



Manipulated Realities - a Krakauer's Note
<https://vimeo.com/223458912>

RÉALITÉS MANIPULÉES

Mémoire de Master

Auteur : Fabio Stefanoni

Directrice : Alexandra Midal

Traduction : Laurène Camenzind

Espaces et Communication
HEAD – Genève

RÉALITÉS MANIPULÉES INDEX

PARTIE 1

Introduction au film « Manipulated Realities »	5
--	---

PARTIE 2

Propagande cinématographique	17
------------------------------	----

Le Ministère de la Propagande nazie <i>Contrôle médiatique et culturel total</i>	20
---	----

Nécessités préventives <i>Le Musée d'art moderne de New York et Siegfried Kracauer</i>	22
---	----

PARTIE 3

Luitpold Arena <i>Plan du dispositif militaire</i>	27
---	----

Triumph des Willens <i>Fiche technique</i>	29
---	----

Séquence 1 – Le cénotaphe <i>Les plans</i>	30
---	----

Le dispositif de capture	34
--------------------------	----

Analyse de la forme	38
---------------------	----

Conclusion	58
------------	----

Document annexe	62
-----------------	----

Bibliographie	66
---------------	----

PARTIE 1

Introduction au film « *Manipulated Realities* »

La reconstitution et la reproduction – en images – du passé dans un contexte actuel est une méthode d'analyse qui, par un processus de comparaison, amplifie des éléments dont la lecture serait difficile autrement. Pour un designer, ce pouvoir lié à la reproduction des images est un instrument délicat et complexe qui entre en résonance avec la nature sérielle de son travail et lui offre autant de possibilités d'élaboration qu'il y a de matériel reproductible. Pour ce mémoire, l'objectif fixé au préalable a consisté à promouvoir une pratique consistant à élaborer des formes de comparaison entre des images. La comparaison peut faire jaillir des ressemblances, des équivalences, des différences. Selon les contenus présentés, elle peut réorienter la lecture des images étudiées. Elle renferme le pouvoir d'amplifier le contenu présent dans l'image, et, par conséquent, de mettre les faits en évidence, favorisant une compréhension plus fine des intentions exprimées.

Dans ce mémoire, l'objet de mon analyse est une séquence du film de propagande politique intitulé *Triumph des Willens* (Triomphe de la volonté), réalisé par Leni Riefenstahl sur ordre direct d'Adolf Hitler. Il s'agit d'une production de 1935 conçue dans le but de répandre l'idéologie nationaliste au plus grand nombre, à ce qu'on a appelé « la masse », celle là-même glorifiée lors du congrès annuel du parti nazi à Nuremberg. Comme il est question d'une authentique superproduction cinématographique réalisée avec l'aide consentante de centaines de milliers de personnes, on perçoit dans *Triumph des Willens* la présence d'un pouvoir politique manipulateur et totalitaire dès le départ. Le sujet de mon analyse est la forme que revêt le système de propagande nazi durant l'événement à la Luitpold Arena (Arène de Luitpold) de Nuremberg. Elle comprend l'installation scénographique dans son ensemble, à savoir l'architecture d'Albert Speer, et la masse humaine qu'elle contient ; les chefs nazis; le dispositif d'enregistrement de la manifestation, composé de 30 caméras et d'une équipe d'environ 120 personnes. On peut deviner immédiatement que le déroulement de la manifestation a été précédé par une préparation minutieuse, pensée en fonction de l'output cinématographique. J'ai décidé d'analyser cette séquence en utilisant le même média que celui choisi par Hitler, et les mêmes cadrages que ceux employés par Riefenstahl, et cela afin de faciliter le processus de comparaison et de réaliser une déconstruction de la

manipulation cinématographique nazie. L'analyse implique la présence constante de deux sources : la première est l'image d'origine, l'événement politique construit et préparé dans les moindres détails ; la seconde est une reproduction dans les positions et les points de vue, qui consiste à repenser la construction du film en introduisant un caractère aléatoire, basé sur les mêmes cadrages choisis par la réalisatrice, mais dans un contexte actuel. Pour ce faire, un déplacement à Nuremberg s'est donc avéré nécessaire.

Séquence I

Dans l'image actuelle, l'absence totale de l'installation scénographique et du dispositif militaire reflète fidèlement la nature des intentions de la propagande nazie : montrer les dirigeants nazis dominer une masse stérile et consentante. À la suite de la chute du nazisme, les éléments scénographiques ont disparus sous de petites collines de terre. Aujourd'hui, seule subsiste une portion minime de la place où s'élève le cénotaphe, quand bien même en état de lent abandon. La Luitpold Arena a été transformée en parc, et, là où les masses se soumettaient autrefois, on s'y promène aujourd'hui avec un délicieux ennui. Évidemment, le dispositif de des 16 caméras de Riefenstahl et moi avec ma caméra numérique comme outil critique capturent deux réalités ou fabrications distinctes, différentes par le contenu, mais compatibles dans le temps. Présentées côté à côté, et comme je chercherai à le démontrer par la suite, nous avons, à gauche, une expression de l'idéologie nazie

construite minutieusement. Ce type de construction totalitaire ne laisse pas de place à l'improvisation: la forme de la masse est organisée de manière à favoriser visuellement la domination de Hitler et ses généraux. Les cadrages et les formes qui en découlent sont étudiés pour définir une hiérarchie visuelle analogue à la hiérarchie militaire. Les chefs sont vêtus d'uniformes différents, il est donc possible de les singulariser en tant qu'individus, tandis que la masse homogène – quoique composée de bataillons et d'uniformes différents – est intégrée à la surface, dans un rapport dialectique qui é été annoncé par Siegfried Kracauer dans son fameux essai « L'ornement de la masse ». À première vue, on a l'impression que la forme dépend entièrement du contenu, et donc que la caméra est au service de l'événement, et non le contraire. Cependant, en de rares instants, le dynamisme des travellings, une intention qui nécessite une préparation en amont en synchronisation avec le contenu, trahit les intentions de ses auteurs.

Sachant que le travail de montage a duré plus d'une année, on peut en déduire que la quantité de matériel cinématographique accumulé à la fin de l'événement a exigé un lent travail de sélection et de composition. Il est donc probable que de nombreux travellings ont été exécutés plusieurs fois et tout au long du déroulement de la manifestation. Si, d'un côté, nous avons un contenu défini dans les moindres détails, le contenu de l'image de droite, quant à lui, est caractérisé par une composition aléatoire. Personne ne sait qu'il est filmé, ni ne se sent impliqué dans un processus d'analyse cinématographique. Par conséquent, il s'agit d'une production d'un



instant de réalité spontané. La caméra passe en toute discrétion et enregistre ce qui se passe dans un moment déterminé. Dans ce cas également, de nombreuses prises de vue ont été répétées plusieurs fois afin d'accumuler suffisamment de matériel à sélectionner et à composer lors du montage. L'image du présent sert à mettre en évidence la vacuité du dispositif de propagande nazi ; s'agissant d'un film d'analyse, l'image du présent est l'élément démonstratif et ne peut pas être dissocié de l'image du passé. Si elle était reproduite indépendamment, l'image du présent serait dénuée de toute signification ; lorsqu'elle est confrontée à *Triumph des Willens*, une nouvelle synergie naît de la comparaison entre les deux images.

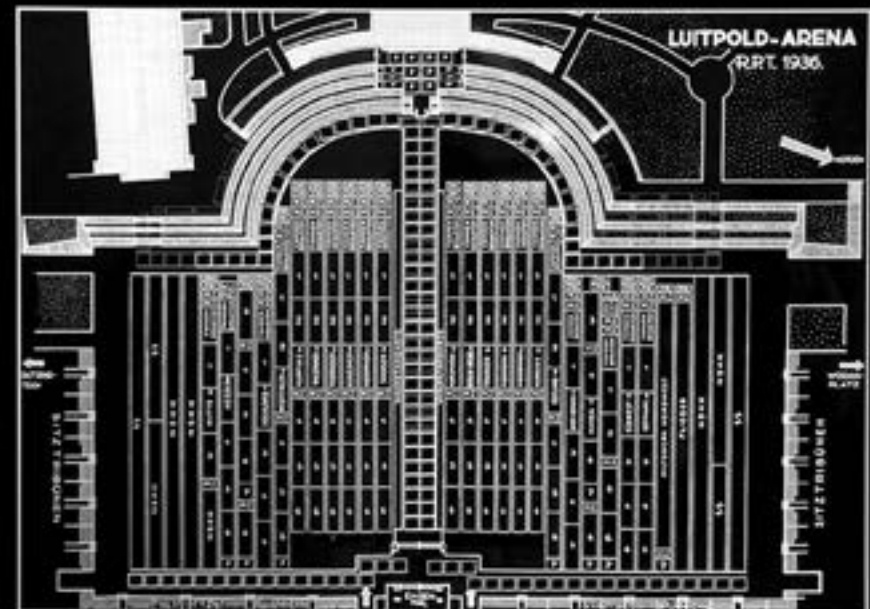
Séquence II

Nous avons, à cet égard, une séquence dédiée à la mobilisation du dispositif militaire. J'ai opté pour une représentation symbolique des mouvements de masse exploitant le plan technique de la Luitpold Arena et contenant le dispositif militaire au complet. Les mouvements de masse sont soulignés en rouge. Il s'agit d'une analyse approximative réalisée d'après les images de *Triumph des Willens*. Il n'est pas possible d'estimer le nombre d'individus présents ; nous savons cependant que le dispositif militaire au complet se constituait de 150 000 soldats.

L'analyse est développée sur la base de textes fondamentaux, et notamment

De Caligari à Hitler de Siegfried Kracauer. À propos de l'utilisation des cartes géographiques dans les films documentaires de guerre nazis, l'auteur dit : « En ce qui concerne l'image, le fait qu'elle en appelle directement au subconscient et au système nerveux est largement utilisé. De nombreux procédés sont employés dans le seul but d'éviter au public certaines émotions particulières. De tels effets peuvent être obtenus par le recours aux cartes. (...) Ces cartes n'accompagnent pas seulement les explications stratégiques, elles apparaissent chaque fois qu'il est besoin d'une présentation symbolique (...). Elles renforcent la fonction de propagande des exposés sur les développements stratégiques, d'autant qu'elles semblent illustrer, par un faisceau de lignes et de flèches mouvantes, la mise à l'épreuve de quelque nouvelle substance. Ressemblant à des graphiques de processus physiques, elles montrent comment tous les matériaux connus sont brisés, pénétrés, repoussés et avalés par le nouveau matériau, démontrant ainsi sa supériorité absolue de manière la plus frappante. »¹ En utilisant le plan technique de la place, on peut représenter symboliquement la parade militaire, dans une dimension plus fluide dans le temps par rapport au montage dynamique de Leni Riefenstahl, qui, au contraire, présente une répétition de fragments temporels identiques filmés sous des angles variés. Pour la réalisation

1 KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler*, Lausanne, Édition l'Âge d'Homme, 1973, p. 316.



de cette séquence, Riefenstahl utilise au maximum le potentiel de manipulation provenant des 16 caméras de télévision disposées le long de l'axe central de la place et placé au flanc des tribunes. Seuls quelques moments distincts sont utilisés pour composer la séquence ; dans le film, le temps est dilaté à volonté dans le but d'amplifier la fluidité des mouvements de masse et, par conséquent, de montrer un chef nazi capable de « modellare a piacimento un materiale amorfo e privo di qualsiasi capacità autonoma² ».

Mon travail a consisté à exploiter les techniques de manipulation que j'ai découvertes durant l'élaboration de ce mémoire, avec l'objectif prémédité de retourner l'arme du nazisme contre lui-même, et de démasquer les intentions d'une propagande totalitaire qui a réussi à soumettre le peuple à l'aide du peuple lui-même. Comme il s'agit d'une superproduction cinématographique présentée fallacieusement comme un documentaire, c'est à travers le montage que se réalise inévitablement la construction préméditée d'une prétendue réalité. Le montage se compose de trois unités de contenu : le commentaire verbal ou textuel, l'image de la caméra et les effets sonores³. Ce film est donc le résultat de la manipulation de ces trois unités fondamentales. La troisième séquence que je propose est une manipulation du produit cinématographique nazi. Dans *Triumph des Willens*, le mouvement des masses est suivi par un long monologue d'Hitler, analysé par Hélène Desbrousses dans *Mein Kampf : la matrice de la barbarie* comme un acte de propagande émotionnelle : « Développant un thème cher à Joseph de Maistre, Hitler met en avant la "parole". La parole, préférée à l'écrit, joue pour affaiblir l'objectivation rationnelle au profit de l'affect, des "forces mystérieuses". Par la parole, note Hitler, le propagandiste joue sur les sentiments plus que sur la raison (...) Les individus peuvent difficilement faire intervenir le jugement rationnel sur une parole "fluide" et non fixée. L'écrit, fixé une fois pour toutes, universel, "garde toujours la même forme", quelles que soient les mains dans lesquelles il tombe, il peut de la sorte être l'objet d'un examen rationnel préjudiciable aux visées de la propagande. Dans la parole, ce qui compte est l'impression produite, l'influence exercée, non la valeur scientifique ou morale. »⁴ Le monologue est intégré au mécanisme de propagande afin de créer une impression; s'agissant du moment où le contact

avec le spectateur est à son apogée, le monologue du Führer correspond à la déclaration officielle des intentions du nazisme. Il s'agit d'un acte de propagande direct où la communication orale renferme un caractère éphémère, utilisé dans le but de susciter des émotions. C'est à travers un processus d'enregistrement et de reproduction que la voix du Führer acquiert des caractéristiques propres à l'écriture ; la voix enregistrée peut faire l'objet d'un jugement rationnel. À la fausseté des mots du Führer équivaut l'influence efficace de sa voix sur les esprits. Le pouvoir du monologue découle d'un équilibre entre la manipulation de la vérité historique et les qualités oratoires individuelles. Pourtant, c'est grâce à la possibilité de reproduire et de répéter dans le temps les images et les commentaires verbaux que la voix du Führer, dans toute sa fausseté révèle également les conditions de la manipulation qu'elle opère.

