

L'image visuelle de la Shoah et les procès de Nuremberg

Le film *Les Camps de concentration nazis* et son impact

Yvonne Kozlovsky-Golan

TRADUCTION Claire Drevon

DANS REVUE D'HISTOIRE DE LA SHOAH 2011/2 N° 195 , PAGES 61 À 103

ÉDITIONS MÉMORIAL DE LA SHOAH

ISSN 2111-885X

ISBN 9782916966045

DOI 10.3917/rhsho.195.0061

Date de mise en ligne : 28/02/2017

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-d-histoire-de-la-shoah-2011-2-page-61?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Mémorial de la Shoah.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

L'IMAGE VISUELLE DE LA SHOAH ET LES PROCÈS DE NUREMBERG. LE FILM *LES CAMPS DE CONCENTRATION NAZIS* ET SON IMPACT

par Yvonne Kozlovsky-Golan¹

Traduit de l'anglais par Claire Drevon

À la mémoire de mon ami et collègue,
Nathan Ofek (1942-2006)

La spécificité des procès des dirigeants nazis qui se déroulèrent au cours de l'hiver 1946, plus connus sous le nom de « procès de Nuremberg », ne s'explique pas seulement par leur portée judiciaire, mais également – et avant tout – par l'impact qu'ils exercèrent sur la culture et la société occidentales, notamment sur l'image de ces événements tels qu'ils furent façonnés par l'Occident.

Les armées de libération ont pris soin de conserver en images – films et photographies – le passage des opprimés européens de l'occupation nazie à la liberté et à la libération des camps de concentration et des camps de la mort. Ce furent à l'Ouest l'armée américaine et ses alliés, à l'Est, l'armée soviétique. Ces deux armées avaient pour objectif premier de justifier la guerre aux yeux de leurs propres peuples, notamment aux yeux des opposants à la guerre dans leurs pays. En même temps, on se préparait à juger les dirigeants accusés de crimes contre l'humanité et de complot ayant conduit au déclenchement du conflit. Si grands que fussent les crimes, cependant, le problème se posait de savoir comment en apporter les preuves devant les tribunaux. Les procureurs décidèrent que les séquences filmées pendant la libération constitueraient la preuve la plus crédible. Dans cet article, je montrerai que l'usage de ces films en tant que preuve exerça une influence considérable sur la perception de la Shoah, sa

1. Yvonne Kozlovsky-Golan enseigne l'histoire et le cinéma à l'institut universitaire Sapir dans le Néguev (section Télévision et Art du cinéma), ainsi qu'à l'École normale de technologie de Tel-Aviv (section Cinéma et Communications).

mémoire et sa spécificité, aussi bien par le tribunal de Nuremberg que, plus tard, par les spectateurs à travers le monde.

Le 8 septembre 2004, la presse annonça que le réalisateur américain Steven Spielberg avait été élevé au rang de chevalier de la Légion d'honneur en reconnaissance pour son combat contre la haine et l'intolérance. Cette reconnaissance valait au réalisateur et à ses films, notamment à son œuvre sur la Shoah, la plus haute distinction française. Félicitant Spielberg, le président Chirac déclara : « Dans cette période difficile où se manifestent à nouveau la montée des intolérances, le racisme, la xénophobie, l'antisémitisme, le fanatisme, il est essentiel que le cinéma, qui touche chacun d'entre nous au plus profond de nous-mêmes, nous rappelle l'horreur de l'indicible². »

Dans son livre *Les Naufragés et les Rescapés*³, Primo Levi a lui aussi reconnu l'importance du film qu'il considère comme moyen particulièrement précieux de commémorer la Shoah. Dans un chapitre intitulé « La zone grise », qui traite de la mémoire des hommes, il écrit : « Bref, nous sommes obligés de réduire le connaissable à un schéma : et c'est à ce but que tendent les merveilleux instruments que nous avons fabriqués au cours de l'évolution du genre humain et qui lui sont spécifiques : le langage et la pensée conceptuelle⁴. » Dans ce seul chapitre, Levi mentionne deux longs métrages : *Kapo* (de Gillo Pontecorvo, Italie, 1960) et *Portier de nuit* (de Liliana Cavani, Italie, 1974). Ses remarques semblent indiquer que le film confirmait sa mémoire abstraite de la Shoah, et prouvait en outre que la mémoire humaine et la pensée étaient authentifiées par les films parvenant à préserver et à concevoir des événements présumés réels⁵. Dans un chapitre intitulé « Communiquer », Levi écrit : « Dans la mémoire de nous tous qui avons survécu, et qui étions maigrement polyglottes, les premiers jours au Lager sont restés imprimés sous la forme d'un film aux images floues et frénétiques,

2. Allison WOLFE, « Names and Faces », *The Washington Post*, 6 septembre 2004, Style Section, C03 (dernière édition).

3. Primo LEVI, *Les Naufragés et les Rescapés : quarante ans après Auschwitz*, traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Gallimard, 1989 (les citations se réfèrent à la nouvelle édition de 2010) ; édition originale parue sous le titre *I Sommersi e i salvati*, Turin, Einaudi, 1986 (en anglais : *The Drowned and the Saved*, traduit par Raymond Rosenthal, New York, Vintage International, 1989).

4. *Ibid.*, p. 36.

5. *Ibid.*, p. 45, 48, 87, 121-122, 149.

plein de bruit et de fureur et dépourvu de signification [...]. Un film en gris et noir, sonore mais non parlé. » C'est là une indication de l'influence que certaines images capitales ont eu sur le langage de Levi au sujet de la pensée conceptuelle, images intégrées lorsqu'il était détenu dans un camp de concentration et renforcées, on le verra, par des films qu'il mentionne lui-même comme des exemples pour expliquer ce qui se produisit.

À l'instar de Levi, des millions de personnes furent influencées par les images provenant du cinéma. Et comme dans le cas de Levi, on peut supposer que leurs souvenirs de la Shoah et leurs réflexions conceptuelles furent façonnées dans une forme de mémoire collective qui a déterminé la compréhension de la Shoah dans la culture occidentale.

Cet article a pour objectif de montrer qu'en réalité, non seulement la conception de la Shoah telle qu'elle est perçue depuis plusieurs dizaines d'années a été influencée de manière fondamentale par des images issues du cinéma, mais que ces images ont véritablement déterminé l'interprétation collective que la culture occidentale donne de la Shoah. Cette interprétation résulte, en fait, de l'influence des courts-métrages originaux mentionnés plus haut, filmés lors de la libération des camps de concentration par les soldats alliés. Tout débat sur la « vérité historique » doit prendre en considération cette documentation déterminante qui exerça une telle influence sur l'industrie cinématographique, sur la littérature et, en général, sur la sensibilité de notre culture au thème de la Shoah.

La réflexion conceptuelle résulte des synthèses complexes de perceptions sensorielles qui deviennent un dialogue transférentiel entre l'individu et la création artistique ou cinématographique. À mon avis, au niveau individuel comme au niveau collectif, la dimension visuelle prédomine dans l'élaboration d'une conception du monde. Cela ne signifie pas que les personnes malvoyantes n'ont pas de conception du monde ; en général, elles acceptent le concept prévalant dans la culture, lequel est créé par ceux qui voient.

6. *Ibid.*, p. 92.

Je n'ai certainement pas l'intention de prétendre, dans cet article, que la « vérité » se trouve dans les films, mais je soutiens que le monde des documentaires et des films de fiction constitue véritablement un point de référence dans tout débat sur la cruauté, sur la problématique du vécu de la Shoah et sa puissance. On peut même dire que, dans les films, nous revivons le traumatisme d'une façon qui nous est, en général, épargnée par les ouvrages universitaires, écrits dans une langue précise, objective et, d'une certaine façon, distante et hermétique.

Le connu et l'invisible : mémoire historique du rescapé et mémoire collective de l'auteur du document

Le mot « Shoah » (*Holocaust* chez les Anglo-Saxons) évoque toutes sortes d'associations, pour la plupart visuelles. Celles-ci proviennent de documentaires télévisés et de longs métrages, pour la plupart diffusés à l'occasion des journées de commémoration – par exemple, *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg (États-Unis, 1993) –, d'albums de photos et d'interviews télévisés de rescapés. Pour comprendre pleinement l'impression immédiate que ces supports visuels laissent dans nos mémoires, il faut revenir aux sources de notre connaissance cinématographique et à l'origine des films qui ont conceptualisé le terme de Shoah. Il faut rechercher l'origine historique des films et les prototypes dont les films ultérieurs s'inspirent. Nous examinerons le substrat historique de ces œuvres, fondées sur les premiers documentaires de la libération qui, rétrospectivement, sont devenus le prototype de tout un genre.

À cet égard, je soutiens qu'en ce qui concerne le genre désigné sous le terme Shoah, l'embryon narratif du cinéma est issu de ces documents de la libération qui ont donné naissance à toutes sortes de films décrivant les horreurs de cette époque et les portant à la connaissance des spectateurs.

Le concept de mémoire de la Shoah est cependant riche en contradictions lorsque l'on compare ces souvenirs cinématographiques à la documentation des libérateurs des camps ou aux souvenirs véritables

(quoique subjectifs) des rescapés, recueillis au long des « Pages de témoignages » et autres projets documentaires. Dans ce cas, « l'histoire cinématographique » présente une conception qui n'est ni scientifique ni universitaire, bien qu'elle semble réelle. Je mettrai en relief l'opposition entre les souvenirs subjectifs des rescapés et la mémoire visuelle des libérateurs en examinant un documentaire israélien. Ce film peut nous fournir une très bonne approche des travaux sur la Shoah et de la façon dont elle est exposée en images, afin de peser le pour et le contre de cette méthode et de mesurer son impact sur la conscience collective des peuples et des pays concernant la mémoire de la Shoah et les enseignements qui peuvent en être tirés.

Martin de Raanan Alexandrowicz (Israël, 1999) décrit les tentatives d'un rescapé du camp de concentration de Dachau de prouver que les détenus du camp furent gazés. En produisant ce film et en élaborant sa thèse principale, le réalisateur entendait confirmer les affirmations du rescapé. Il s'écartait donc du témoignage de Martin pour s'intéresser aux documents visuels filmés dans le camp par les Américains immédiatement après la libération. Le film montre des séquences de *Nazi Concentration Camps*⁷ (de George Stevens, 1945), filmé par les Américains le jour de la libération du camp de concentration de Dachau, ainsi qu'une interview du directeur du musée du camp de Dachau. Cette documentation mène finalement à trois conclusions principales. Tout d'abord, Alexandrowicz ne considère pas les séquences filmées le jour de la libération comme un documentaire au sens propre du terme : en effet, il ne s'agissait pas alors de cameramen entrés dans le camp par le plus grand des hasards et filmant tout ce qu'ils voyaient à ce moment-là. En tant que réalisateur, Alexandrowicz a perçu la mise en scène que supposait l'alignement des habitants des environs, « conviés » par les Alliés à voir les horreurs perpétrées à leur porte. Un gros plan sur un monceau de corps (entassés auparavant par les Américains ?) était destiné à river le regard sur l'atrocité commise ; les habitants des environs péné-

7. *Nazi Concentration Camps*, réalisé par George Stevens, produit par le ministère de la Défense, commandement européen, Bureau du gouvernement militaire en Allemagne (États-Unis), Bureau du Conseil supérieur sur les crimes de guerre, 1945. Ce film fut présenté à titre de preuve au procès de Nuremberg pour crimes de guerre d'Hermann Göring et de vingt autres dirigeants nazis.

traient dans la pièce d'un côté de la caméra et la quittaient de l'autre. Alexandrowicz, cherchant à authentifier et à vérifier les souvenirs de Martin sur la Shoah à Dachau par des moyens visuels, a pris conscience que ces souvenirs offraient, en un sens, une dimension imaginaire.

