

# Le triomphe de la volonté de Leni Riefenstahl

## La toute-puissance du cinéma mise au service du Troisième Reich

L'art de masse, le traitement des masses, qui ne devait pas se séparer d'une accession des masses au titre de véritable sujet, est tombé dans la propagande et la manipulation d'État, dans une sorte de fascisme qui unissait Hitler à Hollywood, Hollywood à Hitler. L'automate spirituel est devenu l'homme fasciste. Comme dit Serge Daney, ce qui a mis en question tout le cinéma de l'image-mouvement, ce sont «les grandes mises en scène politiques, les propagandes d'État devenues tableaux vivants, les premières manutentions humaines de masse», et leur arrière-fond, les camps. C'est cela qui a sonné le glas des ambitions de «l'ancien cinéma»: ce n'est pas, ou pas seulement la médiocrité et la vulgarité de la production courante, c'est plutôt Leni Riefenstahl, qui n'était pas médiocre!

Gilles Deleuze

Artistically she is a genius, and politically she is a nitwit.

Liam O'Leary

### Bertrand Bacqué (HEAD – Genève)

Dans l'analyse qui suit, je ne vais pas m'intéresser directement aux mots, aux slogans, à l'idéologie nazie, bien qu'elle soit omniprésente dans les discours affichés par les ténors du Parti national-socialiste des travailleurs allemands et du Führer lui-même, mais aux images et, plus exactement, au langage cinématographique, c'est-à-dire à la rhétorique audio-visuelle utilisée par Leni Riefenstahl dans *Le triomphe de la volonté* réalisé en 1934. Comme le souligne justement Deleuze, Leni Riefenstahl était tout sauf médiocre. De fait, elle a porté à son sommet le langage cinématographique, et le philosophe français n'est pas loin de dire, dans ses cours sur le cinéma, qu'elle incarne l'accomplissement de «l'image-mouvement», autrement dit, du cinéma «classique».

D'une certaine façon, elle en sonne aussi le glas. Le glas de la croyance au cinéma, qui se devait d'accompagner les grandes idéologies de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, qu'elles soient nationales-socialistes, communistes ou libérales, et qui s'est fait alors le bras officiel de la propagande. Jamais nous ne pourrons

croire au cinéma de la même façon, jamais plus nous ne pourrions nous abstenir de douter des images. C'est même l'une des caractéristiques de la modernité que de mettre systématiquement les images en question.

Nous allons voir ici comment Leni Riefenstahl use de tous les motifs cinématographiques possibles pour construire son discours audiovisuel. D'une certaine façon, elle ira plus loin encore avec *Les dieux du stade* (1936), inventant en quelque sorte la télévision moderne et donnant le «la» des retransmissions sportives contemporaines en multipliant les points de vue, en utilisant les ralentis et les travellings. Mais c'est une autre histoire.

Resituons rapidement la cinéaste. Venue de la danse, elle trouva une véritable reconnaissance comme actrice dans les films de montagne, déjà porteurs d'une idéologie pré-nazie (à travers l'exaltation du dépassement et du sacrifice), qui seront réalisés par Arnold Fanck dans la seconde moitié des années vingt (*La montagne sacrée*, 1926; *Le grand saut*, 1927 et *L'enfer blanc du Piz Palü*, 1929). Passionnée par ce genre, qui connaît dès lors un grand succès, elle passe à la réalisation et tourne *La lumière bleue* (1932) qui, selon ses dires, fascina en son temps un De Sica ou un Rossellini<sup>1</sup>. Là, elle apprendra dans la douleur le langage cinématographique. Essentiellement composé de plans-séquences, le premier montage ne fonctionnera pas. Après un second montage d'Arnold Fanck, elle coupera les plans-séquences par des inserts qui rythment désormais le film en introduisant l'alternance. Grande leçon de cinéma qu'elle retiendra dans *Le triomphe de la volonté*.

