

Fiche pédagogique

Un Juif
pour l'exemple

Sortie en salles

14 septembre 2016 (Suisse romande)

15 septembre 2016 (Suisse alémanique)

Film long métrage de fiction,
2016

Réalisation : Jacob Berger

Scénario : Jacob Berger,
Aude Py, Michel Fessler

Photographie : Luciano Tovoli

Montage : Sarah Anderson

Son : Henri Maïkoff, Gabriel
Hafner, François Musy

Musique : Manfred Eicher

Costumes : Leonie Zykan

Chef décorateur : Yan Arlaud

Interprétation : Bruno Ganz,
André Wilms, Aurélien
Patouillard, Paul Laurent,
Baptiste Coustenoble, Steven
Matthews, Pierre-Antoine Dubey,
Elina Löwensohn, Mathias
Svimbersky, Edmond Vuilloud,
Serge Bozon, Claude Vuillemin,
Stéphanie Günther Pizarro, Fred
Jacot-Guillarmod, Olivia Csiky
TrnkaProduction : VEGA Film, Co-
production: RTS, SRG SSR,
TeleclubDistribution en Suisse :
VEGA Distribution

Durée : 79 min.

Version originale française.
Sous-titres allemand ou anglais

Public concerné :

Âge légal : 14 ans

Âge suggéré : 16 ans

Festival de Locarno 2016 (en
pré-ouverture, hors compétition)

Résumé

1942, l'Europe est à feu et à sang. Mais nous sommes en Suisse, plus précisément à Payerne. C'est loin, la guerre, pense-t-on ici, c'est pour les autres, même si la frontière n'est qu'à quelques kilomètres.

Dans ces campagnes reculées, la terre a le goût âcre du sang des cochons et des bestiaux à cornes, qu'on tue depuis des siècles.

L'économie va mal. Usines et ateliers mécaniques disparaissent. La Banque de Payerne fait faillite. Des hommes aux mines patibulaires rôdent par routes et chemins. Les cafés sont pleins de râleurs. Parmi eux, Fernand Ischi, vantard, rusé, bien renseigné, a prêté serment, avec une vingtaine de Payernois, au Parti nazi.

Il rêve d'attirer l'attention de la Légation d'Allemagne, et même – pourquoi pas ? – d'Adolf Hitler lui-même. Dans leur ligne de mire : Arthur Bloch, 60 ans. Bernois, il exerce le métier de marchand de bétail. Il connaît bien tous les paysans et les bouchers de la région.

Ce jeudi 16 avril 1942 se tiendra la foire aux bestiaux de Payerne. C'est ce jour-là qu'Ischi et sa bande passeront à l'acte. C'est ce jour-là qu'un Juif sera tué pour l'exemple.

Soixante-sept ans plus tard, en 2009, quand l'écrivain suisse Jacques Chessex se souviendra de ces faits, c'est lui qui sera désigné comme l'ennemi à abattre. (Synopsis officiel du film)



Disciplines et thèmes concernés (Cycle 3)

MITIC, éducation aux médias :

Exercer des lectures multiples dans la consommation et la production de médias et d'informations... en analysant des images fixes et animées au moyen de la grammaire de l'image

Objectif FG 31 du PER

Sciences humaines et sociales : Histoire

Analyser l'organisation collective des sociétés humaines d'ici et d'ailleurs à travers le temps... en analysant les différentes conceptions des relations entre individus et groupes sociaux à différentes époques... en associant de manière critique une pluralité de sources documentaires... en distinguant les faits historiques et leurs représentations dans les œuvres et les médias... en examinant les manifestations de la mémoire et leurs interactions avec l'histoire...

Objectif SHS 32 du PER

Citoyenneté :

S'approprier, en situation, des outils et des pratiques de recherche appropriés aux problématiques des sciences humaines et sociales... en replaçant les faits dans leur contexte historique et géographique

Objectif SHS 33 du PER

Saisir les principales caractéristiques d'un système démocratique... en s'interrogeant sur l'organisation sociale et politique d'autres communautés du passé et du présent... en s'informant de l'actualité et en cherchant à la comprendre

Objectif SHS 34 du PER

Identité :

Expliciter ses réactions et ses comportements en fonction des groupes d'appartenance et des situations vécues

Objectif FG 38 du PER

Ethique et culture religieuse :

Analyser la problématique éthique et le fait religieux pour se situer... en repérant des mécanismes de fonctionnement idéologique

Objectif SHS 35 du PER

Commentaires

Ce film est une adaptation libre du roman de Jacques Chessex *Un Juif pour l'exemple*, paru chez Grasset en 2009. Dans ce livre, l'auteur évoque l'assassinat d'un commerçant juif par des sympathisants nazis. Il nous raconte l'histoire vraie qui s'est déroulée à Payerne en 1942. A l'époque de ce meurtre odieux, Jacques Chessex avait 8 ans. Soixante-sept ans plus tard, il se souvient du drame qui a frappé sa ville d'origine et qui le hante depuis.

Le film ne raconte pas uniquement l'histoire du roman mais également celle de l'écrivain, Jacques Chessex, qui est encore un enfant au moment des faits. Chessex ne se met pas en scène lui-même dans le récit. Toutefois, dans le film, Jacques est un personnage à part entière, qui rencontre Arthur Bloch, le juif assassiné, ainsi que les tueurs et les témoins du meurtre.

Si le roman se déroule en 1942, le film, lui, parle aussi d'aujourd'hui et du parcours de l'écrivain qui essaie de trouver, pour lui et pour sa ville de Payerne, une forme de rédemption et de réparation à travers la littérature.

Pour inclure le personnage de Chessex, enfant mais aussi vieux, le cinéaste télescope les époques, précisément comme lorsque l'on accomplit un travail de mémoire : on retourne sur un lieu, dans le présent, mais avec les images du passé en tête. Il y a donc dans le film un vieil homme qui se souvient. Le film mêle l'année 1942 à notre époque. Il s'est tourné principalement à Fribourg et à Ropraz – où vivait Chessex.



Une des questions importantes posées par le film est celle de notre rapport à l'Histoire, à la mémoire. Comment voyons-nous la position de la Suisse pendant la Seconde Guerre mondiale ? Comment nous l'a-t-on expliquée, enseignée ? Si le « devoir de mémoire » tend à une injonction et évoque plutôt la commémoration officielle, le « travail de mémoire » est une manière plus personnelle de se pencher sur la réalité des faits pour essayer de la comprendre.



D'autre part, la question du passage à l'acte de violence est elle aussi au cœur du récit. Comment, au sein d'une société donnée, est-il possible de basculer dans la violence, d'abord symbolique puis réelle ? Quels sont ces symptômes qui s'accroissent et qui, tout à coup, sont susceptibles de pousser des individus à glisser vers la violence extrême, alors qu'ils vivent dans une société relativement paisible et « civilisée » ? Le film laisse entendre que les comportements de l'époque ne sont pas si éloignés d'une certaine réalité et de certains comportements ségrégationnistes extrémistes d'aujourd'hui.

Ce rapprochement est souligné dès les premières minutes du film. Un carton rappelle que Chessex avait 8 ans lors du crime de Payerne et que celui-ci l'a hanté sa vie durant. Puis, la résonance avec aujourd'hui se fait immédiate, lorsque le spectateur comprend que des migrants sont refoulés par les soldats suisses, à l'image de ce qui se passe actuellement aux frontières. Enfin, la scène suivante montre Chessex âgé, réduit au silence lors d'un duplex dans une émission de radio. Cette

Disciplines et thèmes concernés :

Interdépendances (sociales, économiques et environnementale)

Analyser les formes d'interdépendance entre le milieu et l'activité humaine... en mettant en évidence quelques relations entre l'humain et les caractéristiques de certains milieux.

Objectif FG 26-27 du PER

scène nous projette en 2009, année de la parution du livre et de la mort de l'écrivain. Le réalisateur pose ainsi deux des enjeux du film : le souvenir, la mémoire et la résonance forte avec aujourd'hui. L'histoire s'amorce ensuite avec Chessex père et fils sur le chemin de l'école en 1942. Le spectateur comprend alors que le mélange des époques est un parti-pris du réalisateur et qu'il va l'accompagner durant tout le film.



Ce télescopage des époques mis en place n'est pas sans rappeler le processus de distanciation théorisé par Berthold Brecht. La mise en scène, pensée à cet effet, travaille à interpeller le spectateur. Celui-ci n'est pas l'observateur extérieur de

la reconstitution historique qui prend place à l'écran. Il est aussi un spectateur actif, contraint par les télescopages inhabituels entre 1942 et 2009 à réfléchir, non seulement aux correspondances entre ces deux époques mais également aux partis-pris de mise en scène du réalisateur.