Séquence III

Dans la troisième séquence du film d'analyse, la voix d'Hitler est recouverte par l'enregistrement du présent ; ensuite j'ai fait apparaître deux commentaires. Le premier est une citation de Joseph Goebbels de 1936, visant à spéculer sur l'apparente puissance infinie de la propagande visuelle nazie : « I watch myself in a lavish film that Ufa presents to me. All my speeches since 1933. Strange and gripping. How far away things can appear to be. »⁵ L'unité verbale est volontairement synchronisée avec l'image d'Hitler. La propagande audiovisuelle est un processus qui exige, tôt ou tard, un renouvellement et un développement du contenu présenté. La répétition constante de formes identiques imprime dans l'esprit du spectateur l'image du Führer, omniprésent dans toute la production propagandiste nazie. La phrase de Goebbels précède une anecdote intéressante sur Potemkin, extraite de Da Caligari a Hitler : « When, in 1787, Catherine II traveled southward to inspect her new provinces, General Potemkin, the Governor of Ukraine, filled the lonely Russian steppes with pasteboards models of villages to give the impression of flourishing life to the fast-driving sovereign – an anecdote that ends with the highly satisfied Catherine bestowing on her former favorite the title of Prince of Tauris. We also counterfeited life after the manner of Potemkin ; instead of pasteboard,

2 KRACAUER Siegfried, *Da Caligari a Hitler : una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino, 2001, p. 371.

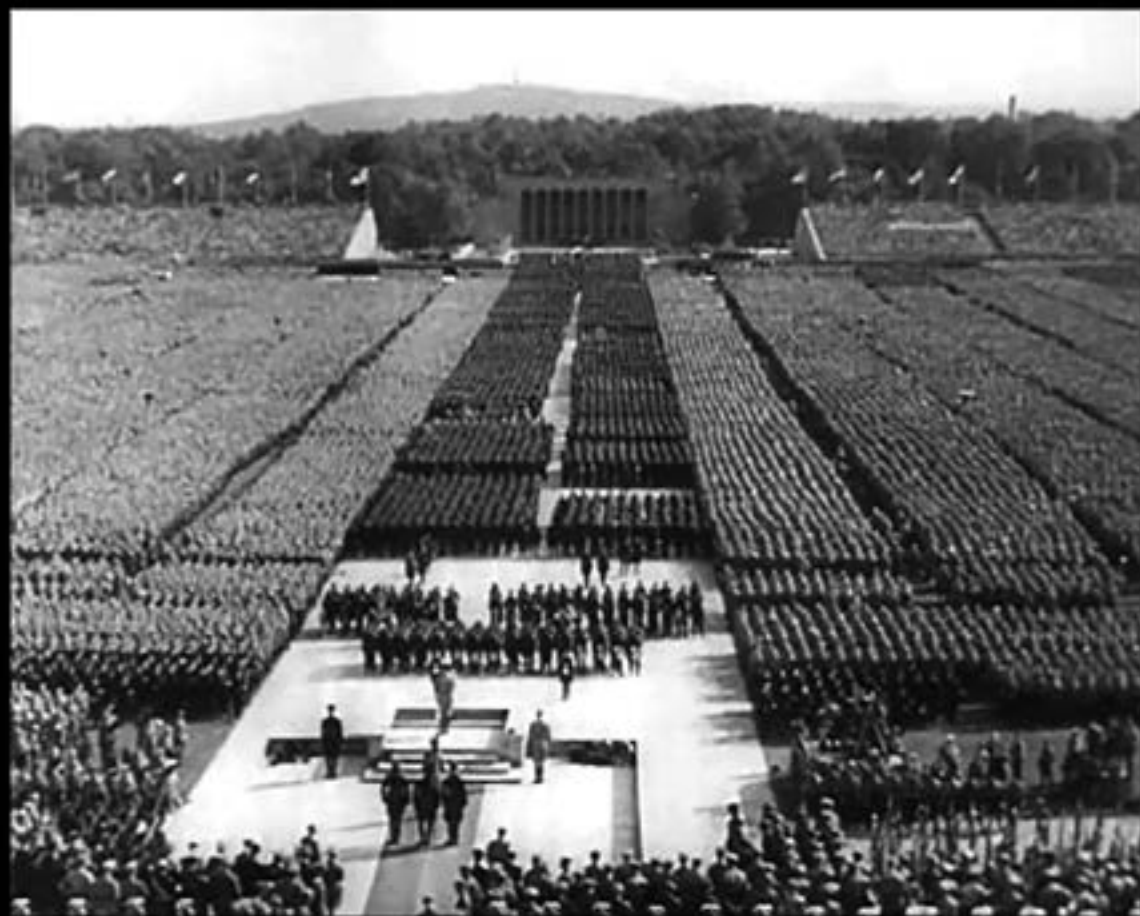
3 KRACAUER, op. cit. p. 361.

4 DESBROUSSES Hélène, « *Mein Kampf : la matrice de la barbarie* », <http://www.anti-rev.org/textes/Desbrousses00a/>.

5 RENTSCHLER Eric, *The Ministry of illusion : Nazi cinema and his afterlife*, Harvard University Press, Cambridge, 1996, p. 215.

however, we used life itself to construct our imaginary reality. »⁶ Chaque fois que l'image se focalise sur Hitler, elle a pour fonction de lui faire incarner le visage du régime nazi. Comme l'explique Kracauer, en faisant une comparaison entre l'aberration cinématographique nazie et les caractéristiques du cinéma soviétique, les grands films muets soviétiques soulignaient la suprématie absolue du collectif sur l'individuel, les films de production nazie tordent cette représentation aux fins de transformer leur propre vision déformée du collectif.

6 KRACAUER, op. cit. p. 373.



we used life itself to construct our manipulated reality.

PARTIE 2

Propagande cinématographique

Triumph des Willens est aussi le résultat d'un questionnement sur le pouvoir de la forme. Cette dernière convoque des émotions qui peuvent être amplifiées par des sons et des commentaires textuels au moyen d'un travail de synchronisation précis. Le langage construit par l'union des trois unités de contenu exposées par Kracauer dans *Da Caligari a Hitler* se résume par une succession/répétition de formes identiques et dissimulées par des cadrages dynamiques. Il s'agit d'un langage de surface : la composition de formes appartenant à l'image – en d'autres mots, l'esthétique de Riefenstahl – est l'expression graphique de la totalité de l'événement nazi. Par conséquent, l'output cinématographique est considéré comme un produit essentiel de la propagande nazie ; le résultat d'un processus propagandiste qui comprend : la préparation de l'événement, l'architecture construite en fonction de l'immense mobilisation de masses nazies, l'univers nazi dans son ensemble, sans oublier qu'il est question d'une construction scénographique conçue de concert avec l'équipe cinématographique.

Le film de propagande n'a pas l'intention d'« instruire scientifiquement l'individu isolé, mais attirer l'attention des masses sur les faits, événements, nécessités, faire appel aux sentiments, aux forces mystérieuses et très peu à la raison »⁷. Les sensations induites par les films de propagande nazie naissent d'une élaboration méticuleuse de faits réels, une altération temporelle d'événements qui ont eu lieu, appliquée généralement à un objectif politique. L'échantillon analysé est une séquence tirée du film *Triumph des Willens*. Il s'agit d'une production nazie de 1935, réalisée par Leni Riefenstahl, sur ordre direct d'Adolf Hitler, voulue dans le but de répandre l'idéologie nationaliste dans les masses, glorifiée durant le congrès annuel du parti nazi à Nuremberg. Le déroulement du congrès coïncide avec la montée au pouvoir de Hitler, acquis quelques mois auparavant, le 2 août 1934 – suite à la mort du Chancelier Paul von Hindenburg –, mais couvée depuis plusieurs années déjà. La violence des méthodes employées par les dirigeants nazis a été caractérisée par des assassinats et des purges politiques impliquant des membres

7 DESBROUSSES, op. cit.

du parti. Cette violence ne doit cependant pas être confondue avec la persécution raciale menée pendant ces années, cheval de bataille de la propagande politique et éducative. La situation peu reluisante dont le parti devait répondre exigeait, d'une manière ou d'une autre, une réponse immédiate mais pas nécessairement conforme à la vérité historique.⁸ *Triumph des Willens* a été conçu pour recouvrir de manière définitive les manœuvres politiques d'Hitler, et procède en camouflant l'infamie nazie dans une manipulation des événements fictive. Le film élaboré par Leni Riefenstahl veut montrer le déroulement d'un congrès qui n'a été conçu que pour la réalisation de son film. La pellicule renferme donc des caractéristiques propagandistes uniques en leur genre et les images présentent les traits d'un authentique documentaire. Cependant, comme je l'ai déjà évoqué avant, les préparatifs pour le tournage du film ont été pensés de concert avec ceux du congrès. Il s'agit d'un film composé de plusieurs manipulations. Ici, l'idéologie nationaliste est exprimée par un ensemble scénographique méticuleux : le nazisme se construit ainsi son propre univers totalitaire, fait d'architectures nazies, d'uniformes nazis et de monologues nazis. Tout semble construit pour atteindre un objectif unique : créer une bulle intemporelle où la hiérarchie joue le rôle de force motrice derrière les masses, les faisant se déplacer selon des schémas rigides à l'intérieur d'espaces dédiés à la soumission de centaines de milliers d'individus, et, ensuite, apporter la preuve tangible de son pouvoir à un public plus vaste. Divulguer un film avec de tels contenus à un peuple consentant signifie donner aux masses – par le biais d'un système médiatique contrôlé par le même régime producteur du film – une reproduction des masses. Une condition admirablement posée par Walter Benjamin en 1936 : « Il faut souligner ici – surtout par référence aux actualités filmées, dont la valeur de propagande ne saurait être sous-estimée –, une circonstance technique d'une importance particulière. À la reproduction en masse correspond une reproduction des masses. Dans les grands cortèges de fête, dans les monstrueux meetings, dans les manifestations sportives qui rassemblent des masses entières, dans la guerre enfin, c'est-à-dire dans toutes ces occasions où intervient aujourd'hui l'appareil de prise de vue, la masse peut se voir elle-même face-à-face. Ce processus, dont il est inutile de souligner la portée, est très étroitement lié au développement

8 En relisant *Mein Kampf* : « La propagande ne doit pas examiner objectivement la vérité ; tant que celle-ci est favorable à la partie adverse, elle ne doit pas non plus en faire une présentation conforme aux règles théoriques de la justice, mais bien plutôt n'en montrer que l'aspect qui nous est favorable. Au cas où notre propagande laisserait entendre si peu que ce soit que la justice est un peu du côté de nos ennemis, la justice de notre propre cause pourrait être remise en question. », in Leni Riefenstahl et le 3ème Reich : Cinéma et idéologie 1939-1946, Éditions du Seuil, 1978, Paris, p. 73.

des techniques de reproduction et d'enregistrement. »⁹ Le régime nazi, détenant le pouvoir sur la reproduction médiatique, répandait l'image d'une masse fière de sa dépendance au Führer.

Le besoin du régime nazi de diffuser son image en dehors du contexte du congrès exigeait la présence d'une machine propagandiste éprouvée et préparée à manipuler le souvenir et à stériliser les esprits. La reproduction de la réalité conçue pour le congrès ne servait pas seulement à « importer il sistema nazista alla gente, ma si sforzava di costringere il cuore della gente a immettersi in questo sistema e tenercelo »¹⁰. La reproduction occupe les esprits dans le temps. Par conséquent, une propagande basée sur la reproduction répétée dans le temps exige un renouvellement constant de la surface, de l'image, constamment alliée aux exigences du régime détenteur du pouvoir médiatique. La propagande en tant qu'« art créatif » était pour Goebbels – ministre de la Propagande – le pilier fondamental de la fabrication d'une réalité nazie. Il savait qu'une propagande basée sur ce qu'il définissait comme « l'enthousiasme du peuple » était toujours alimenté par une nouvelle propagande, et que la réalité devait être utilisée pour la falsifier dans le but essentiel de posséder les masses.

9 BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction technique* (1936), in *L'Homme, le langage et la culture*, trad. M. De Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, 1971, p. 179.

10 KRACAUER, op. cit. p. 373.

LE MINISTÈRE DE LA PROPAGANDE NAZIE

Contrôle médiatique et culturel total

Le Ministère de la Propagande était divisé en secteurs dans le but de contrôler et d'assujettir la totalité des activités culturelles et artistiques du pays. Ce système de contrôle rigide ne tolérait aucun écart. Chaque forme de voix indépendante était traquée et débusquée dans le but de neutraliser toute forme d'impulsion individuelle. « L'art de la propagande politique » de Goebbels, explique Kracauer, était considérée par son créateur comme un pouvoir autonome et non comme un instrument subordonné au pouvoir. En tant qu'« art créatif », la propagande politique excellait dans la répression des idées valables, profitant de chaque occasion pour servir ses propres objectifs. Le Ministère avait la main mise sur toutes les régions du territoire national, filtrant, dans son intérêt, chacune des propositions culturelles officielles. Mais le rôle principal endossé par le Ministère, tout de suite après l'invasion de la Pologne, était de faire des actualités cinématographiques hebdomadaires un instrument de propagande de guerre. Les journalistes en première ligne étaient excellentement préparés pour filmer les événements du front et envoyer les pellicules à Berlin dans de brefs délais. La totalité du matériel acquis était travaillé sur la base d'objectifs propagandistes prédéfinis. La propagande nazie se basait sur la modification et la manipulation d'un « événement filmé ».