«Quand nous arriverons au pouvoir, vous réaliserez nos films» aurait dit Hitler à Leni Riefenstahl lors

d'une rencontre privée. Il ne croyait pas si bien dire. En 1933, elle filmera le cinquième congrès du NDSAP pour *La victoire de la foi*, dont elle sera peu satisfaite et qu'elle reniera, faute de moyens. Le film fut même boycotté par le Parti. En 1934, pour le sixième congrès du NSDAP, intitulé par Hitler lui-même «Le triomphe de la volonté», elle aura les pleins pouvoirs. «Produit sur l'ordre du Führer» selon le troisième carton du film, ce «documentaire du Congrès du Parti du Reich» est «créé par Leni Riefenstahl»<sup>2</sup>. À sa disposition, des moyens exceptionnels pour l'époque: 18 opérateurs, 18 assistants techniques, 30 caméras, 4 équipes de prise de son, 22 voitures avec chauffeurs, budget illimité... des conditions de travail véritablement hollywoodiennes! Et elle fera tout pour distinguer sa réalisation des vulgaires prises de vue des actualités. C'est à un véritable film que nous assistons, avec une rhétorique directement empruntée à la fiction, qui demandera six jours de tournage, mais cinq mois de montage; en fictionnalisant une «réalité» pré-formatée par Albert Speer, le grand architecte de l'événement!

Pour mieux appréhender le film, je vous propose d'analyser rapidement cinq séquences au travers d'une sélection de captures d'écran, ainsi que les figures cinématographiques qui y sont utilisées. Je passe volontiers sur l'épilogue du film, abondamment décrit, où Hitler, tel un «nouveau Messie» (Georges Sadoul) ou un «Dieu du Walhalla» (Jean Mitry), survole Nuremberg en Junkers Ju 52 au son du *Horst-Wessel-Lied*, l'hymne du NSDAP, puis «descend du ciel tel le démiurge» (Marc Ferro), pour m'intéresser à l'arrivée du Führer sur la piste d'atterrissage et son premier contact avec la foule.



## L'arrivée d'Adolf Hitler à Nuremberg

Premier élément remarquable dans cette séquence, et ce sera l'un des principes du film, l'alternance entre Hitler et la foule: l'homme providentiel face à la masse conquise! Dans le premier photogramme, l'homme sourit, confiant en son avenir, sûr de son programme politique et assuré de son succès. Ensuite alternent l'homme et la foule qui l'ovationne lors de son passage dans la Mercedes décapotable. Le regard, tantôt à droite, tantôt à gauche du Führer, est prolongé par la foule filmée tantôt à droite, tantôt à gauche, certainement depuis la voiture qui précède.

Puis, une série de gros plans étonnants, sans doute filmés au téléobjectif d'une autre voiture (nous verrons les deux véhicules lors de l'entrée dans Nuremberg): la main du Führer, la partie pour le tout, autrement dit la synecdoque, figure ici hautement symbolique. Leni

Riefenstahl adore ce type d'effet et il deviendra récurrent tout au long de la séquence. C'est aussi le point de vue d'Hitler sur la foule auquel nous sommes évidemment associés. Ivresse de la victoire. C'est enfin une manière de rythmer et de couper les plans-séquences de foules qui pourraient être trop longs et répétitifs. Et c'est surtout une manière d'incarner la figure du meneur.

Enfin, à l'intérieur même de la séquence, une courte scène narrative: une femme avec un enfant sur le bras gauche tend un bouquet de fleurs au Führer. Scène certainement concertée puisqu'elle est nettement à l'écart de la foule qui longe la route. Et là – petit trait de génie –, à l'occasion de ce geste, Leni Riefenstahl insère une série de visages d'enfants, d'abord en plans moyens, puis en gros plans. Comme si toute l'enfance était également fascinée par Hitler. Là aussi, la partie pour le tout, le particulier pour le général. Et, finalement, la cinéaste boucle

la boucle, en remettant le plan de la femme à l'enfant qui s'éloigne de la voiture, non sans avoir fait le salut nazi au Führer. À ce moment-là, elle insère un autre plan de jeunes Allemands, généralisant ainsi l'adulation à l'ensemble de la jeunesse allemande.