Le décorateur et la responsable de la continuité (scripte) se seraient-ils trompés ? Les voitures contemporaines seraient-elles une erreur ? Les immeubles récents dans un décor de 1942, une grave maladresse ? C'est au fil du récit et des télescopages répétés que le spectateur comprend petit à petit que ces anachronismes sont voulus et servent à insuffler un sens supplémentaire au film.

Mise en garde : au vu de la dureté de certaines images et de la complexité des procédés narratifs, les enseignants du Secondaire I qui souhaitent montrer le film à leurs élèves doivent prévoir de le visionner au préalable et de soigner la mise en contexte.

Objectifs pédagogiques

- Confronter un livre à son adaptation cinématographique. S'interroger sur la pertinence des choix du réalisateur
- Se familiariser avec le contexte politique de l'Europe et de la Suisse des années 1940
- Questionner notre rapport à la mémoire. Discuter de la pertinence du *devoir de mémoire* et du *travail de mémoire*
- Questionner notre rapport à l'actualité. Distinguer les types de violence présents dans le film et les mettre en perspective avec ceux qui défraient l'actualité
- Prendre conscience de la portée politique d'une œuvre cinématographique
- Comprendre la portée esthétique d'une œuvre cinématographique et les émotions que certains procédés déclenchent



Pistes pédagogiques

AVANT LA PROJECTION DU FILM

1. Poser le contexte historique

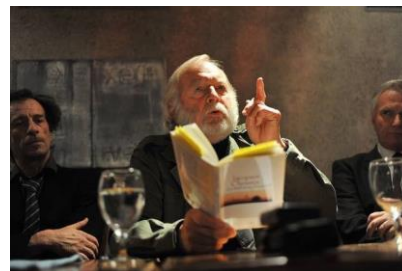
a. Vérifier les connaissances des élèves sur la situation politique en Europe et en Suisse dans les années 1940-45. Suprématie militaire de l'Allemagne nazie en Europe jusqu'à la bataille de Stalingrad (hiver 1942-43) - Encerclement de la Suisse par les forces de l'Axe - Influence de l'idéologie nazie sur la politique suisse - L'antisémitisme - La façon dont les Suisses perçoivent Hitler et la persécution des Juifs - L'héritage du climat politique des années 30 (Léon Nicole, Oltramare, l'Union Nationale, etc.) - Le général Guisan - Les préparatifs pour une éventuelle invasion/annexion de la Suisse par l'Allemagne nazie - La question des réfugiés.

b. Vérifier les connaissances des élèves concernant le rapport à l'Histoire, à la mémoire. La question du travail de mémoire et/ou du devoir de mémoire - Notre regard sur le rôle ambigu de la Suisse pendant la 2^{ème} guerre - La bonne ou la mauvaise conscience des Suisses, par rapport au nazisme (l'or, les intérêts économiques de la Suisse, les réfugiés...) - Le rapport Bergier.



(Photo Valériane Moser, Genève, 1932)

2. Vérifier ce que les élèves savent au sujet de Jacques Chessex. **Jacques Chessex (1934 Payerne – 2009 Yverdon-les-Bains)**. Vie et œuvre de l'auteur, les thèmes de son œuvre, son appartenance à la littérature romande, le renouveau de la littérature romande, les polémiques autour de la vie de l'auteur et de son œuvre.



3. **Rappeler l'existence d'une certaine tradition littéraire helvétique, dénonçant les compromissions de la Suisse.** Demander aux élèves s'ils connaissent des écrivains suisses qui ont été des « lanceurs d'alerte ». Parmi les écrivains qui ont endossé ce rôle de « lanceur d'alerte » sur l'état de la société suisse, il y a non seulement Jacques Chessex mais aussi d'autres figures importantes de la littérature suisse comme Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Fritz Zorn et plus récemment Adolf Muschg, etc. Cf. entretien ci-dessous entre Jacob Berger et Christophe Gallaz.

4. Rappeler ce qu'implique une adaptation cinématographique.

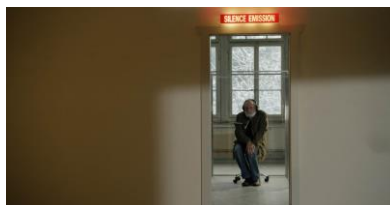
a. Demander aux élèves quelles sont d'après eux les principales difficultés de l'adaptation d'un livre en film. Connaissent-ils des adaptations cinématographiques d'autres livres ? L'adaptation de l'écrit à l'écran nécessite l'impérative sélection des scènes et de nombreux ajustements. Le passage de l'un à l'autre permet de questionner les élèves sur les ressemblances et les différences entre le film et le livre. À ce propos, le réalisateur précise que contrairement au livre, les relations humaines, au-delà du meurtre, de sa préparation et de ses conséquences, font l'objet de quelques scènes dans le film. A contrario, dans le livre, tout ce qui n'est pas historique ou politique est philosophique, jamais psychologique. Alors que dans le film, il y a des éléments relationnels, sentimentaux, amoureux, familiaux qui donnent de l'épaisseur aux personnages et disent quelque chose de leur rapport au monde. La confrontation de l'adaptation cinématographique au texte littéraire permet également de montrer les diverses alternatives, les possibles de l'adaptation avec des exemples concrets que les élèves peuvent trouver par eux-mêmes et commenter.

b. Qu'est-ce qu'un mémorandum ? Quelles sont les difficultés rencontrées lors d'une adaptation cinématographique d'un **mémorandum** ? Avec *Un Juif pour l'exemple*, Chessex n'écrit pas réellement un roman mais plutôt un *mémorandum*, qui s'apparente davantage au style succinct d'un article de journal ou d'une étude historique. Œuvre courte, presque sans descriptions physiques ou psychologiques, avec très peu de dialogues, presque aucune mention du passé des personnages, ni aucune mention de leurs pensées. Cf. entretien, *Le Temps*, 3 août 2016.

c. Comment retranscrire le **style d'un écrivain** à l'écran ? Comment qualifier le style de Jacques Chessex ? Son style est-il facile ou difficile à adapter ? Chessex a un langage aiguisé, coupant, fait d'un mélange de froideur protestante et de sensualité ardente. C'est un écrivain d'une franchise et d'une sincérité profonde, qui fait parfois froid dans le dos. Comment retranscrire cela à l'écran ? Faire correspondre des images aux mots de l'écrivain est une tâche d'envergure, surtout lorsque le style de ce dernier est littéraire, très imagé. Il serait illusoire de penser que le style d'un roman puisse être directement transposé dans le style d'un film. La forme d'une œuvre est organique. Dans un livre, elle se retrouve à la fois dans le récit, dans les dialogues, dans les descriptions, les silences, et surtout la langue. Pour un film, la forme est dans la photographie, le montage, la musique, les dialogues, le jeu des acteurs, le rythme, l'atmosphère qui se dégage du tout. Selon le réalisateur, il ne s'agit pas de reprendre tels quels les éléments du roman et de les mettre en images, mais de les adapter, pour que le film soit cohérent. C'est tout le paradoxe de l'adaptation : il faut parfois trahir le livre, le métamorphoser, pour le restituer dans une nouvelle forme, la plus cohérente possible, dans le respect de l'auteur mais avec le regard neuf du réalisateur.

APRÈS LA PROJECTION DU FILM

I. Premières impressions



1. Recueillir les premières impressions. Quels sont les mots qui viennent spontanément à l'esprit des élèves après le visionnement du film ? Y a-t-il des aspects (visuels ou narratifs) qui les ont particulièrement marqués ?

2. Nommer les thèmes. Quels sont les thèmes autour desquels s'articule le film ? Selon les élèves y a-t-il des thèmes plus importants que d'autres ? Lesquels ?



La 2^{ème} guerre mondiale : l'Allemagne nazie et son expansionnisme, les victoires militaires de l'Allemagne, l'antisémitisme d'Etat, la communauté israélite en Suisse, les réfugiés en Suisse, ...

La société : le chômage, le désœuvrement, la pauvreté, la convoitise, l'antisémitisme généralisé, le climat politique hérité des années 30, ...

L'obéissance totale à l'autorité : les régimes autoritaires, le culte de la personnalité, le mécanisme de la soumission volontaire, l'endoctrinement des masses, le fanatisme, la figure du bouc émissaire...

La religion : l'antisémitisme protestant (et son contraire : l'esprit de solidarité de certains pasteurs, par exemple vis-à-vis des réfugiés), la figure du Juif errant, la culpabilité des Juifs (tenus responsables de la mort du Christ), la question du pardon divin, la devise "Gott weiss warum" ...

La justice sociale et divine : un meurtre commis "pour l'exemple", au nom du Reich, le crime crapuleux, l'arrestation des assassins, leur procès, les peines prononcées, la culpabilité, l'oubli ...

La question philosophique de l'horreur : (en particulier dans les 2 derniers chapitres du livre) : l'innommable, l'indicible, le risque de la complicité (même involontaire) du narrateur avec le crime qu'il prétend

dénoncer, la question de l'imprescriptible, le "verrou de l'oubli"...

