

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

ROBERT THALHEIM

et puis les touristes



A propos du film

Dossier et documents

Réalisé avec l'aide de :

- Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Fachbereich Multimedia
Adenauerallee 86, 53113 Bonn, Tel. 01888 515-0, Fax 01888 515-113,
info@bpb.de, www.bpb.de, mit freundlicher Unterstützung von X Verleih
Autor
- Kathel Houzé / Maison d'Izieu – Mémorial des enfants juifs exterminés

Traductions

- Valérie Carré
- Bernard Fournaise
- Sylvie Serror

Rédaction & conception : Claude Brasseur, Alsace Cinémas

SOMMAIRE

- Fiche technique : page 3
- Synopsis : page 5
- Les rôles et les acteurs : page 6
- Le contexte : page 9
- La problématique : page 10
- Approche technique : page 15
- Analyse de la séquence 9 : page 19
- Questions pour une discussion : page 22
- Les rapports germano-polonais depuis 1939 : page 23
- Interview de Robert Thalheim : page 24
- Bibliographie : page 26

ET PUIS LES TOURISTES

Titre original :

Am Ende kommen Touristen

Allemagne : 2007

Scénario et réalisation (Buch und Regie) : **Robert Thalheim**

Prise de vues (Kamera) : **Yoliswa Gärtig**

Montage (Schnitt) : **Stefan Kobe**

Musique (Musik) : **Anton K. Feist, Uwe Bossenz**

Interprètes (Darsteller/innen) :

Alexander Fehling (Sven Lehnert),
Ryszard Ronczewski (Stanisław Krzeminski),
Barbara Wysocka (Ania Lanuszezka),
Piotr Rogucki (Krzysztof Lanuszezka),
Rainer Sellien (Klaus Herold),
Lena Stolze (Andrea Schneider),
Lutz Blochberger (Jürgen Dremmler),
Willy Rachow (Lehrling Micha),
Roman Gancarczyk (Restaurator Karol),
Adam Nawojczyk (Restaurator Piotr),
Halina Kwiatkowska (Zofia Krzeminska),
Joachim Lätsch (Lehrer).

Production: 23|5 Filmproduktion (Hans-Christian Schmid, Britta Knöller),
en coproduction avec ZDF/Das kleine Fernsehspiel et avec Pictorion Pictures

Durée : 85 minutes

Récompenses : Filmfest München 2007: Förderpreis deutscher Film, Kategorie Schauspiel (Alexander Fehling)
Bavarian Film Awards 2007 - Prix meilleur jeune réalisateur
Sélectionné pour « Un certain Regard », Cannes 2007
Prix du Jury au Festival du Film d'Histoire de Pessac 2007
Nominé au « Deutscher Filmpreis » 2008


FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE
UN CERTAIN REGARD

 **FESTIVAL INTERNATIONAL
DU FILM D'HISTOIRE**





Après avoir été récompensé pour son premier long métrage NETTO (TOUT IRA BIEN, sorti en France le 16 mai 2007), le deuxième long métrage de Robert Thalheim se place dans la perspective d'un jeune Allemand, à travers lequel il décrit le quotidien d'une ville polonaise immortalisée par les crimes nazis et la difficulté à trouver des moyens adéquats pour ne pas oublier.

ET PUIS LES TOURISTES est le deuxième long métrage produit par 23/5 Filmproduktion, une société de production fondée en 2004 par le réalisateur Hans-Christian Schmid. REQUIEM, premier film de la société, a remporté l'Ours d'argent de la meilleure actrice au festival 2006 du film de Berlin, ainsi que d'autres récompenses internationales.

Robert Thalheim est né à Berlin en 1974 où il vit encore aujourd'hui. En 1996, il effectue son service civil dans la section pédagogique d'Auschwitz d'un centre international de jeunes, à Oswiecim, Pologne.

Entre 2000 et 2006, Robert Thalheim fait des études de réalisation à l'Ecole supérieure du Cinéma et de la Télévision Konrad Wolf de Potsdam Babelsberg.

Il réalise les courts métrages ZEIT IST LEBEN, GRANICA, THREE PERCENT et ICH, ainsi que son premier long métrage NETTO (TOUT IRA BIEN), sorti en Allemagne en 2005, se présente à différents festivals et remporte plusieurs prix (parmi lesquels le prix du jury de la Berlinale dans la section «Dialogue en Perspective» en 2005, le prix du talent Max-Ophüls et le prix d'art du film allemand en 2005. ET PUIS LES TOURISTES est son deuxième long métrage et a été tourné en été 2006 à Oswiecim, Pologne.

HANS-CHRISTIAN SCHMID (Producteur)

Hans-Christian Schmid est né en 1965 à Altötting et vit aujourd'hui à Berlin. Après des études à l'Ecole supérieure de la Télévision et du Film de Munich, il poursuit des études de scénariste à l'Université de Southern California, à Los Angeles. Son travail de fin d'études à l'Ecole supérieure, le film documentaire DIE MECHANIK DES WUNDERS, a été récompensé par de nombreux prix. En 1992, Schmid tourne le téléfilm HIMMEL UND HÖLLE et deux ans plus tard,

NACH FÜNF IM URWALD, pour lequel l'actrice principale Franka Potente a reçu le prix du film bavarois. En collaboration avec le co-auteur Michael Gutmann, il réalise en 1997 le téléfilm NUR FÜR EINE NACHT, récompensé par le Lion d'Or et le prix Grimme. Un an plus tard, Schmid et Gutmann s'associent de nouveau pour le scénario de 23. Le film remporte le prix d'argent du film allemand et August Diehl, l'acteur principal, le prix d'or. Schmid réalise ensuite le film CRAZY, également récompensé par le prix d'argent du film allemand. En 2002, il est le réalisateur du film épisodique LICHTER, qui est présenté en février 2003 au concours de la Berlinale et obtient le prix FIPRESCI; LICHTER remporte également d'autres récompenses, comme le prix d'argent du film allemand, deux prix du film bavarois dans les catégories «Scénario» et «Meilleur film», ainsi que le prix de la critique du film allemand. En 2004, Hans-Christian Schmid fonde la société de production 23/5 avec laquelle il réalise un an plus tard le long métrage REQUIEM (scénario : Bernd Lange). REQUIEM est présenté au concours 2006 de la Berlinale où son actrice principale, Sandra Hüller, remporte l'Ours d'argent. Le film se voit également décerner cinq lolas par le Film Allemand. ET PUIS LES TOURISTES est le deuxième long métrage de Schmid comme producteur.

SYNOPSIS

Sven aurait bien voulu pouvoir faire son « service civil volontaire à l'étranger » à Amsterdam. Mais on lui propose la petite ville polonaise d'Oświęcim, plus connue sous son nom allemand d'Auschwitz, avec ses camps de concentration et d'extermination nazis devenus le symbole du génocide des Juifs d'Europe pendant la 2ème Guerre mondiale. On y trouve aujourd'hui les lieux du souvenir, le musée d'Auschwitz-Birkenau ainsi qu'un centre de rencontres internationales de jeunes. L'économie de la ville d'Oświęcim repose aujourd'hui sur l'industrie chimique et le tourisme.

Dans le cadre de son service, Sven est chargé de s'occuper de Stanisław Krzeminski, un survivant du camp qui témoigne auprès des visiteurs de ce qu'il y a vécu autrefois. Mais le vieil homme ne semble pas avoir beaucoup de considération pour le jeune Allemand ; il n'accepte ses conseils ni son aide et refuse qu'il le conduise à sa séance kiné. Krzeminski préfère se consacrer infatigablement à la restauration des valises des prisonniers qui leur étaient enlevées à leur arrivée au camp d'extermination.

Pour prendre ses repères, Sven sort dans la ville située à deux pas du camp. Il constate que les jeunes qui y habitent semblent mener une vie comme partout ailleurs. Lors d'un concert de rock, il fait la connaissance d'un musicien Krzysztof et peu après de sa sœur Ania qui travaille au camp comme guide. Comment fait-on pour vivre dans un endroit marqué par le poids de ce qui s'y est passé. A une telle question, Ania, dont Sven est tombé amoureux, répond : « Toi, aussi, tu vis ici ! » et « En tant qu'Allemand qu'en penses-tu, toi ? »

Sven remarque que lui non plus n'arrive pas à avoir d'idée claire quant à ce qu'il ressent dans cet endroit si particulier. Que Krzysztof et ses copains polonais ne prennent pas au sérieux ce « Fritz » de l'« armée civile allemande », comme ils disent, ne lui facilite pas la tâche.

Comment un Allemand doit-il se comporter ici ? Pourquoi ce qu'il dit, semble-t-il toujours déplacé ?

Sven comprend vite qu'Auschwitz reste un lieu particulièrement sensible. Lorsque le directeur du Centre de Rencontres de Jeunes, Klaus Herold, lui reproche de négliger son devoir vis-à-vis de Krzeminski, ce dernier devient pour Sven une véritable mise à l'épreuve. A partir de ce moment, il éprouve de plus en plus de sympathie pour cet homme indépendant qui ne peut se résoudre à quitter cet endroit où il a tant souffert. Sven va même s'irriter de ce que ce témoin du passé soit envoyé d'un groupe de touristes à l'autre, telle une routine du souvenir sans que personne ne prête réellement attention à ce qu'il raconte. Lorsqu'on enlève à Krzeminski le travail de restauration des valises à cause de ses méthodes « dépassées », Sven est tellement touché qu'il va chercher en cachette des valises au Musée, pour que le vieil homme puisse continuer à mener à bien sa mission. Mais Sven est découvert, ce qui conduit à un conflit violent avec les employés de l'atelier de restauration.

Parallèlement Ania va abandonner Sven pour aller suivre une formation d'interprète de l'Union Européenne à Bruxelles. C'en est trop et Sven, déçu, décide de faire son sac et de tourner le dos à cet endroit. Mais il va rencontrer à la gare un groupe de touristes qui lui demande le chemin du Musée. Ceci amène Sven à revenir sur sa décision car cet endroit semble le retenir.



LES PERSONNAGES

SVEN LEHNERT

Der deutsche Ersatzdienstleistende ist nicht aus eigenem Antrieb nach Oświęcim gekommen. Die fremde Sprache, die ungewohnten Aufgaben und der Schatten der Vergangenheit verwirren ihn. Erst die Fürsorge für Krzeminski und die Liebe zu Ania sensibilisieren ihn für die Besonderheiten dieses Orts. Er wird selbstbewusster, ergreift Partei und schießt dabei gelegentlich übers Ziel hinaus. Am Ende hat er viel über sich selbst gelernt und ist bereit, sich den Herausforderungen des Lebens in Oświęcim zu stellen.