Il ne faudrait pas croire que Leni Riefenstahl «invente» ce genre d'effets. Le montage alterné s'est développé dans les courses-poursuites dès le début du 20<sup>e</sup> siècle (École de Brighton), Griffith en fera le motif principal de ses films et, à la même époque, Flaherty, en digne héritier de Griffith, imposera ce motif fictionnel dans *Nanouk l'Esquimau* (1922) ou dans *L'homme d'Aran* (1933). Il ne faut pas oublier que Walter Ruttmann, le réalisateur de *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927), qui sera très proche de l'esprit de Vertov et de ses Kinoks, cosigne aussi le scénario du *Triomphe de la volonté*.

### **Rudolf Hess et les hauts dignitaires définissent les grandes orientations du Troisième Reich**

Dans cette série de photogrammes, l'idée est simple mais fondamentale. Lors de cette première rencontre, le montage alterne trois types de plans: les hauts dignitaires du Parti qui définissent dans ses grandes lignes la politique nazie, la foule et Hitler qui écoute, silencieux. Rudolf Hess (premier photogramme) «chauffe» la salle et présente les cadres du Parti national-socialiste. La majorité des plans des hauts dignitaires sont fixes<sup>3</sup>, ceux de la foule sont généralement en mouvement (travelling ou panoramique). Mais ce qui importe ici, c'est l'angle de la prise de vue. Toujours en plongée pour la foule, toujours en contre-plongée pour les caciques du Parti. Il s'agit pour Leni Riefenstahl de hiérarchiser et d'aider les spectateurs à mieux identifier ceux qui sont appelés à les gouverner. À noter aussi le traitement spécial réservé à Hitler, qui aurait pu être filmé de face. La légère contre-plongée ainsi que sa pose lui donnent un rôle central dans la scène, un rôle d'arbitre, bien qu'à ce stade, il reste encore muet. Dans cette mise en scène, Rudolf Hess semble avoir le rôle secondaire d'un «Monsieur Loyal» qui règle l'entrée des ténors du Parti. Quant au plan final, encore une fois, il insiste sur l'unité de la masse.



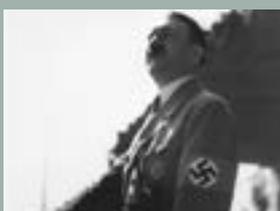
## Hitler «rencontre» les travailleurs du NSDAP

Lors de cette «rencontre» toujours très à distance entre le Führer et les travailleurs du NSDAP, on remarque plusieurs éléments forts, comme la prééminence d'Hitler qui domine la foule des ouvriers en uniformes y compris dans les fondus enchaînés (premier et dernier photogrammes). Bien sûr, il faut insister sur la géométrisation des groupes de travailleurs, mais cela doit probablement plus à Albert Speer, le grand ordonnateur de ces événements, qu'à Leni Riefenstahl. Même Hollywood, dans ses rêves les plus fous, n'avait pu s'adjoindre autant de figurants obéissant au doigt et à l'œil et n'oublions pas que l'un des fantasmes de Goebbels, ministre de la propagande, était justement de surpasser Hollywood.

Ce qui est proprement cinématographique, c'est le cadrage et le montage. Grâce à sa quinzaine de cameramen très mobiles (certains se déplacent en patins à roulettes), la cinéaste multiplie les points de vue pour donner rythme et diversité à ce qui pourrait devenir très vite profondément ennuyeux. Travailleurs de profil, travailleurs de face, en plans moyens. Les plans sont courts. Au milieu de tout cela, elle utilise la fragmentation: de nouveau la partie pour le tout. Un motif que Robert Bresson utilisera plus tard avec une virtuosité inégalée. Fragments de jambes bottées, fragments de mains sur les poignées de pelles. Puis, dans cette foule d'uniformes anonymes, d'où ne ressort aucun visage tant ils semblent identiques, une série de gros plans. Il ne s'agit pas tant d'identifier tel ou tel individu, nous sommes plutôt du côté du «dividuel» cher à Deleuze, mais d'identifier telle ou telle région, toutes au service de peuple, du Führer et du Reich.