L'amour : l'amour conjugal, l'amour paternel/filial, l'adultère.

Les animaux : le rapport aux bêtes dans la Broye des années 1940, l'amour de Bloch pour les bêtes, la valeur des bêtes, la métaphore du porc, le porc en tant qu'aliment interdit dans le judaïsme...

II. Le rapport à l'actualité

1. Décrivez la première scène du film (scène des réfugiés) 00 :01'50" > 00 :03'03". Comment cette première scène du film pose-t-elle d'emblée **le climat de l'époque** ? Quel rapprochement faites-vous avec l'actualité ? **La migration et les refoulements, le blocage des frontières, le conflit armé aux portes de l'Europe.**

2. Décrivez la scène où l'on voit les cinq conjurés s'entraîner au tir en pleine nature sur un pantin de carton 00 :13' :50" > 00 :14' :48". Cette scène se termine par le choix de la victime parmi une série de photos noir-blanc. Quel lien faites-vous entre cette scène et **l'idéologie nazie** ? Cette attitude rappelle-t-elle celle de groupes extrémistes que vous connaissez ? **La figure du bouc-émissaire, de l'étranger, de l'ennemi désigné. Le rejet de l'Autre, envers qui on nourrit une haine savamment entretenue. La force d'une idéologie. Le djihad.**



3. Décrivez la scène où l'on voit un groupe de nazis se retrouver dans la forêt de nuit. 00 :14' :49" > 00 :15' :54" Qu'est-ce qu'elle nous raconte sur **le climat de l'époque** ? Comment cette scène traduit-elle, par le son et l'image, certains thèmes importants du roman ? Quel lien faites-vous entre cette scène et celle qui précède (question 2.) ? Comment le réalisateur annonce-t-il cette scène ? Quel effet cela produit-il ? Qu'est-ce que le spectateur

comprend au sujet des deux personnages que sont Ischi et le pasteur Lugin ? **La radio diffuse le discours de Hitler au Sportpalast à Berlin, le 30 janvier 1942 (un peu plus de deux mois avant le meurtre). Présence de partis politiques extrémistes en Suisse. Emergence de ces mêmes partis politiques en Europe actuellement.**

4. Trouvez et discutez d'un ou deux **articles** relatant un événement semblable dans la presse actuelle. **Glissement d'éléments d'une société occidentale vers la violence, symbolique ou réelle. Comportements agressifs. Climat général de tension, de violence verbale assumée, parfois sous couvert d'un certain humour, notamment au travers des réseaux sociaux. Crise économique, appauvrissement de la classe moyenne.**

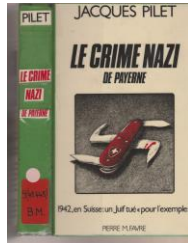
III. Le rapport à la mémoire

1. La question de la neutralité de la Suisse. Comment voyez-vous la position de la Suisse pendant la **2^{ème} guerre mondiale** ? Quelle image de la Suisse de 1942 le film montre-t-il ? Est-ce que cette image correspond à celle que vous vous faisiez ? Si ce n'est pas le cas, pourquoi ? **L'absence presque totale de documents accessibles au public (élèves, chercheurs, etc.) sur la présence et l'influence des nazis (suisses) en Suisse à cette époque explique sans doute cette méconnaissance du dérapage criminel de Payerne. Faut-il y voir le résultat des efforts conjugués des autorités, de la presse, du pouvoir judiciaire, pour oublier ce crime ?**

2. Quelle distinction faites-vous entre « le **devoir de mémoire** » et « le **travail de mémoire** » ? Lequel des deux choisiriez-vous pour qualifier le film de Jacob Berger et le livre de Jacques Chessex ? Comment comprenez-vous le refus de la ville de Payerne de mettre une plaque commémorative sur la place de la ville ? **Si le « devoir de mémoire » tend à une injonction et évoque plutôt la commémoration officielle, le « travail de mémoire » est une manière plus personnelle de se pencher sur la réalité des faits pour essayer de la comprendre. Le film a une portée au-delà de la question juive et montre la complexité du réel jusqu'à son troublant écho avec**

l'actualité. Il pose la question de l'Autre, envers qui on nourrit une haine infondée. Cf. articles de presse, 2009.

3. L'histoire vraie, le magazine *Temps Présent*, le livre, le film



a. Comparez la façon dont est relatée l'histoire du crime d'Arthur Bloch par chacun des moyens différents précités. Qu'est-ce que chacun de ces moyens va privilégier ?

Cet exercice permet de relever les caractéristiques d'un reportage TV, d'une enquête, d'un fait divers, de l'écriture journalistique, de l'écriture littéraire, de l'écriture cinématographique. Dans le livre ainsi que dans le film, les prénoms sont modifiés. Balotte s'appelait en fait Vallotton. Marmier est utilisé au lieu de Mermet. *Temps Présent*, Jacques Pilet, 1977. <http://www.rts.ch/archives/tv/informaton/temps-present/3442710-le-crime-de-payerne.html>

b. Comment comprenez-vous les réactions violentes de mépris suscité à la sortie du livre de Chessex en 2009 ? Comparer la presse de l'époque au moment des faits, en 1942, celle parue à la sortie du *Temps Présent* de 1977, à la sortie du livre en 2009 avec la presse actuelle suite à la projection du film. Comment interprétez-vous les différences observées ?

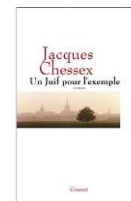


IV.L'adaptation cinématographique. Comment le livre a-t-il été adapté en film ?

1. Identifier les **points communs** et les **différences** entre le livre et le film.

Points communs : Livre court et film court - Cœur du récit : le meurtre - Les personnages principaux : Fernand Ischi, l'antagoniste (le "méchant"), Arthur Bloch (la victime) - Jacques Chessex (l'écrivain) - Personnages secondaires : le pasteur Lugrin, Balotte, les frères Marmier (les frères Mermet dans le film), Fritz Joss, Alice Blatt, etc.

Différences : Présence de Jacques Chessex vieux et importance donnée au jeune Jacques Chessex dans le film - Présence des figures de femmes : Lucienne Chessex, Alice Blatt, Myria Bloch, Elisabeth Ischi... - Présence de scènes "psychologiques" : entre Pierre Chessex et son fils Jacques, entre Arthur Bloch et sa femme Myria, entre Fernand et Simone Ischi, entre Fernand et la serveuse - Le rôle du paysage et de la nature n'est pas le même - Le récit du film s'arrête avant le procès des conjurés...et se poursuit après la publication du livre ! - Le film contient des éléments contemporains.



2. Certains éléments **ne figurent pas dans le livre** mais sont développés dans le film. Trouvez ces séquences et analysez le choix du réalisateur lorsqu'il décide de mettre l'accent sur ces éléments. Trouvez et décrivez des séquences "psychologiques" dans le film, qui ne figurent pas (ou très peu) dans le roman. **Entre Fernand et Simone Ischi, entre Fernand et la serveuse, entre Pierre Chessex et son fils Jacques, entre Arthur Bloch et sa femme Myria, etc.**

A l'inverse, le roman mentionne certains éléments que **le film occulte entièrement ou partiellement**. Trouver ces passages et imaginer les raisons qui ont poussé le réalisateur à effectuer ces coupes.



Pistes de réponse quant aux choix d'adaptation de Jacob Berger par rapport au livre de Jacques Chessex

1. Le réalisateur **reproduit presque tels quels des éléments du livre** dans le film. Par exemple la scène de la négociation précédant le meurtre d'Arthur Bloch, ou le meurtre de Bloch lui-même, où le film reste très fidèle au roman.

2. Le cinéaste **minimise des éléments ou des scènes du livre**, parce que cela serait trop insoutenable à l'image ou au son. Par exemple, les détails du dépiautage du corps d'Arthur Bloch, que le réalisateur a choisi en partie d'ellipser. Ou la parole antisémite généralisée, amplement reprise dans le roman, mais qui serait ordurière ou simplement trop lourde si elle était simplement reproduite dans un film de 2016.