Ensuite, Alexandrowicz concluait que tout ce que Martin affirmait avoir vu en tant que témoin objectif à Dachau était dénué de sens. Pour le personnel du musée, les souvenirs personnels de Martin sont subjectifs et sans fondement, à moins qu'il n'existe une version officielle de la réalité historique confortant ou réfutant son témoignage, qu'il s'agisse d'une séquence filmée le jour de la libération, d'un film ou d'un témoignage officiel, par exemple des rapports rédigés par les Allemands eux-mêmes sur leurs modalités de travail et leur programme de « Solution finale ».

La troisième conclusion – et c'est la plus importante –, c'est que le « film de la libération » dans lequel les participants étaient guidés pour agir de telle ou telle manière devant la caméra est rétroactivement devenu un critère de la « preuve » susceptible d'invalider ou de corroborer le témoignage de rescapés qui avaient connu les horreurs, mais ne pouvaient le démontrer faute de preuve « formelle », si remaniée et adaptée fût-elle. À l'époque (immédiatement après la libération), il n'y avait pas de place, semble-t-il, dans la mémoire de la Shoah pour la vérité subjective des individus, si ce n'est la vérité de ceux qui se trouvèrent là, dans un autre rôle que celui de rescapé – ceux qui étaient là en tant que libérateurs ! La mémoire de la Shoah apparaît donc éclatée en divers types de vérités :

- La vérité subjective d'une collectivité : la vérité d'une nation, ou d'une puissance libératrice comme les États-Unis, dont la mémoire est celle d'un peuple victorieux (qui se fonde en général sur des témoignages d'archives ou des témoignages recueillis concernant les criminels de guerre et leurs actes, le témoignage des soldats libérateurs, des photographies et des documents écrits recueillis dans la zone libérée).
- La mémoire subjective de tiers absents, comme les habitants de la région qui savaient – tout en « ne sachant pas » – ce qui se passait.

- La mémoire documentaire filmée par des gens qui étaient présents : les soldats nazis et leurs collaborateurs, ainsi que les victimes.
- La mémoire apprise ou acquise de ceux qui n'étaient pas là-bas, mais qui, dans leur pays, furent informés par les rescapés, leur système éducatif et leurs médias.

Je voudrais apporter quelques précisions à la dernière catégorie mentionnée. En utilisant l'expression « mémoire acquise », j'entends étendre le concept de « mémoire élaborée », terme utilisé depuis un certain temps dans les travaux d'histoire contemporaine. À mon sens, le concept de mémoire élaborée est unidimensionnel dans la mesure où il traite du résultat mémorisé et prévu de la création de l'image d'un sujet donné. La mémoire acquise précède cependant la mémoire élaborée. On peut la qualifier en quelque sorte de mémoire en apprentissage qui puise toute son information à diverses sources, notamment à partir de facteurs extérieurs comme les médias et les films, avec lesquels elle n'a aucun lien direct ; d'autres facteurs extérieurs, plus personnels, exercent directement une influence sur elle, entre autres le système éducatif, la famille et l'environnement. Le lien entre celui qui apprend et ces divers facteurs se caractérise principalement par la dépendance à l'égard d'une autorité perçue comme professionnelle (enseignants, système éducatif, enseignement supérieur), par l'accueil de l'information à haut niveau et son analyse en termes simples, clairs pour celui qui apprend (plans de cours, livres, autres publications, etc⁸). Ce phénomène est encore accru par une étude accompagnée d'une réflexion critique, stimulée par des facteurs propres à la conscience et au subconscient de celui qui étudie, ainsi que par des expériences personnelles, collectives et nationales, et des relations avec la famille au sens restreint et au sens large qui influencent aussi bien le savoir acquis et accumulé que la mémoire qu'il crée.

Revenons au film d'Alexandrowicz. Ni ses conclusions, ni les questions fondamentales qu'il pose ne sont nouvelles pour les chercheurs

8. Yoav GELBER, « Histoire, mémoire et propagande. La discipline de l'histoire dans le monde et en Israël à la veille du troisième millénaire » (en hébreu), in *Histoire et Mémoire dans une société polarisée*, Tel-Aviv, 2007, p. 21.

qui travaillent sur des matériaux synchroniques (conçus et réorganisés sans véritable assujettissement au concept de temps). En même temps, cependant, la faiblesse et la naïveté de ces matériaux se trouvent ailleurs, à un niveau plus profond, dans la conception qui oppose la mémoire collective à la mémoire individuelle. Ce n'est pas la mémoire des rescapés qui est mise à l'épreuve dans le cas de *Martin*, mais la mémoire collective. À son grand dépit, Alexandrowicz découvre que la mémoire collective d'après-guerre ne « connaît pas d'évolution propre, certainement pas dans les puissants pays modernes comme les États-Unis ». La mémoire collective est l'œuvre d'un « Hollywood militant », de partisans, de responsables politiques, d'instances ou d'institutions politiques qui encouragent un programme précis⁹.

Il y a effectivement des raisons de penser que *Nazi Concentration Camps*, qu'Alexandrowicz a visionné au musée de Dachau, était une mise en scène (ce qui ne signifie bien sûr pas – comme l'affirmaient les négationnistes de la Shoah – que les camps de concentration furent une « invention » des vainqueurs). Les Américains ont considérablement investi dans les ressources humaines, dans le choix d'une technologie appropriée et dans le recours à une logistique hors du commun en vue de décrire par l'image les preuves parfois insuffisamment explicites qu'ils avaient découvertes en entrant en Europe¹⁰ – preuves que les Alliés allaient ensuite utiliser contre les dirigeants nazis au cours des procès de Nuremberg en 1946. Il s'agissait tout d'abord de faire en sorte que les conclusions tirées immédiatement par les juges et spectateurs de Nuremberg après avoir vu le film fournissent une base d'analyse et permettent de classer les séquences filmées en « cas spéciaux » éclairant instantanément ce qui avait été montré. L'une des conclusions que l'on pouvait tirer après avoir vu le film était que le public forgea « son souvenir » des rescapés des camps.

9. Sur l'éducation orientée, le caractère tendancieux et la mémoire sélective dans la présentation de la Shoah dans le système éducatif et l'enseignement d'une histoire sioniste nationale, voir Ruth LINN, *Escaping Auschwitz: A Culture of Forgetting*, Ithaca (N. Y.), Cornell University Press, 2004. Walter Benjamin s'interroge : « Avec qui les partisans de l'historicisme s'identifient-ils ? La réponse est inévitable : avec le vainqueur ». Walter BENJAMIN, « Theses on the Philosophy of History », in Walter BENJAMIN, *Illuminations*, édité par Hannah Arendt, traduit par Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1988, p. 256.

10. Judith E. DONESON, « The Holocaust in American Film », thèse de doctorat, Université hébraïque de Jérusalem, 1985, p. 54.

Le second objectif de l'équipe du film, en coopération avec les procureurs de Nuremberg qui dressèrent l'acte d'accusation, consistait à organiser les témoignages filmés en un long texte cohérent, non pas agencé dans un ordre chronologique, mais plutôt retraçant la libération des camps telle qu'ils l'avaient filmée, conformément au témoignage qu'ils avaient recueilli, ou plus exactement, selon le témoignage qu'ils avaient choisi, monté et arrangé. Par exemple, la question de savoir si des prisonniers furent gazés à Dachau mettait à jour l'impossible réponse qui fait dépendre la vérité historique d'un avis documentaire *post factum*. Selon cet avis, sans preuve écrite ou photographique à l'appui, on ne pouvait affirmer que les prisonniers de Dachau furent gazés. En d'autres termes, sans preuve « authentique » recueillie rétroactivement pendant la libération des camps, l'atrocité était difficile à confirmer, même si les rescapés soutenaient avec insistance qu'elle avait bien eu lieu¹¹.

Afin d'établir la spécificité de la preuve filmée dans l'esprit des spectateurs, il fallait réaliser une ultime tâche, nécessaire pour atteindre les deux premiers objectifs du film : une ample diffusion du document traité (documentation coupée et montée), projeté d'innombrables fois, dans d'innombrables lieux, proches ou éloignés, devant des publics divers. On parlait de l'hypothèse qu'un spectateur exposé à un flot d'informations de première main provenant des camps dès leur libération, sans possibilité de les critiquer ou de les vérifier, conclurait que le témoignage filmé se déroulant à l'écran était la preuve ultime de ce qui s'était produit sous le régime nazi¹². Tout en observant, il intérioriserait la preuve photographique placée devant lui et l'interpréterait comme une vérité absolue façonnant sa compréhension générale de tout ce qu'il savait de la Shoah.

L'exemple ci-dessus illustre le raisonnement selon lequel les séquences de la libération filmées par les Américains influencèrent considérablement l'opinion publique pour tout ce qui avait trait à la

11. Dan MICHMAN, « Mendel Piekartz, la littérature de témoignage en tant que source historique, et trois réponses hassidiques dans les pays de la Shoah » (en hébreu), *Zion. A Quarterly for Research in Jewish History*, vol. 69, n° 4, 2004, p. 271-276.

12. Judith DONESON, *The Holocaust in American Film*, Syracuse, Syracuse University Press, 2002, p. 128.

mémoire de la Shoah¹³. Il indique également l'exceptionnelle puissance du moyen photographique pour traduire une réflexion ou un épisode éphémère du passé en un concept existentiel, pour lui conférer d'emblée une forme et une signification concrètes. Dans les pages suivantes, j'examinerai la façon dont ce témoignage filmé est devenu un archétype qui a façonné la conscience de la Shoah et sa mémoire, dans les films, à la télévision, dans les documentaires et dans la presse.