Sven pour faire son service civil, n'est pas venu de son plein gré à Oświęcim. La langue qui lui est étrangère, la mission qui lui est confiée ainsi que l'ombre du passé le troublent. Ce n'est que lorsqu'il assistera Krzeminski et qu'il trouvera l'amour avec Ania, qu'il sera sensibilisé aux particularités de ce lieu. Il prend conscience de lui-même, s'engage et va parfois au delà de son but. A la fin, après avoir beaucoup appris sur lui-même, il est prêt à affronter les exigences de la vie à Oświęcim.



STANISŁAW KRZEMINSKI

Der ehemalige Häftling Nummer 9372 war vier Jahre im Konzentrationslager Auschwitz und zählt zu den wenigen Überlebenden. Die schreckliche Erinnerung lässt ihn nicht los. Noch immer lebt er auf dem Gelände der heutigen Gedenkstätte und restauriert Koffer, um symbolisch sein den Opfern gegebenes Versprechen einzulösen, sie würden ihr Eigentum zurückbekommen. Diese Tätigkeit und seine Arbeit als Zeitzeuge sind für ihn zentraler Lebensinhalt. Darüber hinaus interessiert sich der wortkarge, oft ruppige Mann für Pferdewetten und die Musik von Franz Schubert.

L'ex-prisonnier n° 9372 a passé quatre ans dans le camp de concentration d'Auschwitz et compte parmi les rares survivants. Ce terrible souvenir ne le quitte pas. Il vit toujours sur le site du mémorial actuel et restaure des valises pour tenir sa promesse faite aux victimes de les leur rendre. Cette activité et son travail de témoin de l'époque sont pour lui l'aspect central de sa vie. De plus cet homme taciturne parfois même un peu ours s'intéresse aux courses de chevaux et à la musique de Franz Schubert.



ANIA LANUSZEWSKA

Städtenamen wie Amsterdam oder Brüssel haben für die junge Museumsführerin einen magischen Klang. Ania wurde in Oświęcim geboren. Doch obwohl sie in der Gedenkstätte im Gegensatz zu den meisten polnischen Jugendlichen in der Region Arbeit gefunden hat, will sie die Kleinstadt endlich hinter sich lassen. Das neue Europa scheint ihr unendlich mehr Chancen und Abwechslung zu bieten. Dabei zögert sie nicht, auch schwere Entscheidungen zu treffen.

Pour la jeune guide du Musée, des noms de villes comme Bruxelles ou Amsterdam ont une sonorité magique. Ania est née à Oświęcim. Mais, bien que, contrairement à la plupart des jeunes Polonais, elle ait trouvé du travail dans la région, elle veut quitter sa petite ville. L'Europe nouvelle semble lui offrir beaucoup plus de chances pour changer de vie. Aussi n'hésite-t-elle pas à prendre une décision si importante.



KLAUS HEROLD

Der Leiter der Jugendbegegnungsstätte meint, genau zu wissen, wie man sich an diesem sensiblen Ort zu verhalten hat. Er versäumt es allerdings, den unerfahrenen Sven ebenso sensibel auf seine Aufgaben vorzubereiten. Dieser wird von ihm ohne hinreichende Einweisung mit der schwierigen Betreuung eines Mahnmalprojekts und Hilfeleistungen für den Auschwitz-Überlebenden Krzeminski betraut. Jeder Fehler zieht moralische Standpauken nach sich, die ein Verständnis für Svens Situation vermissen lassen.

Le directeur du Centre de Rencontres de Jeunes pense savoir exactement comment il faut se comporter en ce lieu si particulier. Il néglige cependant de préparer Sven, qui est inexpérimenté, à sa mission également si particulière. Il lui confie, sans préparation suffisante, la tâche délicate de réaliser un projet pour le Mémorial et d'assister le survivant Krzeminski. Il sermonne Sven à chaque erreur commise, révélant ainsi son incompréhension à l'égard de la situation du jeune homme.



ANDREA SCHNEIDER

Die pragmatisch agierende Geschäftsführerin des von einem deutschen Konzern übernommenen Chemiewerks in Oświęcim steht vor einer heiklen Aufgabe: das Unternehmen soll nicht nur den hiesigen Bewohnern/innen Arbeit verschaffen und damit zur Strukturförderung beitragen, sondern auch sichtbar historische Verantwortung übernehmen.

La directrice commerciale très pragmatique se trouve confrontée à une mission délicate dans son usine chimique reprise par un consortium allemand à Oświęcim : l'entreprise doit non seulement procurer du travail aux habitants, améliorant ainsi la structure économique, mais aussi assumer sa responsabilité historique de manière visible.



KRZYSZTOF LANUSZEWSKI

Anias Bruder zählt mit seiner Rockband zu den wenigen Jugendattraktionen in Oświęcim. Sein Geld verdient der impulsive Musiker gleichwohl im nahen Chemiewerk. Weil er ständig unpünktlich und unzuverlässig ist, wird er entlassen.

Le frère d'Ania et son groupe de rock compte parmi les rares attractions proposées à la jeunesse d'Oświęcim. Ce musicien impulsif gagne sa vie dans l'usine chimique toute proche. Il se fait licencier parce qu'il n'est jamais à l'heure et qu'il n'est pas fiable



ZOFIA KRZEMINSKA

Krzeminskis Schwester wünscht sich sehnlich, dass ihr Bruder endlich zu ihr in das ländliche Idyll zieht und das „Lager“ und damit die Vergangenheit hinter sich lässt. Die alte Dame ist Sven gegenüber sehr freundlich und spricht gut Deutsch.

La soeur de Krzeminski souhaite ardemment que son frère vienne enfin habiter à la campagne idyllique près de chez elle et quitte le « camp » et son passé. La vieille dame est très aimable envers Sven et elle parle bien l'allemand.



Le service civil et le service à l'étranger pour les jeunes allemands

Les jeunes gens qui ont été reconnus réfractaires au service militaire sont obligés d'après l'article 12a § 2 de la loi fondamentale de faire un service de remplacement. En général, ce service de remplacement est un service civil. Il se passe avant tout dans des institutions du domaine social ou qui oeuvrent dans le cadre de la protection de l'environnement. Les tâches confiées peuvent être de nature très variées. Il y a aussi d'autres services alternatifs qui peuvent être considérés comme service civil, par exemple secouriste à la protection civile ou dans une organisation d'aide au développement. Il y a également la possibilité de faire ce service civil à l'étranger. Dans ce cas le contrat stipule qu'il faut un engagement d'au moins deux mois supplémentaires. L'objectif de ce type de service est de favoriser le rapprochement pacifique entre les peuples et il ne peut être effectué qu'auprès d'un organisme reconnu par le ministère fédéral pour la famille, les personnes âgées, les femmes et la jeunesse. Il faut avoir moins de 23 ans et qu'il soit terminé avant d'avoir 24 ans.

Le camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz-Birkenau

Le premier camp de concentration dans les territoires occupés par l'Allemagne a été créé par les nazis en mai 1940 près de la vieille ville d'Oświęcim qui s'appelle Auschwitz depuis 1818. Le 14 juin 1940, les premiers prisonniers, pour la plupart politiques, ont été incarcérés dans le camp de base construit sur le modèle des camps nazis créés dès 1933 dans le Reich, comme Dachau, Buchenwald ou Sachsenhausen qui servaient à l'extermination par le travail. Y ont été déportés avant tout des Juifs de toute l'Europe, des adversaires politiques des nazis, des prisonniers de guerre soviétiques ainsi que des Roms et divers groupes persécutés. Le camp a continuellement été agrandi jusqu'en 1945. A côté du camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau (Auschwitz II) pourvu de chambres à gaz destinées à l'extermination systématique des Juifs mais aussi d'autres populations, fut construit le camp d'Auschwitz-Monowitz (Auschwitz III) en vue de procurer de la main d'œuvre par le travail forcé pour des entreprises chimiques locales.

Par le gazage au moyen du poison (Zyklon B), l'exécution par les armes à feu, la faim et les expériences pseudo-médicales, les nazis y ont tué plus d'un million de personnes. Auschwitz est devenu le lieu du plus grand génocide des Juifs européens. Des camps de concentration et d'extermination ont été créés partout dans les territoires occupés par les Allemands. Sur le territoire polonais ont été construits les camps d'extermination de Chelmno, Treblinka, Majdanek, Sobibor et Belzec.

Au total plus de 5,5 millions de Juifs et plusieurs centaines de milliers de personnes non-juives sont mortes dans les camps.

Le 2 juillet 1947 les deux camps d'Auschwitz et d'Auschwitz-Birkenau sont devenus Mémorial et Musée national. En 1979, ils ont été inscrits dans la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. En 2002, le Conseil de l'Europe, proclame le 27 janvier « Journée européenne de l'Holocauste et de la prévention des crimes contre l'humanité »



Problématique

Robert Thalheim a écrit et réalisé *ET PUIS LES TOURISTES*, son deuxième long métrage à 32 ans. Le film pose des questions parfois dérangementantes à propos de ce que devient aujourd'hui la mémoire de ce passé. Le spectateur va être mis en position de percevoir ces enjeux complexes à travers le regard d'un jeune allemand qui n'en a, comme beaucoup d'autres jeunes, qu'une connaissance partielle et incertaine, « tissée d'oubli, de stéréotypes et d'amalgames ». (4^{ème} de couverture de *Déportation et Génocide* d'Annette Wieviorka).

Le film est fondé sur une expérience personnelle de Robert Thalheim qui a effectivement fait, à la fin des années 90, un service civil volontaire au Centre d'accueil et de rencontres pour la jeunesse d'Oświęcim. Il exprime, à travers la figure de Sven, nombre des expériences et impressions vécues alors. Il y ajoute des éléments fictionnels, comme celui d'une histoire d'amour naissante. Tout ceci reste inséparable du souvenir du chapitre le plus sombre de l'histoire de l'humanité. Le film met également en avant les difficultés de la jeunesse de cette partie de l'Europe en proie aux problèmes immédiats et aussi au fait de devoir se confronter à ce passé. Robert Thalheim pose un regard très convaincant sur cette situation dans laquelle se meuvent ses personnages.

A la fin, le contact réciproque permet une prise de conscience du passé et, après un processus assez long pour trouver son identité, la mise en perspective de l'Histoire. L'acceptation de l'héritage historique n'est pas toujours facile, surtout lorsqu'il s'inscrit dans l'énormité des crimes contre l'humanité du nazisme. Elle demande une confrontation individuelle qui se travaille à partir des données de la mémoire collective.

Le film de Robert Thalheim se construit autour de ces données. Il en fait le point de départ de portraits originaux, divers et sensibles de plusieurs générations qui vont se rencontrer. Il relie les histoires individuelles de ses personnages à l'histoire de ce lieu, qui, sous son nom allemand d'Auschwitz est devenu synonyme de génocide des Juifs européens par les nazis.