3. Le metteur en scène **développe des informations** qui figurent dans le livre sans réellement qu'elles ne constituent des scènes, mais qu'il **transforme en séquences**.

a. Le cinéaste **créé des séquences qui rendent compte du constat socio-économique** dressé au début du livre, mais en les liant aux personnages du récit. Avec Fritz Joss lorsque l'usine ferme, ou avec les frères Marmier (Mermet) lorsque les bêtes sont enterrées, ou lorsque l'acte de vente est signé chez le notaire.



b. Il est mentionné dans le livre que les nazis suisses se réunissent parfois en forêt. Le réalisateur crée une scène de nuit où les conjurés, devant un feu, écoutent un discours de Hitler sur un gramophone, et décide d'en faire un moment important du film.

c. Il est dit, dans le livre, que Ischi et sa bande suivent et menacent des Juifs de la région. Le réalisateur invente une scène où Alice Bladt est suivie par Ballotte, qu'elle confronte. Signe du glissement vers la violence, d'abord symbolique, puis réelle par des attitudes et comportements de plus en plus agressifs. Climat général de tension et de méfiance.



d. Il est également mentionné dans le livre que certains enfants du village maltraitent des enfants juifs (retrouver le passage). Le cinéaste décide d'en faire une scène, où Jacques et son père découvrent un enfant qui vient d'être malmené.

e. Il est mentionné que les conjurés ont tiré sur la façade de la maison des Bladt. Le réalisateur en tire une longue scène dans le film.

f. Il est mentionné que Ischi fouette sa maîtresse. Le réalisateur en tire une scène entière. Le réalisateur **met également en scène l'écrivain et ses fantasmes**. Tour à tour gamin voyeur épiant la jarretelle de Mme Bloch, troublé par les femmes fouettées, un motif chessexien récurrent (*Judas le transparent*, *La Trinité*). Cette scène fait aussi écho à la scène où l'enfant juif (qui lui aussi

a été fouetté) est retrouvé attaché à un arbre.

g. Chessex mentionne dans le livre qu'il connaissait la fille du garagiste (Ischi) et affirme que ses parents étaient amis avec des Juifs. Le réalisateur utilise ces informations pour créer des scènes entières dans le film.



4. En **développant des éléments conceptuels** évoqués dans le livre, mais qui ne sont pas incarnés dans une scène narrative. Par exemple, le roman affirme que Bloch a été choisi au hasard. Le cinéaste s'en inspire et invente une séquence où les conjurés tirent sur un pantin sur lequel on a cloué des photos de Juifs.

5. En **développant** des éléments qui ne sont pas dans le roman sous forme de récit mais sous forme **d'image ou de métaphore**. Par exemple le rapport des Payernois à la boucherie et à la viande, amplement évoqué dans le livre : les vaches enterrées au début du film, la foire aux bestiaux. Le réalisateur a inventé des scènes où l'on découvre la boucherie et l'étal du boucher. Ou encore, une séquence où le petit Jacques et Elizabeth sont les témoins d'une scène où un cochon se fait éventrer.



6. En **occultant** certains éléments que le livre mentionne. Par exemple, le séjour genevois de Fernand Ischi dans les années 30 (p.23) ou la

rencontre entre Jacques Chessex et le pasteur Lugin en 1964 (p.76).

7. En **développant des éléments tirés d'autres livres** de Jacques Chessex. Par exemple, la scène du carnaval des Brandons, à la fin du film, est racontée par Chessex dans un autre de ses livres, *L'interrogatoire*. La fascination de Chessex pour l'urine des femmes est évoquée dans *Monsieur*. On la retrouve dans le film, lorsque le petit Jacques observe Myriam Bloch faire pipi, juste avant les tirs contre la maison Bladt.

8. En **inventant certaines scènes de toutes pièces**. Certaines servent par exemple à étoffer les personnages importants, très minimalement décrits dans le livre. Par exemple, la séquence dans laquelle Bloch raconte l'histoire des éléphants lors du repas, ou encore la dispute en voiture de Myriam et de Bloch au retour de la maison canardée.



9. En **créant des séquences inspirées par le travail des historiens**, mais qui ne sont pas directement évoquées par Chessex (mais implicites dans le contexte de l'époque). Par exemple la scène des réfugiés qui arrivent en Suisse par les montagnes et qui abandonnent leurs bagages lorsque les soldats suisses font mine de leur tirer dessus. La scène où Arthur Bloch rencontre le paysan amer, sur le chemin de la foire de Payerne.

10. En **s'inspirant de la réalité politique, ancienne ou contemporaine**. L'affiche « Voilà l'ennemi » est en fait une affiche d'une campagne UDC de 2009. Les extraits d'archives sonores et visuelles à la fin du film sont tirés de documentaires sur l'extrême-droite en Suisse dans les années 30 et 40.

3. **Identifier le point de vue** (focalisation) utilisé dans l'ensemble du roman et en déduire ce que cela implique pour le cinéaste dans l'adaptation du roman.

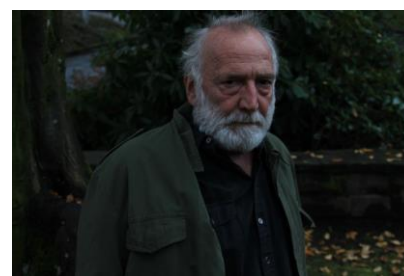
4. Repérer l'organisation de l'intrigue dans le roman et la confronter à l'intrigue du film. Dans le roman, Chessex commence par la situation de l'Europe, puis, par cercles concentriques, décrit la situation en Suisse, dans le Nord vaudois, puis enfin à Payerne et au sein de la bande à Ischi. Le film fait-il de même ? La première moitié du livre est une succession de situations qui nous conduisent irrémédiablement au crime. Le réalisateur procède de manière semblable dans la construction du film. Il montre des **situations complètes**, qui se suffisent à elles-mêmes, des **tableaux**. Il privilégie cette manière de filmer en tableaux plutôt que d'utiliser des scènes découpées avec des personnages pris dans une dynamique psychologique ou émotionnelle. Certes, il y a un peu de montage mais peu de plans, des plans très composés qui dès le premier coup d'œil, posent une situation donnée.

6. Le télescopage des époques – les anachronismes. Nommez-les. A quoi servent-ils ? Que laissent-ils entendre ? Que pensez-vous de ce choix des collisions temporelles ? Ce parti pris du réalisateur est-il justifié ? Les voitures, les uniformes de policiers, les immeubles, les sons modernes. Le télescopage des époques, la manière dont l'écrivain replonge dans sa propre enfance et comment la réminiscence s'imbrique avec l'écriture. Non seulement il raconte le drame "objectif" de l'assassinat d'Arthur Bloch, mais il fait ce que l'on appelle un travail de mémoire : fouiller dans ses souvenirs, labourer le passé, mais avec la conscience d'aujourd'hui. Chessex se souvient de son père, de sa mère, de sa ville, des Juifs de Payerne, d'Arthur Bloch et surtout du garagiste nazi, Fernand Ischi, dont la fille Elisabeth était sa camarade de jeu. Il est à la fois l'enfant qui traverse ces moments et l'adulte qui regarde l'enfant traverser ces moments. Ainsi fonctionne le travail de réminiscence, mais aussi le travail d'écriture : quand on écrit quelque chose qui a trait à sa propre enfance, on est à la fois le petit garçon ou la petite fille qu'on était, et l'adulte qu'on est aujourd'hui. Nos souvenirs – les personnages, les bruits, les odeurs de l'époque – se mélangent avec ce qui existe aujourd'hui et les pensées et la conscience d'aujourd'hui.



5. La figure de l'écrivain. Quand apparaît-il et sous quelle forme ? Avez-vous repéré des scènes où Jacques Chessex apparaît dans le film en tant que vieil écrivain ? Décrivez-les.

Avez-vous repéré des scènes où Jacques Chessex apparaît dans le film en tant qu'enfant ? Décrivez-les. La figure publique de l'écrivain apparaît dans la scène de la radio, au carnaval, lors de la conférence, ... Il apparaît comme vieil homme revisitant les lieux du drame et enfant vivant sur les lieux du drame. Quel est ou quelles sont les scènes du film où un lien se fait entre 1942 et 2009, ou entre Jacques enfant et Jacques vieux ? Comment interprétez-vous ces moments ? Dans la voiture, lorsque le visage fantomatique de Chessex apparaît derrière celui de Bloch au volant et qu'il tend la main. A la fin du film, lors de l'arrestation, quand Ischi interpelle Jacques vieux en lui disant : « *Qu'est-ce que tu veux, gamin ?* »



6. La représentation de la violence. Comment transcrire l'horreur du crime en images ? Quelles sont la ou les scènes que vous jugez particulièrement violentes dans le film ? Pouvez-vous décrire cette violence ? Ce qui l'a provoquée ? Le réalisateur a refusé de montrer la chair en contact avec du métal ou une quelconque autre matière (cuir du fouet par exemple) car ça aurait été trop cru. Il s'en est tenu à une autre forme. Il se distancie ainsi de films et séries grand public (par exemple *Game of Thrones*) où la violence est montrée de façon

beaucoup plus explicite. Dans *Un Juif pour l'exemple*, on suggère, mais la suggestion laisse le soin à l'imagination de compléter la séquence. C'est donc à la fois plus marquant et moins violent. Ça ne laisse pas la même empreinte dans la durée pour le spectateur. On arrive peut-être plus à réfléchir car on est moins choqué par des détails graphiques. Cette question de la représentation de la violence sera traitée dans une fiche e-media à venir.