Le film alterne alors les gros plans, raccordés aux regards avec un montage très rythmique qui, à travers cette diversité, crée une forme d'unité. «Camarade, d'où viens-tu? — De Frise. — Et toi? — De Kaiserstuhl. — Et toi? — Du Rhin. — Et de la Sarre.» Les plans se font encore plus brefs. Et dans cette répétition narrative, totalement mise en scène, c'est l'Allemagne tout entière qui est convoquée. Avant d'aboutir au serment de totale allégeance, le fameux: «Ein Volk, ein Führer, ein Reich, ein Deutschland», avec Hitler en superposition, comme unique garant de cette unité, mais aussi comme maître absolu de l'Allemagne.





## Hitler et les Jeunesses hitlériennes

Cette séquence est intéressante à plus d'un titre. D'abord, elle utilise l'un des motifs récurrents du cinéma muet que Leni Riefenstahl reprend à son compte, même si nous sommes dans un cinéma sonore! Le gros plan de la trompette peut faire penser à l'un des plans qui introduit le rêve «compensatoire» du *Dernier des hommes* de Murnau (1925) et qui donne lieu à l'une des plus belles séquences du film. Ensuite, fondu enchaîné avec les autres instruments, tambours et fifres. Notons que la figure du jeune homme au tambour sera réutilisée par Frank Capra et Anatole Litvak dans le film *Why We Fight, Prelude to War* (1942) réalisé en réaction au *Triomphe de la volonté* pour justifier l'entrée en guerre des États-Unis. Cet enfant deviendra de fait une véritable icône, utilisée *ad nauseam* par les néo-nazis.

Nous retrouvons par ailleurs la fragmentation décrite dans la séquence précédente qui, ici, prend une dimension parfois comique, comme avec les chaussettes des jeunes hitlériens.

Mais ce sur quoi Leni Riefenstahl insiste le plus, lors de l'alternance entre les plans du Führer et des jeunes, c'est la fascination qu'il semble exercer sur eux. Nous passons ainsi du groupe, des masses indivises, aux individus. Tous sont blonds et répondent parfaitement aux canons aryens. Ces jeunes sont à la fois distingués, mais en même temps unifiés, comme dans la séquence des ouvriers du NSDAP. Notons enfin l'utilisation par les opérateurs de travellings circulaires lors des discours d'Hitler pour rompre la monotonie et multiplier, là aussi, les points de vue.



## SS et SA portent la bannière

Dernière grande mise en scène de ce congrès, la cérémonie de la *Blutfahne* (littéralement «drapeau du sang»), qui commémore le putsch de la Brasserie du 9 novembre 1923 perpétré par Hitler et ses partisans et qui scelle l'unité retrouvée des SA et des SS après la nuit des Longs Couteaux, durant laquelle Hitler avait fait éliminer les principaux opposants à son ascension (la gauche et la droite chrétienne du Parti).

Dans cette séquence, nous retrouvons donc Hitler, Himmler et Lutze, qui rendent hommage aux martyrs de la cause, inventant ainsi les rituels propres à cette «nouvelle religion». Le premier photogramme montre

les trois hommes traverser l'esplanade, vus de la nacelle que nous apercevons en haut du cadre du dernier plan retenu. Puis, travelling latéral à l'approche des trois hommes. Ensuite, ils traversent de nouveau l'esplanade afin d'atteindre les tribunes dans lesquelles ils rendront hommage aux étendards. Ces derniers, filmés au téléobjectif, semblent innombrables. Enfin, de la nacelle, la caméra opère un de ces mouvements circulaires si chers à la cinéaste.