Dans ce camp devenu aujourd'hui Mémorial, 1,1 millions d'êtres humains ont été tués dans des circonstances indescriptibles. C'est justement là, dans ce Centre de Rencontres pour Jeunes dépendant du Musée que le jeune allemand, Sven, doit effectuer son service civil. Il va être confronté au passé germano-polonais dans cette ville d'Oświęcim, alors qu'il avait espéré la ville symbole de la liberté de la jeunesse qu'est à ses yeux Amsterdam. Il est ainsi piégé par l'Histoire.

Introduit de façon très succincte par le directeur du centre, Klaus Herold, Sven est profondément destabilisé à la vue de la mission qui l'attend. Il doit faire des travaux de concierge, des préparatifs pour des séminaires et s'occuper d'un ex-prisonnier du camp quelque peu énervant. Même le contact avec la population polonaise, la jeune génération comme l'ancienne, se révèle compliqué et irritant et pas seulement à cause des problèmes linguistiques. La vie à Oświęcim lui apparaît normale au point d'en être angoissante. Chaque conversation présente des dangers, des impondérables en liaison avec le passé. En même temps l'activité touristique intense de ce lieu si sensible, l'étonne. Le Mémorial présente des caractéristiques lui faisant penser à un parc de loisirs. Les rites du souvenir et de la mémoire semblent en partie figés dans des gestes qui ne touchent plus personne. Le titre du film « *ET PUIS LES TOURISTES* » résume bien les raisons du scepticisme de Sven et de sa déstabilisation.



Paroles et silences à l'ombre d'Auschwitz

Sven, le personnage principal du film, reste largement muet au début à son arrivée. Il ne semble pas comprendre la dimension historique du lieu. Mais ceci est trompeur. En réalité, Sven observe et collecte sans cesse des impressions et des informations. Le spectateur est amené à faire le même travail car il reçoit les mêmes images et impressions visuelles. Au cours du film il devient évident que son silence a une multitude de raisons qui dépassent largement le fait qu'il ne maîtrise pas le polonais. C'est justement le sens particulier et lourd de signification d'Oświęcim/Auschwitz qui le destabilise. En tant que dernier arrivé, il ne sait pas comment il doit se comporter. Comment entamer une conversation détendue avec Ania, la jolie guide du musée qui explique chaque jour aux visiteurs les horreurs du passé? Comment aborder en tant que jeune Allemand un survivant du camp comme Krzeminski? Les tentatives de Sven pour se montrer insouciant cèdent rapidement la place à un sentiment de mal être et à des signes de résignation. C'est presque inévitablement qu'il commet des fautes dès qu'il s'exprime sur des thèmes délicats. Hérolf qui l'instruit après coup ou même le rappelle à l'ordre, ne lui est alors d'aucun secours.

Pour bien rendre compte de cette situation et ses blocages, Robert Thalheim utilise une technique de dialogue très élaborée. Elle s'articule autour des tabous dans les discours relatifs au passé. Ce qui s'est réellement passé à Auschwitz peut à peine être exprimé par des mots, le respect des victimes semble exiger le silence. D'un autre côté, le lieu exige de discuter. Pour bien faire ressentir cette problématique, le réalisateur place des vides dans les mots et les actions. Les dialogues se font laborieux et laissent planer l'incertitude. Ainsi la discussion entre Sven et Ania au bord du lac, lorsqu'il lui demande ses sentiments par rapport à ce lieu où elle est née, reflète cette incompréhension. L'explication ouverte est synonyme de danger comme le montre le conflit avec madame Schneider. Cette femme, d'un abord très aimable, est la directrice de l'usine chimique maintenant dirigée par un consortium allemand. La firme voudrait se montrer prête à des discussions sur l'Histoire : IG Farben avait fait construire sous le régime nazi, l'usine chimique qui employait des travailleurs juifs condamnés aux travaux forcés. Les apprentis sont envoyés par la direction du consortium aux conférences du témoin Krzesminski. La firme fait ériger au camp de Monowitz (Auschwitz III) par les apprentis, un monument du souvenir. Lors de l'inauguration, quand madame Schneider interrompt l'allocution de Krzeminski, Sven, très en colère, lui en demande raison. Pour lui l'engagement de Madame Schneider est feint et son amabilité une simple reconnaissance exprimée du bout des lèvres. Mais, quand il compare son comportement face à Krzeminski et le renvoi du frère d'Ania à la pratique de la sélection par les nazis, il va trop loin.

Dès la conférence de Krzeminski devant les apprentis, Sven manifeste beaucoup de scepticisme. Aussi bien le témoin de l'époque que le public semblent dépassés par le fait même de parler d'Auschwitz ; l'attitude insensible face au vieil homme ne peut s'expliquer autrement. Il n'y aurait à Oświęcim que le verbiage sentimental qui fonctionne. Dans les propos de Sven se manifeste ainsi une réaction typique de la jeunesse de la 3^{ème} génération. Mais finalement sa critique face aux formules standardisées et aux rituels du souvenir ne présente, dans l'immédiat, aucune alternative.



Un Allemand en Pologne – Entre passé et présent

Au contact de la population polonaise, Sven est identifié comme « l'Allemand ». Descendant de la génération des coupables et des « suiveurs, sa position n'est pas facile à vivre. A sa grande surprise, le rôle de « l'Allemand du service civil » (il est dénommé ainsi par un raccourci simplificateur dans le film), lui vaut plus de rires que d'hostilités, même s'il en comprend rarement la vraie raison. Ainsi les amis de Krzeminski se moquent avec une ironie mordante : « Demande lui donc si son grand-père a déjà travaillé ici ! ». Sven a du mal à supporter ces sarcasmes et remarque vite que l'actualité des rapports entre l'Allemagne et la Pologne est toujours hypothéquée par le passé. L'antipathie de Krzeminski, même si elle n'est pas exprimée ouvertement, est néanmoins perceptible. Au début, il parle à Sven sur un ton de commandement et ne supporte pas que le jeune homme lui rappelle sa gymnastique thérapeutique et ignore les quelques conseils pourtant prodigués avec la volonté de bien faire. Les deux employés du musée chargés de restaurer les valises le traitent avec condescendance et n'échangent aucun mot de trop avec lui.



Quant à Krzysztof, qui habite encore chez sa sœur Ania, si, au début il s'amuse de Sven, son ton se transforme en provocation ouverte : « l'Allemand doit aller dans ma chambre ? ». C'est une des nombreuses petites remarques dans le script de Robert Thalheim qui font effet de coup d'épingle. Krzysztof exprime un sentiment anti-allemand qui n'existe peut-être pas même pas chez lui afin de détourner l'attention sur son propre échec – il n'a pas payé son loyer. Sven, visiblement rendu responsable de tout, réagit en se fermant.

Deux femmes troublent cette image négative. La sœur de Krzeminski, Zofia, aborde Sven avec une franche cordialité. Avec Ania va naître une histoire d'amour. Elle incarne une nouvelle génération qui regarde vers l'avenir. Ceci a le don d'irriter Sven. Ne devrait-elle pas, elle qui est née à Oświęcim, elle qui est guide de l'ex-camp de concentration, avoir un rapport particulier au passé ? Elle répond par la négative à la question. Les scrupules de Sven, elle ne peut pas plus les suivre que sa critique du tourisme du souvenir. Le film met ainsi en lumière la façon d'aborder la Shoah par la troisième génération pour qui le critère de l'identité nationale a perdu de sa signification.

La Pologne actuelle – Mobilité et émigration

Pendant que Sven s'engage de plus en plus, Ania cherche à échapper à cet Oświęcim oppressant. L'industrie du tourisme lui donne la chance d'être active, d'avoir des contacts internationaux dans une région structurellement en retard, mais son rêve est de vivre à l'Ouest. Pour elle le passé du lieu devient secondaire. Elle veut prendre son futur en main et son ambition nécessite d'en partir. Sven par contre ne sait pas ce qu'il veut faire. Ce sont ces divergences de vues sur leur avenir qui vont faire échouer leur relation amoureuse. Selon une étude effectuée en 2006 par la Commission européenne, 50% des Polonais peuvent envisager de travailler dans un autre pays de l'Union. Ania va à Bruxelles pour une formation d'interprète parce qu'elle voit son avenir dans l'Europe moderne. Un chômage à 18% dans son pays rend cette mobilité nécessaire. A Oświęcim, les investissements d'une usine chimique allemande sont bien accueillis, mais l'état de l'usine que, Monsieur Dremmeler, le directeur de la formation des

apprentis, décrit sans ménagement comme étant délabrée, explique pourquoi la ville dépend du tourisme de la mémoire. Même s'il y a des signes de normalité (la discothèque en est un des symboles), c'est une normalité que les habitants ont conquis difficilement. (En témoigne les protestations autour de la construction d'un supermarché jugé, par les survivants, trop proche du lieu du souvenir ou l'exemple d'une discothèque jugée incompatible avec la dignité du lieu et qui a du fermer).

Krzeminski – Témoin et survivant du camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau

Dans un film dont l'action est située dans le présent, Krzeminski est le témoin et le signe le plus visible du passé, une relique du même ordre que les valises dont la restauration est devenue le but suprême de sa vie. A son contact, le passé refait surface, le passé en général et pas seulement celui lié au lieu. Il est perçu comme une charge dont on ne peut raisonnablement se débarrasser. L'usine chimique ne veut pas non plus se voir faire le reproche de cacher aux apprentis un témoin aussi impressionnant. Scandalisé, Sven doit constater que les apprentis manifestent peu de compassion à l'égard de celui qui leur est présenté comme un témoin. Krzeminski, lui-même en arrive à la conclusion déprimante qu'un film comme « La liste de Schindler » (1993) impressionne plus que le récit d'un survivant. Thalheim soulève ici la question d'une possible ascendance de la représentation artistique (ici cinématographique) sur la parole historique et sur le témoignage direct des survivants. Mais l'observation de Sven ne doit pas conduire à de fausses conclusions. Pourquoi les auditeurs de Krzeminski, qui manifestent certainement plus de timidité que de désintérêt, devraient montrer plus d'ouverture que ce dernier n'en manifeste à leur égard. En réalité Krzeminski a besoin de ces conférences, de même que la restauration des valises, qui sont pour lui des substituts de thérapie, lui permettant ainsi de supporter le traumatisme subi. La pédagogie du mémorial ne peut prendre cela en compte que d'une façon très limitée.

La critique des méthodes de restauration surannées de Krzeminski a sur lui une influence dramatique. Visiblement inutile à tout point de vue, il tombe dans la dépression, malgré le détournement secret de valises opéré par Sven suscitant la réaction brutale d'Héroid.

