

ANALYSE DE SÉQUENCE DU FILM

[DE 9'00 À 15'10] L'ARRIVÉE DE GILLES AU CAMP

La séquence analysée ici, qui intervient juste après l'apparition du titre du film, *Les Leçons persanes*, est celle de l'arrivée au camp et de la première rencontre entre le capitaine Koch et Gilles. Alors que sur le plan noir succédant au titre intervient le son d'un moteur (celui du camion qui transportait les Juifs dans la séquence précédente), une ouverture au noir dévoile progressivement l'entrée du camp, filmée en plan d'ensemble, en légère contre-plongée :



Extrait du film - L'entrée du camp

Un certain nombre de signes permet au spectateur d'identifier d'un coup d'œil l'univers concentrationnaire au seuil duquel se tient la caméra : la perspective dessinée par les poteaux en béton recourbés auxquels sont fixés les fils de fer barbelés (poteaux dont la forme évoque ceux de Birkenau), le sol boueux, les aboiements de plusieurs chiens dont les différences de volume sonore suggèrent leur répartition dans l'espace étendu du camp, les blocks en brique rouge qui rappellent ceux d'Auschwitz I, le mirador à l'entrée du camp, ou encore l'inscription forgée « *Jedem das Seine* », surmontant le portail.

Par un mouvement de caméra panoramique bas-haut, le plan suivant revient sur cette phrase d'accueil signifiant « À chacun son dû ». Sa typographie est directement inspirée de celle qu'adopta en 1937 Franz Ehrlich, ancien étudiant du Bauhaus, pour le portail de Buchenwald. L'insistance du film sur cette fameuse expression, empruntée de façon cynique par les nazis à la sagesse antique, souligne à quel point, loin d'attribuer à chacun selon ses mérites, le camp répond à une logique arbitraire où la souffrance et la mort sont les seules rétributions envisageables. Le plan resserré sur l'inscription « *Jedem das Seine* » détache ainsi le panneau sur fond d'une fumée grisâtre, accolant visuellement cette macabre promesse de justice au mirador et à ce qui s'apparente à une cheminée de crématoire :



Extrait du film - Plan resserré de l'entrée du camp

Si l'idée de « dû » est évidemment illusoire dans un tel lieu, celle de « chacun » (au sens de la considération pour des personnes humaines distinctes) est à son tour mise à mal par le raccord avec le plan suivant : un gros plan sur le registre manuscrit du camp attribuant à tout nouvel entrant un numéro de matricule. Registre dont nous voyons brûler la version dactylographiée dès le générique du film, annonçant d'emblée que les noms des victimes sont voués à l'oubli. Tenu par une gardienne du camp, le cahier des détenus provoque la colère du capitaine Koch qui reproche à la jeune femme le manque de régularité dans la taille et la disposition des lettres, mais aussi le manque de lisibilité de son écriture, un « R » pouvant tout aussi bien passer pour un « N », un « V » ou un « X ».

Ici se noue l'un des enjeux du film, à savoir le côté trompeur du langage, la capacité de substituer des mots à d'autres (comme le fera Gilles par la suite en inventant une langue sur la base de ce même registre de noms). Or ce nœud est présent à l'intérieur même du plan puisque, pendant que le capitaine sermonne la gardienne, dans la partie gauche du cadre, on peut apercevoir furtivement que Gilles est débarqué du camion :



Extrait du film - Le capitaine Koch réprimandant la gardienne à propos de la tenue du registre

Dès sa première apparition, Koch est présenté comme un homme qui redoute que l'on se joue de lui et qui craint le ridicule par-dessus tout. « *Vous me prenez pour un idiot ou un aveugle?* », hurle-t-il, hors champ, sur la jeune femme, alors que deux soldats conduisent Gilles à son bureau et qu'ils hésitent à frapper à la porte, ne voulant pas essayer à leur tour la fureur du capitaine.

La scène se poursuit sur le thème de la confusion du langage et de son impuissance à signifier ce qu'il veut dire. « *Entrez* », ordonne Koch. Prudemment, l'un des soldats demande : « *Vous nous autorisez à entrer?* ». Koch s'énervé face à une telle question qui, de fait, témoigne d'une certaine incapacité à faire entendre ses ordres : « *Comme si vous alliez rester derrière la porte!* » Ainsi, si pour Koch l'écriture est source de confusion et la parole redondante, le salut pourrait venir d'une sorte de remise à zéro de la langue, à travers l'apprentissage du farsi (langue qui l'arracherait à la brutalité et à l'enrégimentement de la pensée de l'allemand, tel qu'il le parle au quotidien). Le corps de profil, le visage tourné vers la caméra, Koch est filmé en plan buste large, à contre-jour. La fenêtre derrière lui diffuse la lumière blafarde du jour, laissant son visage plongé dans une semi obscurité :