7. Les animaux. Comment les animaux sont-ils utilisés dans le film pour servir le récit ? (cochon, vaches, éléphants). La **métaphore** de l'animal et du porc en particulier (des passages dans le livre mettent en avant la comparaison du porc et de la victime). La valeur des bêtes (plusieurs mentions pour le prix du bétail dans le film). La boucherie dans laquelle est vendue la viande de porc (tête de l'animal) prohibée pour les juifs. Ces éléments visuels annoncent la boucherie qui va avoir lieu.

V. Les choix esthétiques de Jacob Berger

1. Filmer en tableaux.

a. Qu'est-ce que *filmer en tableaux* signifie pour vous ? Pouvez-vous l'expliquer en vous référant au film ? Dans le dossier de presse du film, le réalisateur explique que pour lui, ce sont des plans-tableaux car ils ne sont ni dans la dynamique du champ / contrechamp, ni dans la dynamique du travelling, ni dans celle du montage. Il y a parfois une coupe ou deux, lorsque la camera s'arrête sur un visage ou un angle opposé. Mais le moins possible, pour que le plan dévoile tout, tout de suite. Par exemple, il y a un tableau qui montre des paysans qui enterrent leurs vaches mortes, dans un champ. Puis un tableau montre des ouvriers quittant une usine qu'on s'apprête à fermer. Puis un tableau montre les mêmes paysans venant d'enterrer leurs vaches, chez le notaire, pour une vente de terrain. Il y a peut-être une, deux ou trois coupes dans chaque tableau, qui permettent à la camera d'aller chercher un visage ou de présenter un angle opposé, mais rien de plus. Chaque plan est censé se suffire à lui-même.

b. Un des dangers de l'adaptation de cette histoire serait de tomber dans la caricature, le militantisme, la mise en accusation, le sentimentalisme. Pour éviter ces écueils au niveau du contenu, il faut l'éviter au niveau de la forme. D'après vous, le réalisateur y parvient-il ? Si non, pourquoi ? Si oui, comment s'y prend-il ? Il choisit de filmer les scènes en tableaux plutôt que des scènes découpées avec des personnages qui sont dans une dynamique psychologique ou émotionnelle. Il privilégie une forme dépouillée, sans ostentation mais en même temps très composée, pensée. Il porte une attention particulière à la couleur, à la lumière, aux contrastes ombre et lumière plutôt qu'à une photographie « efficace » qui montrerait les réactions des protagonistes, les émotions, les gestes... Cela est aussi dû au souci que le réalisateur a du style d'écriture de Chessex. Pour d'autres écrivains, ce serait tout à fait différent : ils écrivent, ils racontent, ils sont dans le flux.

c. Comment l'écriture cinématographique fait-elle écho à l'écriture du livre ? Chessex écrit un texte court, le film aussi est court (73 min.). Chessex a des phrases qui sont uniques et elles-mêmes des tableaux, cinglantes, virulentes, sarcastiques. Le film a voulu tendre vers cette même tenue formelle. Par exemple, Chessex écrit : "*Payerne, ville confite dans le saindoux et la vanité*". Il a réussi en quelques mots à exprimer une critique acerbe (quitte à fâcher les habitants). Il y a cette même volonté de faire pareil à l'image, en privilégiant des plans qui se suffisent à eux-mêmes. Des plans très composés, très photographiés, qui, dès la première image décrivent une situation.

d. Quel parti-pris le réalisateur choisit-il pour présenter la scène abjecte du dépiautage d'Arthur Bloch ? Quel effet cela a-t-il sur le spectateur ? Le réalisateur n'a pas cherché à rendre spectaculaire la violence. Il nous propose une mise en scène inventive. Il cherche une image qui ait suffisamment de tenue et « d'élégance » pour que l'on ne soit pas dans l'abjection qui caractérise le meurtre. "*L'équarrissage d'Arthur Bloch est montré dans toute sa brutalité, mais avec un sens du cadrage et de l'ellipse remarquablement contrôlés,*

s'achevant avec une touche allégorique", écrit Antoine Duplan dans *Le Temps*.

e. Connaissez-vous des photographes suisses qui se sont intéressés au monde rural et chez qui l'on retrouve cette façon sobre et épurée de saisir le réel ?

Le réalisateur dit s'être inspiré des photographies de Gustave Roud prises dans les années 30 et 60, lorsqu'il arpente les terres vaudoises et photographie les paysans. Ou encore « à la texture photographique contemporaine de Yann Mingard illustrant la ruralité en mutation », écrit Claude Ansermoz dans 24 heures.

Analyse de séquences :

Les trois séquences analysées ici sont à disposition sur [Viméo](#). Vous pouvez y accéder en demandant le mots de passe à la CIIP par courriel : christian.georges(at)ne.ch

1. Scène du café (00:22':34" > 00:23':28")

Thèmes abordés dans cette scène : antisémitisme - émergence de partis politiques extrémistes en Suisse - la figure du bouc-émissaire - violence verbale assumée, décomplexée, notamment au travers d'un supposé humour - acquiescement généralisé envers le rejet de l'Autre - propagande, endoctrinement – discours sur la « Nouvelle Europe » et la « réforme autoritaire de la démocratie » (Pilet-Golaz)

- Cette séquence commence par un plan large. Décrivez ce plan. Que raconte ce plan ? La scène commence avec un plan large dans le café avec le pasteur Lugin qui tient à ses comparses une espèce de diatribe antisémite. Tout le monde est réuni autour de la table.

- Comment interprétez-vous ce rassemblement ? Est-ce une réunion politique secrète ? Officielle ? Quels indices trouvez-vous à l'image et au son ? Décrivez les deux plans suivants. Le plan suivant est un contrechamp où l'on voit la serveuse qui s'éloigne des tables et qui retourne au bar. Ensuite on a un troisième plan sur Ischi, plus serré, qui regarde la serveuse. Peut-on

déduire la relation qui unit Ischi et la serveuse d'après ces plans ? Si oui, comment ? Grâce aux échanges de regards : le découpage de la scène suit les regards.

- Y-a-t-il un propos antisémite dans le discours du pasteur Lugin ? Si oui, lequel ? Y a-t-il une partie métaphorique à ce discours ? Qu'est ce qu'il sous-entend ?

« On laisse entrer pêle-mêle sans la moindre précaution : réfugiés politiques, condamnés de droit commun, juifs, qui sucent le sang des paysans. Qui a noyauté la cavalerie de notre armée où un officier sur deux a désormais le nez crochu, le teint bistre et le cheveu crépu ? Je repose la question : qu'allons-nous faire pour montrer notre fidélité à Adolf Hitler qui aura 53 ans dans 15 jours ? »

- Comment interprétez-vous la réponse d'Ischi ? Qu'est-ce qu'il sous-entend et pourquoi le pasteur Lugin semble-t-il content de cette réponse ?

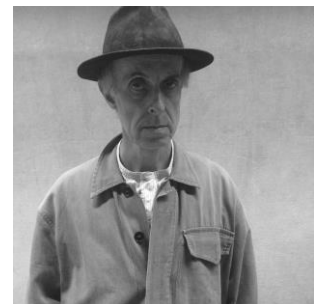
« Chez nous on saigne le porc avant la Pâques »

« Alors, à la nouvelle Europe ! »

- Pourquoi montre-t-on l'écrivain dans cette scène ? **Télescopage du passé et du présent.** Il est là, dans son rôle d'écrivain, de témoin, de celui qui recueille et raconte ce qu'il sait.

2. Scène de Bloch seul en voiture se rendant en ville (0:39':52" > 00:41':58")

Thèmes abordés dans cette scène : crise économique, appauvrissement des classes moyenne, ouvrière et paysanne - violence verbale assumée – antisémitisme.



- Décrivez la scène. Qu'est-ce que le réalisateur a voulu dire en faisant ainsi se rencontrer Arthur Bloch et Jacques Chessex, alors que plus de

60 ans les séparent ? Pourquoi les mettre ainsi en résonance ? Comment interprétez cette figure fantomatique de l'écrivain ? Quel sens peut-on donner au geste de la main de Chessex ? Il est là, non plus comme la figure de l'écrivain mais comme celle de l'homme qui sait. De celui qui voudrait pouvoir avertir, empêcher le pire, peut-être par ce geste esquissé de la main, comme pour arrêter Bloch.