Le conseil de sa sœur Zofia (qu'elle a dû certainement souvent lui répéter) de quitter Auschwitz et de se séparer de ce passé pour aller chez elle à la campagne, devrait être suivi et de façon urgente. Mais quelle est la meilleure thérapie pour Krzeminski qui s'est imposé cette mission, à ses yeux si importante, parce qu'il la considère comme un service à la communauté et un hommage aux victimes ?

Placée dans un cadre plus général, cette question touche le fondement de la mémoire et du souvenir. Comment se séparer d'Auschwitz et en garder cependant la mémoire ?



La recherche d'un rapport à l'Histoire

Robert Thalheim a longuement réfléchi à l'écriture des thèmes de son scénario et au rapport à l'histoire du lieu où il va se dérouler. Cependant, ou justement pour cette raison, « ET PUIS LES TOURISTES » offre plus de sujets de réflexion que de réponses claires.

C'est pour cela que le réalisateur fait le choix d'une fin ouverte qui se construit ainsi : pendant qu'Ania cherche son bonheur à l'Ouest, Sven décide in extremis de rester, mais ses motivations restent floues. Peut-être est-ce la compassion grandissante pour Krzeminski qui le fait rester à Oświęcim et sa décision serait le résultat d'un difficile processus de maturation. Sven a toutefois compris qu'il n'est pas possible de conjurer la responsabilité historique par une phraséologie vide. Aux mots redondants et plein de formalisme de l'enseignant qui cherche avec ses élèves à se rendre sur le lieu du souvenir, il répond par un bref « mais oui ! ». L'ironie douce d'un dialogue inégal ne change rien aux faits : ce qui s'est passé à l'époque nazie en appelle à notre responsabilité et à notre compassion. Le cheminement individuel vers ce discernement fait franchir à Sven un pas important même si son malaise par rapport à la culture du souvenir n'est pas évacué pour la raison que de nombreuses questions ne peuvent trouver de réponses faciles :

- Quels sont les effets de la présentation toute symbolique des souffrances des victimes dans l'exposition des valises ?
- Empêche-t-on la banalisation de leurs souffrances ?
- Que cache le tourisme du souvenir dans les lieux historiques comme Auschwitz ?
- Quelles sont les formes du souvenir qui réussissent à intéresser et à sensibiliser les jeunes ?

Mais il ne faut pas oublier que le film est une œuvre de fiction. Robert Thalheim ne se place pas dans un cadre documentaire (et ceci même si sa réalisation est fortement documentée). Le film ne remplace pas une visite à Oświęcim. Plus d'une critique formulée dans le film contre la problématique du souvenir sert avant tout la mise en scène. Thalheim réussit cependant à donner une aide importante à son public dans l'analyse de ce chapitre de l'Histoire. La mise en scène de l'inquiétude et de la peur du contact avec cette réalité peuvent être considérées comme les vrais thèmes du film qui devient ainsi un document très actuel.

Focus sur l'approche historique

La prise en compte du passé et des crimes perpétrés par le régime nazi ne s'est pas effectuée de la même façon dans l'ancienne République Fédérale et la DDR.

En Allemagne de l'Est l'antifascisme a été érigé en fondement idéologique proné par le pouvoir central comme doctrine d'Etat en mettant l'accent tant sur la responsabilité individuelle que collective liée au passé nazi.


Dans la République Fédérale d'avant la réunification, le rapport au passé s'est opéré différemment.

Dans une première phase, jusque dans les années 60, il y a eu une séparation entre le passé nazi et la reconstruction menée par de nouvelles élites (même si certaines d'entre elles avaient vécu et travaillé sous l'ancien régime).

Ce n'est que dans les années 70 et 80 qu'avec l'aide de recherches et le recueil des témoignages des victimes ou des parents de victimes qu'une nouvelle attitude à l'égard de la mémoire s'est développée.

Mais en raison de la disparition progressive des témoins, il devient de plus en plus difficile pour la jeunesse actuelle d'avoir cette approche directe de ce passé.

Ainsi il devient nécessaire, à partir de travaux historiques de développer une nouvelle approche pour les générations à venir, afin qu'elles puissent mesurer, comprendre et s'approprier la part de cet héritage historique.



ET PUIS LES TOURISTES

APPROCHE TECHNIQUE

Cette partie est largement inspirée d'un document pédagogique publié par la « Bundeszentrale für politische Bildung ». Nous avons pris le parti de mettre en face l'un de l'autre l'article allemand et sa traduction adaptée.

KAMERA UND BILDGESTALTUNG

Auffälligstes Merkmal der Bildgestaltung sind grobkörnige, nicht immer optimal fokussierte, mitunter über- oder unterbelichtete Bilder, die mit einer Super 16-Handkamera ohne Stativ gedreht, später digitalisiert und auf 35mm-Film umkopiert wurden. Dieses vergleichsweise kostengünstige Verfahren verstärkt zugleich die erwünschte „Authentizität“ der Bilder. Die offensichtliche „Gemachtheit“ der Aufnahmen ermöglicht aber auch jene Distanz zum Geschehen, die visuell glatte Kinoproduktionen für gewöhnlich vermeiden wollen. Der ungeschliffen wirkende Charakter des Films unterstreicht so den Anspruch handwerklicher Ehrlichkeit. Dazu zählt auch der größtmögliche Verzicht auf aufwändige Tricks. Kamerafahrten (Kamerabewegungen) entstehen fast ausschließlich durch den Blick aus dem fahrenden Auto. Sie sind unmittelbar in den Handlungsverlauf eingebettet und verweigern sich fast schon plakativ dem für das Stilmittel üblichen Zweck künstlicher Dramatisierung. Allerdings kommt auf diese Weise in einem irritierend schönen Schwenk – der Fahrtrichtung, nicht der Kamera – auch das Auschwitz-Eingangstor kurz ins Bild, das mit seinem zynischen Schriftzug „Arbeit macht frei“ traurige Berühmtheit erlangte. Der ruhige Wechsel von Einstellungsgrößen, die der jeweiligen Situation angepasst sind, verhindert ebenfalls einen gesteigerten emotionalen Effekt. Die wenigen Großaufnahmen, etwa von Svens und Anias erstem Kuss oder vom leidenden Krzeminski, haben deshalb umso stärkere Wirkung.

Ein weiteres Charakteristikum des Films ist sein Schauplatz. Nach dem offiziellen Verbot, auf dem heutigen Gelände der Gedenkstätte zu drehen, verzichtete Regisseur Thalheim auf eine Rekonstruktion dieser Örtlichkeit anders als Steven Spielberg, der bei SCHINDLERS LISTE für die Errichtung eines Film-Konzentrationslagers in unmittelbarer Nachbarschaft der Gedenkstätte viel Kritik erntete. Das ehemalige Vernichtungslager ist daher nur in wenigen Außenansichten zu sehen und behält so seinen Charakter als unheimlicher, dem Verstehen nur begrenzt zugänglicher Geschichtsraum. Doch selbst die nüchternen und zweckmäßigen Räumlichkeiten der Jugendbegegnungsstätte musste Thalheim nachbauen lassen. Sie sind demnach ebenso fiktionales Element wie der Ausstellungsraum im Museum, in dem sich bezeichnenderweise jene Koffer türmen, die bereits Roman Polanski in seinem Holocaust-Drama DER PIANIST (2002) verwendete. So stehen Schein und Wahrheit in AM ENDE KOMMEN TOURISTEN in einem permanenten Spannungsverhältnis. Ähnliche Erfahrungen macht auch Sven: Die tatsächlich authentischen Außenansichten von „Auschwitz III“ oder der „Lagerstrasse“ vermitteln kaum mehr als ein sommerliches Idyll – die Diskrepanz zu den einstigen Schrecken könnte nicht größer sein.

PRISE DE VUES ET RÉALISATION

Ce qui frappe en premier lieu, c'est que l'image a du grain, qu'elle n'est pas toujours très nette, qu'elle est parfois sous-exposée, puisque le film a été tourné en 16mm, caméra à l'épaule, et a été ensuite numérisé puis gonflé en 35 mm. Ce procédé assez peu onéreux renforce l'« authenticité » voulue de l'image. Ce côté artisanal, amateur des prises de vues permet d'instaurer une distance par rapport à l'action, tandis que, habituellement, les productions cinématographiques tentent justement de gommer tout côté artisanal. Cet aspect brut non « figolé » souligne l'honnêteté de l'entreprise. C'est aussi la raison pour laquelle le réalisateur a renoncé le plus possible aux trucages. Les travelings et autres mouvements de caméra, quand ils existent, apparaissent lors des déplacements en voiture. Ils sont ainsi directement intégrés à l'action et échappent à une dramatisation forcée qui généralement motive cet effet de style. Toutefois, c'est lors d'un beau panoramique – et de ce fait quelque peu irritant – effectué non pas par la caméra mais par le véhicule qui la transporte qu'apparaît à l'écran le portail du camp d'Auschwitz avec son inscription cynique de sinistre notoriété : « Le travail rend libre » (« Arbeit macht frei »). La variation en douceur de l'échelle des plans adaptée à chaque situation, empêche aussi toute amplification émotionnelle. De ce fait les rares gros plans comme par exemple le premier baiser de Sven et d'Ania ou celui de Krzeminski souffrant, produisent d'autant plus d'effet.

Le lieu où l'action se déroule est une autre particularité de ce film. En raison de l'interdiction officielle faite à tout cinéaste de filmer dans l'enceinte du camp, Thalheim ne fait pas le choix de la reconstitution du lieu, à l'inverse de Spielberg qui, pour tourner LA LISTE DE SCHINDLER bâtit un décor de camp de concentration à proximité de ces lieux réservés à la mémoire, ce qui lui valut nombre de critiques. Le véritable camp d'extermination n'est visible que dans quelques plans extérieurs, ce qui conserve l'aspect inquiétant de ce lieu chargé d'Histoire peu appréhendable par la raison. Or Thalheim a même dû reconstituer les locaux pourtant fonctionnels du centre de rencontres internationales de jeunes. Ainsi, ils deviennent élément de fiction au même titre que la salle d'exposition du musée, dans laquelle – et ce n'est pas un hasard – s'empilent les valises déjà utilisées par Roman Polanski dans son film sur l'Holocauste : LE PIANISTE (2002). Dans ET PUIS LES TOURISTES, on a donc une perpétuelle tension entre le paraître et le vrai. Sven fait d'ailleurs de semblables expériences : les extérieurs authentiques d'« Auschwitz III » ou de la « rue du camp » ne montrent guère plus qu'une idylle estivale. On ne pourrait imaginer de plus grand gouffre par rapport aux horreurs passées.