On soulignera cependant que la présentation des faits par les Alliés, si tendancieuse fût-elle, correspondit fondamentalement aux intuitions et aux perceptions reflétées dans le témoignage des rescapés eux-mêmes et dans la recherche historique. Je n'affirme pas que tout ce que les Alliés ont présenté était faux, mais plutôt que cet exposé des faits fut conçu spécialement en fonction des impératifs politiques et historiques des Alliés, en particulier les États-Unis. Les responsables américains avaient besoin de justifier leur participation à la guerre auprès de leurs propres concitoyens et, plus généralement, de l'opinion internationale. La révélation des stratagèmes de la propagande américaine n'enlève rien aux vérités, même partiales, qui émergent des réalisations présentant la libération des camps. Cependant, dans une perspective critique, l'impression trompeuse que ces réalisations montrent « la vérité, toute la vérité, rien que la vérité » doit être dissipée et rectifiée. À cet égard, la critique a pour rôle de corriger et de compléter – certainement pas d'insinuer que les bribes de réalité décrites, si remaniées soient-elles, sont un faux qui doit être dénoncé (car, ce faisant, je commettrais une faute non pas tant envers l'approche américaine de la documentation qu'envers les victimes ; et telle n'est pas mon intention). En tant qu'historienne, mon travail consiste à prendre des valeurs culturelles générales et à les « corriger », en demeurant aussi affranchie que possible de l'illusion créée par le « réalisme » convaincant des vainqueurs. Je voudrais retenir, dans les séquences de la libération, ces éléments de vérité qui furent aussi proches que possible, par le son et par l'image, de l'expérience des victimes. Ces expériences, inconcevables, constituent néanmoins l'ultime vérité de la Shoah (et peut-être aussi la vérité du

13. *Ibid.*, p. 1.

dernier moment), et nous avons le devoir de nous souvenir, d'apprendre et de les comprendre en les resituant à l'époque de la « mémoire vivante », immédiate, qui nous est donnée par les médias.

Le film au tribunal

Un chroniqueur qui énumère des événements sans établir une distinction entre ceux qui sont déterminants et ceux qui ne sont qu'anecdotiques se comporte selon le principe suivant : rien de ce qui s'est produit un jour ne devrait être perdu pour l'histoire. Certes, seule une humanité amendée peut voir chaque instant de son passé évoqué en termes exclusivement élogieux. Chaque moment qu'elle a vécu devient une citation à l'ordre du jour – et ce jour est celui du Jugement dernier¹⁴.

Plus que tout autre chose, les préparatifs, par les États-Unis, des procès des dirigeants nazis à Nuremberg en 1946 furent révélateurs du sens général de la politique américaine à l'égard des crimes nazis en Europe. La rédaction d'actes d'accusation se heurtait à d'innombrables obstacles. D'une part, les organisateurs des procès devaient recueillir une grande quantité de preuves et de témoignages en provenance de divers endroits, et dresser une liste d'accusations pour des délits qui n'avaient pas encore la moindre définition juridique ; de l'autre, ils devaient dissuader leurs alliés de résoudre le « problème » par des pelotons d'exécution dans la cour¹⁵. Fondamentalement, cette quête de solutions apparut en premier lieu dans le langage juridique, c'est-à-dire dans la présentation des actes d'accusation. Autre manifestation de la politique des États-Unis et de leurs alliés à Nuremberg : la réflexion conceptuelle que reflétait ce langage. En d'autres termes, en vue d'expliquer des horreurs inconcevables à des juges et au public – qu'ils soient présents au tribunal, qu'ils écoutent la radio ou lisent le journal –, les procureurs durent être inventifs dans leur présentation du propos et des objectifs du procès. Ils durent inventer des outils pour expliquer le jargon juridique fastidieux et

14. BENJAMIN, « Theses on the Philosophy of History », *art. cit.*, p. 254.

15. Richard OVERY, *Interrogations: The Nazi Elite in Allied Hands, 1945*, New York, Viking, 2001, p. 6-23.

alambiqué confortant le langage du procès tout en affinant des concepts complexes pour en donner à l'assistance un tableau net et cohérent.

À cette fin, l'une des mesures adoptées consista à « traduire » l'acte d'accusation en expressions visuelles et cinématographiques qui remplaçaient le langage par des images. L'explication juridique orale, limpide pour un petit groupe d'avocats et autres spécialistes du droit, et les tentatives plutôt hésitantes du parquet pour conceptualiser l'indicible furent complétées par l'illustration en photographies des atrocités nazies, avec l'avantage que chaque image, chaque séquence avait plus de poids qu'un millier de mots. Le travail des équipes de Stevens commença dès l'entrée des Américains dans les camps de concentration. Prises immédiatement après le départ des nazis – les corps étant parfois encore tièdes –, leurs photographies étaient uniques, sans précédent. L'œil de la caméra saisit les prisonniers libérés, les montrant tels qu'ils étaient, décharnés, squelettiques, entassés dans leurs cellules, recroquevillés sur des sols de béton ou agrippés aux barbelés, crispés dans les spasmes de la mort¹⁶.

En l'absence de toute autre preuve photographique, cette documentation visuelle sur le terrain fut perçue comme une représentation documentaire fidèle, authentique. Les Alliés, États-Unis en tête, attribuaient d'ailleurs un grand poids au film documentaire du fait de sa capacité à témoigner, à montrer aux spectateurs une vérité photographique qui s'imposait à eux, tout comme ils ressentaient au plus profond d'eux-mêmes le témoignage des soldats libérateurs. Pour les Américains, le film était un type de témoignage rare et solide, ayant autant de valeur que la mémoire humaine qui évolue volontiers avec le temps. Il n'est donc pas étonnant qu'au cours des préparatifs, l'équipe des procureurs de Nuremberg ait décidé d'utiliser le film comme preuve à l'appui dans les procès qui eurent lieu environ un an après la libération¹⁷.

16. Arieh J. KOCHAVI, *Prelude to Nuremberg: Allied War Crimes Policy and the Question of Punishment*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1998.

17. Contrairement à ce que l'on pourrait supposer, les troupes et les équipes cinématographiques qui arrivèrent dans les camps et les libérèrent ne savaient pas ce qui s'y était passé. Le gouvernement américain et le commandement militaire avaient délibérément choisi de ne pas leur parler des atrocités perpétrées dans les camps, bien que des informations claires aient été transmises au président, aux commandants de l'armée et au Congrès dès 1942. Lorsqu'ils

Historiquement, il y eut bien des raisons de considérer le film comme une preuve pour réduire le gouffre entre la vie à l'extérieur des camps et la réalité qui y prévalait. Le 8 décembre 1942, Roosevelt rencontra une délégation de Juifs américains qui lui présentèrent un rapport détaillé sur ce qui se passait en Europe. En 1943, le Congrès américain reçut des informations sur « le massacre de Juifs – hommes, femmes et enfants ». Le Congrès réclama avec véhémence que les auteurs de « l'impardonnable massacre » soient punis en proportion de leurs crimes. Un rapport du département d'État décrivant l'extermination « de sang froid » des Juifs d'Europe fut joint en annexe à cette résolution¹⁸.

Les responsables américains choisirent cependant de cacher cette information à leur opinion publique, déjà sceptique sur ce qui s'était passé en Europe, compte tenu de son expérience précédente en matière d'information lors de la Première Guerre mondiale¹⁹ ; et ils cachèrent aux rangs subalternes et intermédiaires de l'armée et du corps diplomatique tout ce qui risquait de choquer ou de démoraliser l'armée et l'opinion publique. Cette approche fut encouragée par une presse mobilisée qui choisit de mettre en relief ou de minimiser l'importance de certaines informations en fonction des besoins de la politique de guerre de l'État. L'abîme séparant la teneur et l'importance de l'information d'une part, et une compréhension parfaite de ces rapports traumatisants d'autre part fut considérable, au point que deux ans plus tard, en 1945, les procureurs de Nuremberg ne connaissaient pas les documents d'enquête autrement que par ce qu'ils apprirent au cours du procès lui-même²⁰.

faisaient état des atrocités, les médias eux aussi réduisaient au minimum la description de la mort, au point que personne n'aurait pu imaginer l'ampleur de la cruauté en cause. Joseph W. BENDERSKY, *The Jewish Threat: Anti-Semitic Politics of the US Army*, New York, Basic Books, 2000, p. 349-387. Bendersky écrit : « Les officiers comme les hommes de troupe avaient le sentiment qu'à ce jour, aucune publication ne parvenait à brosser un tableau de la réalité telle qu'elle était. » (p. 350) Cette circonstance affina le regard posé par le témoin/photographe sur les horreurs qu'il rencontrait pour la première fois et, en fait, le rendit plus crédible. Voir également Theresa LYNN, « Confronting the Holocaust : American Soldiers Who Liberated the Concentration Camps », thèse de doctorat, université du Michigan, 2000, p. 48-96.

18. *Ibid.*

19. Shlomo SHAFIR, « Roosevelt, les nazis – et les Juifs » (en hébreu), tiré à part de *Gesher*, n° 94-95, automne-hiver 1978, p. 51-60.

20. James CARROLL, « Shoah in the News: Patterns and Meanings of News Coverage of the Holocaust », document de travail D-27, Joan Shorenstein Center/Press, Politics and Public Policy, université de Harvard, Cambridge (Massachusetts), octobre 1997 ; Laurel LEFF, « When

Telford Taylor, conseiller juridique et procureur général, écrit dans ses mémoires – un document extraordinaire : « À l’instar de tant d’autres, je ne connaissais rien des camps d’extermination en Pologne, et je ne pris conscience de la Shoah dans toute son ampleur que plusieurs mois plus tard, à Nuremberg²¹. » Cependant, jusque dans les pièces où se déroulaient les interrogatoires, Taylor et ses collègues furent contraints de négocier avec les responsables nazis qui niaient avec véhémence, en dépit d’évidentes contradictions internes, l’extermination des Juifs de Pologne et d’Europe²².

Un examen historique plus approfondi semble confirmer que cette ignorance n’était pas limitée à Taylor et à ses collègues, mais orchestrée en haut lieu, l’information étant délibérément retenue aux niveaux intermédiaires supérieurs de l’armée. En outre, depuis la montée au pouvoir des nazis, le déclenchement de la guerre et les nouvelles portant sur l’extermination des Juifs en Europe, le département d’État avait fait preuve d’une opiniâtreté manifestement anti-juive concernant l’extermination des Juifs d’Europe et la possibilité de les arracher aux mains des nazis. Ce phénomène fut accru par l’indéniable antisémitisme profondément enraciné dans les institutions militaires et chez la plupart des officiers américains, y compris dans le haut commandement²³. La crainte de ne pas sembler crédible devant le tribunal international s’intensifia au cours des mois qui séparèrent le jour de la libération et le procès, et l’armée se révéla hostile à la prise en charge des personnes déplacées juives (DP, *displaced persons*).

(suite de la note 20) the Facts Didn’t Speak for Themselves: The Holocaust in the *New York Times*, 1939-1945 », *Harvard International Journal of Press Politics*, vol. 5, n° 1, printemps 2000, p. 52-72 (du même auteur est paru en français *Relégué en page 7 : quand le New York Times fermait les yeux sur la Shoah*, traduit de l’anglais par Aline Weill, Paris, Calmann-Lévy, 2007).

21. Telford TAYLOR, *The Anatomy of the Nuremberg Trials*, New York, Alfred A. Knopf, 1992, p. xi ; paru en français sous le titre *Procureur à Nuremberg*, traduit par Marie-France de Paloméra, Paris, Seuil, coll. « L’Épreuve des faits », 1995. Voir aussi Lawrence DOUGLAS, *The Memory of Judgment: Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 22.