Le Ministère de la Propagande nazie était subdivisé comme suit :

Secrétaire d'État I – Walther Funk (1933-1937), Otto Dietrich (1937-1945)

- presse allemande
- presse étrangère
- presse magazine

Secrétaire d'État II – Karl Hanke (1937-1940), Leopold Gutterer (1940-1944), Werner Naumann (1944-1945)

- budget
- droit
- propagande
- radio
- cinéma
- personnel
- défense nationale

- international
- théâtre
- musique
- littérature
- arts visuels

Secrétaire d'État III – Hermann Esser (1935-1945)

- tourisme

Bureau du Film - Secrétaire d'État II

- administration ; affaires légales et finances
- aspects politiques et culturels des films
- conseils artistiques sur la création cinématographique ; scenarii, équipes de production et méthodes de travail
- liaisons avec la Banque de crédit du cinéma
- aspects techniques de la production
- conseils aux producteurs de cinéma
- distribution des films à l'étranger**
- établissement des prix, taxes et problèmes annexes
- film (pellicule), photographie et matériel de base
- propagande pour les films culturels et éducatifs¹¹

La section du Bureau du Film, dévolu à la distribution des productions allemandes à l'étranger, démontre que l'une des intentions de la propagande nazie était de diffuser ses films officiels dans les pays étrangers et créer un effet de contamination. Le Ministère de la Propagande préparait des versions dans seize langues différentes, en transformant ses productions cinématographiques en instruments de chantage et de pression psychologique, en particulier à l'égard des pays d'Europe orientale.¹²

-
- 11 INFIELD Glenn B, Leni Riefenstahl et le 3ème Reich : Cinéma et idéologie 1939-1946, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 75.
- 12 « Particulièrement intéressante est l'utilisation bien connue que faisaient les diplomates d'Hitler des films de propagande pour miner de l'intérieur la résistance des peuples et des gouvernements étrangers. A Budapest, Oslo, Belgrade, Ankara , Sofia – pour ne mentionner que quelques noms – des présentations officielles de ces films servaient d'assauts psychologiques. Ainsi le 11 octobre 1941, le New York Times rapportait que Herr von Papen se rendait à Istanbul en emportant un film sur l'invasion de la Russie par l'Allemagne et qu'il "participerait à une grande réception à l'ambassade d'Allemagne pendant laquelle le film serait projeté aux dirigeants turcs". Des films de propagande en tant que moyen de chantage – les méthodes de gangsters des nazis ne sauraient être plus parfaitement illustrées. », in De Caligari à Hitler, op.cit., p. 314.

NÉCESSITÉ PRÉVENTIVE

Le Musée d'art moderne de New York et Siegfried Kracauer

En 1937, percevant à l'avance le danger provenant de l'Allemagne nazie, le MoMA de New York pointe les projecteurs sur l'Europe et propose une première réflexion sur le cinéma allemand hitlérien. L'objectif déclaré par les promoteurs de l'enquête consiste à promouvoir des projections publiques afin de rendre la population américaine attentive aux dangers du troisième Reich. Sur la base d'un matériel acquis par la cinémathèque du musée, qui était parvenue à obtenir une copie de *Triumph des Willens*, des versions plus courtes du film sont créées dans l'intention de faciliter la lecture des rouages du système politique nazi par le spectateur. De nombreuses scènes secondaires sont supprimées, réduisant la durée du film de 110 à 42 minutes. Malgré cela, le travail de manipulation s'avère difficile à déceler, et reste très efficace, étant donné que « la représentation offerte était en partie de la propagande, et que celle-ci, indépendamment de sa possible référence à une réalité, était en mesure de séduire d'autres spectateurs que les Allemands. »¹³. Roosevelt est le premier à visionner le nouveau montage réalisé par le MoMA, se déclarant impressionné par la puissance de conviction du film ; il décide de « ne pas faire de projections publiques, de peur que cette brutalité et ce déploiement de force ne produisent un effet contraire à ce qu'on recherchait »¹⁴. Cette tentative de déconstruction par le MoMA qui vise une action concrète de contre-propagande préventive s'avère donc impossible et montre la force persistante de la propagande de masse. Le montage oriente la compréhension. Si l'on considère que, du côté

de l'Allemagne, le montage de *Triumph des Willens* a duré plus d'une année, et la manipulation complexe du matériel cinématographique de l'événement à Nuremberg a été volontairement complexifié par le montage. En quoi l'esthétique de Riefenstahl s'accorde-t-elle avec les besoins du parti? A ce jour, *Triumph des Willens* est l'exemple de manipulation politico-cinématographique le plus éclatant qui soit. Il s'agit d'un film majeur, que ce soit sur le plan technique ou historique, dans le sens où il est possible de percevoir jusqu'à quel point l'image a le pouvoir de déformer les faits, et, par conséquent, de manipuler l'opinion. Il apparaît légitime de se demander si la réalité exprimée en images peut être définie comme telle; ou bien s'agit-il forcément d'une construction intentionnelle?

En 1938, Siegfried Kracauer, historien et critique cinématographique, est invité aux États-Unis par John Marshall – alors directeur du Department of Humanities du MoMA – afin de lancer « une enquête historique sur le film comme arme de propagande », contrebalançant par conséquent la politique isolationniste des États-Unis par rapport à l'évolution des événements récents en Europe. En 1936, la guerre civile espagnole avait en effet éclaté ; fait qui offrait une occasion idéale à l'Allemagne de tester sa propre puissance militaire et poser des bases sûres pour les phases de conquête suivantes. À cause d'un problème de visa, Kracauer arrive aux États-Unis qu'en 1941. Entre-temps, l'armée d'invasion hitlérienne, de concert avec la machine propagandiste conçue par Goebbels, se mobilise. Les invasions de la Pologne en 1939 et de la France en 1940 sont documentées dans les films *Feuertaufe* (Baptême du feu) et *Sieg im Westen* (Victoire à l'Ouest). Il est important de souligner le fait que ces deux documentaires se composent d'un habile montage d'actualités récentes et d'archive. C'est en analysant ces deux films – et *Target for Tonight*, film de propagande de 1941 de production anglaise, connu pour la qualité des reproductions des bombardements de l'aviation anglaise, entièrement reproduites en studio – que Kracauer élabore une nouvelle méthode d'analyse structurale des films de propagande nazis. Il expose trois modes d'expression, regroupés sous le terme d'« unités de contenu » : « l'unité verbale », pour les discours et les sous-titres ; « l'unité visuelle », pour l'image et les cartes ; et « l'unité sonore », qui comprend les effets sonores et les leitmotivs. Reliées grâce à ce que Kracauer appelle les « synchronisations » (S), les trois « unités de contenu » forment une « section ». La relation entre les « unités de contenu » de « sections » différentes est définie par le terme « enchaînement/enchaînement croisé » (E)/(EC). Grâce à ces catégories, Kracauer conçoit un instrument d'analyse des films documentaires. Dans *Da Calgari a Hitler*, une grille structurale définit ce schéma et plusieurs exemples sont

13 DESPOIX Philippe, Siegfried Kracauer : penseur de l'histoire, Paris, Édition de la Maison des Sciences de l'homme, 2006, p. 193.

14 Ce qui suit est l'avertissement introductif ajouté à *Triumph des Willens* dans la version manipulée par le MoMA : « The motion picture was officially recognized as a powerful instrument of propaganda by the nazis as early as 1933. This documentary film of the Nazi Party Meeting at Nuremberg in 1934 was produced by command of the Führer. Actually, the entire political rally at Nuremberg was staged like some colossal movie production. Ceremonies, processions, even the architecture of the halls and stadiums were designed for the convenience of the vast battery of cameras trained on every event. Millions of feet of film were shot, and the work of editing, recording and completing the picture lasted over a year. The film served to publicize and affirm the power of the Nazi Party and to familiarize the German public with figures like Hess, Himmler and Streicher then almost unknown. It also recorded the official attitude regarding the « blood purge » of June 1934, and painstaking featured Germany's new ruler and his henchmen as patriotic yet formidable saviours. », in DESPOIX, op. cit., p. 194.

donnés pour illustrer ce processus (cf. document annexe).

Étant envisagée pour une analyse objective des documentaires de propagande de guerre, la méthode élaborée par Kracauer n'est pas totalement adaptée à l'analyse de *Triumph des Willens*, qui est un film fondamentalement différent, puisque conçu en même temps que le Congrès et que l'architecture de la place, et non sur la base de documents d'actualité. La méthode d'analyse structurale est conçue pour les films documentaires qui se composent entièrement d'images d'actualité ou d'archive. C'est un contexte différent de celui de Nuremberg. Dans les documentaires *Feuertaufe* et *Sieg im Westen*, les unités visuelles et sonores sont divisées en fonction de l'unité verbale leur étant associée, cette dernière étant constituée de voix hors champ. En revanche, dans *Triumph des Willens*, les unités verbales comprennent les monologues des chefs nazis. L'image du Führer est donc un témoin de l'unité verbale. Il n'est pas possible de dissocier la voix de l'image montrée. Le montage des trois unités fondamentales s'avère moins élaboré par rapport au montage réalisé pour les documentaires de guerre. Tout semble converger vers la forme de l'image de Riefenstahl. La méthode d'analyse structurale est inadaptée à l'analyse d'un film qui fait de la forme une composante préméditée non négligeable. Par conséquent, j'ai opté pour une méthode d'analyse différente : au lieu de considérer les trois unités de contenu, l'analyse – qui constitue la troisième partie de ce mémoire – se concentre sur une synthèse graphique de l'unité visuelle. À travers la répétition redondante de formes identiques, la synthèse graphique de l'image révèle des similitudes étendues aussi bien à l'architecture du dispositif dans son ensemble qu'au dispositif cinématographique ou encore à la masse qu'il contient.

CONCEPTS DE L'ANALYSE STRUCTURELLE

FILM DE PROPAGANDE
mode d'expression

Nos	Passages	Sections	Commentaire	Images	Son
I		Section	Exposé (une ou plusieurs phrases)	Unité visuelle (un ou plusieurs plans)	Unité sonore (bruit ou musique pure ou mélange)
2		Section	Exposé	Unité visuelle Unité visuelle Unité visuelle	Unité sonore Unité sonore Unité sonore
3	Passage	Section a	Exposé	Unité visuelle	Unité sonore
		Section b	Exposé	Unité visuelle Unité visuelle Unité visuelle	Unité sonore
		Section c	Exposé	Unité visuelle Unité visuelle	Unité sonore
4	Passage	Section a	Exposé	Unité visuelle Unité visuelle	Unité sonore
		Section b	Exposé	Unité visuelle	Unité sonore

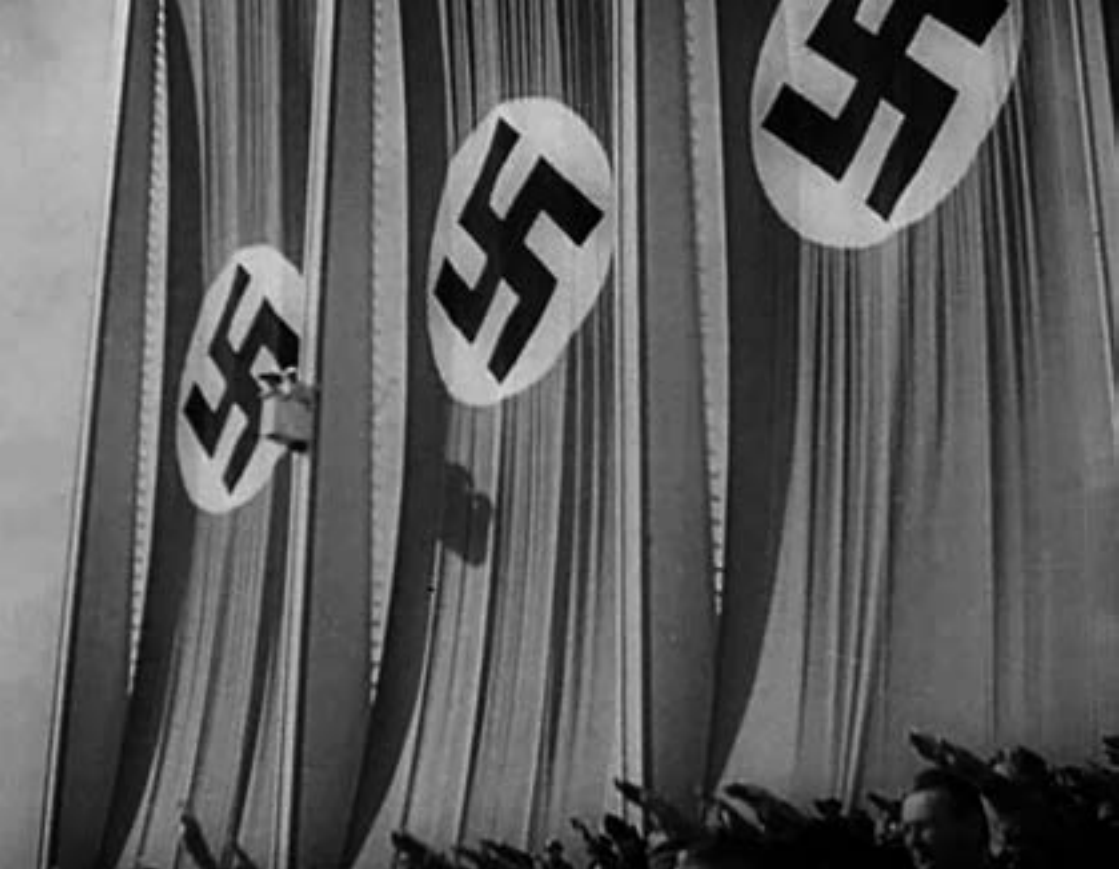
S = synchronisation (indiqué seulement au No I)