Schnitt

Der Schnitt folgt im Wesentlichen der reduzierten Bildsprache des gesamten Films, die darum bemüht ist, vordergründige Dramatisierungen zu vermeiden. Durch oft harte Kontraste in der Handlungsabfolge macht er sich bemerkbar, wirkt teilweise ungeschliffen. Ein Bemühen um fließende Übergänge, die das Publikum unmerklich ins Geschehen hineinziehen, ist vor allem zu Beginn nicht festzustellen. Aus der Diskothek stolpert Sven direkt ins Museum. Damit wird seiner Verwirrung und Orientierungslosigkeit Rechnung getragen. Je mehr er sich einlebt, desto mehr verschwinden auch solche heftigen Diskrepanzen. Der Ablauf der Tageszeiten, wie etwa das morgendliche Aufstehen und das Verstreichen von Zeit, findet in entsprechenden Szenen seinen Niederschlag. Eine melancholische Montagesequenz zu Beginn der neunten Sequenz zeigt Sven bei seinen bereits routinierten Verrichtungen: Einkaufen, Essensausgabe, Vorbereitung der Seminarräume. Hier können Stunden vergangen sein, aber auch mehrere Tage.

Le montage

Pour l'essentiel, le montage est adapté au langage cinématographique minimaliste qui caractérise l'ensemble du film. Le but est d'éviter de mettre en avant des effets de dramatisation. Le montage se remarque par de forts contrastes dans le déroulement de l'action et paraît parfois abrupte. Il n'y a pas – particulièrement au début - de transitions fluides qui transposeraient, sans qu'il le remarque, le spectateur dans l'action. Sven passe, comme en trébuchant, directement de la discothèque au musée. Ainsi sont exprimés son désarroi et son manque d'orientation. A mesure qu'il s'adapte, ces brusques raccords disparaissent. Le déroulement des journées, comme par exemple le lever matinal et le passage du temps, est suggéré dans des scènes correspondantes. Il en est ainsi du début de la séquence 9 où le montage mélancolique montre Sven dans ses activités déjà routinières : faire les courses, servir le repas, préparer les salles de séminaires. Des heures peuvent être passées, mais également des jours.

Musik

Thalheim ist deutlich bemüht, die Filmmusik nicht dramaturgisch zur unterschweligen Lenkung von Emotionen einzusetzen. Die von Anton K. Feist und Uwe Bossenz komponierte Originalmusik – ein melancholisches, minimal arrangiertes Klavierstück – korrespondiert mit den Bildern als leiser Ausdruck von Svens Gefühlswelt. Das emotional wirksame „Überlappen“ von Musik in die nächste Szene findet sich nur zweimal (zu Beginn der Sequenzen 17 und 23). Im Kontrast zur restlichen Musikgestaltung steht der polnische Rocksong „Dziwny jest ten świat“ des Sängers Czesław Niemen. Zu Beginn und am Ende des Films berührt er die Zuhörernden mit seiner traurigen Wucht. Er wird jedoch ebenso abrupt mit dem Szenenwechsel abgeschnitten wie die zahlreichen Beispiele von Realmusik. Dazu zählen die Songs von Krzysztofs Band Coma in der Diskothek von Oświęcim, beziehungsweise seinem Alter Ego Piotr Rogucki, der in Polen ein bekannter Rockstar ist. Dazu gehören aber auch die im Auto abgespielten Lieder des österreichischen Komponisten Franz Schubert (1797-1828). Es handelt sich um die Stücke für Klavier und Singstimme „Halt!“ und „Wohin?“ (aus dem Zyklus „Die schöne Müllerin“) sowie „Abschied“ (aus „Schwanengesang“). Zutiefst sentimental, heiter und traurig zugleich, verraten sie viel über Stanisław Krzeminskis zerrissene Seele und sein Verhältnis zur deutschen Sprache. Er kennt nicht nur den harschen Befehlston seiner Peiniger, sondern auch die Schönheit der deutschen Sprache, die den Zivilisationsbruch Auschwitz umso unbegreiflicher macht. Schuberts Lieder sind für Krzeminski Teil seines Umgangs mit der traumatischen Vergangenheit, die den Schmerz lindert und zugleich immer wieder hervorruft.

La musique

On reconnaît chez Thalheim la volonté de ne pas utiliser la musique comme moyen de provoquer des émotions. La musique originale du film, composée par Anton K. Feist et Uwe Bossenz – un morceau pour piano aux arrangements minimalistes – correspond aux images et rend compte de l'état émotionnel de Sven. Le chevauchement de la musique sur la scène suivante – un procédé qui favorise les émotions – n'apparaît que deux fois, respectivement au début des séquences 17 et 23. La chanson de rock polonais *Dziwny jest ten świat* du chanteur Czeslaw Niemen constitue pour sa part un fort contraste par rapport au reste de la musique. Au début et à la fin du film, elle touche les auditeurs avec sa fougue triste. Mais la chanson sera aussi brutalement interrompue que le reste des musiques in. On compte parmi elles les chansons du groupe de Krzysztof, Coma, dans la discothèque d'Oswiecim, ou plutôt de son alter ego, Piotr Rogucki, qui est une star en Pologne. Mais en font également partie les Lieder du compositeur autrichien Franz Schubert (1797-1828). Ce sont *Halt !* et *Wohin ?* (extraits du cycle *La belle Meunière*) et *Abschied (Le chant des Cygnes)*. Extrêmement sentimentaux, à la fois gais et tristes, ces Lieder en disent long sur l'âme déchirée de Stanislaw Krzeminski et sur son rapport à la langue allemande. Il ne connaît pas seulement le ton rude de commandement de ses bourreaux, mais également la beauté de la langue allemande qui rend encore plus incompréhensible la rupture avec la civilisation que représente Auschwitz : les Lieder de Schubert font, pour Krzeminski, partie intégrante de son appréhension du passé traumatique ; ils apaisent la douleur en même temps qu'ils la ravivent.

Super 16

Filmhistorisch entstand das 16mm-Filmformat, das gegenüber dem klassischen 35mm-Kinoformat wesentlich kleiner ist und weniger Bildinformationen enthält, durch die Markteinführung leichter Handkameras. Es wurde vor allem für Dokumentarfilme, Reportagen und TV-Berichterstattung genutzt, die eine höhere Mobilität erforderten als es die schweren 35mm-Studiokameras zuließen. Low-Budget-Produktionen konnten damit zugleich Kosten beim Filmmaterial sparen. Im Kino wurde das Format vor allem in der nichtkommerziellen Filmarbeit genutzt.

Super 16

Historiquement, le format 16 mm, qui est, par rapport au format 35mm, beaucoup plus petit et dont les images comportent moins de détails, a fait son apparition lors de l'introduction sur le marché de caméras légères. Ce format était avant tout destiné aux documentaires, aux reportages et aux actualités télévisées, genres qui nécessitaient une plus grande mobilité que ne le permettaient les lourdes caméras 35 mm des studios. Les productions aux faibles budgets pouvaient ainsi réduire les coûts de pellicules. Au cinéma, ce format a principalement été utilisé dans le domaine du film non commercial.

LEXIQUE

Kamerabewegungen

Je nachdem, ob die Kamera an einem Ort bleibt oder sich durch den Raum bewegt, gibt es zwei grundsätzliche Arten von Bewegungen, die in der Praxis häufig miteinander verbunden werden: Beim **Schwenken, Neigen oder Rollen** (auch: Horizontal-, Vertikal-, Diagonalschwenk) bleibt die Kamera an ihrem Standort. Das Gleiche gilt für einen **Zoom**, bei dem entfernte Objekte durch die Veränderung der Brennweite näher heranrücken. Bei der **Kamerafahrt** hingegen verlässt die Kamera ihren Standort und bewegt sich durch den Raum. Beide Bewegungsgruppen vergrößern den Bildraum, verschaffen Überblick, zeigen Räume und Personen, verfolgen Objekte. Langsame Bewegungen vermitteln Ruhe und erhöhen den Informationsgrad, schnelle Bewegungen wie der **Reißschwenk** erhöhen die Dynamik. Eine **bewegte Handkamera** suggeriert je nach Filmsujet Subjektivität oder (dokumentarische) Authentizität, während eine wie schwerelos wirkende Kamerafahrt häufig den auktorialen Erzähler imitiert.

In der Filmpraxis haben sich bestimmte Einstellungsgrößen durchgesetzt, die sich an dem im Bild sichtbaren Ausschnitt einer Person orientieren:

Die **Detailaufnahme** umfasst nur bestimmte Körperteile wie etwa die Augen oder Hände,

die **Großaufnahme** (engl.: close up) bildet den Kopf komplett oder leicht angeschnitten ab,

die **Naheinstellung** erfasst etwa ein Drittel des Körpers („Passfoto“).

Der Sonderfall der **Amerikanischen Einstellung**, die erstmals im Western verwendet wurde, erfasst eine Person vom Colt beziehungsweise der Hüfte an aufwärts und ähnelt sehr der **Halbnah-Einstellung**, die etwa zwei Drittel des Körpers zeigt.

Die **Halbtotale** erfasst eine Person komplett in ihrer Umgebung und die **Totale** präsentiert die maximale Bildfläche mit allen agierenden Personen; sie wird häufig als einführende Einstellung (engl.: establishing shot) oder zur Orientierung verwendet.

Die **Panoramaeinstellung** zeigt eine Landschaft so weiträumig, dass der Mensch darin verschwindend klein ist.

Mouvements de caméra

On distingue deux types de mouvements de caméra, selon que la caméra se déplace ou non. Dans la pratique, ces deux types mouvements sont combinés : dans le cas des **panoramiques** (qu'ils soient horizontaux, verticaux ou obliques), la caméra ne se déplace pas. La même chose vaut pour le **zoom** où des objets éloignés, de par le changement de focale, sont rapprochés. Dans le cas du **travelling**, la caméra se déplace dans l'espace.

Les deux groupes de mouvements élargissent l'espace, donnent un aperçu d'ensemble, montrent des lieux et des personnages, suivent des objets. Des mouvements lents donnent une impression de calme et accroît le degré d'information ; les mouvements rapides comme le **panoramique filé**, augmentent la dynamique. Une **caméra portée à l'épaule** suggère, selon les cas, une plus grande subjectivité ou une plus grande authenticité documentaire, tandis que le travelling, qui semble ne pas être soumis aux lois de la gravité, suggèrera la présence d'un narrateur auctorial.

Dans la pratique cinématographique, certaines échelles de plans se sont imposées. Elles se définissent en fonction de ce qui est visible à l'écran.

Le **très gros plan** ne montrera que des parties du corps comme par exemple les yeux ou les mains ;

le **gros plan** (close up en anglais) montre la tête,

le **plan rapproché** poitrine montre environ un tiers du corps.