22. « Dans les salles d’interrogatoire à Nuremberg, rien ne fut nié avec plus de véhémence que la persécution des Juifs. Les procureurs savaient qu’un crime quasiment inconcevable avait été perpétré contre les Juifs d’Europe quelque part dans l’épaisseur inextricable de la terreur nazie, mais l’origine exacte et l’ampleur de ce qui est désormais historiquement connu comme la Shoah demeuraient en grande partie cachées ». OVERY, *Interrogations*, op. cit., p. 178.

23. Aryeh J. KOCHAVI, *Post-Holocaust Politics: Britain, the United States and Jewish Refugees, 1945-1948*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001, p. 95-96 ; Shlomo SHAFIR, *Les Diplomates américains à Berlin (1933-1939) et leur attitude à l’égard de la persécution des Juifs par les nazis* (en hébreu), Jérusalem, Yad Vashem, 1973.

Dans ces conditions, même le témoignage d'Eisenhower ne pouvait pas, de toute évidence, être considéré comme parfaitement convaincant. La décision de ne pas le convoquer à la barre des témoins, ni aucun des soldats des forces de libération, fut mûrement réfléchi et soigneusement étudiée²⁴. Les procureurs, sous la direction de Robert Jackson, recherchaient des preuves présentant une crédibilité (et une objectivité) incontestable tout en faisant suffisamment sensation pour satisfaire l'intérêt de l'opinion publique pour le procès et le justifier. En fait, ils cherchaient des moyens efficaces et originaux de graver les événements de la Shoah dans la mémoire collective. En conséquence, visionner un film dans lequel les images équivaudraient à un millier de mots – un film presque muet avec des sous-titres constitués uniquement par les noms des camps libérés – semblait la meilleure idée²⁵.

24. Norman Gordon BOOTH Jr., « The Holocaust: General Jewish and Christian Media Perspectives », thèse de doctorat, université de Drew 2002 (Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 2002, fac-similé), p. 107-155, 200-210. Les travaux de Booth brosent un tableau extrêmement dur de la lutte menée quotidiennement par les organisations juives et chrétiennes s'acharnant à faire prendre conscience à l'opinion publique, *via* les médias écrits, des problèmes des camps et de la libération – sans grand succès. Bendersky écrit qu'au cours des premiers jours de la libération, officiers et soldats américains manifestèrent une grande empathie à l'égard des survivants. Très choqués par ce qu'ils voyaient, certains, de leur propre initiative, donnèrent aux rescapés nourriture et vêtements. Avec le temps, leur réaction et leur opinion sur les rescapés changea, d'aucuns tenant ces derniers – comme par le passé – pour un « problème », pour des communistes responsables de la montée au pouvoir des nazis ; bon nombre s'opposèrent à l'émigration des Juifs aux États-Unis. Au fur et à mesure que le temps s'écoulait après la libération, il devint de moins en moins envisageable de recourir à eux comme témoins dans les procès de Nuremberg. BENDERSKY, *The Jewish Threat, op. cit.*, p. 340-350.

25. Le gouvernement américain considérait la Seconde Guerre mondiale comme une guerre juste dans laquelle seule une victoire éclatante sur le fascisme et le nazisme permettrait de rétablir l'ordre. L'un des moyens de la gagner consistait à remporter la bataille de la propagande dans les cœurs et les esprits à travers le monde entier. Le meilleur moyen d'inculquer aux Européens et aux Américains en particulier le sentiment de la justesse de la cause des États-Unis et de leurs alliés anglo-saxons était la propagande visuelle : films et actualités filmées furent les instruments d'une diffusion rapide et aisément intégrée. Des équipes de tournage furent dépêchées pour montrer chaque opération militaire décisive, sur mer, sur terre ou dans l'air, et rapporter leur témoignage à ce public de citoyens qui avaient envoyé leurs fils à l'étranger pour délivrer le message d'une paix démocratique. Voir Judith DONESON, *The Holocaust in American Film, op. cit.* Dans cette catégorie, citons le film de propagande réalisé en 1942 par John Ford, alors enrôlé, *December 7th. The Fleet That Came to Stay*, sur l'attaque de Pearl Harbor ; *Why We Fight: War Comes to America* (1945) de Frank Capra, sur le débarquement en Normandie ; *Death Mills* (1945) de Billy Wilder ; et *The True Glory* (1946) de Garson Kanin, qui traite de la libération de l'Europe depuis le débarquement en Normandie jusqu'à l'entrée des Alliés à Paris. Cependant, l'inventaire des films ne contenait rien qui puisse répondre aux besoins de l'accusation à Nuremberg, alors que les documents tout récemment filmés dans les camps semblaient convenir parfaitement.

Aux États-Unis, l'idée de montrer des photographies à titre de preuve dans les procès criminels était déjà admise depuis un certain temps. Il n'était que naturel, une fois mise au point la technologie des « films parlants », que les films soient adjoints aux photographies en tant qu'instrument étayant l'argumentation de l'accusation. D'aucuns soutiennent que le recours massif à des documents visuels inaugura une nouvelle époque en matière de méthode de documentation pour les procès criminels²⁶.

Selon Lawrence Douglas, on utilisa dès 1915 des projections de films en tribunal à titre de preuve. Il n'existe cependant aucune preuve qu'un tribunal ait jamais fait usage d'un documentaire pour prouver la perpétration d'actes criminels. Lors des procès de Nuremberg en 1946, l'accusation cherchait le moyen d'exposer l'extermination de peuples et de nations en Europe et de juger cette monstruosité ; et, on l'a vu, le film documentaire s'avéra parfaitement adapté pour évoquer des faits que l'ambiguïté des mots n'aurait pu rendre. À la demande du parquet, l'armée prépara son propre documentaire, étant donné qu'aucun documentaire n'était disponible, que le temps manquait et qu'il était urgent de préparer le procès. Avant la projection du film au procès, James Donovan, conseiller de l'accusation, expliqua le bien-fondé de la projection d'un film à titre de preuve : « [C]es films parlent d'eux-mêmes, en montrant la vie et la mort dans les camps de concentration nazis²⁷. » À l'instar de documents photographiques, ils pouvaient apporter la preuve incontestable d'une réalité qui pourrait sembler inventée ou exagérée si elle était présentée sous forme de document écrit, sans parler d'un témoignage oral qui pourrait être contesté et invalidé.

À cet égard, il faut cependant rappeler que le recours au film à titre de preuve dans un procès peut se révéler une arme à double tranchant du fait de la nature sans équivoque du support. Les spécialistes de la Shoah qui cherchent dans les films « le spectacle histo-

26. DOUGLAS, *The Memory of Judgment*, op. cit., p. 23.

27. Cité in *ibid.* ; voir également, *Nuremberg Trial Proceedings*, 29 novembre 1945, vol. II, p. 432, le projet Avalon de la faculté de droit de Yale. En ligne sur le site <http://avalon.law.yale.edu/imt/11-29-45.asp>.

rique définitif de l'horreur » y trouvent plutôt « un exemple représentatif » de ce qui s'est passé. Car de même que l'image du film parvint à horrifier les juges – et c'était d'ailleurs l'intention –, les réalisateurs américains et ceux qui donnaient le ton réussirent à utiliser les supports audiovisuels comme un outil éducatif d'appoint qui filtrait ses messages aux spectateurs selon leurs conceptions juridiques et cinématographiques.

Grâce à un film « orienté » – ou, plus précisément, « parrainé » –, des messages importants, quoique didactiques, furent engloutis dans les flots juridique et cinématographique au point d'en être complètement ignorés. Les Juifs subirent ainsi le double destin d'avoir été les premiers à être exterminés, et les derniers dont on se souvint le jour de la libération. Les victimes juives furent toujours une présence invisible, aussi bien dans les films de la libération que dans les films de propagande ultérieurs, réalisés après l'occupation dans le cadre du plan Marshall ; absents du texte juridique ou du texte cinématographique, ainsi que du sous-texte, dans les deux cas²⁸.

28. Bendersky (*The Jewish Threat*, *op. cit.*, chap. 10) attire l'attention sur le fait que l'armée n'était pas équipée pour prendre en charge les camps libérés ; la sympathie manifestée dans un premier temps à l'égard des rescapés fut bientôt remplacée par le dégoût, suscité par les problèmes sanitaires et les difficultés logistiques : la pénurie de nourriture, de combustible et de médicaments entravait l'efficacité des services de sauvetage. Soldats et officiers manifestèrent peu de patience envers les rescapés et l'on peut dire, d'une façon générale, que la situation était insoutenable. En Autriche, par exemple, la police locale (jusqu'alors au service des nazis) fut autorisée à tirer sur quiconque refusait de coopérer avec elle, sous prétexte que c'était le seul langage qu'« ils » (les rescapés) comprenaient. La décision de ne pas mentionner les Juifs en tant que rescapés dans les films de la libération fut, semble-t-il, très soigneusement pesée ; par le passé (notamment pendant la Première Guerre mondiale) et *a fortiori* dans le présent, l'armée n'appréciait pas beaucoup les Juifs en tant que race, considérant les prisonniers avant la libération comme responsables de leur propre sort (« C'est à cause d'eux que nous avons dû entrer en guerre ») ou, après la libération, en tant que personnes qui « pensent que tout leur est dû ». Les efforts déployés par Eisenhower pour expliquer aux soldats contre quoi ils se battaient (atrocités et extermination délibérée) furent ignorés. Il n'était donc que « naturel » que les Juifs n'apparaissent pas comme des rescapés des camps, compte tenu de l'inimitié et de la répulsion ressenties par la majeure partie des troupes de libération. James Carroll précise qu'en 1944, 44 % des Américains considéraient les Juifs comme la principale menace de la guerre ; 9 % estimaient que c'était les Japonais, et 6 %, les Allemands. Il ne semblait guère possible que la presse couvre les Juifs et leurs problèmes. Ce n'est qu'au cours du premier mois de la libération qu'il y eut des reportages quotidiens sur les camps d'extermination, semblables à la couverture de la *Kristallnacht*. Les photos d'atrocités perpétrées dans les camps furent diffusées et l'on rapporta que « tout ce qu'on nous avait soufflé à l'oreille [à nous, les lecteurs] sur une extermination en masse nous éclatait à la figure avec la libération des camps ». Par ailleurs, la presse américaine prit l'habitude de procéder à une couverture sélective : les Juifs n'étaient mentionnés ni en tant que rescapés des camps, ni en tant que victimes de l'extermination. CARROLL, « Shoah in the News », *op. cit.*, p. 5.

L'importance du film *Nazi Concentration Camps*

Le film intitulé *Nazi Concentration Camps* (Camps de concentration nazis) fut réalisé par le lieutenant-colonel George Stevens, réalisateur d'Hollywood déjà connu, qui rejoignit le service des Transmissions (Army Signal Corps) et atteignit à la célébrité dans les années 1950 grâce à des films comme *A Place in the Sun* (1951), *Giant* (1956), *Shane* (1953) et *The Diary of Anne Frank* (1959). *Nazi Concentration Camps* fut, on l'a vu, la première preuve visuelle portant sur l'extermination des Juifs et sur « l'autre planète » que constituaient les camps de concentration à être présentée au tribunal de Nuremberg.

