directement concernée par l'Holocauste, et suffisamment périphérique pour que le studio revendique et/ou négocie une certaine marge d'autonomie par rapport à Moscou que fut réalisé le remarquable *Vostochnyj korridor* (*Couloir oriental*, Valentin Vinogradov, 1966). Ce film est l'un des rares à déroger au

principe d'externalisation et d'universalisation: les Juifs y sont des Juifs, et l'action est située localement, en Biélorussie. La scène de massacre y apparaît avec un mode opératoire particulier, puisque les fusillades ont lieu au bord d'un fleuve dans lesquels les corps tombent et se noient. La réalité historique est ici sacrifiée au nom de la puissance évocatrice des images (sans doute, comme le suggère Gershenson, influencées par Paradjanov et Tarkovski). Plus audacieux encore, on entend clairement une voix de cantor en hébreu et plusieurs fois le mot « yisroel ». Cette scène, ainsi que d'autres évoquant la torture et le viol font de ce film quasiment inconnu une œuvre à la force subversive et la charge érotique extrêmement rare pour le cinéma soviétique. Il est encore plus étonnant de découvrir qu'il s'agissait à l'origine d'une commande du secrétaire du Parti biélorusse! Mais à la recherche de documents concrets sur la « résistance héroïque des partisans », l'écrivain juif biélorusse Ales' (Isaac) Kuchar, commissionné comme scénariste, se plongea dans sa propre histoire familiale, celle du ghetto de Minsk. En dépit des mises en garde de Moscou, le tournage put débiter, sous un contrôle local quotidien. Après quelques rapports, le Goskino demanda aux responsables locaux du Parti d'« aider le studio de Minsk à comprendre correctement le sens du combat héroïque de la résistance ». Mais pour une fois, ce jeu de rivalités centre / périphérie, profita au réalisateur qui bénéficia du soutien inattendu du responsable de la culture biélorusse. Il est vrai que le film connut une diffusion très restreinte et demeure jusqu'aujourd'hui un de ces « fantômes » qui justifient le titre du livre de Gershenson.

On l'aura compris, avec ces deux ouvrages capitaux qui comblent une lacune historiographique majeure, le lecteur dispose désormais des instruments (faits et analyses) pour ne plus reconduire les contrevérités ou les allégations trop souvent affirmées. En étant très sévère, on pourrait reprocher à Hicks d'établir involontairement un signe d'équivalence entre les courtes bandes d'actualités et les longs métrages, dont l'ambition est tout autre. Sur tout, en plaçant les films (montés, diffusés) au cœur de son propos, et non les images filmées, on perd de vue la migration de ces

images, la diversité et l'évolution de leurs usages – qui se poursuit bien au-delà de la séquence qui se clôt en 1946. C'est sans doute le seul point légèrement problématique, si l'on met de côté l'aspect répétitif, sinon lassant, du style anglo-saxon : j'annonce de quoi je vais parler, j'énonce et j'argumente, puis je reprends synthétiquement en conclusion ce que je viens de dire ! À Olga Gershenson on reprochera les développements « bateau » et peu éclairants sur le « réalisme socialiste » au compte duquel elle attribue le rejet ou la censure d'un grand nombre des projets et films analysés. Enfin, le lecteur sera parfois un peu agacé par sa façon de se mettre en scène, et l'exagération (à destination du lecteur occidental béotien) des « difficultés d'accès » aux documents qu'elle met au jour... exagération qui rappelle certains ouvrages écrits à l'époque de la guerre froide ! Mais il s'agit là de griefs vraiment mineurs pour deux ouvrages qui feront date.

Valérie Pozner

Myriam Juan, Christophe Treuil (dir.), « Publics de cinéma. Pour une histoire des pratiques sociales », *Conserveries mémorielles*, n° 12, 2012

CE NUMÉRO COORDONNÉ PAR MYRIAM JUAN et CHRISTOPHE TRÉUIL se situe dans un champ de recherche en plein essor, dont l'historiographie française, bien que récente, est fournie : aux études consacrées à la cinéphilie « savante » (Christophe Gauthier, 1999) ont succédé des travaux sur la cinéphilie « populaire », principalement autour de « l'école de Metz » (Fabrice Montebello, 2006, Jean-Marc Leveratto, 2010 ; voir le « Point de vue » qui ouvre le présent numéro). Et pourtant, la lecture de cet ensemble produit une indéniable impression d'air frais. Le texte introductif opère tout d'abord un premier décentrement en ciblant les « publics », ce qui a pour effet de nous éloigner des questions liées aux « spectateurs » traditionnellement abordées dans les études sur la réception et le rapport aux images. Le second décentrement consiste à placer l'accent, dans

le syntagme « pratiques sociales », sur le terme « pratiques », qui désigne ici les actes, gestes, comportements liés de la manière la plus concrète au cinéma. Or ces pratiques posent un redoutable défi à l'historien dans la mesure où elles ne laissent que très peu de traces écrites et ont, de surcroît, été très peu décrites par les contemporains. L'hypothèse des auteurs est que l'effort de normalisation des publics de cinéma, mené notamment au cours des années 1920, aurait porté ses fruits, et aurait conduit à un relatif désintérêt de la part des critiques qui se seraient alors reportés sur un unique objectif : celui d'énoncer le beau et le bon en matière de 7^e art. Certaines de ces pratiques ont pour intermédiaire l'écran, ainsi les gestes, démarches (comme celle des fameuses infirmières décrites par Marcel Mauss dans ses « Techniques du corps » [1936]), modes vestimentaires, etc., empruntées aux personnages écraniques, puis mises en œuvres par les individus. D'autres, non, comme les pratiques ludiques des « photographies reconstituées » proposées par *Ciné-magazine* au début des années 1920.

Pour investiguer ces nouveaux terrains, les coordinateurs suggèrent de s'appuyer sur des propositions laissées en friche par des sociologues et anthropologues des années 1930. Dans le champ du cinéma, ils rappellent les pistes ouvertes par les « Payne Fund Studies », et notamment Paul Cressey qui se proposait d'étudier la contribution du cinéma au fait social total (1938). Dans le champ de la littérature, où ces pistes semblent mieux travaillées, ils citent l'article suggestif de Perrec « Lire : esquisse socio-physiologique » (1976), lui-même renvoyant à Mauss, et plus près de nous, l'étude d'Anne-Marie Thiess sur le roman-feuilleton à la fin du XIX^e et au début du XX^e (2000).

Ainsi s'esquissent les contours d'un vaste champ de recherches que les études réunies explorent chacune à sa façon. Certes, peu sont celles qui arpentent résolument les voies tracées dans l'introduction, mais en mettant au jour de nouvelles sources, elles posent des questions souvent inédites à l'histoire du cinéma. La structure du numéro (qui réunit des travaux de doctorants comme de professeurs plus titrés) produit

Copyright of 1895 is the property of Association Francaise de Recherche sur l'histoire du Cinema and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.