E = enchaînement

EC = enchaînement croisé

La longueur du passage 3 est déterminé par l'enchaînement E

La longueur du passage 4 est déterminé par l'enchaînement croisé EC



PARTIE 3

LUITPOLD ARENA

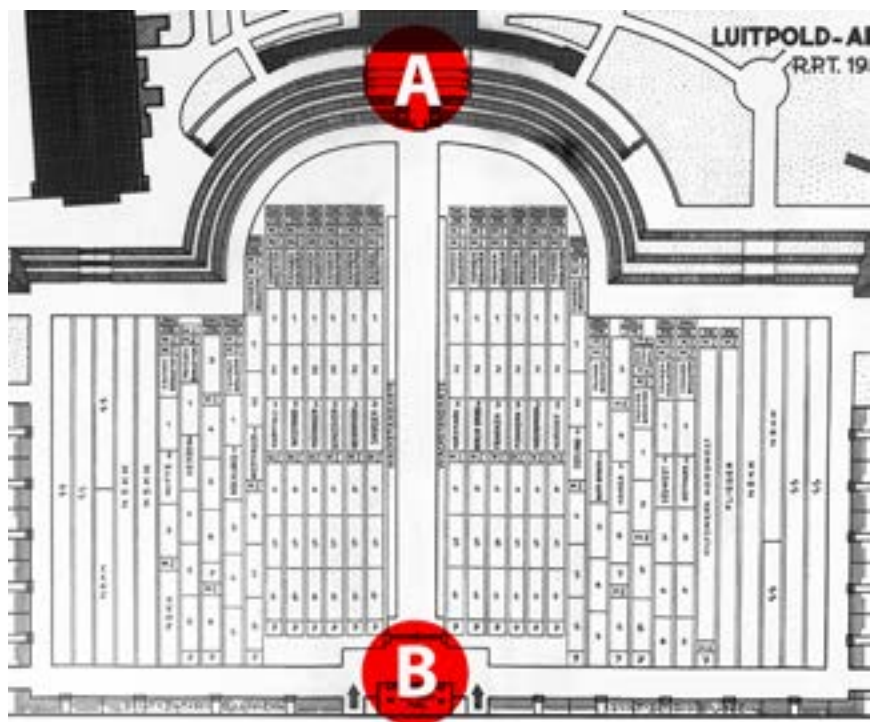
Plan du dispositif militaire

Les architectures construites pour les rassemblements du parti ont été érigées dans le but de réunir et de contrôler les masses dans un contexte à part, distant et intemporel. L'architecture nazie est une composante importante du mécanisme. En effet, elle ne crée pas seulement les barrières où les flux de masse défilent par la suite, mais elle est également érigée pour s'imposer en tant que réalité inéluctable du présent, et, par conséquent, se fixe dans les esprits subjugués comme unique réalité possible et imaginable. Le récent pouvoir nazi est représenté par une architecture qui semble ressurgir des ruines d'empires anciens.¹⁵ Réapparaissent des architectures qui, de par leur forme, rappellent les ruines romaines célébrant la violence, la gloire et la guerre. Le Deutsches Stadion (Stade allemand), la Kongresshalle (Salle des congrès) prenant l'aspect d'un Colisée et une vaste zone baptisée Märzfild (Champ de Mars) ont été édifiés à cet effet. La Luitpold Arena représentait le point de convergence de la zone du congrès. Elle comportait une place de 84 000 m² où deux architectures se faisaient face : la Ehrenhalle (B) (Halle d'honneur), – l'unique construction de la place encore préservée –, et la Ehrentribüne (A) (Tribune d'honneur), – qui mesurait 150 m de largeur et pouvait accueillir jusqu'à 500 hauts fonctionnaires nazis – qui a été la première structure permanente construite par les nazis à Nuremberg. Elles étaient reliées entre elles par une large allée en granit longue de 240 m. Bien que la Ehrentribüne ait été détruite et ensevelie à la fin de la guerre, la Ehrenhalle, quant à elle, a été sauvegardée, car elle existait avant le nazisme. Projetée par l'architecte Fritz Meyer à l'époque de la République de Weimar et inaugurée en 1930, la Ehrenhalle était en principe consacrée à la commémoration de 9 855 soldats de Nuremberg morts pendant la Première Guerre mondiale. Pour le rassemblement du parti en 1929, le monument commémoratif – encore inachevé – a été utilisé par les nazis pour la promulgation d'un culte de la mort plus adapté à leurs intentions propagandistes : aux morts au champ d'honneur de la Première Guerre mondiale ont été ajoutés les seize morts du putsch d'Hitler du 9 novembre 1923. Cinq années plus tard on retrouve le

¹⁵ KRIER Leon, *Albert Speer Architecture 1932-1942*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1985.

même procédé pour commémorer la mort de l'ex-chancelier Paul von Hindenburg – dévoué défenseur de la Constitution de la République – et de ceux que Hitler définissait comme les martyrs de la « Nuit des longs couteaux », membres du parti assassinés sur ordre direct de sa part. Le monument commémoratif de la Luitpold Arena faisait partie intégrante de la machine propagandiste nazie ; à cet égard, la Ehrenhalle était utilisée par les nazis, dans le but de s'approprier l'histoire nationale récente lorsque c'était nécessaire.

L'image montre le plan de la Luitpold Arena contenant le dispositif militaire au complet. Il s'agit d'un plan pour le rassemblement de 1936, donc succédant à celui de 1934 montré dans *Triumph des Willens*. Néanmoins, ce dispositif est, dans son ensemble, identique à celui des éditions précédentes. La rigueur était observée d'année en année à l'excès. La reproduction physique de l'événement devait se calquer fidèlement sur celle ayant eu lieu en 1934. Nous pouvons donc supposer que le succès obtenu grâce à *Triumph des Willens* était assez conséquent pour garantir, au fil des années, l'emploi avantageux des mêmes mécanismes de soumission, dans le but principal d'évoquer à nouveau les mêmes sensations dans la mémoire collective du peuple.



Triumph des Willens¹⁶

Fiche technique

Sur demande de : le parti national-socialiste des travailleurs allemands NSDAP

Production : NSDAP, section du film sur la journée du parti

Réalisation générale et production artistique : Leni Riefenstahl

Direction de la photographie : Sepp Allgeier

Musique : Herbert Windt

Caméras : Karl Attenberger, Werner Bohne, Walter Frentz, Hans Gottchalk, Werner Hundhausen, Herbert Kebelmann, Albert Kebelmann, Albert Kling, Frantz Koch, Herbert Kutschbach, Paul Lieberenz, Richard Nickel, Walter Riml, Arthur von Schwerföhrer, Karl Wass, Frantz Weihmayr, Siegfried Weinmann, Karl Wellert

Assistants cameramen : Sepp Ketterer, Wolf Hart, Peter Haller, Kurt Schulz, Eugen O. Bernhard, Richard Kandler, Hans Böhning, Richard Böhm, Erich Stoll, Joseph Koch, Otto Jäger, August Beis, Hans Wittmann, Wolfgang Müller, Heinz Linke, Erich Küchler, Wilhelm Schmidt, Ernst Kunstmann, Erich Grohmann, Unité de Svend Noldan, Hans Noack, Fritz Brunsch

Prises de vue aériennes : du dirigeable D/PN 50 (pilote par le capitaine Rolf Hanasch) et du Klemmer (pilote Anton Riediger ; cameraman, Albert Kling)

Ingénieurs du son : Siegfried Schulz, Ernst Schütz

Doublage de la musique : Orchestre de la garde SS d'Adolf Hitler sous la direction du chef d'orchestre Müller-John

Direction commerciale : Walter Traut et Walter Groskopf

Assistants : Erna Peters, Guzzi et Otto Lantschrer, Walter Prager, Arthus Kiekebusch

Préparation scénographique : Albert Speer

Préparation des prises de vue à Nuremberg : le conseiller municipal Brugmann

Production : UFA, Tobis-Melo, Paramount, Deulig, Fox

Distributeur : UFA-Filmverein SARL

Lumière : Bernhard Delschaft Jr, de l'entreprise Koerting et Mathiesen AG en collaboration avec Bernhard Delschaft Sr, Felix Koziolk, Hans Kubisch, Otto Schroeder, R. Bude, H. Compart, E. Erdmann, W. Fried, K. H. Grohwald, O. Hilbert, R. Rusch, K. Schreiber, R. Radtke, R. Reinke, W. Stangenberg

Conseiller NSDAP, chargé de la propagande : Herbert Seehofer

Photographie : Rolf Lantin

SÉQUENCE 1 – LE CÉNOTAPHE

Les plans

Début de plan

Fin de plan
(pour travelling et panoramiques)



1.a Durée : 15" / Plan rapproché, panoramique verticale, contre-plongé / transition : 3"



1.b Durée : 21" / Plan d'ensemble A > B, fixe, plongé / Son : Requiem écrit pour l'occasion par Herbert Windt



1.c Durée : 34" / Plan de demi-ensemble B > A, travelling latéral



2.0 Durée : 15" / Plan de demi-ensemble, panoramique verticale, plongé / Son : Requiem amplifié, niveau sonore plus haut.



2.a Durée : 3" / Plan de demi-ensemble, fixe, diagonale / Son : la musique est coupée en même temps que les 3 chefs atteignent leur destination.

16 INFIELD Glenn B., Leni Riefenstahl et le 3ème Reich : Cinéma et idéologie 1939-1946, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 111.



2.b Durée : 3" / Plan fixe / Cénotaphe, côté droit



2.c Durée : 3" / Plan fixe, plongée



2.d Durée : 3" / Plan fixe / Cénotaphe, côté gauche



2.e Durée : 3" / Plan fixe, contre-plongée / Son : le requiem redémarre



3.a Durée : 15" / Plan de demi-ensemble, panoramique verticale, plongée

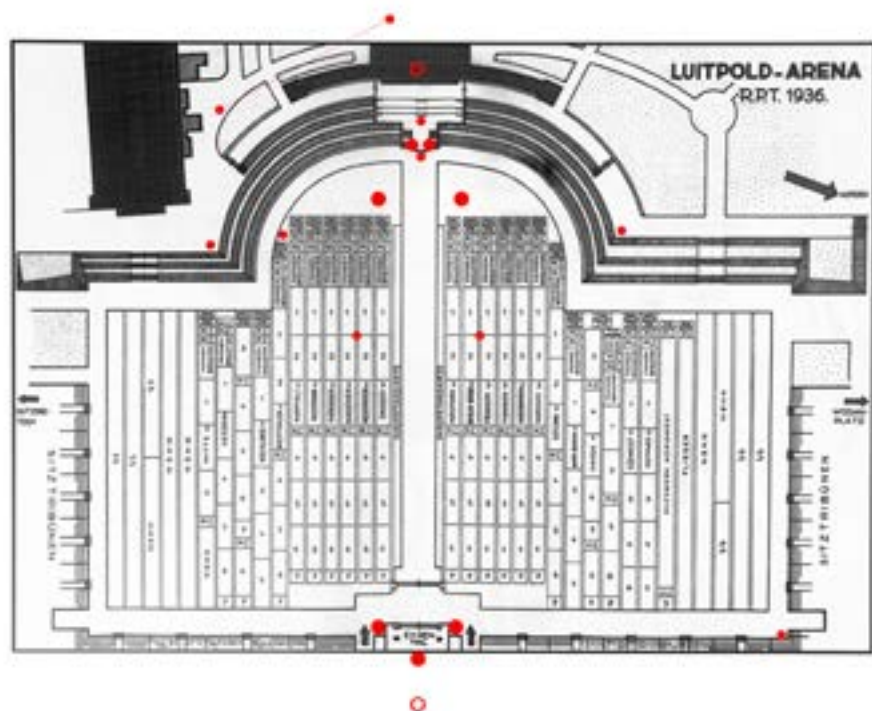


3.b Durée : 21" / Plan d'ensemble, panoramique horizontale

LE DISPOSITIF DE CAPTURE

Les détenteurs du pouvoir ont su capturer, reproduire et projeter une image de masse, manipulée, autant au niveau de la forme constituée par les soldats dans l'espace que du montage. Dans *Triumph des Willens*, cette manipulation s'exprime à travers un dynamisme continu, qui confirme la présence d'un dispositif de capture ingénieux et imposant, disposé avec précision sur l'axe A-B et dans les zones latérales de la Ehrentribüne. Les caméras sont orientées de manière à exploiter au maximum les lignes de fuite définies par le dispositif militaire qui joue avec le classissime de l'architecture monumentale. La perspective construite par la masse est l'élément dominant de l'image : la ligne verticale domine constamment sur la ligne horizontale, ce qui impose un dynamisme de formes opposé au caractère statique du dispositif militaire. La dominance de la verticale règne tout au long de la séquence, telle une règle intouchable.

L'image suivante montre une disposition approximative des caméras utilisées



Grâce à une lecture attentive de la séquence, il est possible de déceler une partie du dispositif de capture :



Les deux caméras positionnées aux flancs de la Ehrenhalle s'intègrent parfaitement à la perspective définie par les 6 bûchers extérieurs.



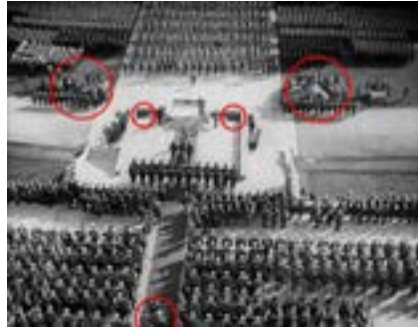
Une équipe de cameramen attend l'arrivée des chefs nazis. Leur tâche consiste à filmer l'arrivée de la parade à partir d'un angle de prise de vue frontal par rapport au sens de marche des masses.



Les plans d'ensemble et les travellings verticaux sont réalisés grâce à un ascenseur intégré à la structure du triptyque de croix gammées.



Deux équipes de cameramen sont intégrées au podium central. Leur tâche se limite à filmer les premiers plans des chefs.



Deux caméras sont placées aux angles d'intersection centrale, légèrement camouflées par des soldats en formation rectiligne.

Le dynamisme des formes et la grande variété des angles de vue présentés, démontrent que c'est la liberté de mouvement concédée à l'équipe cinématographique qui s'oppose au contenu montré. Ainsi, la forme proposée par Leni Riefenstahl était libre de se déployer pleinement à l'intérieur d'une bulle intemporelle conçue expressément pour opprimer les masses. La présence sur le terrain d'au moins 16 caméras a permis à Riefenstahl de dilater et découper la durée effective du temps, dénaturant et altérant le déroulement réel des événements. L'absence d'un tel dispositif de capture aurait réduit drastiquement le champ d'action médiatique nazi, annulant alors les efforts produits par le parti pour promouvoir un rassemblement d'une telle ampleur. Il n'est pas possible d'imaginer un événement aussi imposant sans prendre en considération l'utilisation qui en serait faite dans le temps. Étant donné que la totalité de la manifestation semble dépendre entièrement de l'output cinématographique, *Triumph des Willens* est le résultat d'années passées à élaborer l'image d'un effet de réalité manipulée. Si on reprend la fameuse phrase de Walter Benjamin « à la reproduction en masse correspond une reproduction des masses »¹⁷ ; l'accent est mis sur le pouvoir de l'image représentant la masse. Le dispositif cinématographique capture l'image de 150 000 individus standardisés. La masse est le produit grandiose de l'industrie cinématographique nazie. À travers les caméras, le dispositif militaire – qui représente une forme de comportement humain – se distingue par ses caractéristiques graphiques.