D'innombrables études ont été réalisées sur les procès de Nuremberg et le contexte juridique permettant d'y projeter des films²⁹. Cependant, l'immense majorité de ces études analyse les films et leur valeur en fonction des procès eux-mêmes et de leur contribution à la cause de l'accusation. Un aspect extrêmement intéressant semble avoir disparu dans l'enthousiasme suscité par ces études juridiques, à savoir, précisément, la question du legs visuel de tels films et leur influence considérable sur la vision de la Shoah décrite aujourd'hui dans les films.

La thèse de Lawrence Douglas

Lawrence Douglas récapitule ainsi son opinion sur le film de Stevens : « Le paysage cinématographique dans lequel nous vivons est en grande partie le legs visuel de films comme *Nazi Concentration Camps*, un univers culturel défini par la production et la diffusion d'images frappantes d'une extrême violence³⁰. » Il condamne ainsi le film et le réalisateur américain qui, avant d'entrer dans l'armée, avait

29. Donald BLOXHAM, *Genocide on Trial: War Crimes Trials and the Formation of Holocaust History and Memory*, New York, Oxford University Press, 2003 ; Marion MUSHKAT, « Nuremberg Trials, Verdicts of the International Military Tribunal », in *Verdicts in War Crimes Trials*, vol. 1, Jérusalem, Yad Vashem, 1961 ; Bradley F. SMITH, *The Road to Nuremberg*, New York, Basic Books, 1981 ; Adalbert RÜCKERL, *The Investigation of Nazi War Crimes, 1945-1978. A Documentation*, Hamdan (Connecticut), 1980 ; Raymond PHILIPS, *The Belsen Trial. Trial of Joseph Kramer and 44 Others*, Londres, 1949 ; « Trials of War Criminals before the Nuremberg Military Tribunals under Control Council Law n° 10 », vol. 1 à 15, Washington, 1949-1952 ; OVERY, *Interrogations*, op. cit., p. 6-23.

30. DOUGLAS, *The Memory of Judgment*, op. cit., p. 27.

réalisé plusieurs comédies romantiques dans les studios d'Hollywood. Pour Douglas, il est inconcevable qu'un film hollywoodien soit utilisé dans un procès d'une telle importance pour présenter un moment aussi fort que la libération des camps. (Cet argument visait principalement les spectateurs présents au procès. Selon lui, le choc causé par le film provenait du fait que c'était la première fois qu'ils voyaient les atrocités dans les camps libérés.) Il soutenait également que le réalisateur, à l'instar du monstre de Frankenstein se retournant contre son créateur, exploitait la technique du cinéma pour maîtriser l'intrigue et en faire une histoire d'horreur. (En d'autres termes, Stevens était allé à l'encontre de la structure narrative d'Hollywood dans laquelle la technologie est subordonnée aux besoins de l'intrigue plutôt que le contraire).

Dans son attaque contre le film, Douglas énumère d'autres raisons de son échec, aussi bien au tribunal qu'auprès de l'opinion publique. Notons en particulier le fait majeur que le film n'est en aucune façon conforme aux règles techniques régissant les preuves telles que les établit le droit pénal. À propos de cet écueil, Douglas affirme qu'au lieu d'orienter le public vers un objectif spécifique, le film dilue les responsabilités sans pointer un doigt accusateur vers les véritables coupables. Pour Douglas, en dépit de l'affirmation de Jackson au début du procès, selon laquelle « nous n'avons pas l'intention de mettre en cause le peuple allemand tout entier », Stevens accuse ouvertement le *Volk* allemand en tenant pour responsables de l'extermination les villageois des environs des camps, trop effrayés pour s'opposer au régime nazi et qui choisirent de ne pas savoir ce qui se passait à leurs portes.

Dans le contexte cinématographique, l'argument de Douglas est plus catégorique. Selon lui, les films ne peuvent transmettre le récit concret, significatif, propre aux épisodes de la guerre comme le firent les romans sur la Première Guerre mondiale ; ils ne peuvent pas non plus transmettre un message comme une caméra réussit parfaitement à le faire en captant la mort par le déclenchement au ralenti d'un obturateur (par exemple, les photographies de la guerre civile espagnole prises par Capa). Pire encore, la caméra de Stevens montra qu'elle était incapable de donner un tableau fiable, cohérent

de la situation. La conscience de la caméra et le sujet du photographe façonneront toujours pour nous une vérité momentanée, différente de la réalité. La fiction représentée par le film évolue entre d'une part le cauchemar réel – gros plans d'un baraquement calciné où les prisonniers furent poussés et brûlés vifs quelques instants avant la libération –, et d'autre part une logique et une absurdité qui n'ont rien d'une farce. Une séquence représentant un Américain autrefois emprisonné à Mauthausen, debout devant la caméra, en offre un exemple patent. Contrairement aux cadavres ambulants et aux malades alités montrés dans le reste du film, le soldat américain, selon Douglas, semble vigoureux, et même éclatant de santé. Il commence par raconter sa triste histoire, mais se présente d'une façon qui détourne l'attention de son témoignage, le dénuant de signification : « Je suis le lieutenant Jack H. Taylor, officier de la marine américaine, d'Hollywood, en Californie. Vous savez, c'est la première fois que je suis dans un film. » Le problème de la crédibilité, affirme Douglas, ne concerne donc pas l'énumération par le soldat des différentes formes d'exécutions à Mauthausen, mais son apparence à l'écran. Douglas explique que toute logique s'effondre après cette célébration burlesque d'une première apparition dans un film. La traduction de la réalité en termes de son, de lumière, de voix et de mouvement échoue parce qu'elle transforme cette réalité en un débat macabre, et bien évidemment hors de propos, sur un sujet qui avait occupé une place si importante dans le procès.

Les remarques sans réserves de Douglas semblent montrer que la projection du film aux procès de Nuremberg en 1946 tournait en ridicule tout ce qui était lié à notre mémoire audiovisuelle de la Shoah. Son âpre critique de l'échec immédiat du film (qui n'a cependant pas été entièrement prouvé – au contraire) suppose qu'après cet essai, aucun film narratif n'a saisi ni ne pourrait saisir l'histoire de ces horreurs et la traduire en termes cinématographiques accessibles à chacun.

On peut accepter certains points de cette critique et soutenir qu'il y avait une raison de créer un film crédible, cohérent, présentant fidèlement la réalité de « l'autre galaxie » telle qu'elle fut révélée le jour de la libération. C'est cependant une erreur pour des chercheurs

comme Douglas d'utiliser leur discipline intellectuelle particulière (le droit) pour juger une doctrine artistique.

En premier lieu, les arguments de Douglas peuvent être réfutés par l'histoire. Le soldat américain moyen servant dans les unités qui libérèrent les camps, et un important pourcentage des officiers véhiculaient avec eux leurs opinions sur les Juifs. Les spécialistes d'histoire militaire comme Bendersky et Lynn ont montré que l'antisémitisme faisait partie des convictions de base du soldat américain blanc, tout comme son attitude raciste à l'égard des Noirs et des minorités peu appréciées aux États-Unis. Son service dans les camps de réfugiés ne le rendit pas plus compatissant à l'égard des DP. Il considéra celles-ci, notamment les Juifs, comme des empoisonneurs, des rebus ou simplement des gens crasseux. Si, à bien des égards, l'armée américaine tira gloire de la façon dont elle traita les réfugiés en Europe, elle fut dans le même temps critiquée sans ménagement pour l'attitude de ces soldats à l'égard des rescapés des camps, le plus souvent des Juifs que l'on maintenait encore enfermés dans des barbelés et entourés de gardes, et qui n'avaient pas où aller. Le témoignage des officiers eux-mêmes évoque une attitude communément désobligeante à l'égard des rescapés juifs, associée à une sollicitude exemplaire à l'égard des Allemands. Ce fut aussi, apparemment, l'attitude des forces envoyées par l'United Relief and Rehabilitation Administration (UNRRA³¹).

On peut supposer qu'en pénétrant dans les camps dès la libération, Stevens capta effectivement l'impact immédiat « naturel » de la vie au camp sans la moindre intervention extérieure qui aurait pu faire pencher la balance d'un côté ou de l'autre. Par ailleurs, les équipes de tournage de Stevens arrivèrent avec leurs propres habitudes culturelles et attitudes mentales à l'égard des Juifs, du judaïsme, de la guerre et de ses objectifs, et parfaitement conscients des raisons de leur présence. Ces conceptions se reflétaient probablement dans les sujets choisis par les cameramen ou ceux qu'on leur enjoignit de filmer. L'affirmation selon laquelle Stevens remet en cause les propos de Jackson et accuse le peuple allemand est contredite par le traitement favorable accordé aux citoyens d'Allemagne et

31. BENDERSKY, *The Jewish Threat*, op. cit., p. 350.

d'Autriche par les libérateurs – sympathie qui apparaît d'ailleurs nettement dans le film. Les libérateurs établissent avec les habitants un rapport de type didactique, comme s'ils étaient des enseignants. Le film ne traite pas de la question de savoir si les habitants savaient ce qui se passait dans les camps, ni de ce qu'ils savaient précisément. Tout au contraire, il indique que l'ignorance était la règle commune.

Ensuite, d'un point de vue cinématographique, Douglas examine et débat de la structure narrative du film seulement dans le contexte du rôle de ce film en tant que pièce à conviction. Sa conclusion, on l'a vu, c'est que *Nazi Concentration Camps* créa « un univers culturel défini par la production et la diffusion d'images frappantes d'une extrême violence ». Douglas, cependant, ignore et même contredit la première partie de sa phrase de conclusion lorsqu'il écrit : « Le paysage cinématographique dans lequel nous vivons est en grande partie le legs visuel de films comme *Nazi Concentration Camps* » ; au lieu de développer et de démontrer cette phrase, il traite le film comme un pur témoignage, sans comprendre la nature de la création cinématographique et la façon dont elle est manipulée, même à des fins judiciaires³².

Douglas s'est montré peu judicieux en escomptant que l'accumulation de preuves dans le film offrirait des réponses nettes et logiques sur ce qui s'était produit dans les camps. L'idée de recourir à un film en tant que preuve dans un tribunal était censée expliquer un événement historique qui, à l'époque, ne pouvait être logiquement interprété et expliqué. Ce film est une première étape dans la tentative sans fin de comprendre ce que l'humanité ne peut saisir, puisque, par nature, il ajoute une information visuelle qui aide les spectateurs à comprendre ce qui s'est passé.

Contrairement à lui, je soutiens qu'il s'agit d'un film capital pour susciter une prise de conscience de la Shoah et la graver dans la mémoire de tous ceux qui verront ces films dans le monde. Il est intéressant, précisément parce que ce fut le premier documentaire du genre, de voir l'esthétique du film utilisée comme un moyen d'opérer un transfert afin de : a) stimuler des sentiments (latents et actifs)

32. DOUGLAS, *The Memory of Judgment*, op. cit., p. 27.

devant des phénomènes sociaux traumatiques, et b) décrire et expliquer des faits historiques « bruts » au moyen d'une réflexion photographique originale et d'une représentation figurée de la mort et de la destruction humaine. D'autres films réalisés en Europe à cette époque, comme *Death Mills* de Billy Wilder, et les films produits dans le cadre du plan Marshall à des fins de rééducation, incapables de transcender leur propagande et les attitudes condescendantes, sont tombés dans l'oubli³³.