Extrait du film - La colère se lit sur le visage du capitaine Koch

Aux uniformes vert-de-gris répond le manteau marron de Gilles, couleur de la couverture du livre duquel dépend sa survie. Les soldats expliquent au capitaine SS Koch que le jeune homme se prétend persan. Les quatre personnages sont alors rassemblés dans le même cadre, filmés dans un plan américain large, une composition de plan que permet le choix d'un format d'image très allongé. En disposant les personnages dans le tiers gauche et le tiers droit du cadre, le réalisateur ménage au cœur du plan un espace vide entre Koch et Gilles, à l'image du lexique, encore vierge, de la langue inventée de toutes pièces grâce à laquelle les deux hommes communiqueront par la suite :



Extrait du film - Les soldats amènent Gilles au capitaine Koch

Les premiers mots échangés, en allemand, entre Koch et Gilles, sont prononcés dans un champ-contrechamp dissymétrique : alors que le contre-jour enveloppe d'un halo de lumière le capitaine, qui règne seul au centre du cadre, Gilles partage le plan avec un soldat et l'amorce d'épaule d'un autre. Il faut alors vider le cadre (« *Attendez dans le couloir* », ordonne Koch) pour que les deux hommes se retrouvent face à face et qu'un dialogue s'opère. Il est intéressant de constater qu'au fur et mesure que Koch feuillette l'ouvrage persan, les pages du livre font office de réflecteur, c'est-à-dire qu'elles renvoient un peu de lumière sur son visage filmé à contre-jour :



Extrait du film - Le capitaine Koch examine le livre de Gilles/Reza

Une hypothèse est alors suggérée : cet homme, qui sert le pire régime criminel de l'histoire, et dont le langage est à la fois appauvri par les hurlements d'ordres et par l'assèchement de la langue allemande qu'a opéré le nazisme (voir à ce sujet les analyses indispensables de Victor Klemperer), pourrait peut-être se trouver quelque peu éclairé par son ouverture à l'altérité linguistique.

S'appuyant sur la dédicace du livre, Gilles prétend s'appeler Reza Joon et être le fils d'un père iranien et d'une mère belge. Subissant un interrogatoire censé établir sa connaissance de la culture et de la langue perses, le jeune homme doit improviser une langue tout entière. Sans doute n'est-ce pas un hasard si, dans ce mouvement d'auto-enfantement (il se réinvente une identité et une langue maternelle), le tout premier mot en pseudo-farsi qu'il invente est le mot « mère ». Les plans serrés sur le visage du comédien qui interprète Gilles/Reza (Nahuel Perez Biscayart) offrent à celui-ci la possibilité d'exprimer simultanément la panique intérieure et l'assurance feinte. Le théoricien hongrois du cinéma Béla Balázs parlait à ce propos, dans *L'Esprit du cinéma* (1930), de l'« expression distinctement invisible » des acteurs qui, dans certaines situations où leurs personnages sont en danger de mort, doivent laisser transparaître tout à la fois, par d'infimes mouvements du visage, une expression et son exact contraire.