¹⁷ La remarque continue ainsi : « Il punto di vista migliore per cogliere schiere di migliaia di uomini è la prospettiva aerea. E anche se questa prospettiva è accessibile all'occhio quanto all'apparecchiatura, tuttavia l'immagine che l'occhio ne ricava non consente quell'ingrandimento a cui invece è sottoposta la ripresa. Ciò significa che i movimenti di massa, e così anche la guerra, rappresentano una forma di comportamento umano particolarmente favorevole all'apparecchiatura. », in BENJAMIN, op. cit., p. 47.

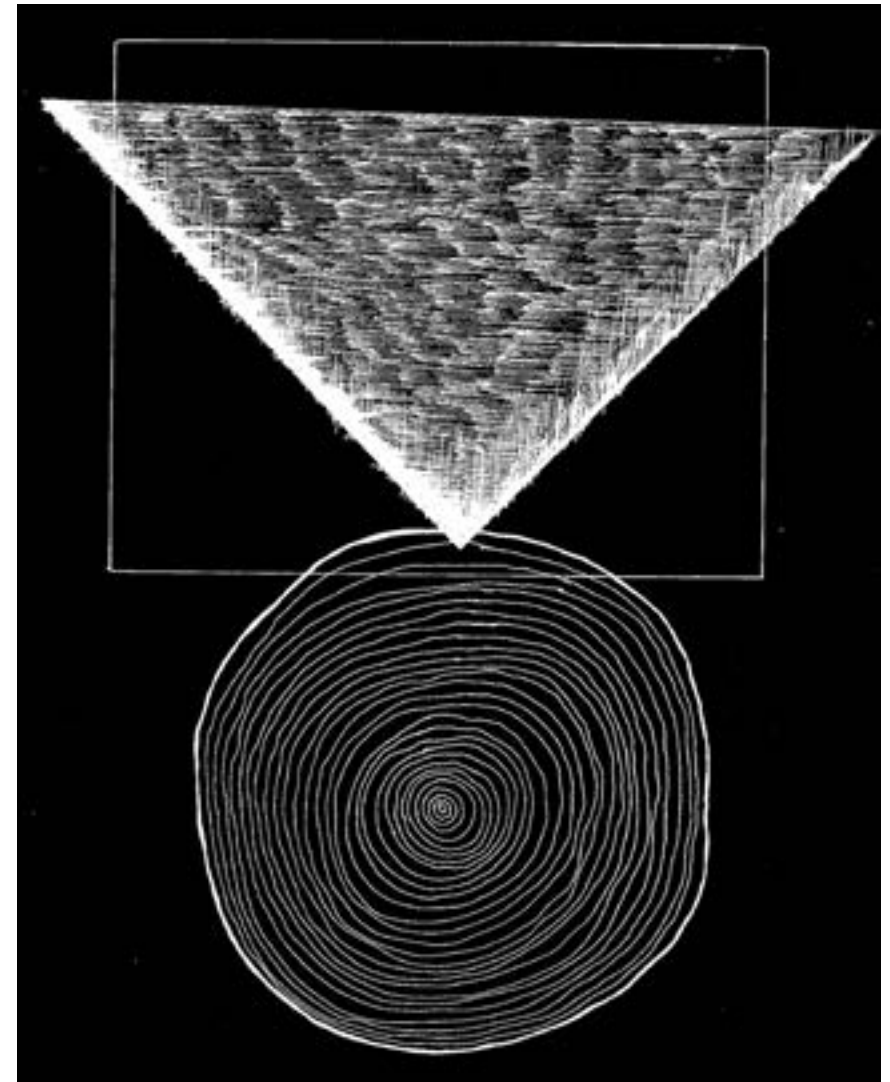
ANALYSE DE LA FORME

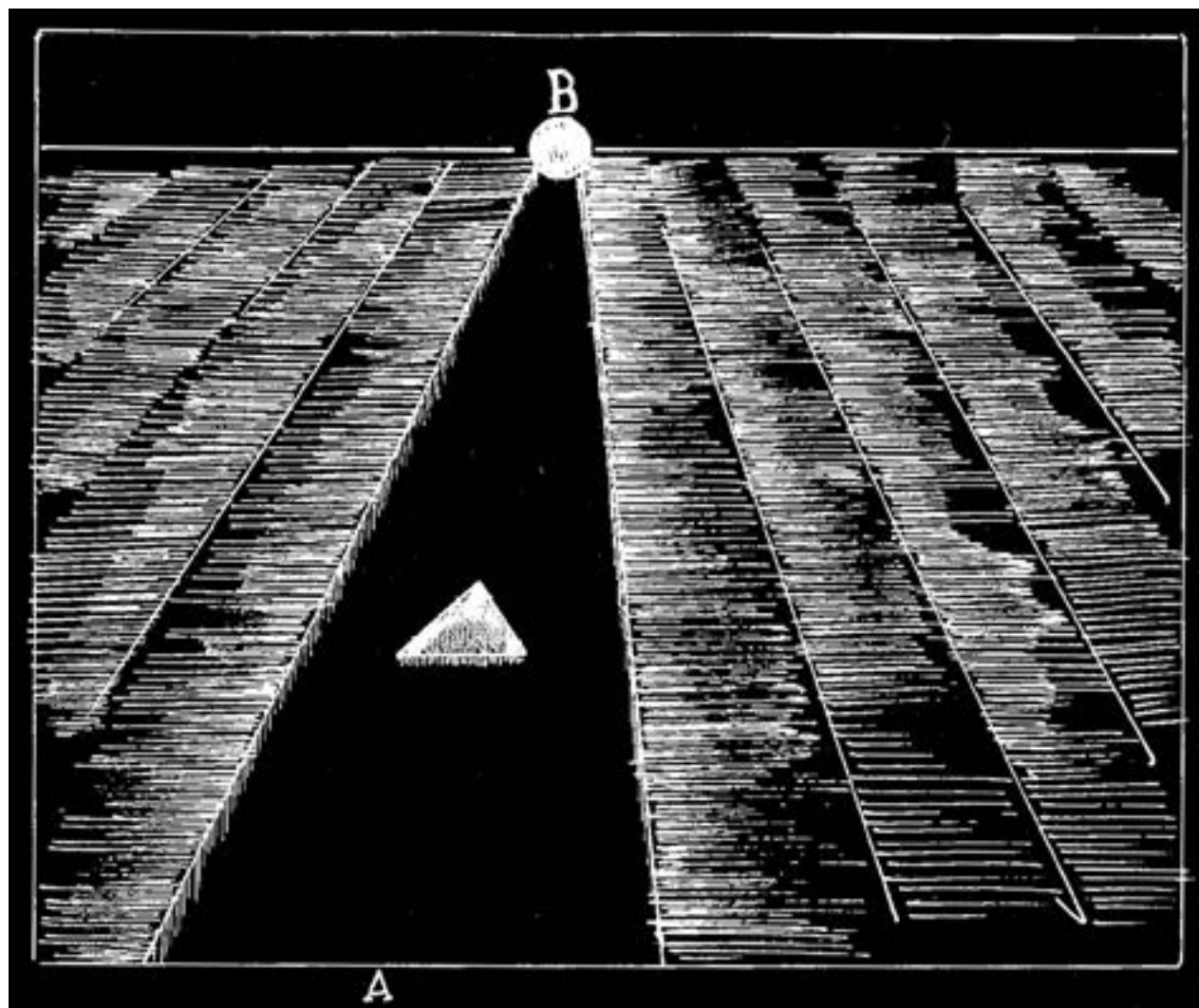
La méthode adoptée consiste en une synthèse graphique de l'unité visuelle, suivie par une définition du contenu original et sa fonction à l'intérieur de la hiérarchie visuelle de l'image.

1.a

Contenu : La séquence choisie débute par l'apparition en contre-plongée des symboles du régime. Les serres de l'aigle reposent sur la croix gammée entourée des lauriers du héros. Le point de vue semble mis à distance de l'événement ; angle ascendant avec un léger décalage à gauche pour renforcer la diagonale descendant vers la droite.

Fonctions : La croix gammée semble être un passage forcé qui clarifie dès le départ l'imposition visuelle et non métaphorique d'une optique de la totalité volontairement choisie pour représenter le régime totalitaire.

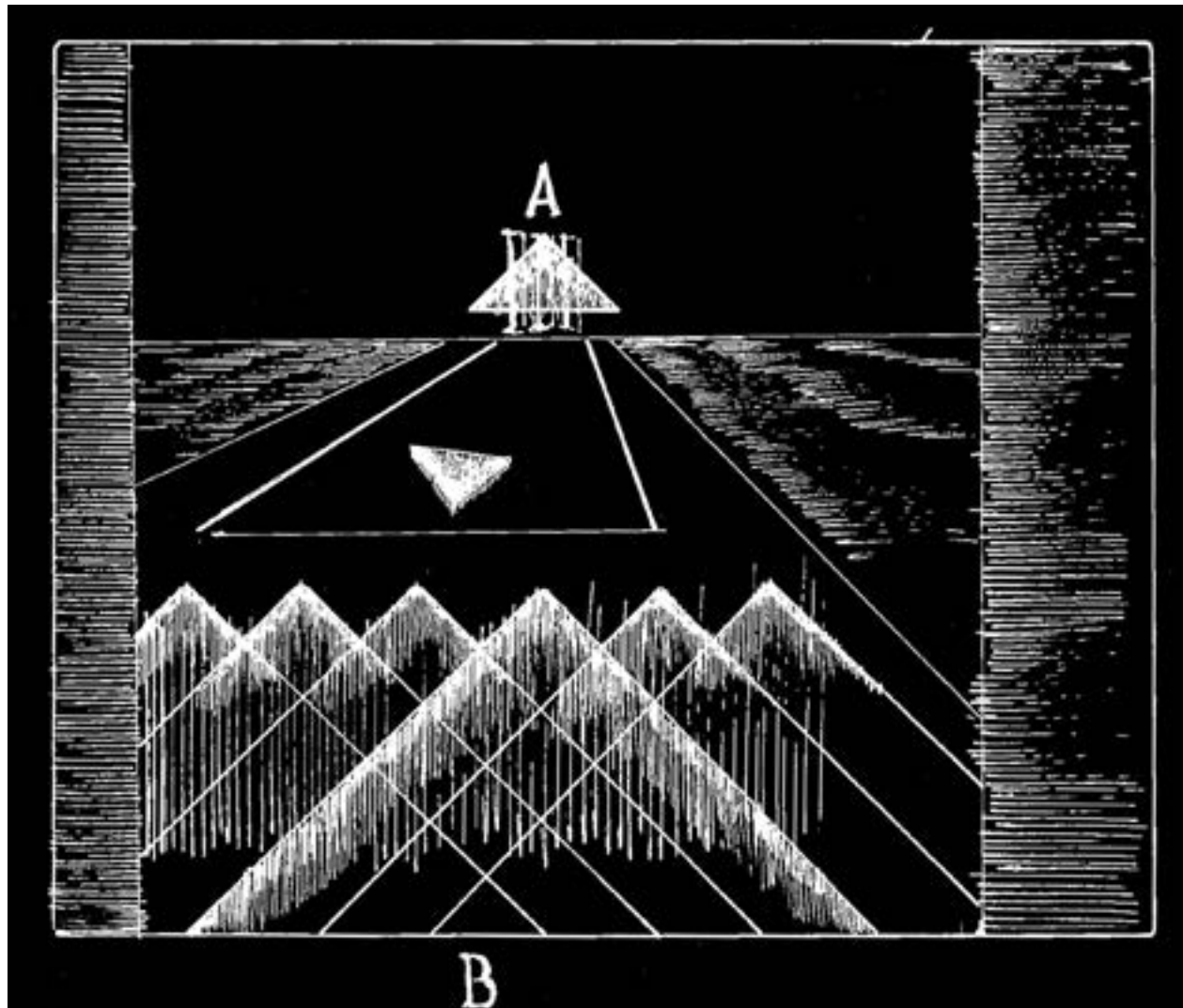




1.b

Contenu : Panoramique. La caméra est placée en hauteur et domine l'action ; l'espace central vide forme un couloir de lumière qui divise l'armée ; on aperçoit, au centre du plan, à l'intérieur du couloir, trois individus microscopiques qui se déplacent lentement. Jouant d'une tension croissante due à l'effet vertigineux de projection 1.a > 1.b révèle un contraste entre éléments statiques et profondeur dynamique.

Fonctions : Construction d'une tension dramatique afin de créer un impact émotionnel puissant. Tout est disposé pour que l'avancée des trois individus soit centrale et s'impose comme la seule action qui se déroule dans un plan d'ensemble.