Réaction à l'interprétation de Douglas

L'importance du film s'exprime dans différents domaines et à différentes époques. Dans l'immédiat, il revêtit de l'importance en tant que premier du genre ; par la suite, c'est en tant que prototype qu'il apparaît comme significatif. Les réalisateurs d'après-guerre accueillirent *Nazi Concentration Camps*, filmé le jour de la libération des camps, et, le comparant à l'information fournie aux grands centres urbains par les médias, l'administration militaire et les camps de DP, en arrivèrent à la conclusion que c'était le film le plus authentique présentant la catastrophe humaine intervenue dans les camps de concentration. Il fut aussi considéré comme le plus fidèle, le temps écoulé entre l'abandon des lieux par les Allemands et le moment où le film fut réalisé étant très court. Que cet intervalle fut bref est attesté par le fait que la plupart des rescapés qui apparaissent dans le film arborent des barbes d'un ou deux jours au plus – un témoignage ultérieur indique qu'à des fins d'hygiène, on leur rasait la tête et le corps tous les deux ou trois jours. Les photographies montrent qu'aucun des rescapés n'avait été rasé de près, ce qui élimine tout soupçon que le réalisateur ait procédé à une mise en scène avant de filmer ou ait recouru à des acteurs et utilisé du maquillage. On peut ainsi estimer le moment (environ deux jours) où les rescapés furent filmés d'après l'aspect de leurs visages et la longueur de leurs cheveux (les morts, eux, étaient tous chauves).

33. Ulrike WECKEL, « L'influence du film *Die Todesmuhlen* sur l'opinion publique allemande : l'échec de l'éducation par le choc ? » in Yifaat WEISS et Guilad MARGALIT, *Mémoire et Amnésie : la Shoah en Allemagne* (en hébreu), Tel-Aviv, Hakibboutz Hameouhad, 2005, p. 282-317.

En outre, le film confirmait les premières nouvelles, assez vagues, sur les atrocités et exprimait l'amplitude de la catastrophe en images concrètes non ambiguës. À ce stade, ce n'était pas le récit qui importait, ni la nature du sacrifice et des souffrances, mais les images de la terreur et la mort. En conséquence, il était probable que cette information s'intégrerait dans l'iconographie historico-photographique qui nous est familière aujourd'hui sous la forme des films sur la Shoah. Ce phénomène n'est pas sans rappeler les histoires sur l'enfer que nous avons tous entendues sans savoir véritablement à quoi ressemble l'enfer : la première personne à décrire l'enfer détermine à quoi il ressemble « véritablement » ; elle plante ainsi l'image et la topographie de l'enfer dans la conscience visuelle et l'imaginaire des générations suivantes.

Le film revêtit de l'importance également pour une autre raison, liée aux circonstances de sa projection devant le public des procès de Nuremberg : à mon sens, l'intense couverture médiatique et l'immense retentissement international des procès encouragèrent par la suite consciemment la reproduction et l'imitation de ce modèle aussi bien pour les films de fiction que pour les documentaires. En d'autres termes, on peut affirmer, en dépit de la condamnation par Douglas, que la première projection du film lors des procès de Nuremberg a façonné l'image visuelle communément répandue du rescapé des camps de concentration. Au cours de l'élaboration de cette image, deux types de prise de conscience ont émergé : une iconographie concrète, figurative, qui allait fournir la base de plusieurs centaines de photographies des rescapés et, par la suite, de modèles de camps de concentration et de ghettos ; et des détails réels indispensables sur les camps et les symboles associés exclusivement avec eux. Tout réalisateur sérieux cherchant à établir la validité historique de son film les utilisera : clôtures de barbelés, cadavres entassés, détenus en uniformes rayés, soldats des escadrons de la mort en uniformes, avec leurs emblèmes, etc.

L'héritage visuel des camps de concentration nazis

L'icônographie du rescapé

Je le répète : nous, les survivants, ne sommes pas les vrais témoins. [...] Ceux qui [...] ont vu la Gorgone ne sont pas revenus pour raconter, ou sont revenus muets, mais ce sont eux les « musulmans », les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale. Eux sont la règle, nous, l'exception. [...] Leur mort avait commencé avant leur mort corporelle³⁴.

L'apparence physique du personnage que rencontre le public pour la première fois dans *Nazi Concentration Camps* est étrange et étrangère. Les silhouettes à demi humaines observées ici ne semblent pas correspondre à l'idée que les hommes se font ordinairement les uns des autres. Le public se rend compte que ces silhouettes, qui semblent émerger de la *Divine Comédie* de Dante, sont des êtres humains qui ont survécu au camp de concentration. Bref, si c'est l'enfer que nous voyons, tels sont ses habitants.

Le célèbre photographe Robert Capa publia une « brochure d'ordre général » sur les camps et les prisonniers durant la guerre civile en Espagne, dont les photos montraient clairement des silhouettes au crâne rasé et en uniformes rayés, se tenant au garde-à-vous et enfermés dans des clôtures de barbelés. Pourtant, ces images ne furent pas étudiées et ne se gravèrent pas dans la conscience des hommes comme des photos transmettant un message sur une forme d'atrocité. Dans le meilleur des cas, le lien entre l'image du prisonnier de la guerre civile espagnole et son environnement géographique fut associé dans l'esprit du spectateur à un mal « normal » ou « acceptable », c'est-à-dire un type de comportement rude, voire cruel, qu'on peut s'attendre à trouver dans des limites raisonnables dans n'importe quel camp d'internement ou n'importe quelle prison, sans plus. Cette scène, qui ne changea pas (en dépit des sujets), revêtit une signification différente lorsqu'elle fut appliquée à l'époque du régime nazi et à la « Solution finale », environ cinq ans plus tard.

34. Primo LEVI, *Les Naufragés et les Rescapés*, op. cit., p. 82-83.

Aujourd'hui, le « paysage » des prisonniers et de leur mode de vie, avec toutes les caractéristiques propres au camp de prisonniers – les revues dans la cour du camp en vêtements rayés, l'aspect des prisonniers avec la tête rasée, l'atmosphère dans les allées du camp, les expositions aux intempéries, la circulation entre les alignements des baraquements, et l'absence de couleur ou de nuance, à l'exception des rayures noir et blanc des vêtements – sont exclusivement associés à la description des camps de concentration nazis et à leurs détenus, aussi bien les Juifs que les autres. Plusieurs raisons expliquent sans doute ce choix mental et l'incorporation généralisée de l'expérience du prisonnier en tant que tel (aussi bien avant qu'après les camps de concentration nazis) dans l'image des détenus des camps de concentration.

En premier lieu, la guerre civile en Espagne ne s'est pas terminée par un procès pour crimes de guerre, comme ce fut le cas de la Seconde Guerre mondiale avec le procès des dirigeants nazis. Ainsi, en principe, il n'y a aucune scène formelle (la presse, par exemple) où l'on puisse évoquer les prisonniers et en discuter. Ensuite, ces photos ne sont probablement pas devenues une iconographie représentative des camps de prisonniers parce que ces derniers furent considérés comme un petit groupe « marginal » aux caractéristiques politiques bien précises (communistes) : leurs photos étaient destinées par avance à un public particulier qui soutenait leur lutte politique ; elles ne présentaient en revanche aucun intérêt pour un public plus large qui ne soutenait pas la lutte politique des prisonniers et ne s'intéressait ni aux raisons ni aux circonstances de leur emprisonnement. Enfin, en janvier 1947, les films, censés parler par eux-mêmes, furent vus et revus à maintes reprises partout où l'armée américaine avait pu se rendre.

Au cours des procès et des débats dont ils firent l'objet, on projeta des films qui ne l'avaient pas été pendant la libération de l'Europe du joug nazi et l'ouverture des camps de concentration par les Alliés ; ce fut le cas, notamment, de *Die Todesmuhlen* (*Les Moulins de la mort*) de Hanus Burger (1945), dont le montage fut assuré par Billy Wilder en personne³⁵. En même temps, les descriptions des

35. WECKEL, « L'influence du film *Die Todesmuhlen* », art. cit.

combats de la libération et de la victoire sur les nazis étaient présentées. Ces films furent l'œuvre des équipes de tournage et de montage de l'armée américaine³⁶.

L'industrie du film commercial ne demeura pas, elle non plus, inactive et les longs métrages produits par Hollywood à la fin de la guerre, tel *The Stranger (Le Criminel)* d'Orson Welles (1946), utilisèrent certaines séquences de *Nazi Concentration Camps* pour illustrer le rôle d'Edward G. Robinson, l'agent de la commission d'enquête sur les crimes de guerre. Dans ce film, Robinson a pour mission de repérer un dignitaire nazi, joué par Orson Welles, qui s'est enfui aux États-Unis, s'y est marié et vit dans une ville typiquement américaine. Dans une scène, l'agent de la commission des crimes de guerre montre à la nouvelle femme du nazi une séquence de *Nazi Concentration Camps*. Le public des années 1940 partageait le choc et le dégoût qui se manifeste sur le visage de la nouvelle épouse lorsqu'elle regarde pour la première fois le mal causé par les hommes et révélé lors des procès de Nuremberg ; ce choc et ce dégoût exercèrent une profonde influence sur ce personnage et sur ses réactions. Après avoir vu « la réalité » à l'extérieur du film, au sein d'un film (*Le Criminel*) qui examine la réalité d'un autre film, *Nazi Concentration Camps*, cette femme est contrainte de prendre une décision fatidique quant à la poursuite de ses relations avec son mari. Les juges et spectateurs à Nuremberg connurent une expérience similaire en visionnant *Nazi Concentration Camps* : ils regardaient le film d'un point de vue extérieur – c'est-à-dire en tant que juges, *post factum* ; ils n'en furent pas moins émus et profondément choqués par ce qu'ils voyaient, comme s'ils l'avaient connu eux-mêmes. Cette projection fut non seulement le point de non-retour pour l'assistance lors des procès de Nuremberg – la perte de son innocence – et le moment crucial pour l'actrice dans le film *Le Criminel*, mais également un grand tournant pour les accusés à

36. German Experience, Munich [n°] 56, War Crimes Trials (île de Borkum), Ludwigsburg, Allemagne ; Munich [n°] 59, War Crimes Trials, Nuremberg, Allemagne ; [n°] 58, War Crimes Trials, Nuremberg, Allemagne, 12 mars 1946, Munich. Secrétariat à la Défense, département de l'armée, bureau du chef des transmissions (18/9/1947-1964). Secrétariat à la Défense. Commandement européen. Bureau de l'administration militaire d'Allemagne (États-Unis). Bureau du chef du conseil pour les crimes de guerre et secrétariat à la Défense. Département de l'armée. Bureau du chef des transmissions. (18/09/1947-28/02/1964).

Nuremberg. Eux aussi se rendirent compte qu'à partir de ce moment, le déroulement de leur procès allait changer et que tout effort investi en vue de saper les arguments de l'accusation se terminerait par un doigt accusateur pointé vers la preuve filmée à l'écran³⁷.