Le **plan américain** est un cas un peu à part qui fut utilisé la première fois dans les westerns ; il montre une personne à partir du colt, c'est-à-dire, à partir de la hanche jusqu'à la tête et, de ce fait, il ressemble beaucoup au **plan rapproché** taille.

Le **plan moyen** montre une personne de la tête aux pieds et le **plan d'ensemble** montrera une portion d'espace plus importante avec des personnages qui agissent dans cet espace ; il est souvent utilisé comme plan d'exposition (establishing shot) ou pour s'orienter.

Le **plan général** montre un paysage à grande échelle où l'activité humaine est à peine perceptible.

Schnitt

Mit Schnitt oder Montage bezeichnet man die nach narrativen Gesichtspunkten und filmdramaturgischen Wirkungen ausgerichtete Anordnung und Zusammenstellung der einzelnen Bildelemente eines Filmes von der einzelnen **Einstellung** über die Auflösung einer **Szene** bis zur Szenenfolge und der Anordnung der verschiedenen **Sequenzen**. Die Montage macht den Film zur eigentlichen Kunstform, denn sie entscheidet maßgeblich über die Wirkung eines Films und bietet theoretisch unendlich viele Möglichkeiten. Mit Hilfe der Montage lassen sich verschiedene Orte und Räume, Zeit- und Handlungsebenen so miteinander verbinden, dass ein kohärenter Gesamteindruck entsteht. Während das klassische Erzählkino (als Continuity-System oder Hollywood-Grammatik bezeichnet) die Übergänge zwischen den Einstellungen sowie den Wechsel von Ort und Zeit möglichst unauffällig gestaltet, versuchen andere Montageformen, den synthetischen Charakter des Films zu betonen.

Montage

On appelle montage l'activité qui consiste à choisir et ordonner les différents éléments d'un film, allant du **plan** à l'agencement des **séquences** en passant par le choix des transitions entre les **scènes**. Le montage octroie au film sa dimension artistique car il détermine en grande partie l'effet du film et offre, en théorie, des possibilités infinies. Le montage permet de relier entre eux des lieux, des époques, des temporalités, des actions de façon à ce qu'un ensemble cohérent soit généré. Tandis que le cinéma classique (de facture hollywoodienne) essaiera de faire oublier les transitions entre les plans de même que le changement de lieu et de temps, d'autres formes de montage insisteront sur le caractère synthétique du film.

Filmmusik

Das Filmerlebnis wird wesentlich von der Filmmusik beeinflusst. Sie kann Stimmungen untermalen (Illustration), verdeutlichen (Polarisierung) oder im krassen Gegensatz zu den Bildern stehen (Kontrapunkt). Eine extreme Form der Illustration ist die Pointierung (auch: Mickeymousing), die nur kurze Momente der Handlung mit passenden musikalischen Signalen unterlegt. Bei Szenenwechseln, Ellipsen, Parallelmontagen oder Montage-sequenzen fungiert die Musik auch als akustische Klammer, in dem sie die Übergänge und Szenenfolgen als zusammengehörig definiert.

Realmusik (Source-Musik)

Bezeichnung für jene Teile der Film-musik, die in der filmischen Realität verankert sind, also eine faktische Quelle (Source) in der Handlung haben. Weil die Figuren sie selbst wahrnehmen, wirkt sie authentischer als die Filmkomposition, die so genannte Score-Musik.

Musique de film

La vision d'un film est sensiblement influencée par la musique de film. Elle peut souligner des atmosphères (illustration), expliciter (polarisation) ou encore présenter un contraste flagrant avec le contenu des images (contrepoint). Le « mickeymousing » constitue une forme extrême d'illustration : il s'agit d'accompagner de courts instants de l'action de signaux musicaux appropriés. Lors des changements de scènes, d'ellipses, de montages parallèles ou de montages de séquences, la musique peut remplir le rôle de parenthèse acoustique en soulignant la continuité entre les scènes qui se succèdent.

Musique in

C'est ainsi que l'on nomme les morceaux qui font partie intégrante de l'action, qui sont ancrées dans la réalité filmique et qui ont donc une source identifiable au sein de l'action. Parce que les personnages perçoivent eux-mêmes cette musique, elle semble être plus authentique que la musique off.

Article extrait avec l'aimable autorisation de

Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Fachbereich Multimedia
Adenauerallee 86, 53113 Bonn, Tel. 01888 515-0, Fax 01888 515-113, info@bpb.de, www.bpb.de, mit freundlicher Unterstützung von
X Verleih Autor:

ET PUIS LES TOURISTES

Modèle d'analyse de Séquence :

Séquence 9

N° du plan	Time code Bobine 2	Dialogues
0130	02:04:11:24 02:04:15:17	Vous m'emmenez où? - A l'usine chimique.
0131	02:04:16:01 02:04:18:22	On a un nouveau groupe d'apprentis au foyer des jeunes.
0132	02:04:21:02 02:04:25:14	Rhon Chemie. Une société allemande a repris l'usine.
0133	02:04:37:11 02:04:38:11	Bonjour.
0134	02:04:39:09 02:04:42:18	Je m'appelle Stanislaw Krzeminski.
0135	02:04:43:13 02:04:46:07	Du 10 janvier...
0136	02:04:46:24 02:04:49:23	1941...
0137	02:04:50:20 02:04:52:05	prisonnier
0138	02:04:52:14 02:04:57:18	numéro 9372
0139	02:04:59:00 02:05:00:06	à Auschwitz.
0140	02:05:00:16 02:05:03:09	102 camarades furent déportés
0141	02:05:03:19 02:05:07:03	avec moi de Tarnow...
0142	02:05:09:10 02:05:10:09	Pardon.
0143	02:05:15:07 02:05:17:14	Seuls quatre ont survécu.
0144	02:05:26:05 02:05:27:06	Merci.
0145	02:05:28:18 02:05:30:01	Tu es allemand aussi?
0146	02:05:32:13 02:05:36:09	Incroyable, comme les Polonais ont tout laissé pourrir ici.
0147	02:05:37:21 02:05:39:24	J'sais pas. J'ai pas vraiment regardé.
0148	02:05:40:09 02:05:42:13	A ta place, je le ferais pas non plus.
0149	02:05:44:20	En tous cas,

La séquence 9 met en scène Krzeminski dans sa mission de témoin du passé. Sven est dans la situation de simple témoin – le réalisateur met le spectateur dans une situation analogue en lui présentant un des rares moments du film qui évoque le passé. La séquence est organisée autour du rapport entre Krzeminski et ses auditeurs : un groupe d'apprentis allemands de l'entreprise chimique locale encadré par leur formateur, Monsieur Dremmler. Leurs réactions mettent en évidence un manque de considération effrayant envers l'ancien prisonnier ainsi que l'arrogance et l'hypocrisie qu'ils portent sur les horreurs criminelles du passé allemand en général et sur la Shoah en particulier. Pour Sven, cette expérience est marquante : il se sent renforcé dans son scepticisme à l'égard de la ritualisation formalisée de la Mémoire. Le dégoût et la consternation manifestés contre Madame Schneider ainsi que l'empathie future envers Krzeminski se mettent en place lors de cette séquence. *A ce titre la séquence 9 est une clé essentielle dans la construction du film.*

Après avoir été accueilli dans l'usine chimique, Krzeminski est face aux apprentis installés dans une salle de formation. La caméra est délibérément placée au niveau de la dernière rangée de la salle dans la perspective des auditeurs. Krzeminski se présente avec beaucoup de respect pour son auditoire comme le prisonnier n° 9372.

Puis, la caméra le montre en plan américain (plan rapproché à partir de la taille – voir lexique) en légère contreplongée.

Après un retour vers la perspective initiale, on voit arriver deux retardataires par la porte derrière lui. Krzeminski manifeste un peu d'irritation (à nouveau en plan américain) mais continue son intervention.

A la pause dans le couloir, Sven et Dremmler se servent un café. La discussion qui s'ensuit est filmée en plans rapprochés et plans américains ainsi que de temps en temps un léger panoramique de Sven à Dremmler.

	02:05:47:01	pas sans casque ni masque.
0150	02:05:49:01	
	02:05:51:16	Il y a beaucoup à faire.
151	02:05:55:08	Mais on a réussi bien d'autres choses.
	02:05:57:12	
0152	02:05:58:12	
	02:06:01:00	Assez mangé. Rentrez tous!
0153	02:06:02:03	
	02:06:04:04	Maintenant, question-réponse.
0154	02:06:04:17	Mme Schneider?
	02:06:07:06	- Bonjour, M. Dremmler. - Bonjour.
0155	02:06:08:00	Voici notre témoin de l'époque.
	02:06:11:07	- M...? - Krzeminski.
0156	02:06:11:24	
	02:06:13:18	Bonjour.
0157	02:06:14:02	Désolée de ne pas avoir pu
	02:06:16:09	assister à votre exposé.
0158	02:06:16:19	
	02:06:18:19	Mais les élèves m'en ont parlé,
0159	02:06:19:04	ils sont vraiment très impressionnés.
	02:06:23:10	Ils s'en souviendront toute leur vie.
0160	02:06:23:19	Ce n'est qu'une histoire. - Non, c'est
	02:06:28:07	une rencontre. Qui laisse des traces.
0161	02:06:28:16	Tenez.
	02:06:30:17	- Merci.
0162	02:06:31:03	
	02:06:32:22	Non, c'est à nous de vous remercier.
0163	02:06:33:06	Ceci est le début d'une période riche
	02:06:37:01	en événements pour moi et mes apprentis.
0164	02:06:37:11	
	02:06:40:15	dans notre nouvelle filiale d'Oswiecim.
0165	02:06:41:20	
	02:06:45:07	Je suis sûr que ces quelques semaines
0166	02:06:45:16	
	02:06:48:16	seront pour vous inoubliables.
0167	02:06:49:01	
	02:06:50:21	Et j'aimerais vous remercier
0168	02:06:51:06	
	02:06:53:10	encore une fois pour votre témoignage
0169	02:06:53:20	et je suis sûr qu'il doit y avoir
	02:06:57:09	des questions intéressantes à ce sujet.
0170	02:07:03:13	
	02:07:05:11	Steffi, tu veux commencer?
0171	02:07:06:08	
	02:07:08:07	Que mangiez-vous dans le camp?
0172	02:07:09:06	
	02:07:11:23	On mangeait tout.
0173	02:07:12:08	
	02:07:15:12	Des restes des auges à cochons.

Pendant toute cette discussion Krzeminski reste isolé à l'arrière plan et fume. Il est filmé en plan moyen lorsque Dremmler, sur un ton de caporal, donne l'ordre de rentrer en salle : « Assez mangé. Rentrez tous! ». A ce moment du film, les spectateurs ne pourront s'empêcher d'établir une comparaison entre le ton de commandement employé par Dremmler et l'expérience vécue au camp par Krzeminski.