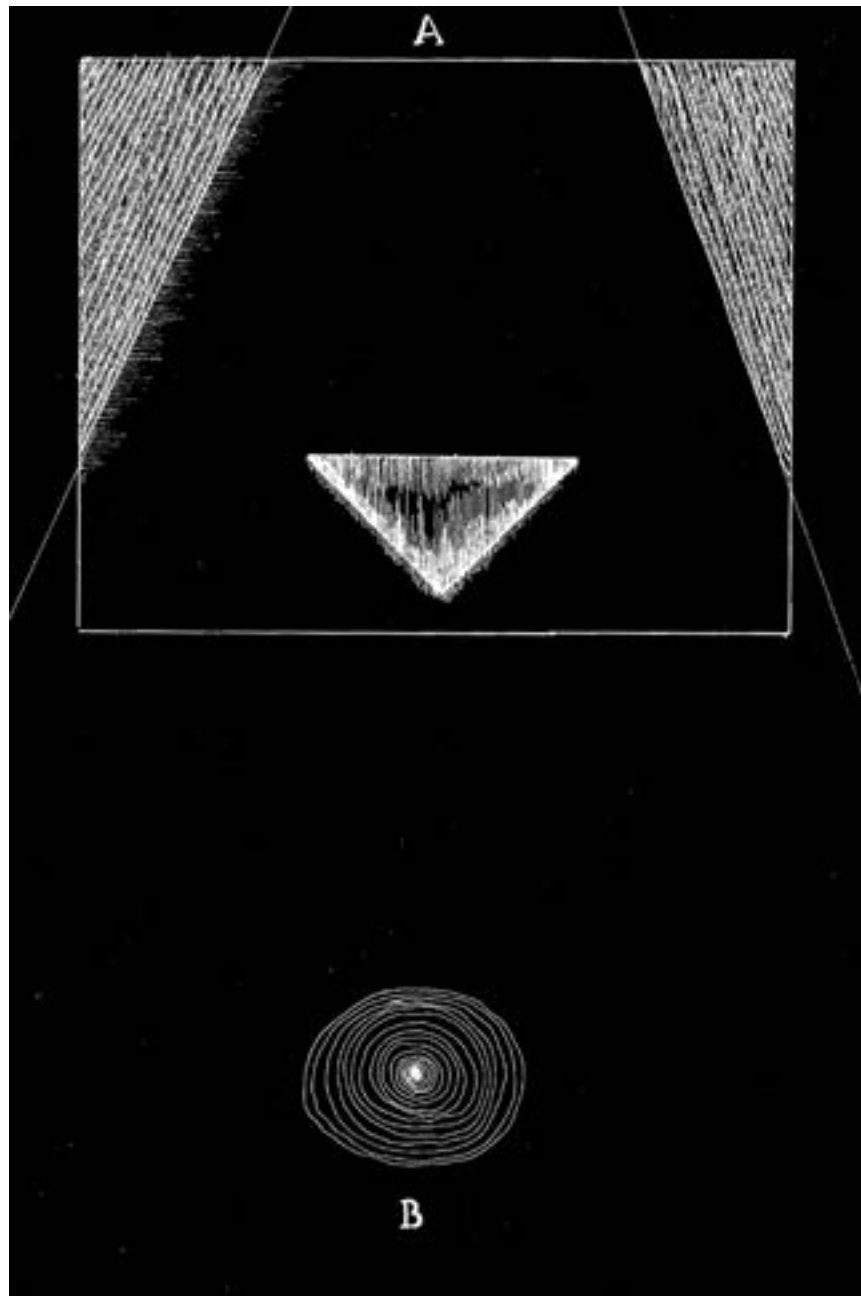


1.c

Contenu : Contre-champ. Projeté à l'intérieur de l'architecture, le spectateur est soudainement soumis à la perspective opposée de la séquence précédente. En synchronisation avec l'avancée des trois individus, le déroulement du travelling coïncide avec l'apparition du triptyque. L'espace d'ensemble est finalement montré dans sa totalité avec un contre-champ du plan d'ensemble 1.b.

Fonctions : Ici, une sensation d'emprisonnement est conférée par la profondeur de champ horizontale poussée à l'extrême et un rythme vertical régulier. Étant le seul élément symbolique présent dans le tiers supérieur du cadre, le triptyque (A) bénéficie de cette composition : il est le point de fuite de la perspective.

Son : L'orchestre de la garde SS d'Adolf Hitler participe à l'action au fur et à mesure que les trois personnages s'approchent. La musique jouée par l'orchestre pendant la marche synchronisée des trois individus vise à souligner la grandeur du mouvement.

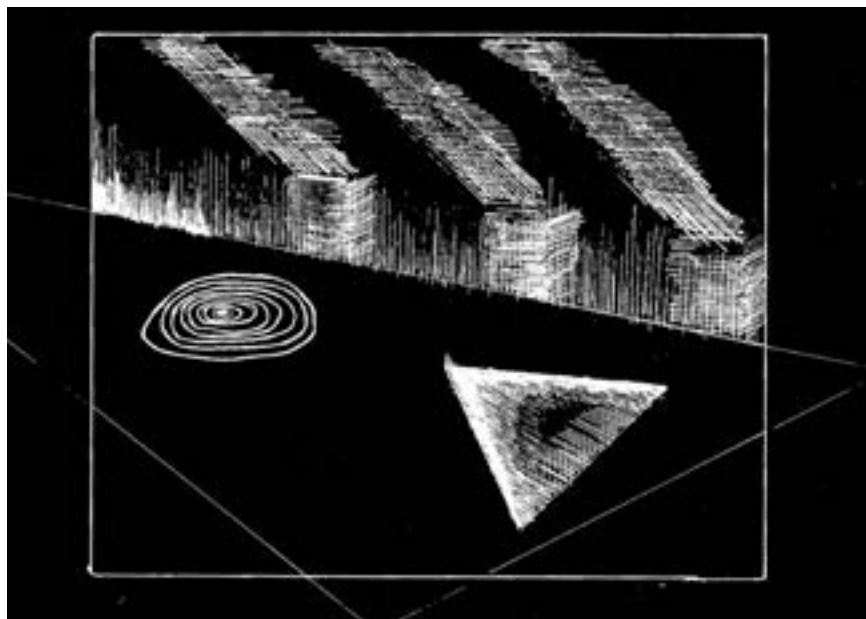


2.0

Contenu : Plongée centrale. Zoom et plan serré sur le couloir de lumière : en s'approchant de plus en plus, on reconnaît enfin les trois individus. De gauche à droite : Himmler (en uniforme noir, chef des SS), Hitler (au centre) et Lutze (en uniforme de la SA, nouvellement élu chef de la SA, qui vient de prendre la place d'Ernst Röhm, assassiné pendant la « Nuit des longs couteaux » sur l'ordre d'Hitler le 2 juillet 1934, soit deux mois avant le tournage du congrès).

La coupe franche du cadre ne laisse voir que partiellement et la couronne de lauriers et la masse des soldats. La couronne encadre l'image et l'action. En revanche, le périmètre où se trouvent les chefs les comprend dans leur entièreté, y compris leur ombre.

Fonctions : 2.0 est une scène charnière similaire à 1.a. La composition reprend à l'identique la première scène de la séquence 1. Les soldats qui constituent la masse armée sont présentés partiellement. Ils disparaissent avant que le panoramique vertical ne laisse apparaître à nouveau un fragment de la couronne. Ce plan annonce une rupture visuelle entre les chefs et la masse.



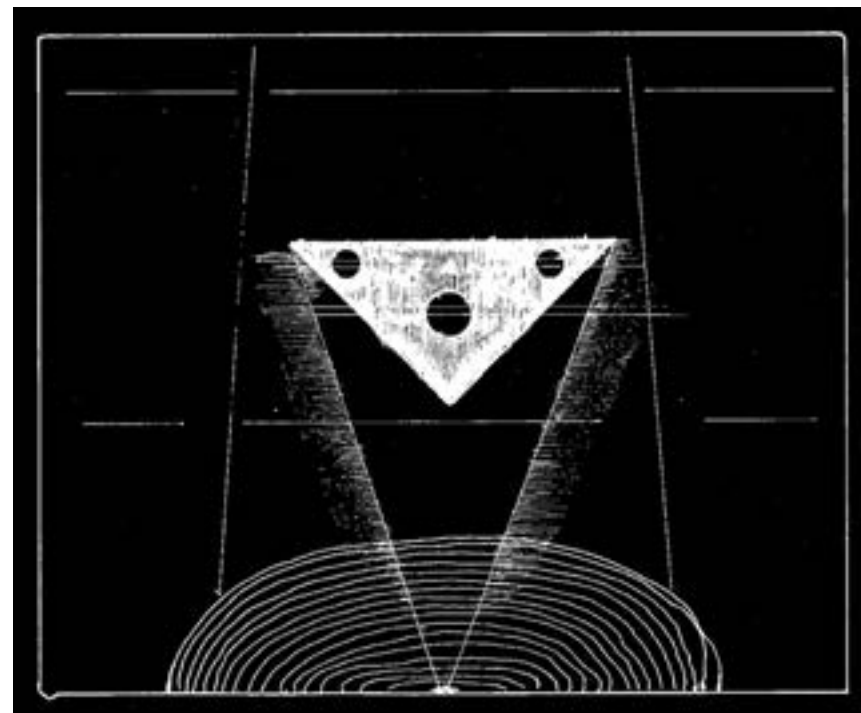
2.a

Contenu : Plan inédit. Nouveau point de vue à hauteur du sol (coupe diagonale en direction des chefs) qui annonce le début de l'hommage aux morts.

2.c/2.e

Contenu : On revient à la scène 2.0, même cadrage. Le regard des chefs se porte sur la couronne, mais chacun tend son bras droit en direction des spectateurs (notamment Lutze, à droite) ; Himmler, à gauche, regarde Hitler, qui est au centre), et toutes les ombres sont orientées vers la droite.

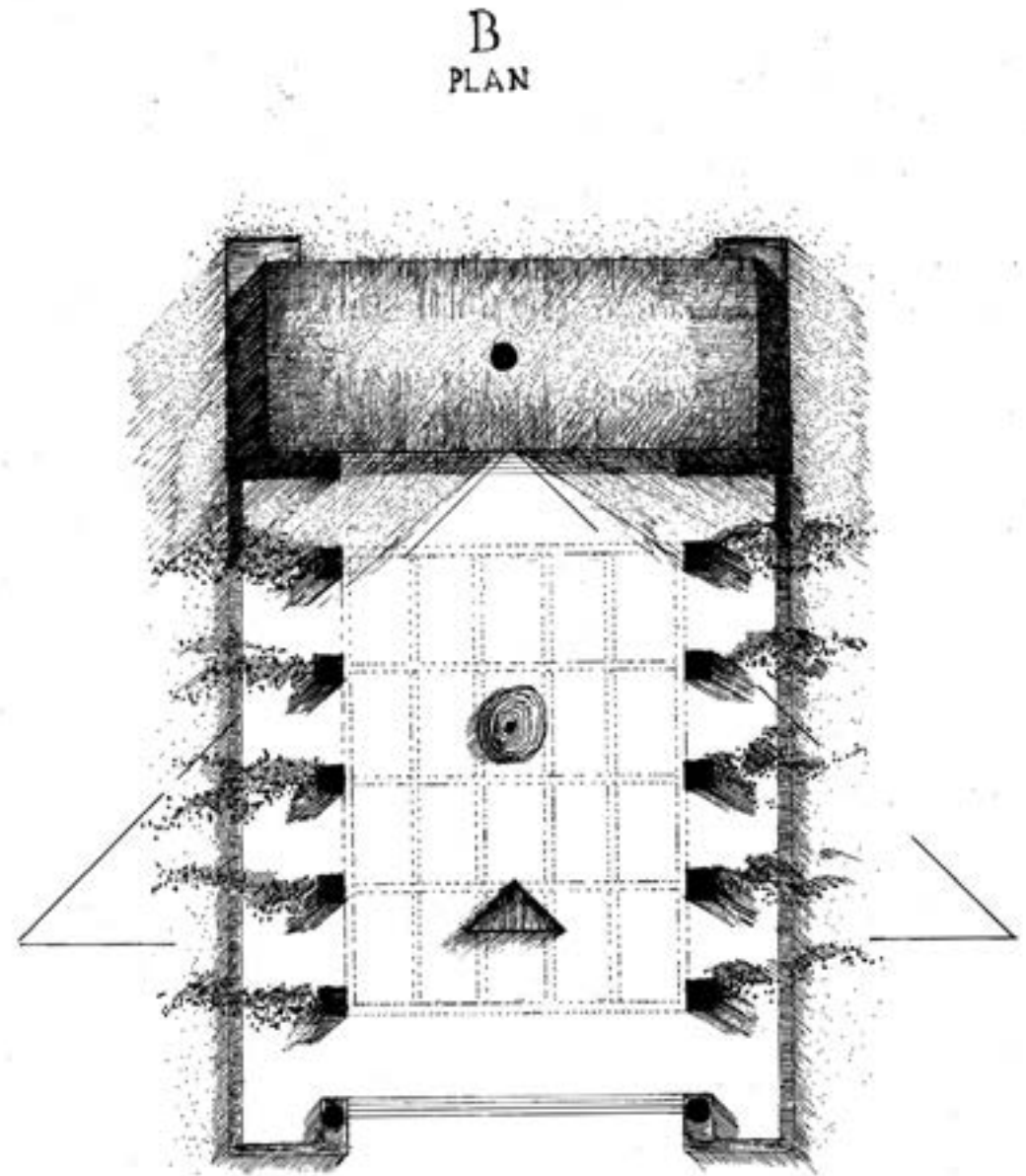
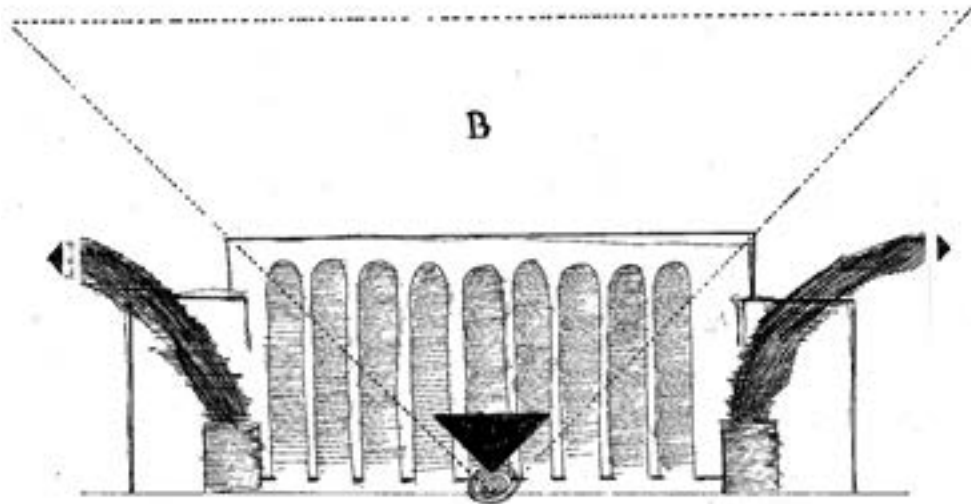
Fonctions : Finalement, une rupture totale entre chefs et masse est produite.