De toute évidence, la séquence sur le camp de concentration influença aussi les « observateurs neutres » : la presse et les autres membres des médias, les émissaires dépêchés du monde entier pour couvrir le procès furent placés devant une pénible expérience visuelle. Edward R. Murrow, correspondant principal de la station de radio CBS, qui observa le procès, résuma sa visite à Buchenwald en ces termes : « Je prie pour que vous croyiez ce que j'ai dit sur Buchenwald. J'ai rapporté ce que j'ai vu et entendu, mais seulement en partie. Pour l'essentiel, je n'ai pas de mots³⁸. » La preuve cinématographique suscita un

37. Gustave M. GILBERT, *Nuremberg Diary*, New York, Da Capo Press, 1995, p. 45-49 (1^{re} édition : 1947). Contrairement à mes collègues qui étudient la Shoah et le cinéma, je n'inclus pas les films *Crossfire* (1947) et *Gentlemen's Agreement* (1947) dans la même catégorie que *Le Criminel* de Welles. Bien qu'ils se fondent tous sur le thème du Juif américain aux prises avec la culture des États-Unis et son attitude à l'égard de l'antisémitisme, j'estime que ces deux films constituèrent une réponse à ce qui se passait dans l'armée tout au long de la guerre et à l'attitude aussi bien envers les Juifs qui y servaient qu'envers les Juifs de l'Europe libérée. À mon avis, ces deux films ne donnent aucune idée de ce qui se passait en Europe et se contentent de mettre en garde, peut-être contre ce qui pourrait arriver à la société américaine si elle persistait dans son attitude négative à l'égard des Juifs. En revanche, *Le Criminel*, qui ne traite pas du tout du problème spécifique de l'extermination des Juifs, transmet au public un message plus parlant des événements intervenus en Europe et des enseignements qu'on peut en tirer. Son thème central est clair, les exemples concrets et percutants, bien que concis ; ce film devrait être considéré plutôt comme une tentative maladroite d'attirer l'attention de la nation sur les atrocités perpétrées par le régime nazi.

38. Cité in DOUGLAS, *The Memory of Judgment*, *op. cit.*, p. 22 et, en ligne sur le site de Jewish Virtual Library, <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/murrow.html>. Il faut souligner ici que la conclusion de Murrow fut précédée par un immense travail effectué sur le terrain. Dans le rapport qu'il présenta au Congrès en 1945, intitulé « Atrocities and Other Conditions in Concentration Camps in Germany », le général Eisenhower écrit : « Nous trouvons constamment des camps allemands de prisonniers politiques où prévalent des conditions atroces. D'après mes observations personnelles, je peux affirmer sans équivoque que tous les communiqués rédigés jusqu'à présent ne décrivent pas les horreurs dans leur intégralité. Devant de tels faits, vous jugerez probablement qu'il convient d'inviter une dizaine de dirigeants du Congrès et une dizaine de grands rédacteurs en chef à se rendre dans ces camps. Si vous le décidez, je serais disposé à emmener ces groupes dans l'un de ces camps. Une telle visite leur apporterait sans l'ombre d'un doute le témoignage des atrocités perpétrées communément par les nazis dans ces lieux. Une invitation similaire est adressée actuellement à des représentants britanniques. Le général Marshall a demandé à ces représentants de prendre contact avec les deux chambres, de la façon mentionnée plus haut, en vue d'organiser les délégations de leurs membres respectifs qui procéderont à cette enquête dans les délais les plus brefs possibles. » Document n° 47 du 79^e Congrès, 1^{re} séance, rapport du Sénat (15 mai 1945) de la commission demandée au Congrès des États-Unis par le général Dwight D. Eisenhower, par l'intermédiaire du chef d'état-major, le général George C. Marshall, sur les atrocités et autres conditions dans les camps de concentration en Allemagne.

tournant dans la prise de conscience en cours chez les spectateurs, aussi bien dans la salle du tribunal qu'au cinéma : on passa de l'acquisition et de l'intériorisation de la preuve filmée en tant que modèle subjectif proposé par le réalisateur et son équipe dans leur témoignage photographique (leur observation) des horreurs des camps, à l'élaboration de « l'information filmée » et à la mémoire objective des atrocités telles que « tout le monde » s'en souvient.

Bref, l'intériorisation du métarécit sous l'aspect du prisonnier libéré dans *Nazi Concentration Camps* – qui sert de symbole visuel représentant le principal sujet du film – est, fondamentalement, le processus entrepris par le spectateur lorsqu'il subit le choc en regardant le film : une puissante stimulation émotionnelle. En regardant le film, le spectateur accepte totalement que ce qu'il voit correspond à ce qui s'est véritablement passé « là-bas » et que cette description résume sa « compréhension » de ce qui s'est produit dans les camps³⁹.

Aucune autre description des camps et de ce qui s'y déroula n'étant disponible – en tout cas, pas aussi forte que celle qui se déroulait sur l'écran pour la première fois devant des yeux occidentaux –, les publics intériorisèrent naturellement l'image du « musulman » (détenu du camp qui a perdu toute volonté de vivre) et la projetèrent sur tous les rescapés de la Shoah qu'ils allaient voir par la suite : décharné, au seuil de l'effondrement, en aucun cas une personne normale, ordinaire. Avec une certaine circonspection, on peut dire que les spectateurs ont pu être prédisposés à cette image. Certaines idées sur l'apparence des rescapés de la Shoah pourraient bien refléter la victoire de la doctrine nazie qui, pendant plus de dix ans, recourut à la propagande pour déshumaniser les Juifs : aussi bien durant leur vie, en tant que prisonniers, que dans la mort, en tant que fantômes humains. L'iconographie simpliste d'une silhouette sans vie, effacée, recroquevillée à même le sol dans le camp, ou d'un paquet d'os vacillant vers une pile de cadavres fut conservée dans la mémoire du spectateur comme un spectacle anormal : il s'agissait non pas de victimes, mais de sous-hommes anormaux qui ne méritaient pas de vivre.

39. Interview de George Stevens Jr., « Imaginary Witness: Hollywood and the Holocaust », réalisée par Daniel Anker (États-Unis, 2004).

De même, l'impression audiovisuelle du « paysage humain », tel qu'il fut filmé le jour de la libération des camps et montré à maintes reprises, fut profondément gravée dans la conscience du monde et aboutit rapidement à la série d'images permanentes par lesquelles le cinéma mondial cherchait à décrire la Shoah et ses horreurs. Nous tous, jeunes et moins jeunes, « savons », après avoir vu *Nazi Concentration Camps* et les films qui suivirent, ce qui se passa pendant la Shoah et l'aspect qu'elle revêtit. La nature particulière des photos, les silhouettes humaines déformées, les dimensions du camp de concentration et toutes ses caractéristiques sont gravées dans notre conscience de la Shoah et incrustées dans des cases de la mémoire jusqu'alors entièrement vides – tout comme, dans l'enfance, la forme ronde d'une balle, l'image de la mère, etc., s'incrustent en nous. Le paysage du camp de concentration s'imprima si fortement dans la conscience du monde que, lorsque les photos des camps de prisonniers en Serbie furent publiées, un prisonnier bosniaque – physiquement semblable au « musulman » et photographié sur fond d'un camp, avec des barbelés et des foules de silhouettes émaciées et effrayées, blotties les unes contre les autres – fut comparé aux prisonniers des camps de concentration de la Seconde Guerre mondiale.

L'archétype du prisonnier avec son uniforme rayé, son calot rond et son corps ravagé par la faim fait nécessairement partie de tout film relatant l'histoire des camps. Mais nous avons également appris à connaître la vie dans les camps à partir de scènes du film qu'on ne pouvait pas ne pas remarquer. Dans le camp de concentration de Buchenwald, les rescapés rencontrent le caméraman. Les spectateurs observent une scène étrange : les rescapés se regroupent devant l'objectif et, comme s'ils se préparaient à une inspection, se tiennent droit et fixent la caméra ; à leurs pieds est étendu un corps complètement défiguré, moribond, mais personne ne le regarde ou n'y prête la moindre attention. Le groupe attend les instructions du caméraman puis, sans un mot, comme s'ils obéissaient à quelque injonction intérieure, enlèvent tous leur calot. Était-ce en l'honneur d'un personnage important qui passait derrière le caméraman ou en l'honneur du caméraman lui-même ? Nous ne le saurons probablement jamais. Deux



© D. R.



© D. R.

Images tirées de *Nazi Concentration Camps*.

bloc ou d'un garde nazi – était une condition *sine qua non* pour demeurer en vie. Tout prisonnier « initié » s'en rendait compte dès ses premières heures dans le camp⁴⁰.

Cette scène de l'alignement pour inspection du documentaire de Stevens se retrouve presque à l'identique dans de nombreux autres films, mais la plus remarquable, qui ressemble à une conceptualisation visuelle des descriptions de Primo Levi, apparaît à une date relativement tardive. Elle figure dans le film de Robert M. Young intitulé *Triumph of the Spirit* (Etats-Unis, 1989) – un défi lancé à l'histoire du film de Leni Riefenstahl *Triumph of the Will* (Allemagne, 1934), comme l'indique la déformation du titre. Il s'agit de l'histoire des Juifs de Salonique qui ne comprenaient pas la langue du *Lager* et durent communiquer soit par imitation, soit « en apprenant » d'après les coups administrés par les *kapos*. Voilà qui rend le film considérablement plus instructif puisqu'il fournit, par la photographie, une explication de la

éléments importants ressortent cependant de cette scène. En premier lieu, le comportement du groupe résultait d'un conditionnement acquis durant leur séjour au camp. Ensuite, il était évident qu'il était plus important pour eux de retirer leur calot, peu importe à l'intention de qui, que de s'occuper d'un prisonnier gisant à leurs pieds, mort ou vivant. Ce tableau nous dit, plus clairement que n'importe quelle loi écrite, qu'ôter son calot devant une autorité du camp – qu'il s'agisse d'un *kapo*, d'un responsable de

40. LEVI, *Les Naufragés et les Rescapés*, op. cit., p. 132.

vie du camp similaire à ce qui était présenté dans le film de Stevens de 1945. Le choix même de l'attribution des rôles, si aléatoire qu'il ait pu être, correspond étonnamment bien aux caractères des rescapés. Leur aspect lorsqu'ils se tiennent au garde-à-vous, leur visage avec ou sans les calots, leur taille et leurs âges, tout cela était remarquablement conforme à ceux de leurs homologues dans la vie réelle.