A nouveau filmé en plan rapproché Sven et Dremmler rentrent ensemble dans la salle de classe. Dremmler un peu nerveux annonce : « Maintenant, question-réponse ! ». (plan rapproché). Devant la porte ils croisent madame Schneider. Dremmler lui présente Krzeminski qui apparaît à l'écran par un mouvement panoramique.

Traité en une série de plans rapprochés, madame Schneider manifeste sa sympathie au vieil homme en lui signalant que les apprentis sont très impressionnés et qu'ils se souviendront toute leur vie de cette rencontre. Krzeminski ramène ce discours à de plus justes proportions en disant aimablement : « Ce n'est qu'une histoire ».

De retour en salle Dremmler est devant les jeunes (plan rapproché, légère contreplongée). Un autre plan rapproché montre Sven parmi les apprentis. Avec un ton onctueux – donc totalement opposé à celui employé pour faire rentrer les jeunes après la pause, Dremmler remercie Krzeminski pour son intervention et incite les jeunes à poser des questions. Krzeminski a l'air pétrifié (gros plan). Suit un plan moyen (4 secondes) sur les apprentis silencieux. De par ce silence et sa construction, le plan implique fortement le spectateur.

Après une nouvelle demande insistante de Dremmler une jeune apprentie ose poser une question à propos de la nourriture dans le camp.

Pendant la réponse de Krzeminski, la caméra passe d'un gros plan sur le vieil homme à un plan rapproché sur les jeunes.

0174	02:07:17:11 02:07:19:16	Il n'y avait plus un brin d'herbe
0175	02:07:20:17 02:07:22:18	entre les baraquements.
0176	02:07:23:21 02:07:24:20	J'ai volé
0177	02:07:25:04 02:07:28:05	un morceau de pain à mon voisin.
0178	02:07:30:10 02:07:32:03	Jour et nuit,
0179	02:07:32:13 02:07:35:05	on rêvait de nourriture.
0180	02:07:40:12 02:07:41:11	Oui, vas-y!
0181	02:07:41:21 02:07:43:22	Il a eu aussi un numéro?
0182	02:07:49:14 02:07:53:07	Il veut savoir si on vous a tatoué un numéro, au camp.
0183	02:07:54:06 02:07:57:20	Tout le monde avait un numéro.
0184	02:08:01:07 02:08:02:23	Vous pouvez le montrer?
0185	02:08:03:18 02:08:05:11	Oui, bien sûr.
0186	02:08:19:15 02:08:21:14	On voit presque plus rien.
0187	02:08:22:10 02:08:24:19	Je ne l'ai pas fait renouveler.

FIN DE LA SEQUENCE 9

Le plan rapproché met bien en évidence toute la mesure de l'incompréhension. Il en va de même dans le gros plan du jeune (celui qui était arrivé en retard) qui pose la question : « Il a eu aussi un numéro? ». Longue pause. La situation est pour Dremmler aussi pénible qu'elle est douloureuse pour Krzeminski. Celui qui a posé la question ne s'est pas adressé personnellement à Krzeminski ; il lui dénie ainsi sa dignité de partenaire dans cet échange. Dremmler pose à nouveau la question à laquelle Krzeminski répond par l'affirmative. A la deuxième question de l'apprenti (plan d'ensemble) il remonte sa manche pour montrer le tatouage. Pour mieux observer les jeunes se lèvent et s'approchent du bureau en passant devant Sven qui n'en croit pas ses yeux. (plan rapproché). Celui qui a posé la question exprime sa déception lorsqu'il se penche sur Krzeminski, car le numéro est à peine visible. L'insolence du ton n'est pas sans rappeler celui des gardes du KZ, qui demandaient sans cesse au prisonnier de montrer son matricule tatoué. La réponse de Krzeminski est d'une ironie cynique mais mesurée : « Je ne l'ai pas fait renouveler ».



POUR LANCER LE DEBAT / quelques questions

Sur le contenu et les personnages

Faites le portrait de Sven. Décrivez le personnage.
Pour quelle raison arrive-t-il à Oświęcim?
Comment se comporte-t-il au début du film ?
Quelles sont les principales difficultés que le jeune allemand rencontre à Oświęcim pour y vivre et y travailler ?
En quoi consiste la tâche de Sven? Qu'est-ce que ce service civil ?
Est-ce que cela vous a étonné qu'un jeune allemand puisse effectuer un service civil à Oświęcim ? Justifier votre réponse.
Comment évolue la relation entre Sven et Krzeminski au long du film ?
Quelles peuvent être les raisons pour lesquelles Krzeminski manifeste un comportement aussi sec (et même brutal et parfois hargneux) ?
Pourquoi Krzeminski s'implique-t-il autant à restaurer les valises ?
Que représente pour lui cette tâche ?
Faites le portrait d'Ania. Décrivez le personnage.
Quel est sa relation avec son lieu de naissance ?
Comment se construit sa relation avec Sven ?
De quoi parlent-ils ensemble ?
Pourquoi leur relation va s'interrompre ?
En quoi le comportement de Sven va se modifier au long du film ?
Quelle faute va-t-il commettre ?
Comment comprenez-vous la dernière scène du film ? (Lorsque Sven décide de rester) Justifier votre réponse

A propos du langage filmique

Que pensez-vous des prises de vues et du montage du film ?
A quoi tient la qualité particulière de l'image ?
Comment se comportent les acteurs et actrices ?
Qu'est-ce qui est frappant dans les dialogues. Les trouvez-vous naturels ou artificiels ?
Le réalisateur n'a pas eu l'autorisation de tourner à l'intérieur du camp. Comment ressentez-vous les scènes où l'on voit, à l'écran, le camp uniquement de l'extérieur ?
Quelle est la place de la musique ?
Quels sont les effets produits par les différents morceaux de musique ?
Quel sens ont les Lieder de Franz Schubert pour Krzeminski?

A propos des questions que pose le film

En quoi Oświęcim/Auschwitz est-il un lieu sensible ?
Comment, là-bas, les divers personnages mis en scène parlent-ils du passé ?
Que voit-on du passé du camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau dans la ville d'Oświęcim ?
Pensez non seulement au Musée mais aussi à tout ce que fait quotidiennement Krzeminski.
Comment se comportent les Polonais envers Sven ?
Pensez particulièrement à Krzeminski, Krzysztof et aux deux employés qui conservent les valises.
Si Sven a du mal à se situer, est-ce par rapport au passé ou aussi par aux problèmes actuels des rapports germano-polonais ?
Comment le film décrit-il la vie quotidienne à Oświęcim?
Faites la liste des lieux où se déroule l'action.
Comment est représentée la jeunesse polonaise ?
Quel est, à votre avis, le rapport qu'ont ces jeunes à cet endroit ?
Pour quelle raison Ania veut-elle quitter Oświęcim ?
En quoi ses projets d'avenir sont-ils différents de ceux de Sven ?
Sur quel aspect de ce personnage, le film met-il l'accent ?
Pourquoi Krzeminski vit-il encore sur le lieu du Mémorial ?
Quelles difficultés ont ses collègues dans leurs rapports avec lui ? En quoi ceci montre également la problématique du rapport approprié entretenu avec le passé ?

A propos de la séquence 9

Que se passe-t-il lors de cette séquence ?
Quelle est sa signification dans le déroulement narratif ?
Comment interprétez-vous le comportement des jeunes apprenti(e)s lors de l'intervention de Krzeminski ?
Comment les jeunes sont-ils représentés ?
Quelle est la faute de comportement de Dremmler face à Sven lors de la pause ?
Comment réagit Krzeminski face à ses auditeurs ?
Par quels moyens cinématographiques sa réaction psychique est présentée ?

Questions plus générales

Quel est votre avis à propos de la façon dont le « Tourisme de la Mémoire » est représenté dans le film ?
Est-ce que cette critique est clairement exprimée dans le film ?
A votre avis quelle est l'attitude de la génération actuelle à propos du passé ?
Quel a été le rôle des survivants dans la création des « Mémoriaux » ?
Pourquoi les a-t-on construits ?
Pourquoi leur construction a suscité des polémiques ?
Comment est décrite la fréquentation quotidienne des lieux de mémoire ?
Pourquoi tout ce bruit autour de la dignité de ces lieux ?
Nommez les principales étapes dans le développement des relations germano-polonaises depuis la fin de la deuxième guerre mondiale.

Chronologie sommaire de l'histoire germano-polonaise depuis 1939:

1er septembre 1939 : Les troupes allemandes envahissent la Pologne, sans déclaration de guerre.

Mai 1940 : Construction d'Auschwitz I comme camp de concentration et de travail.

Avril / mai 1943 : La révolte du ghetto de Varsovie est réprimée par les SS. Le ghetto est entièrement détruit.

Août / octobre 1944 : Soulèvement armé à Varsovie contre l'occupant allemand organisé par la résistance polonaise (Armia Krajowa). Il y a au moins 150 000 victimes civiles et 15 000 membres de la résistance polonaise qui sont morts.

27 janvier 1945 : Libération du camp d'Auschwitz par les troupes soviétiques.

8/9 mai 1945 : Capitulation de l'Allemagne

2 août 1945 : Protocole de Potsdam ; déplacement vers l'ouest de la frontière de l'Allemagne avec la Pologne, soit une perte d'environ 25% du territoire allemand.

1945 – 1948 : Expulsion et déplacement forcé de millions d'Allemands, Polonais et Ukrainiens.

Juillet 1947 : Le territoire d'Auschwitz-Birkenau est déclaré musée.

23 mai 1949 : Adoption de la Loi fondamentale (*Grundgesetz*), qui crée la République fédérale d'Allemagne (RFA). Quatre mois plus tard, dans sa première déclaration de gouvernement, le chancelier allemand Konrad Adenauer annonce qu'il ne reconnaîtra pas la ligne Oder-Neiße comme frontière.

7 octobre 1949 : Proclamation de la RDA. Peu après la RDA engage des relations diplomatiques avec la Pologne.

6 juillet 1950 : Accords de Görlitz entre la RDA et la Pologne. Reconnaissance de la ligne Oder-Neiße comme frontière d'État entre les deux pays.

14 octobre 1965 : Mémoire de l'église protestante allemande : « La situation d'expulsés et la relation du peuple allemand à ses voisins à l'est »

18 novembre 1965 : Pendant le concile Vatican II, les évêques catholiques de la Pologne écrivent une lettre aux évêques allemands (« Nous pardonnons et nous implorons le pardon »).

7 décembre 1970 : Traité germano-polonais de Varsovie. Renonciation à la force. Reconnaissance de facto des frontières existantes. Le chancelier allemand Willy Brandt s'agenouille à Varsovie.