Notons enfin la reprise appuyée du motif de l'escalier d'Odessa du *Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein (1925), lors de la descente des marches par les tambours SS, calée sur le rythme de la musique.

Il est étonnant de remarquer à quel point seul l'effet visuel intéresse la cinéaste puisque, chez Eisenstein, il s'agit d'une dénonciation flagrante de la force brutale des militaires, là aussi désindividualisés, qui répriment la foule venue soutenir les mutins. Leni Riefenstahl ne s'attache pas au sens véhiculé par la scène du grand cinéaste soviétique et n'en retient que l'aspect purement rythmique. Certes, le contexte est différent, mais le rapprochement est inévitable. Soulignons enfin que, là où Leni Riefenstahl fige les foules et pétrifie les êtres, Eisenstein les met en mouvement, en état de révolte et d'insurrection permanente! Deux mouvements politiques et esthétiques diamétralement opposés.



### La gestique d'Adolf Hitler

Inutile de commenter de telles images, elles parlent d'elles-mêmes. Impossible aussi de ne pas penser à la géniale réinterprétation qu'en fera Chaplin – qui a dû étudier longuement ces séquences – dans *Le dictateur*, en 1939.

Toutes les images sont extraites du *Triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl (DD Video, 2001). Un grand merci à Karine pour l'accès au film de Ray Müller *Leni Riefenstahl, le pouvoir des images* (1993) ainsi qu'à Maïté et à Astrid pour leur relecture attentive.

Si la virtuosité du montage chez Leni Riefenstahl est fascinante, en dépit d'un matériel filmique assez ingrat (il faut le dire), la cinéaste allemande n'invente pourtant rien. Elle reprend à ses illustres prédécesseurs – et systématise – des motifs qu'ils ont su brillamment développer: le montage alterné chez Griffith, l'art des contre-plongées chez Eisentein, la «fictionnalisation» du réel chez Flaherty, l'art du montage hétérogène chez Vertov. Nombre de cinéastes et non des moindres reprendront ces figures à leur compte. Usant de moyens techniques exceptionnels, elle a mis ces motifs au service d'une idéologie puissamment mortifère. Le film tout entier témoigne de ce culte du sang, de l'exaltation, de l'obéissance et du sacrifice, des corps lissés et athlétiques, de la disparition des individus au profit de la masse, le tout subsumé par la figure toute-puissante du Führer – choix dont on ne peut douter qu'ils étaient pleinement assumés et consentis. Pour reprendre le critique irlandais Liam O'Larey, Leni Riefenstahl était artistiquement un génie mais, idéologiquement, une idiote.

### Bibliographie

Bimbenet, Jérôme (2015). *Leni Riefenstahl, la cinéaste d'Hitler*. Paris: Tallandier.

Delage, Christian (1989). *La vision nazie de l'histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*. Lausanne: L'Âge d'Homme.

Ferro, Marc (1993). *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard.

Krakauer, Siegfried (1973). *De Caligari à Hitler, une histoire psychologique du cinéma allemand*. Lausanne: L'Âge d'Homme.

- 1 In *Leni Riefenstahl, le pouvoir des images*, documentaire de Ray Müller (1993).
- 2 «Mademoiselle Riefenstahl, donnez-moi six jours de votre vie. Je souhaiterais que ce film soit fait par une artiste et non un réalisateur du Parti» aurait dit Hitler à la jeune cinéaste. Je ne reviendrai pas ici sur l'engagement national-socialiste, longuement discuté, de Leni Riefenstahl, le film parlant de lui-même... Notons seulement qu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, elle n'a été jugée que «sympathisante» et qu'elle ne sera pas concernée par la loi de dénazification. Jugement que nombre de contemporains ont contesté.
- 3 La plupart des plans des hauts dignitaires nazis ont été retournés en studios, à Berlin, quelques semaines plus tard, suite à la détérioration de la pellicule. Ce qui est impressionnant, c'est qu'ils s'intègrent désormais parfaitement au film...