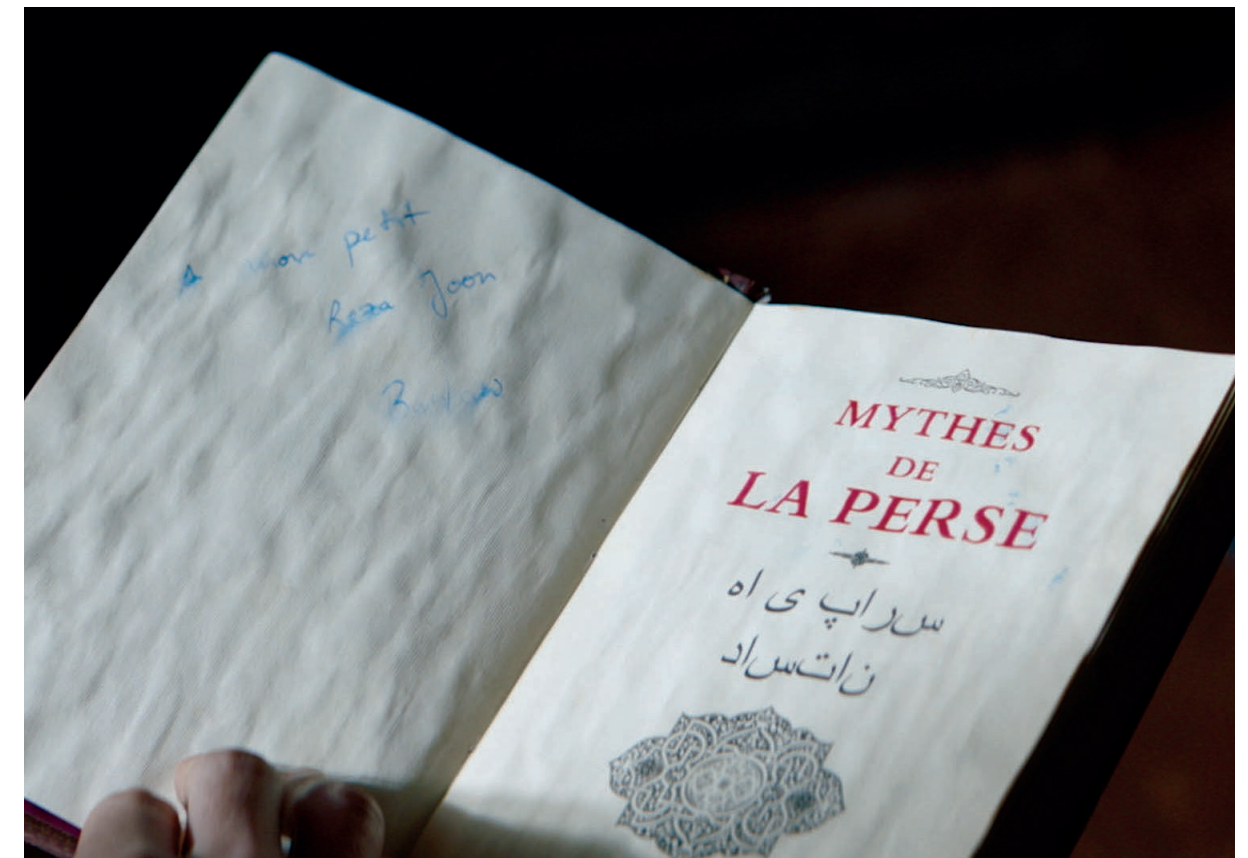
Sommé de dire quelque chose en farsi, Gilles improvise une suite de vocables auxquels il donne une consonance vaguement orientale en roulant les « r » et en mettant de côté les consonnes dentales trop tranchées. Devant ensuite fournir une traduction à ses borborygmes, il prend un air inspiré et déclame : « L'homme, admirant le soleil couchant, demeure tout de même pétrifié quand la nuit vient tout à coup. » S'appuyant là encore sur de lointains clichés orientalistes (le soleil couchant, l'immédiateté du rapport de l'homme à la nature, la concision poétique) Gilles/Reza semble annoncer à Koch ce qui l'attend : il ne verra rien venir lorsque, déjà trop tard, il découvrira la mascarade qui, pourtant, s'était tramée sous ses yeux.

Alors que le jeune homme tente de sauver sa vie grâce à ses mensonges, un gros plan révèle que le titre du livre est *Mythes de la Perse*. Outre le clin d'œil aux fabulations de Gilles, le film met ici en abyme sa propre démarche narrative, usant de la fable, presque d'une forme de conte, pour tenter d'accéder à la densité de l'expérience historique (celle de la peur permanente, de l'identité juive qu'il faut dissimuler, des mensonges nécessaires à la survie, de la toute-puissance que s'arrogent les nazis dans le système concentrationnaire).

L'historien Marc Ferro fait remarquer que parfois, la fiction permet de révéler les forces profondes de l'histoire. Prenant l'exemple du *Cuirassé Potemkine* (1925) de Serguei Eisenstein, il affirme qu'avec des « faits imaginaires, l'artiste retranscrit le vrai, rend l'histoire intelligible » (Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*). Le paradoxe est donc ici qu'un film de fiction, s'appuyant sur les mensonges d'un homme enseignant une langue qui n'existe pas, puisse atteindre, à défaut de l'exactitude ou de l'authenticité des faits historiques, quelque chose qui relèverait d'une certaine forme de vérité.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que, comme souvent, la fiction est quelque peu « en retard » sur la réalité. En effet, dans son documentaire *No Man's Language* (*Safa shel af ehad*, 2007), la vidéaste Dana Levy dresse le portrait de Ron Israël Ben Amnon, un survivant de la Shoah israélien d'origine tchèque qui, depuis les années 1970, passe l'intégralité de ses journées à inventer une langue de toutes pièces. Son obsession fait écho à la question de la langue dévastée, meurtrie, impuissante, au cœur de l'œuvre du grand écrivain Aharon Appelfeld, qui fut interrogé à ce sujet dans le documentaire de Nurith Aviv *D'une langue à l'autre* (*MiSafa leSafa*, 2004).

À la manière dont Rachel Ertel a intitulé son livre *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement* (1993), le film de Vadim Perelman, *Les Leçons persanes*, après les réflexions de Primo Levi, Victor Klemperer ou Aharon Appelfeld, pense à son tour la destruction des Juifs d'Europe à l'aune de la langue (« Là où on fait violence à l'homme, on le fait aussi à la langue », écrit Primo Levi dans *Les naufragés et les rescapés*). Dans le film, le farsi imaginaire de Gilles/Reza, cette « langue de personne », devient une langue-mémorial, une langue conservant secrètement en elle les noms que les nazis ont voulu effacer de l'histoire.



Extrait du film - Le livre de Gilles/Reza