- Décrivez la scène lorsque la voiture est arrêtée par les vaches sur la route. Qu'est ce qui attire l'attention de Bloch ? *Les coups de feu*. Qu'est-ce qu'il voit ? A quelle autre scène du film cela renvoie-t-il ? A la 1ère scène du film. Comment réagit-il ? Il interroge le paysan. Quelle est la réponse de celui-ci ? *« Ça. Ah, il en vient presque chaque jour depuis Noël. »* Réponse évasive.
- Lorsque Bloch insiste, quelle est la 2^{ème} réponse du paysan ? Qu'est-ce qu'il sous-entend ? *« Qu'est-ce que vous voulez qu'on en fasse ? Si les Allemands ne les rattrapent pas, ils essayeront de passer cette nuit. Pendant que nos gendarmes sont au lit avec leur bonne femme. »* Il montre qu'il a l'habitude, qu'il sait comment ça se passe.

- En quoi cela renvoie-t-il à ce que l'on entend aujourd'hui sur l'immigration ?

- Dans ce court dialogue, qu'est ce que la réponse du paysan sous-entend ? Qu'est-ce qu'il a deviné ? Que Bloch était marchand de bétail ou juif ?
« Vous allez à la foire ? »
« Oui, comment vous avez deviné ? »
« Ça se voit. »

- Qu'est ce que les réponses du paysan nous apprennent sur son état d'esprit ? *« Et vous, vous n'allez pas ? »* *« Pour lâcher mes bêtes à des parasites qui ne paieront même pas le prix du fourrage ? »* *« Bonne journée à vous. »* *« Oui, c'est ça, bonne journée. »* Amertume de ses propos, ironie, cynisme.

- Qu'est-ce que les réponses du paysan révèlent de la situation économique de l'époque ? La situation économique est difficile. Cette scène entre en écho avec la scène de la fermeture de l'usine,

avec celle des vaches mortes que l'on enterre, avec celle de la vente du terrain chez le notaire. Elles montrent aussi un certain rapport de force entre les paysans et les intermédiaires. Ce sont le plus souvent des intermédiaires qui achètent pour revendre aux boucheries. A l'époque, beaucoup de marchands de bétail étaient juifs. Une situation qui, indirectement, alimente l'antisémitisme.

- Comment qualifieriez-vous la situation économique des paysans d'aujourd'hui ? En raison d'une concurrence acharnée au niveau mondial et de surplus sur les marchés, le milieu agricole est confronté à des difficultés économiques importantes. Les revenus baissent, des exploitations ferment chaque année. Dans certaines régions (de France notamment), le taux de suicide est important.

- Que raconte le visage de Bloch ? Quelle émotion semble-t-il ressentir ? Comment expliquez-vous la tristesse de ce personnage ? De quoi semble-t-il prendre conscience ? Quel autre moment du film montre Bloch avec un visage grave et pensif ? Il prend conscience de l'antisémitisme largement répandu, de la violence latente qui s'exprime en actes ou en paroles. De la situation économique alarmante qui exacerbe le climat général de tension. Il a le visage grave mais il fait comme si tout allait bien. A la fin du repas chez les Bladt, après les coups de feu, Bloch reste seul dans la salle à manger. Pensif comme s'il comprenait la gravité de la situation. L'impasse, peut-être.

3.a Scène du Carnaval des Brandons (1 :01'35" > 1 :03'07")

Thèmes abordés dans cette scène : le devoir de mémoire - les attaques contre Chessex - sa mort problématique.



- Décrivez ce que vous voyez.

Comment le réalisateur choisit-il de nous montrer le char ? Quel point de vue choisit-il ? Celui de Chessex spectateur des Brandons. Quel est le paradoxe de cette scène ? Elle est paradoxale car personne ne semble reconnaître Chessex. Il est à la fois exposé sur ce char dans l'espace public mais pas reconnu en chair et en os. Il a l'air d'être le seul à voir que c'est lui, comme dans un cauchemar.

- Comment cet effet cauchemardesque est-il accentué par la musique ? Soudain, la musique n'est plus celle des Guggenmusik mais une musique plus atonale, inhabituelle. Qu'est ce qu'elle raconte ? Le vertige intérieur de Chessex. Qu'exprime l'errance de Chessex dans la foule ? Qu'il est perdu, destabilisé, meurtri, chancelant. Comment le réalisateur utilise-t-il le carnaval pour accentuer cette ambiance ? Les masques presque grotesques, dont celui de Poutine. L'attitude physique de Chessex, vacillant, le regard hagard.



- Comment interprétez-vous l'inscription « Ici gît CheSSex » avec le jeu graphique sur des deux « S » ? Comment interprétez-vous l'inscription « Devoir de mémoire » écrite en lettres de sang ? Il y a une confusion volontaire entre la mort de Bloch et celle de Chessex. Une façon de se moquer de l'écrivain et de son engagement pour cette cause. On peut aussi le voir comme une prémonition de la mort prochaine de Chessex. L'utilisation du « SS » est une façon d'associer Chessex à ce qu'il dénonce, comme si tout devenait interchangeable, comme si son combat n'avait pas d'importance. Une façon de le ridiculiser.

3.b Scène du feu, papiers (1:03'08" > 00:03'27")

Décrivez cette scène. Comment l'interprétez-vous ? Quel lien faites-vous avec la scène qui précède et

avec la fin de l'histoire ? Qu'est ce que le choix de filmer en légère plongée amène au début de cette scène ? Quel lien faites-vous avec la succession de ces deux scènes puis celle de la conférence publique où Chessex meurt d'une crise cardiaque après l'agression verbale d'un auditeur ? On voit Chessex qui brûle ses papiers. On aperçoit un petit cercueil, sans doute une menace de mort qu'il a reçue. La violence de ce qu'il a vu et ressenti au carnaval le pousse à vouloir se libérer de tout ce poids, de cette histoire, mais c'est trop tard...



4. Les archives visuelles n/b (1:05':57" > 00:06':33") Comment réagissez-vous par rapport à ces images de rassemblements nazis en Suisse dans les années 1942 ? Qu'est-ce que la rareté de telles images nous raconte sur la Suisse et son rapport à l'histoire ? Le film se conclut sur une touche documentaire : la tombe d'Arthur Bloch sur laquelle sa femme a fait graver « Gott weiss warum » ("Dieu sait pourquoi") et des images d'archives montrant un rassemblement nazi sur la Place fédérale à Berne. L'absence presque totale de documents accessibles au public (élèves, chercheurs, etc.) sur la présence et l'influence des nazis (suisses) en Suisse rappelle que lorsque une vérité dérange, on cherche à la garder sous silence.



Pour en savoir plus

Bibliographie

Jacques Chessex, *Un Juif pour l'exemple*, éd. Grasset, 2009, 112 p.

Claude Cantini, L'Eglise nationale vaudoise et le fascisme, CEDIPS, 1985.

Catherine Karp, La question juive et l'antisémitisme dans le canton de Vaud 1930-1940, Uni. Lausanne, Fac. des Lettres, 1976.

Jacques Pilet, Le crime nazi de Payerne. 1942, en Suisse : un juif tué pour l'exemple, Lausanne, Favre, 1977.

Claude Torracinta, Rosette, pour l'exemple, Genève: Slatkine, 2016
<http://www.gauchebdo.ch/2016/03/17/11759/>

Sites internet

Site de la production, dossier de presse

<http://vegafilm.com/fr/titre/un-juif-pour-lexemple-2016/>

Interview du réalisateur à Locarno, RTS, 3 août 2016

<http://www.rts.ch/info/culture/cinema/7908018-harvey-keitel-recompense-a-locarno-pour-l-ensemble-de-sa-carriere.html#timeline-anchor-%22Un+juif+pour+l%27exemple%22+marque+l%27ouverture+du+festival>

Sites RTSfiction et RTSdécouverte (dossier antisémitisme)

A voir

Le Crime de Payerne, un [reportage d'Yvan Dalain et Jacques Pilet](#), Temps Présent, 1977 (81')

Hannah Arendt, film de Margarethe Von Trotta, 2012.

Les documents d'archives sur la Suisse nazie sont extraits du film de Claude Torracinta [Le Temps des Passions](#), 1977 et de *Die Schweiz im Krieg*, 1973 de Werner Rings.