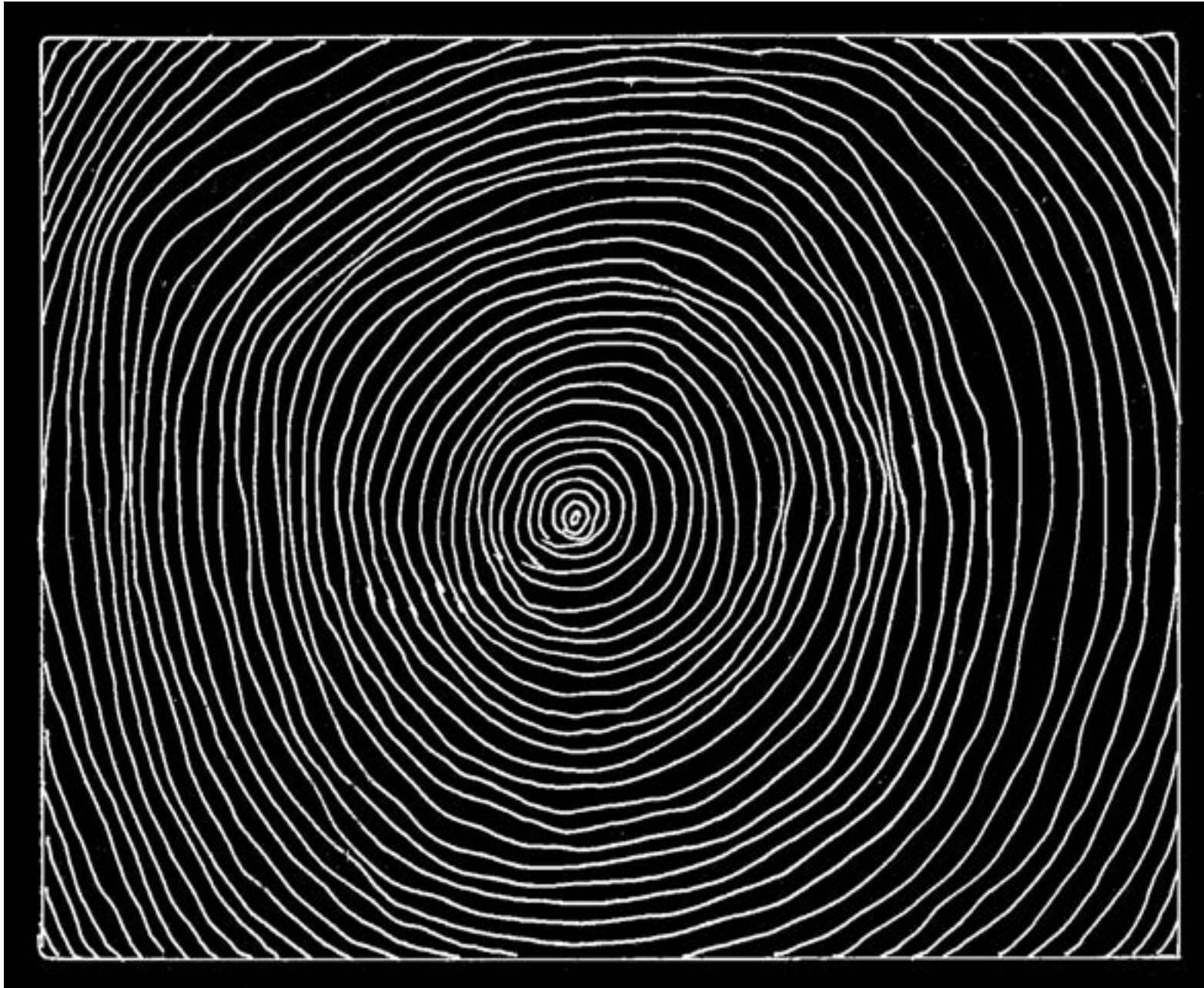


2.b/2.d

Contenu : Deux scènes spéculaires d'architecture. Il est important de noter la soudaine absence des soldats qui structuraient la scène précédente.

Fonctions : La disparition de la masse humaine et l'image architecturale altérée confèrent à cette section des qualités artificielles inquiétantes. Ici, l'architecture s'impose comme l'expression d'une vérité inébranlable. L'absence de profondeur rigidifie et comprime l'espace, au point de pétrifier les chefs nazis et de générer une rupture totale entre eux et leur environnement. Les diagonales de fumée et la disposition des trois caméras forment un triangle. On peut estimer que la présence récurrente de cette forme triangulaire dans des détails (l'aigle au début de l'extrait, la formation des trois chefs qui avancent, la structure des plans panoramiques) constitue un apport de Riefenstahl, personnel et plus discret, aux formes déjà connues de la propagande nazie.

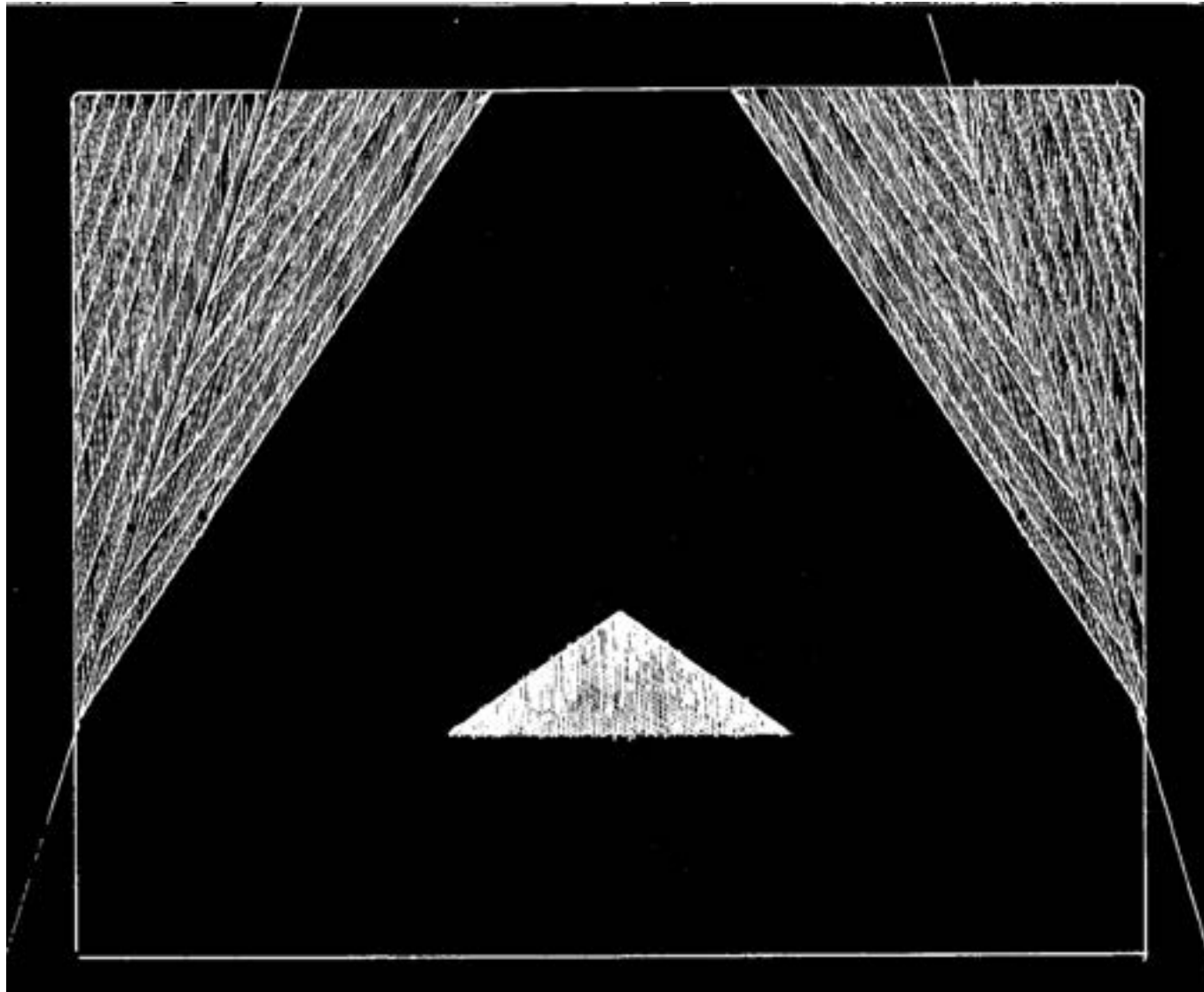




2.f

Contenu : Gros plan sur la croix gammée agrandie.

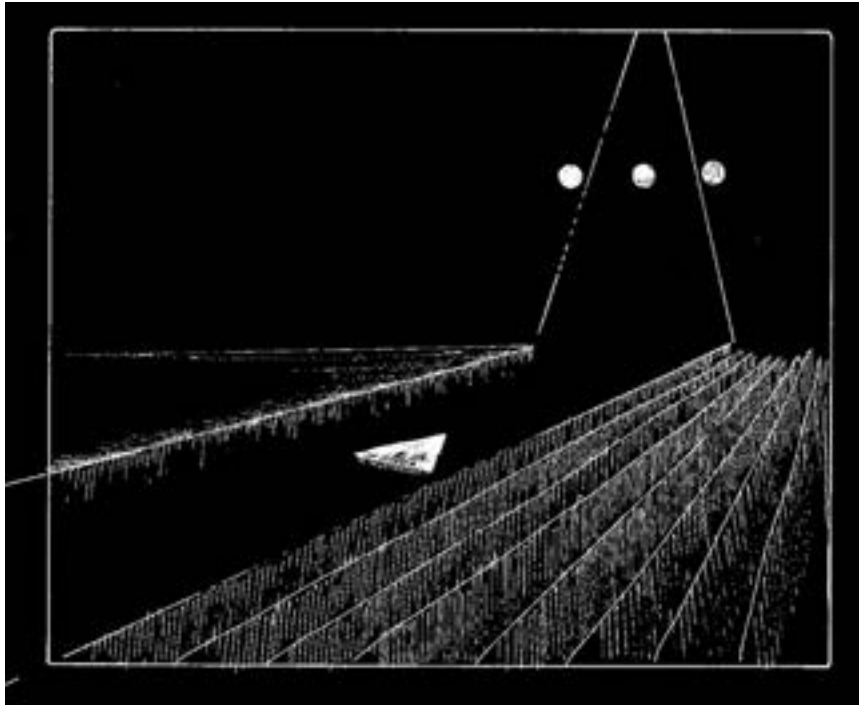
Fonctions : L'absence de profondeur de champ en 2.b/c/d/e réduit les capacités de perception du spectateur qui n'est plus capable de retrouver l'échelle correcte pour ce plan et voit une croix gammée de taille conséquente. Il suffit de le regarder dans un autre plan pour constater qu'en réalité il est beaucoup moins grand qu'il n'apparaît.



3.a

Contenu : La commémoration est terminée, les trois chefs reviennent en direction B > A. Plan identique à 2.0, mais en sens inverse.

Fonctions : La profondeur de perspective définie par la masse périmétrique revient progressivement.

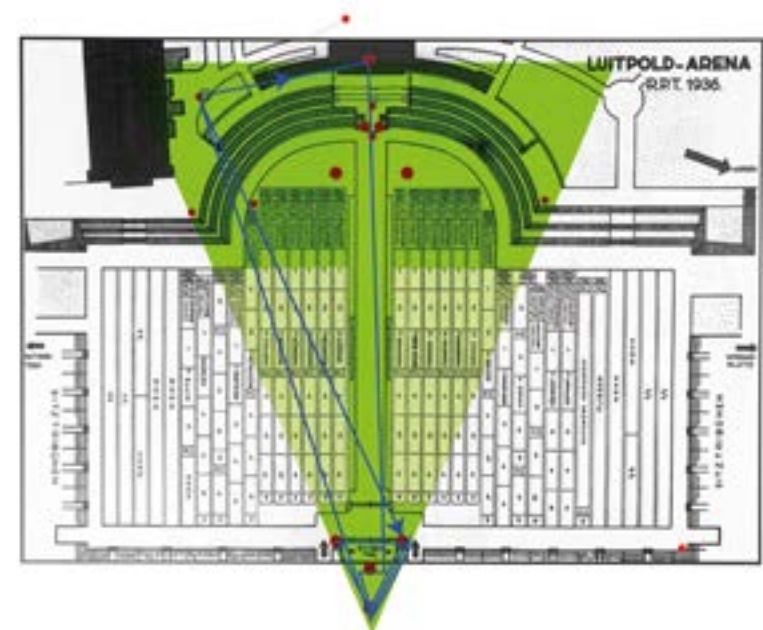


3.b

Contenu : Nouveau plan inédit. Les trois chefs avancent vers le podium A. En premier plan, une large partie des soldats qui forment la masse lèvent leurs drapeaux à l'unisson.

Fonctions : Ce plan d'ensemble diagonal annonce un changement d'action. L'architecture A est enfin révélée. Ici, pour la première fois, on voit les visages des soldats, la masse s'individualise dans ce plan avant que ne débutent les grands mouvements de masse qui caractérisent le film.

L'analyse graphique révèle un dynamisme de l'image conçu pour être en contraste total avec le contenu montré. L'esthétique de Riefenstahl se déploie complètement grâce à la présence de l'immense dispositif de capture sur le terrain. En regardant la séquence dans son ensemble, la polyphonie de sens qui peuvent jaillir dans l'esprit du spectateur est principalement dictée par une répétition en continu de formes similaires. Ce même dispositif de capture, si représenté sur un plan technique, est disposé en formation triangulaire. À travers le montage soigneux effectué par Riefenstahl, le spectateur est transporté à l'intérieur de l'événement au moyen de déplacements en diagonale continus, de champs et de contre-champs, de panoramiques et de travellings verticaux et horizontaux. Cependant, ces déplacements suivent un parcours géométrique rigide. La rigidité du dispositif militaire s'oppose au dynamisme perpétuel de l'image et le spectateur qui traverse l'événement semble poussé par une force mystérieuse. En réalité, cette force mystérieuse qui meut le spectateur n'est rien d'autre que la sensation découlant d'une dense composition de formes construites en fonction de l'événement dans sa totalité. En effet, considérées séparément, ces formes sont dénuées de tout sens. Leur succession, à travers la continuité du temps, édifie le totalitarisme. Comme on peut le voir sur la prise de vue aérienne de Nuremberg à la page suivante, même la totalité du dispositif du congrès est contenu dans une forme triangulaire similaire. Tout semble construit en fonction d'une cohérence de forme rigide. On perçoit une totalité préméditée qui dépasse la simple esthétique cinématographique.