14 septembre 1972 : Rétablissement des relations diplomatiques entre la RFA et la Pologne.

Décembre 1986 : Inauguration du lieu de rencontre international pour la jeunesse à Auschwitz



9 – 13 novembre 1989 : Visite du chancelier allemand Helmut Kohl, en Pologne (interrompu par l'ouverture du mur). Déclaration de 78 points pour la coopération entre la Pologne et la RFA.

2 – 5 mai 1990 : Première visite en Pologne d'un chef d'État allemand, le président Richard von Weizsäcker.

14 novembre 1990 : Accord frontalier entre la Pologne et l'Allemagne réunifiée, qui reconnaît la ligne Oder-Neiße.

17 juin 1991 : « Traité pour un bon voisinage et une coopération amicale » entre l'Allemagne et la Pologne.

1er août 1994 : Discours du président allemand Roman Herzog lors du 50e anniversaire du soulèvement armé à Varsovie.

28 avril 1995 : Discours du ministre des affaires étrangères polonais Wladyslaw Bartoszewski devant le Parlement allemand lors du 50ème anniversaire de la fin de la Seconde Guerre mondiale.

12 mars 1999 : Admission de la Pologne dans l'OTAN.

1er mai 2004 : Entrée de la Pologne dans l'Union européenne.

Mai 2006 : Voyage du pape Benoît XVI à Auschwitz. Il rappelle principalement les victimes juifs, polonais, mais aussi les victimes allemandes. Il prie pour la « grâce de réconciliation ».

INTERVIEW DE ROBERT THALHEIM

Que signifie pour vous l'invitation à Cannes?

C'est évidemment formidable d'être là. Je ne suis jamais allé à Cannes et je suis surtout très heureux de penser que les gens s'arrêteront certainement sur le film et que nous pourrons poursuivre avec le public les discussions que nous avons eues pendant tout le développement du thème. C'est une belle récompense pour le long chemin que les producteurs Britta Knöller et Hans-Christian Schmid ont parcouru à mes côtés.

Comment avez-vous eu l'idée du titre?

Le titre «Am Ende kommen Touristen» («Et puis les touristes») m'a tout de suite plu parce qu'il a une dimension générale, mais renvoie aussi très bien au dilemme que je traite dans mon film. D'un côté, il y a quelque chose d'incongru à voir tous ces bus de touristes s'arrêter sur le lieu des crimes nazis et les gens se faire photographier devant le portail «Arbeit macht frei» («Le travail rend libre»). D'un autre, il est quand même important que l'on visite ce lieu et qu'il ne tombe pas dans l'oubli et pour cela, il faut une certaine infrastructure muséale.

Le film comporte t-il des éléments autobiographiques?

Comme mon protagoniste Sven, j'ai moi aussi fait mon service civil dans le centre international de jeunes d'Oswiecim. Pour moi, c'était l'occasion d'aller à l'étranger quand j'ai eu fini l'école. La Pologne, pourtant voisine de l'Allemagne, était au début des années 90 plus exotique que l'Asie pour un jeune de la banlieue berlinoise. Avec mes parents, j'avais déjà beaucoup voyagé dans le monde, j'avais aussi fait un échange scolaire et séjourné aux Etats-Unis, mais tout ce qui était à l'est d'Alexanderplatz me paraissait étranger et beaucoup plus loin. Les 18 mois que j'ai passés en Pologne m'ont beaucoup marqué. Je m'y suis fait de nouveaux amis, je me suis plongé dans la culture polonaise et j'ai commencé à m'intéresser au cinéma de Roman Polanski, Krzysztof Kieslowski et Andrzej Wajda. Pour moi, la Pologne était un nouveau monde et j'ai parfois du mal à expliquer que je me suis ouvert au pays depuis Auschwitz. Raconter à cet endroit une fiction qui, concrètement, ne contient rien d'autobiographique, c'est justement cette contradiction qui m'a séduit.

L'histoire du survivant de l'Holocauste qui est resté à Auschwitz est-elle véridique?

A l'époque où j'ai travaillé à Auschwitz, cinq anciens prisonniers politiques polonais habitaient encore en ville avec lesquels j'ai eu en partie des rapports très personnels. Beaucoup s'occupaient du musée et parlaient aux jeunes de ce qu'ils avaient vécu. Ils sont restés là ou sont revenus pour fonder le musée et l'entretenir. A un moment donné, le musée est devenu une partie de leur vie. Ils ont fondé une famille ici et ne sont plus repartis. Aujourd'hui, il n'y a plus qu'un seul ancien prisonnier, Kazimierz Smolen, qui vit dans la vieille kommandantur de l'ancien camp. Peu de visiteurs ont la possibilité de parler avec des personnes ayant vraiment vécu dans ce camp.

Comment avez-vous procédé pour la distribution des rôles?

Avec l'aide de Simone Bär à Berlin et Magda Szwarcbart à Varsovie, nous avons cherché très longtemps, surtout pour les trois rôles principaux. Pour moi, c'était important de trouver un visage inconnu pour Sven, un visage que le spectateur n'associe pas immédiatement à d'autres rôles. Alexander Fehling est arrivé avec deux heures de retard au premier casting et pourtant, après avoir passé un an à chercher, nous avons été rapidement sûrs d'avoir trouvé Sven. Alex est vraiment un acteur incroyablement précis et ambitieux. Je lui suis très reconnaissant de m'avoir toujours poussé à aller plus loin et de ne pas avoir accepté de faire ce qui lui paraissait trop artificiel ou trop étudié. Ryszard est un acteur de la vieille école, sa filmographie

est comme la chronologie du cinéma polonais. J'ai été impressionné par la patience et l'ouverture d'esprit avec lesquelles il nous a abordés, nous les jeunes. Il est très ami avec certains des anciens prisonniers et ça l'a aussi beaucoup aidé pour son rôle.

Comment s'est déroulé le tournage en Pologne?

Pour moi, il était important de tourner sur les lieux d'origine; c'est pourquoi nous sommes restés à Oswiecim pendant les 28 jours de tournage. En fait, je suis venu avec les acteurs principaux quatre semaines avant le début du tournage. Nous avons pris le temps de bien visiter l'ancien camp et la ville. J'ai trouvé fantastique que le centre de rencontres internationales d'Auschwitz dans lequel j'ai moi-même travaillé, nous soutienne autant qu'il le



IRA BIEN) et que j'apprécie: Stefan Kobe (monteur), Yoliswa Gärtig (photographie), Anton K. Feist (son et musique) et Michal Galinski (production design).

Quel était votre concept visuel concernant l'ancien camp de concentration?

La question de savoir comment nous allions montrer cet endroit s'est posée dès le début. Comment peut-on intégrer au dialogue les images que beaucoup de spectateurs ont déjà en tête, sans simplement les reproduire. Moi, je voulais illustrer la perspective de quelqu'un qui ne vient pas comme visiteur pour quelques heures, mais qui vient pour vivre et travailler pendant quelque temps. J'aurais bien aussi tourné quelques scènes documentaires sur le site du mémorial, mais je comprends que la direction du musée interdise toutes les prises de vue. C'est pourquoi nous avons reconstruit certains endroits qui nous ont paru indispensables à l'histoire. C'est le cas par exemple de l'exposition de valises et du passage de Sven par une ancienne rue du camp à Auschwitz I. Sinon, nous avons choisi des vues originales de l'extérieur de l'ancien camp que l'on peut aussi voir quand on se promène dans la ville. Par exemple lorsque les jeunes vont se baigner à proximité du musée, lorsque Sven et Ania longent en vélo le long grillage de Birkenau ou traversent le village de Monowitz (Auschwitz III). Je suppose qu'à ces endroits, le spectateur rétablira de lui-même les images historiques ou qu'au moins, comme Sven, l'histoire de Krzeminski lui permettra d'imaginer les crimes du passé commis en cet endroit.

Quels sont maintenant vos plans ?

Grâce à une bourse de la fondation DEFA, je travaille à une tragicomédie sur des propriétaires de magasins indépendants menacés par la faillite. Avec Alexander Buresch, je développe également un thriller art-house et je lis beaucoup de scénarios dans l'espoir que l'un me touche tellement que j'ai envie de le filmer ...

Sur la mémoire, Auschwitz et les lieux de mémoire.

WIEVIORKA Annette, *Auschwitz 60 ans après*, Paris, Robert Laffont, 2005

ROBIN Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, coll. un ordre d'idée, 2003

GISINGER Arno, « La photographie : de la mémoire communicative à la mémoire culturelle », in CHEROUX Clément (dir), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001

RAJFUS Maurice, « Collapsus – Survivre avec Auschwitz en mémoire », Paris, éditions Lignes et Manifestes, 2005

HOFFMAN Eva, « Après un tel savoir... La Shoah en héritage », Paris, Calmann-Lévy /Mémorial de la Shoah, 2005

REICHEL Peter, *Auschwitz*, in « Mémoires allemandes », dir. Etienne François, Paris, Gallimard 2007, page 549

Sur la transmission et la pédagogie

BENSOUSSAN Georges, *Auschwitz en héritage ? d'un bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et Une Nuits, Arthème Fayard, octobre 2003.

ERNST Sophie, « Un enseignement difficile », in *L'avenir de la mémoire*, actes du colloque international organisé par le CHRD de Lyon, La Fondation Auschwitz, Le Goethe-Institut de Lyon et le Musée-Mémorial des Enfants d'Izieu à Lyon, 25-27 novembre 1999, Éditions du centre d'études et de documentation, Fondation Auschwitz, Bruxelles, Bulletin trimestriel de la Fondation Auschwitz, n° spécial 66, janvier-mars 2000,

FORGES Jean-François, « Eduquer contre Auschwitz – histoire et mémoire », Paris, ESF éditeur, Agora Pocket, mars 2004

FORGES Jean-François, « 1914-1998, le travail de mémoire », dossier pédagogique, sous la direction du parc de la Villette, ESF éditeur, 1998.
« Mémoire, histoire et vigilance », Les cahiers pédagogiques n°379, décembre 1999.

TRAVERSO Enzo, « Le passé, modes d'emploi, histoire, mémoire, politique », Paris, La Fabrique Éditions, 2005.

Un dossier pédagogique réalisé par la Bundeszentrale für politische Bildung et un dossier pédagogique réalisé par Vocabulaire peuvent être téléchargés sur le site du film :<http://www.etpuislestouristes-lefilm.com/presse.html>

Films :

La dernière Etape (voir Annette Wieviorka qui en fait une présentation dans « Déportation et Génocide »)

*Le présent dossier reprend et traduit des extraits du dossier pédagogique réalisé par la **Bundeszentrale für politische Bildung***