Article de presse liés à la projection du film à Locarno, 2016

03.08.2016 | Tribune de Genève / [«Un juif pour l'exemple» aurait mérité la compétition et la Piazza Grande](#)

03.08.2016 | Tribune de Genève / [Jacob Berger revisite Chessex et l'histoire suisse](#)

03.08.2016 | Le Temps / [« Un Juif pour l'exemple », un meurtre antisémite, du roman à l'écran](#)

03.08.2016 | Le Temps / [Un sang pur dans les sillons de la Broye](#)

04.08.2016 | Le Courrier Genève / [Jacques Chessex et Ken Loach réunis sur la Piazza Grande](#)

04.08.2016 | 24 heures / [Jacob Berger revisite Chessex et l'histoire suisse](#)

05.08.2016 | Libération / [Locarno : « Un Juif pour l'exemple » rattrape la Suisse par son passé](#)

Articles de presse liés à la parution du livre en 2009

22.01.2009 / Le Monde / « Un Juif pour l'exemple », Chessex et le crime oublié
http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/01/22/un-juif-pour-l-exemple-chessex-et-le-crime-oublie_1144982_3260.html

14 février 2009 / Mediapart / Un Juif pour l'exemple
<https://blogs.mediapart.fr/edition/a-l-heure-suisse/article/140209/un-juif-pour-l-exemple>

<https://blogs.mediapart.fr/edition/a-l-heure-suisse/article/210309/chessex-la-memoire>

06.02.2009 / Gauchebdo / Chessex, les historiens et le crime de Payerne

Articles de presse : extrait de la *Feuille d'avis de Lausanne*, 15 février 1943, le procès Payernois

15.02.2016 / 24 Heures / Le 15 février 1943 : les assassins d'Arthur Bloch devant leurs juges
<http://www.24heures.ch/vivre/histoire/15-fevrier-1943-assassins-arthur-bloch-juges/story/27687170>

Sources :

L'avis de disparition d'Arthur Bloch en avril 1942
Les documents relatifs au procès des conjurés en 1943
Les lettres de prison des condamnés au cours des années suivantes
La publication du livre et la diffusion du TP de Jacques Pilet en 1977
La réaction des Payernois et des Vaudois à la publication du livre de Chessex en janvier 2009
Le succès parisien et international du livre de Chessex au cours de l'année 2009
Le carnaval des Brandons en mars 2009, article de presse
La mort de Chessex en octobre, article de presse



Valérie Roten, enseignante, ERACOM, Gymnase de Renens, août 2016.

Annexe : 1 : Conversation entre le réalisateur Jacob Berger et le journaliste Christophe Gallaz. Août 2016

Annexe : 2 : Photographies de Gustave Roud, (*Robert Eicher chargeant du foin*, 1935-40) et de Yann Mingard, (*Sans titre*, de la série *Repaires*, 2006-2009).

JACOB BERGER

Après des études de cinéma à New York University et un rôle principal aux côtés de Jean-Louis Trintignant et Laura Morante dans *La vallée fantôme* d'Alain Tanner (1988), Jacob Berger tourne son premier film à Barcelone, *Angels*, sélectionné en compétition à Berlin et projeté sur la Piazza Grande en 1990. En 2002, il réunit Gérard et Guillaume Depardieu, dans *Aime ton père*, présenté en compétition à Locarno. En 2007, il présente *1 journée* sur la Piazza Grande et remporte le prix de la mise en scène à Montréal. En 2013, il signe sa première mise en scène, *Aminata*, au Théâtre de Vidy (Lausanne). Il réalise également de nombreux documentaires pour la télévision, notamment en Algérie, en Afghanistan, en Bosnie, au Moyen-Orient, aux USA et en Suisse. De 2009 à 2014, il tient une chronique au journal télévisé de la RTS, *Le Regard du cinéaste*.

Filmographie : 2010 – Je pense à Alain Tanner (9') ; 2007 – 1 journée (95) ; 2002 – Aime ton père (80') ; 1990 – Angels (90')

CHRISTOPHE GALLAZ

Il est chroniqueur et écrivain. Il a déployé ses activités ou les poursuit dans *Le Matin Dimanche*, *Le Nouveau Quotidien*, *Le Temps*, *Libération*, *Le Monde* et d'autres publications en Suisse et en France. Il est auteur de nouvelles et d'essais, de pièces de théâtre, d'ouvrages pour enfants et de livres en duo avec des peintres et des photographes. Il a collaboré, pour des scénarios, avec des cinéastes suisses et français.

Annexe 1 : CHERCHER LES ÉPOUVANTABLES

Christophe Gallaz :

La violence criminelle et la jouissance qu'elle procure à ses auteurs, c'est un phénomène récurrent dans l'Histoire, pour ne pas dire une constante...

Jacob Berger :

Oui. Une des réalités qui m'a conduit à faire ce film, c'est précisément la résonance que je ressens, toujours plus fortement, entre les années trente et quarante et les nôtres. Une résonance traumatisante et qui m'obsède, parce qu'elle impose cette question: «*Que faire de ça ?*» Nous savons que ce passé somme toute récent a produit l'une des plus grandes tragédies de l'Histoire. Ne pas méditer cet engrenage nous rend fatalement complices de sa résurgence éventuelle, donc coupables. Jusqu'ici mes films portaient sur les rapports familiaux et sur la logique émotionnelle entre les êtres. Je m'interdisais d'aborder la politique au cinéma, craignant d'être pesamment didactique ou bien-pensant. Or aujourd'hui, la fameuse injonction «*Si tu ne t'occupes pas de la politique, la politique s'occupera de toi*» rayonne en moi de façon comminatoire. Si on n'exprime pas certaines choses maintenant, quand le fera-t-on ?

CG :

Mais il faut de l'énergie pour ça. Deux faits m'ont frappé quand le livre de Jacques Chessex est paru. Le premier, c'est le réflexe de protection mentale qui s'est aussitôt manifesté dans Payerne et sa région. Il ne fallait pas remuer le passé. Un réflexe classique, aujourd'hui prodigieusement rénové par le ressaisissement caricatural des identités, comme on l'observe avec les communautarismes. Ce besoin qu'éprouvent d'innombrables êtres de s'immobiliser, de façon militante et parfois criminelle, dans la conception qu'ils ont de soi face aux dissolutions souvent fantasmées de l'époque.

Et le second de ces faits, lié d'ailleurs au premier, c'est que les criminels de Payerne étaient portés par une culture de cette ville où l'on tue des cochons depuis des siècles. On peut situer leur déviance dans la norme d'une pratique locale usuelle. Tuer quelqu'un et découper sa dépouille, c'est-à-dire l'équarrir comme on le fait des bêtes, c'est le paroxysme déréglé d'une gestuelle familière. Un débordement de l'ordre commun. C'est en quoi ton film est percutant : il donne à méditer cet enchâssement jusqu'à nos jours des crimes constitués par la mise à mort des cochons dans la Broye vaudoise, puis du crime commis contre Bloch et finalement, par exemple, du massacre d'homosexuels en Floride advenu l'autre semaine.

JB :

En tout cas, je n'ai pas cherché à faire un film de dénonciation. J'ai d'abord hésité, c'est vrai, avant de penser que rien ne serait pire. Beaucoup de films dénoncent, dont plusieurs ont du succès, qui prennent les «méchants» (les islamistes, les fascistes, les machistes, peu importe) — et qui disent : "*Regardez comme ils sont bornés, butés, fermés d'esprit ! Comme ils tuent la liberté ! Et regardez comme nous sommes l'inverse !*" Ce sont des films à la gloire de l'ouverture d'esprit de ceux qui les font, et bien sûr de ceux qui les regardent.

Je n'ai pas voulu faire ça. Le seul personnage qui s'affirme avec une monstruosité peut-être un peu stéréotypée, c'est Ischi, puisqu'il a ce goût de fouetter la serveuse, et qu'on a souvent associé les nazis au sadisme ou à la perversion sexuelle. Mais ça m'intéressait de montrer cette scène. D'abord elle figure dans le livre, et cette scène est comme constitutive de Jacques Chessex — lui-même la décrit avec beaucoup de détails ! Mais aussi parce qu'ailleurs dans le livre, il évoque un petit garçon juif n'osant plus aller à l'école parce qu'il était maltraité par ses camarades. Mettre ces deux scènes de fouettage en miroir me permettait de montrer à quel point ces comportements de violence étaient partagés.

Au-delà, non. Je n'ai pas voulu basculer dans le genre démonstratif. Je me suis dit que l'intéressant serait d'illustrer les glissements vers le pire (que tu évoquais à l'instant) : comment on passe d'une société munie de garde-fous — des choses qu'on ne se permet pas de dire, des accusations qu'on ne se permet pas de porter et des généralisations qu'on ne se permet pas d'exprimer, même si certains y pensent très fort — à une parole soudain détachée de ses amarres, décomplexée, débarrassée de toute forme de surmoi collectif, permettant que brutalement des propos abominables soient balancés, et finalement des actes commis, sans déranger profondément beaucoup de monde. Il ne faut pas oublier que tout commence toujours avec la parole.

CG :

Or avec ces paroles «décomplexées», un contexte d'impunité propice aux déraillements s'institue presque fatalement...

JB :

Ce qui est intéressant, justement, c'est de montrer ce contexte. Dans mon film, les assassins ne sont pas présentés comme des personnes à vomir, ni même à condamner... Y compris Fernand Ischi. Ils sont pris dans un tissu de comportements, d'actes et de paroles. J'ai voulu montrer comment l'abomination peut émerger de ce tissu. Car les figures types sont présentes en permanence, dans tous les microcosmes : il y a partout des boucs émissaires et des bourreaux en puissance. Mais le passage à l'acte, comment advient-il, et pourquoi ? Ensuite, quand cet acte est commis, pourquoi le glisse-t-on dans l'oubli plutôt que dans le souvenir ? Et pourquoi, soixante ans plus tard, quand un écrivain surgit après quelques autres investigateurs pour raconter cette histoire, faut-il le faire taire ?