NUREMBERG
VIEILLE VILLE

LUITPOLD ARENA

ZONE DU CONGRES

CONCLUSION

Triumph des Willens est un cas d'étude exemplaire qui se distingue notamment par la dimension monumentale de sa préparation architecturale, cinématographique et humaine, et de son objectif. Les nazis avaient toute les raisons de choisir la zone du congrès de Nuremberg pour y faire dérouler la première phase de leur démonstration. Si on estime que l'intention finale de la propagande était de reporter l'événement physique en images, en considérant donc que l'*output* cinématographique représente la fin principale, le site du congrès offre en outre les qualités d'un immense plateau de cinéma. Les intentions de la propagande nazie étant liées à une volonté d'expansion médiatique, il n'est donc pas possible ici de dissocier le pouvoir politique du pouvoir médiatique.

L'apport de Siegfried Kracauer à propos des documentaires de guerre de production nazie, et, plus particulièrement, son obsession de la conception de schémas d'analyse psychologique, qui l'ont conduit à redéfinir à sa façon la profession de critique de cinéma, m'été d'un grand secours. Analyser un film de propagande dans sa structure équivaut à analyser, morceau après morceau, l'illustration technique d'un objet complexe et à en comprendre la fonction par rapport à l'ensemble. Kracauer met en pratique un schéma d'analyse structurel hiérarchique et, d'une certaine façon, généalogique, en décomposant le film de propagande en passages, sections et unités, pour ensuite distinguer les liens symboliques qu'entretiennent les divers composantes. Il s'agit d'une approche déterministe fondée sur les capacités de raisonnement, développée en réaction aux intentions nazies qui, à l'inverse, avaient tendance à rendre le raisonnement stérile en faveur des « sentiments », un terme qui ne se réfère à rien de concret. Kracauer a donc élaboré un instrument concret de contre-propagande politique, afin de donner une forme logique aux « sentiments » construits au moyen de la manipulation cinématographique. L'implication tardive de Kracauer dans le projet lancé par le MoMA, qui avait débuté en 1937 (il est arrivé à New York seulement en 1941), montre combien le cinéma nazi inquiétait les pays étrangers. La brutalité du contenu exprimé dans *Triumph des Willens*, comme dans d'autres films nazis, contient des images construites visant à injecter aux masses un copieux cocktail de terreur et d'euphorie. Les injections cinématographiques étaient contrôlées par l'omniprésent Ministère de la Propagande et régulièrement administrées au moyen

de revues cinématographiques hebdomadaires et de projections de films officiels, aussi bien au pays qu'à l'étranger.¹⁸

En 1945, le nazisme déclinait, mais son image, préservée par une immense production cinématographique, espérait résister dans le temps d'une manière ou d'une autre. La disparition de la Luitpold Arena et l'abandon du site entier du congrès n'ont pas empêché l'image du nazisme de survivre. Grâce à la reproduction cinématographique, cette zone est encore liée au pouvoir, tandis que l'architecture du congrès en ressort détériorée. Difficilement intégrables à la Nuremberg actuelle, certains bâtiments nazis émergent du panorama urbain comme le triste résultat d'une malformation historique avec laquelle il faut cohabiter.

Je suis parti à Nuremberg en étant pas exempt d'un bon nombre de ces préjugés. Ayant étudié par cœur la séquence du cénotaphe, j'ai reproduit les cadrages du film en me fondant principalement sur mes souvenirs et avec l'aide occasionnelle de dessins d'étude approximatifs réalisés durant la phase de recherche. Le résultat obtenu s'approche beaucoup des cadrages de *Triumph des Willens*. Cependant, le contenu est le résultat aléatoire du moment. Une différence d'attitude importante découle des moyens employés. Le caractère aléatoire du contenu montré coïncide avec l'utilisation d'un dispositif de capture non professionnel. Utiliser une caméra numérique pour amateur, dans mon cas, signifie imposer une méthode de réalisation différente ; il s'agit d'une attitude individualiste qui tend à éliminer virtuellement toute forme de processus fondé sur le collectif. Par conséquent, l'image aléatoire diffuse des sensations plus proches du réel, similaires à ce qui se fait dans la pratique du reportage et du documentaire. Néanmoins, il y a toujours une phase de construction ; le documentaire doit également être pensé, coupé et monté. Il n'empêche que, en utilisant des images au contenu aléatoire, il demeure toujours, avant ou après, un moment où il faut imposer une intention, « pas dans le sens d'imaginer l'irréel mais dans le sens très spécifique et précis de la technique, de l'"art" de construire des images. »¹⁹ L'absence d'une forme, dans les images d'actualité – qu'il s'agisse des images produites par les journalistes cinématographiques nazis au front ou d'images

18 En été 1941, un numéro de Sight and Sound déclarait : « Le bureau de l'Ufa à New York fait savoir qu'en dépit des difficultés dues au blocus, un film allemand arrive ici en moyenne une fois toutes les deux semaines. », in De Caligari à Hitler, op. cit., p. 314.

19 NANCY Jean-Luc, « On Evidence: Life and Nothing More, by Abbas Kiarostami », Discourse 21.1, Detroit, Wayne State University Press, 1999, p. 82.

Conclusion

d'actualité récente de production aléatoire –, fait du caractère aléatoire une forme à part entière. Si préméditation propagandiste il y a (dans ce type d'images), elle ne réside pas dans la préparation – comme c'est en revanche le cas pour *Triumph des Willens* –, mais dans les conséquences. Quand un régime exploite le dispositif médiatique pour divulguer ses intentions sur la base de matériel d'actualité au contenu aléatoire, comme il en va souvent dans le monde de l'information, se réalise un processus de manipulation destiné à conquérir l'opinion, ou simplement l'attention, d'une majorité et à l'entretenir dans le temps.

Le film que je vous présent entend dénoncer, au moyen d'un processus de comparaison, l'application au média audiovisuel de méthodes de montage qui exploitent du matériel d'archive ou d'actualité dans le but d'influencer l'opinion publique et d'acquiescer une majorité consentante dans le temps. En approchant l'image de *Triumph des Willens* de l'image actuelle que j'ai capturée, l'esthétique de Riefenstahl se révèle être le produit cinématographique d'une machine propagandiste totalitaire complexe, qui ressentait le besoin d'imposer une direction à travers le viatique de la forme. La communication de la forme, qui comporte le cadrage et le montage, définit une direction politique précise ; c'est donc l'image d'un événement fabriqué qui s'impose comme réalité de l'événement et du nazisme. De mon côté, en revanche, les images prises à Nuremberg et le processus de comparaison/manipulation qui en résulte n'entendent pas s'imposer comme produit cinématographique, mais plutôt comme un essai de méthode critique de déconstruction objective, de reconstitution et de communication, – par ailleurs similaire à la pratique du designer. Finalement, la masse et sa propagation en images, ce que Walter Benjamin définit comme « una forma di comportamento umano particolarmente favorevole all'apparecchiatura », est un phénomène visible aujourd'hui plus qu'autrefois.

C. CINQ EXEMPLES ELABORES

Remarque préliminaire : Au cas où plusieurs unités fondamentales et leurs fonctions se mélangent, seule la fonction la plus importante compte.

EXEMPLE 1
tiré de *Victoire à l'Ouest*

EXPOSES

1. « Le Commandement allemand a reçu des informations selon lesquelles des ordres ont été donnés à une puissante force ennemie dans les environs de Lille, composée d'un grand nombre de divisions anglaises et françaises, d'avancer sur le Bas-Rhin et dans le district de la Ruhr, en violation de la neutralité belge et hollandaise. »

2. « (Les gardes-frontières belges ouvrent volontiers les barrières aux troupes des puissances occidentales.) » Le début de cet exposé coïncide avec la prise de vue des gardes-frontières belges de l'unité visuelle 2a.

UNITES VISUELLES

1. Plan d'une carte représentant cette intention. Des flèches symbolisant les groupes ennemis traversent la frontière belge en direction du point marqué « Ruhr ».

2a. Environ 19 plans représentant l'avance de différentes unités militaires françaises : motocyclistes, cyclistes, artillerie, tanks en mouvement, soldats dans un train blindé. — L'une des premières images montre les gardes-frontières belges ouvrant les barrières. La prise de vue finale montre la marche de l'infanterie française, surtout des Noirs, vue sous différents angles.

2b. Troupes anglaises : Plan 1 : plan moyen sur deux officiers anglais debout ensemble.

Plan 2 : gros plan sur un tank anglais en mouvement vers la gauche.

Plan 3 : colonne d'infanterie anglaise en marche vers la gauche.

Plan 4 : la même chose vue d'un autre angle.

Plan 5 : l'infanterie anglaise se mouvant lentement en file indienne vers l'arrière-plan.

Plan 6 : plan rapproché sur un tank en marche.

UNITES SONORES

2b. Unité sonore synchronisée avec les prises 1 et 2 : imitation musicale du caquetage dans un poulailler.

2b. Unité sonore synchronisée avec les prises 3-6 : variation sur la chanson anglaise de soldats « The Siegfried Line », légèrement orchestrée et chantée par un chœur.

ANALYSE DE L'EXEMPLE 1

*Commentaire**Exposés*

- 1) *Contenu :* Intention de l'ennemi de violer la neutralité de la Belgique et d'envahir la Ruhr sur le point de se réaliser.

Fonctions : L'ennemi est stigmatisé comme agresseur.

Remarques : L'exposé est une falsification.

- 2) *Contenu :* La Belgique est en train de violer sa neutralité.

Fonctions : L'allusion à la culpabilité de la Belgique implique une justification morale de l'attaque allemande contre la Belgique.

Remarques : L'exposé est une falsification.

Enchaînements

Aucun

*Images**Unités visuelles*

- 1) *Contenu :* Voir description de l'unité visuelle.

Fonctions : La menace contre la Ruhr est symboliquement soulignée.

Remarques : Carte mouvante.

2a)
et

- 2b) *Contenu :* Par l'enchaînement avec la carte (voir *Enchaînements*) et la relation entre la carte et l'Exposé 1 (voir *Synchronisation*), le contenu est défini comme « L'ennemi entre en Belgique » (Exposé implicite.)

Fonctions : a) L'agression est un fait.

b) Les plans des troupes noires tendent à provoquer la haine raciale et à stigmatiser la conduite raciale de la France.

Remarques : Arrangement de matériel cinématographique français et anglais capturé.

Enchaînements

Description : Immédiatement après la carte de l'unité visuelle 1, l'unité visuelle 2 semble donner corps à l'avance symbolique des flèches. Les deux unités visuelles s'enchaînent.

Fonctions : Voir fonction a) des unités visuelles 2a et 2b.

Son

2b) *Caractérisation :* drôle.

2b) *Caractérisation :* Variation satirique. En ridiculisant les soldats anglais, la musique assume une fonction de propagande — cas exceptionnel.

Remarques : utilisation d'une chanson anglaise connue, « The Siegfried Line ».

Synchronisations

Relation entre l'image et le commentaire

1) *Caractérisation :* la carte symbolise l'exposé 1.

Fonctions : La représentation symbolique donne l'impression que les ennemis étaient sur le point de réaliser leurs intentions dénoncées dans l'exposé.

2) *Caractérisation :* Illustration se référant à l'exposé implicite « L'ennemi entre en Belgique ».

Fonctions : Voir fonction a) des unités visuelles 2a et 2b.

Bibliographie

- BENJAMIN Walter, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa, Torino, Einaudi, 1966.
- BENJAMIN Walter, L'Homme, le langage et la culture, trad. M. De Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, 1971.
- BERNAYS Edward, Propaganda. Comment manipuler l'opinion en démocratie, New York, édition H. Liveright, 1928.
- DESPOIX Philippe, Siegfried Kracauer : penseur de l'histoire, Paris, Édition de la Maison des Sciences de l'homme, 2006.
- HITLER Adolf, Mon Combat, Traduction intégrale de Mein Kampf par J. Gaudefroy-Demonbynes et A. Calmettes, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1934.
- INFELD Glenn B., Leni Riefenstahl et le 3ème Reich : Cinéma et idéologie 1939-1946, Éditions du Seuil, 1978.
- KRACAUER Siegfried, De Caligari à Hitler, Lausanne, Édition l'Age d'Homme, 1973.
- KRACAUER Siegfried, Da Caligari a Hitler : una storia psicologica del cinema tedesco, Torino, Lindau, 2001.
- KRIER Leon, Albert Speer Architecture 1932-1942, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1985.
- NANCY Jean-Luc, « On Evidence: Life and Nothing More, by Abbas Kiarostami », Discourse : Journal for Theoretical Studies in Media and Culture: Vol. 21: Iss. 1, Article 5, Detroit, Wayne State University Press, 1999.
- RENTSCHLER Eric, The Ministry of illusion: Nazi cinema and his afterlife, Cambridge, Harvard University Press, 1996.
- SPEER Albert, Erinnerungen, Frankfurt, Ullstein, 1969.

Webographie

- DESBROUSSES Hélène, « Mein Kampf: la matrice de la barbarie » [En ligne]
<http://www.anti-rev.org/textes/Desbrousses00a/>.

Filmographie

Leni Riefenstahl, Triumph des Willens, 1935

https://www.youtube.com/watch?v=_yoiXQslgI8

Toutes les images présentes dans le mémoire liées à Triumph des Willens proviennent d'une version gratuite du film.

Leni Riefenstahl, Olympia, Fest der Völker, 1936

<https://www.youtube.com/watch?v=bNnDBAdF2sI>

Feuertaufe, 1940

https://www.youtube.com/watch?v=wp_GdAeACzU

Svend Noldan, Sieg im Westen, 1941

https://www.youtube.com/watch?v=cZ_gcAM_AOU

Harry Watt, Target for Tonight, 1941

<https://www.youtube.com/watch?v=PDTLeFl8cXU>

Source du document en annexe

KRACAUER Siegfried, De Caligari à Hitler, Lausanne, Édition l'Age d'Homme, 1973, pp. 369-372.

Source des images

Concepts de l'analyse structurelle

KRACAUER Siegfried, De Caligari à Hitler, Lausanne, Édition l'Age d'Homme, 1973, p. 361.

Les plans techniques du dispositif militaire à la Luitpold Arena et la prise de vue aérienne de Nuremberg proviennent du Documentation Centre Nazi Party Rally Grounds de Nuremberg : <http://museums.nuremberg.de/documentation-centre/>.

Les dessins et l'analyse audiovisuelle de Manipulated Realities sont de production personnelle.