Il y a des lieux où des événements terrifiants se sont produits, par exemple en Afrique du Sud, où l'on a réuni les survivants, les témoins et les bourreaux, pour qu'ils racontent leur histoire, dans une logique de confrontation de la parole. Les gens ont raconté, ont pleuré, se sont mutuellement accusés, se sont confessés... Mais au moins, plus personne n'a pu dire que ces faits n'avaient pas eu lieu. Le déni est devenu impossible. Chacun était impliqué, d'une manière ou d'une autre, dans la tragédie. C'est à partir de là que le pardon devient possible.

CG :

Un pardon qui n'est pas construit sur un principe de vertu, mais de compréhension...

JB :

Alors qu'à Payerne on a fait l'inverse, pour des raisons identitaires ou simplement historiques. Il y a eu un crime, puis un procès, on a condamné les coupables (de façon plutôt exemplaire dans ce cas, d'ailleurs) et l'on a dit, très clairement: voilà, tout est réglé, la Justice a fait son œuvre, tout peut rentrer dans l'ordre, circulez, il n'y a plus rien à voir ! Les politiciens locaux, les journalistes, les juges, tous ont dit la même chose, au terme du jugement : plus vite on oubliera cette histoire, mieux on se portera ! Jusqu'à la communauté juive, en particulier les commerçants juifs de la région, qui se *cotisent* pour offrir des vêtements, un emploi ou de l'argent aux assassins d'Arthur Bloch, à leur sortie de prison ! Tout le monde se dit : faisons comme si cette tragédie n'avait jamais eu lieu et revenons vite à l'état d'*avant*. Certains membres de la famille Bloch, petits-neveux ou cousins, n'avaient pas la moindre idée de ce qu'il était advenu à Arthur Bloch jusqu'à la publication du livre de Chessex ! Publication qui donne lieu à une nouvelle offensive du déni : de l'archiviste de la ville de Payerne, affirmant qu'il n'existe aucun intérêt à ressortir cette vieille histoire, au syndic de la ville qui qualifie le crime nazi de «fait divers». Le mutisme volontaire était tout-puissant. Je ne suis pas certain que Chessex ait pris la mesure de ce consensus...

CG :

Chessex croyait en lui-même en tant que porteur d'une parole transformatrice, selon l'ambition de tout créateur. Mais ici nous sommes dans un ordre existant, où le culte et la culture de l'exemplarité induisent un principe de mutisme : on pétrifie les choses.

JB :

Comme tu disais, Payerne est une ville qui tue des cochons depuis des siècles et où l'on décide un jour de tuer un Juif comme un cochon. Et de la même manière que le carnaval, en 2009, fera sciemment la confusion entre Jacques Chessex et les nazis en traçant son nom avec le double «s» de la «SS» sur une boille, les assassins font la confusion volontaire entre leur victime et le porc que sa religion lui interdit de manger, et qu'eux-mêmes consomment à longueur d'année.

Voilà, les choses ne bougent pas. Sur la devanture du Garage des Promenades, au quasi-centre-ville, on aperçoit d'ailleurs encore une plaque en étain portant l'inscription «Ischi», patronyme de l'assassin-en-chef d'Arthur Bloch. Et quand Jacques Chessex publie son livre et demande qu'on baptise une place ou une rue de la ville en souvenir d'Arthur Bloch, ou simplement qu'on pose une plaque quelque part dans la ville, on lui répond : «*Non, non, non, ça va réveiller des choses, on ne veut pas !*» Il en résulte qu'à Payerne le nom de l'assassin est demeuré dans l'espace public, quand celui de sa victime est encore tu, sinon nié... Aucun sentiment de culpabilité collective, ni quant à l'acte ni quant à l'amnésie volontaire.

CG :

Qui fonctionne comme un terreau. Ça repousse dedans, après... Le film, qui propose cet enseignement, en tire sa force générale.

JB :

Je ne voulais pas tomber dans la convention de l'hyperaccusation de la Suisse, aussi déplacée pour moi que sont ses images d'hyperneutralité ou d'hyperinnocence. Suggérer que la Suisse fut abjecte n'a pas de sens. Ce serait d'ailleurs aussi nier que toutes sortes de figures remarquables se sont élevées dans le pays, à cette époque, pour accomplir des choses importantes et remarquables. Et surtout, condamner *a posteriori* serait facile et même un peu obscène.

CG :

Tu suggères au contraire une permanence du comportement, plutôt, en recourant par exemple au procédé de l'anachronisme qui nous fait voir des policiers d'aujourd'hui venant arrêter l'Ischi de 1942 : les assassins d'alors sont possiblement d'aujourd'hui.

Ce qui est intéressant, aussi, dans ton film, c'est d'avoir mis en scène la mort de Chessex comme étant provoquée par sa dénonciation du crime. Chessex, tué par une hache invisible lancée en 1942 !

JB :

Tu rejoins Manuel Carcassonne, l'éditeur parisien de Chessex, me disant que Chessex était mort de ce livre. C'est intéressant : il a vu ça depuis la France, où le rapport collectif à cette période diffère évidemment du nôtre. En France, on a d'abord entretenu le déni de la Collaboration, puis on a fait l'inverse. Par exemple, à Paris, dans chaque école où des

enfants juifs ont été arrêtés par des Français et livrés aux nazis, il y a une plaque qui raconte l'événement, avec des phrases rituelles, comme pour sacraliser la mémoire : on sait ce qui s'est passé, personne ne pourra jamais le nier. Mais en Suisse où l'on s'est façonné une histoire d'exemplarité, comme nous disions, le récit de ce meurtre est une obscénité — comme un gros mot. Et celui qui profère le gros mot est presque *pire* que ceux qui ont commis le meurtre. Même si Chessex savait que son livre provoquerait, il n'a sans doute pas mesuré la détestation qui s'ensuivrait...

CG :

Ce schéma de rétention collective extrêmement violente fut lumineusement formulé par Friedrich Dürrenmatt à l'occasion de son dernier discours public en décembre 1992, quelques jours avant sa mort (en mourut-il ? peut-être...), qu'il prononça dans le cadre d'un éloge au dramaturge et président tchèque d'alors Vacláv Havel. Il y posa qu'en Suisse, le sentiment de liberté personnelle procède du fait que chacun se définit comme le geôlier de son voisin. Nous sommes tous comme dans une immense prison. Ses paroles avaient suscité la même détestation : Kurt Furgler, président de la Confédération, avait quitté la salle...

JB :

La figure de l'écrivain suisse, c'est un peu celle d'un lanceur d'alerte avant l'heure : non seulement Dürrenmatt et Chessex, mais aussi Max Frisch, Fritz Zorn, Nicolas Meienberg et même Robert Walser... Comme si régnait encore en Suisse ce truc très primitif voulant que l'artiste ou l'intellectuel devienne un ennemi du peuple, coupable de désolidarisation, dès lors qu'il met en œuvre sa distanciation critique.

CG :

Ce qui n'est pas souvent mesuré, c'est que cette distanciation critique exercée par un artiste ou par un auteur envers la communauté qui l'englobe, c'est une manifestation subreptice d'empathie vis-à-vis d'elle. Tu dresses un portrait terrible de cette ville en 1942, bien sûr, mais tu ne dépeins pas ses habitants comme une armée de déviants telle qu'elle convaincrat le spectateur de sa propre perfection. Tu les montres dans leur épaisseur psychologique et leur tissu vital.

En regardant ton film, on n'est pas dans une dialectique sommaire. On est dans une démarche où ceux qui s'efforcent à la clairvoyance, les «écrivains» ou les «montreurs» comme toi, vont chercher des éléments qui pourraient briser la compacité d'un sentiment identitaire au sein d'une population donnée. On est dans une démarche accompagnée d'un espoir implicite. Tiens ! Il y a peut-être aussi des moyens d'élévation possible, ici, y compris dans cette Payerne de 1942, et même dans notre époque qui massacre des homosexuels en Floride. Il y a des moyens d'alerte et de prévention, nées en l'occurrence des splendeurs paysagères de la Broye, par exemple, susceptibles d'exhausser l'esprit des bouchers indigènes immémoriaux, et parfois des assassins antisémites, à la hauteur où se tiennent les âmes poétiques, sensibles et fraternelles. Ton film, je le penserais comme ça, nous invite à *chercher* les épouvantables où qu'ils soient.

Annexe 2



Gustave Roud, 1935-40, Robert Eicher chargeant du foin.



Yann Mingard, *Sans titre*, de la série *Repaires*, 2006-2009, Inkjet Ultrachrome, 120 x 97 cm