On se souvient bien du personnage émouvant de Pasqualino, le criminel du film *Seven Beauties*, réalisé par Lina Wertmuller (Italie, 1976), qui purge sa peine dans un camp de concentration. Pour ceux d'entre nous qui ne furent jamais là-bas (probablement l'immense majorité du public), l'iconographie du camp de concentration semble réelle et inclut la plupart des détails qu'on s'attend à trouver dans un film sur les camps de concentration : un vaste terrain de manœuvres, des gardes en uniformes, accompagnés de chiens, des prisonniers décharnés en uniformes rayés, des *kapos*, des latrines, des potences et des instruments de torture. Cela signifie-t-il que Lina Wertmuller connaissait par expérience la vie d'un prisonnier dans un camp de la mort ? En aucun cas. On peut cependant citer avec une quasi certitude les sources de la réalisatrice (les mêmes sources que son public) : elles sont reproduites exactement d'après le film original de Stevens. Certes, outre l'interprétation personnelle des sources cinématographiques premières par la réalisatrice et sa décision d'utiliser la couleur, le son et la langue (italien et allemand), la seconde partie de son film est remplie de l'iconographie de l'existence au camp, telle qu'elle apparaissait dans la source documentaire.

Diachroniquement, l'évolution dans le film de l'iconographie cinématique du rescapé et du cadre de vie du prisonnier d'un camp de concentration peut être retracée uniquement à partir du milieu des années 1950. Il faut remarquer avant tout le choix du type physique de l'acteur : frêle, maigre ou émacié, et grand, les joues creuses. Ainsi apparaissait la jeune fille dans le film *Kapo* de Gillo Pontecorvo (Italie/France, 1959). Le visage blême de la jeune fille et sa maigreur n'étaient pas gravés dans la conscience du public de la même façon que le personnage anorexique de Charlotte Rampling dans le film de Liliana Cavani *Portier de Nuit* (États-Unis/Italie, 1974). Les aspects

narratif et cinématographique sont bien intégrés comme un film au sein d'un film, dans la scène où la détenue est sélectionnée pour les besoins photographiques du médecin du camp. Celui-ci circule avec une caméra et fait passer un test aux prisonniers alignés, comme un « bout d'essai ». À l'instar d'un réalisateur choisissant les acteurs dans un groupe de candidats, il choisit l'objet de sa perversion. Les critères seront donc le sexe (féminin), l'âge (jeune), le type de corps (mince et frêle). L'aspect physique de Charlotte Rampling en faisait la candidate parfaite pour deux rôles principaux : l'un dans la réalité du casting de Liliana Cavani, l'autre dans la « réalité » de l'histoire filmée du camp. D'une part, c'est une actrice invitée à jouer le rôle de la détenue du camp par excellence ; de l'autre, elle satisfait les exigences perverses d'un médecin du camp qui tourne un film dans le film de Cavani.

Le choix particulier de certains types d'acteurs une trentaine d'années après la guerre et jusqu'à aujourd'hui, par exemple dans le film de Polanski *Le Pianiste* (Pologne/Royaume uni/France/ Allemagne, 2002), reflète l'effort des réalisateurs pour parvenir à une « vérité historico-visuelle » telle qu'ils la comprennent et pour tenter d'aborder les horreurs des camps au moyen d'une reproduction iconographique figurative (pas nécessairement narrative) fidèle à l'original⁴¹.

Le film *The Gray Zone* de Tim Blake Nelson (États-Unis, 1998), qui décrit le travail du *Sonderkommando* dans les fours crématoires d'Auschwitz, ne correspond pas à ce modèle. Il est inhabituel en ce qu'il ose traiter d'un sujet demeuré tabou jusque dernièrement, aussi bien dans la recherche historique que dans les présentations cinématographiques⁴². Les unités spéciales étaient composées d'hommes

41. Au XXI^e siècle, l'obsession d'Hollywood d'être fidèle à l'original en recourant à des acteurs qui perdent plusieurs dizaines de kilos pour convenir au rôle d'un film fait l'objet d'un débat théorique : cette tendance contribue-t-elle à l'authenticité historique d'un film ou, au contraire, la dessert-elle ? Des acteurs appréciés comme Adrien Brody, Charlize Theron et Renée Zellweger ont prouvé que leur perte de poids contribuait à la virtuosité de leur jeu et à la crédibilité des personnages qu'ils jouaient. Ils ont indéniablement gagné l'admiration de l'Académie qui leur a décerné des Oscars et des Emmys. Caryn JAMES, « Gaunt to Gargantuan and Back: The Atkins Methods of Acting », *New York Times*, 26 octobre 2004, toute dernière édition, section E, p. 1.

42. Dans un chapitre intitulé « La zone grise », dans son livre *Les Naufragés et les Rescapés*, Primo Levi entreprend pour la première fois de traiter en détail le travail effectué par les *Sonderkommandos*. Pour une étude plus approfondie de ce sujet voir Gideon GREIF, *Nous avons pleuré sans larmes* (hébreu, anglais, allemand), Jérusalem, Yad Vashem, 1999, et *Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau*, Paris, Calmann-Lévy/Mémorial de la Shoah, 2005.

robustes, capables de se livrer à des excès de table et de boisson, correctement nourris par les Allemands afin qu'ils puissent « accomplir leur travail avec dévouement ». La plupart des critiques n'ont pas trouvé le film « authentique ». Leurs articles indiquent qu'il ne reflète tout simplement pas l'idée qu'ils se font des rescapés de la Shoah⁴³. Ils furent déçus par l'image qu'offraient les détenus affectés aux fours crématoires ; il s'agissait véritablement d'êtres humains et non des « musulmans » auxquels ils s'attendaient. En outre, dans le film, les cadavres étaient ceux de personnes ordinaires qui n'avaient pas été affamées ou brutalisées comme les prisonniers qui travaillaient pendant quelques mois avant d'être expédiés en fumée par les cheminées des fours crématoires. Bien que l'intellect puisse reconnaître qu'historiquement la plupart des personnes qui furent gazées en masse venaient des environs et furent assassinées avant d'avoir connu la routine du camp, la conscience humaine rejette ce fait. La conceptualisation visuelle des morts et des rescapés moribonds que la plupart d'entre nous avons à l'esprit est celle du « musulman » affamé, malade, et seulement celle de ce « musulman » vu dans les films.

L'iconographie du rescapé squelettique tel qu'il apparaît dans le film de Stevens a également influencé d'autres arts. Cette question pourrait faire l'objet d'un autre article. Pour notre propos, je me contenterai de mentionner les œuvres du sculpteur figuratif Alberto Giacometti dont les statues *Femme debout* (1948) et *L'homme qui marche* (1947) ont sans nul doute influencé bien d'autres artistes. Giacometti est considéré par les critiques comme un artiste qui excelle à exprimer l'esprit de l'époque et dont les personnages reflètent la peur et l'anxiété propres à la psyché humaine.

L'expérience de la douleur et le spectacle de la violence

Plus de 5 500 mètres de films furent tournés par les caméras qui pénétrèrent dans les camps de la mort, et 1 800 mètres envoyés à Nuremberg où la projection dura une cinquantaine de minutes. Sans aucun doute, le réalisateur et son équipe, surnommés les « *Stevens irregulars* » tentèrent de capter, un instant avant la libération, l'hor-

43. Steven HOLDEN, « Film Review: An Uprising at Auschwitz, with Emphasis on Realism », *New York Times*, 18 novembre 2002, toute dernière édition, section E, p. 8.

reur de la veille telle qu'elle était vue par les rescapés. De toute évidence, cependant, les libérateurs n'arrivèrent au camp qu'après la fuite des nazis. En conséquence, aucune violence réelle ne put être captée par l'objectif ou traduite par des mots. Ce qui restait, c'était les instruments qui avaient servi à exercer cette violence et à infliger ces blessures : une jambe déformée, des cicatrices laissées par un fouet, des nez brisés, une orbite vide, un crâne fendu. On voit à l'écran le grand cri de douleur et de soulagement des détenus libérés, mais il n'y a aucun son. La douleur observée par les spectateurs évolue donc, allant d'une douleur percevable par tous à une supposition de ce que fut la douleur du rescapé. L'expérience de la douleur et de l'humiliation est directement associée au spectacle des atrocités, car il n'est pas d'atrocité sans douleur. L'anomalie physique des rescapés réveille chez le spectateur des souvenirs de douleur (maladie, maigreur, mauvaise santé), qu'il projette sur le rescapé. Mais la douleur propre au rescapé est réduite au silence : il n'est pas de langage pour l'identifier en tant que membre de telle ou telle nation, il n'est pas de son pour raconter son histoire.

La cruauté sous ses diverses formes est adaptée à la caméra par les détenus/rescapés : l'un jouant son propre rôle, l'autre le rôle d'un garde nazi. Rien à l'arrière-plan ou dans le champ de la caméra n'évoque le garde qui se tenait là quelques heures plus tôt et agressait sa victime. La scène, déjà pénible et manifestement incompréhensible, conduit les spectateurs à tirer des conclusions sur les violences perpétrées auparavant ; à cette fin, les instruments de torture sont exposés : un broyeur de doigts, une matraque, un gourdin recouvert de fil barbelé, un pilori, des carcans. Du point de vue du réalisateur, le rescapé est un moyen de véhiculer les concepts de souffrance et de cruauté. S'exprimant aisément en anglais, le narrateur professionnel décrit au public les images qui défilent à l'écran. Dans ces conditions, le récit « neutre » (sujet sur lequel je reviendrai) contribue tout d'abord à la généralisation aussi bien de la douleur que du rescapé, sans considération de l'origine nationale ou ethnique de ce dernier ; de même, il sépare la cruauté du soldat allemand en tant que source nationale du mal (puisque'il n'apparaît pas du tout dans le film) et l'universalise, lui, avec sa cruauté et ses méthodes de châtement dans le camp. Un

exemple en est donné, dans le film, par la description des *kapos* non allemands comme quasiment équivalents aux gardes allemands du camp ; on ne peut distinguer les premiers des seconds.

Ce film met aussi l'accent sur le thème de la faim et sur le spectacle de la faim tenaillant les corps torturés. Cette image poignante, récurrente tout au long du film, fait désormais partie intégrante de la description des camps de concentration, et, sans elle, toute description de la Shoah serait incomplète.

La couleur

Dans la première scène du film *D-Day to Berlin* (Le Jour J à Berlin), documentaire produit et réalisé par George Stevens Jr. sur l'œuvre de son père, le narrateur dit, sur fond de photographies en noir et blanc de la guerre : « Voici la Seconde Guerre mondiale et voici comment nous nous en souvenons dans un film en noir et blanc. » La scène change spectaculairement lorsque des images en couleur de la guerre apparaissent sous nos yeux : sang rouge, uniformes verts, rescapés des camps aux joues brûlées par le froid. Sur cet arrière-plan, le narrateur poursuit : « Et voici comment elle apparaissait véritablement à ceux qui se trouvèrent ici. »

Stevens (le père) rejoignit l'armée en 1942 pour servir dans le service des transmissions. Il fut nommé par le général Eisenhower pour « organiser la documentation filmée sur la guerre en Europe » depuis le jour de la libération, de la Normandie à Berlin. Il fut d'emblée décidé de filmer ce périple en noir et blanc, non parce qu'il n'existait pas à l'époque de films en couleurs ou de négatifs Kodachromes. La véritable raison était d'ordre technique. Les supérieurs de Stevens supposaient qu'il n'y aurait pas d'équipement pour visionner des séquences en couleur partout où ses films seraient projetés, alors qu'ils étaient absolument certains de trouver partout des caméras pour des 35 mm en noir et blanc. *Nazi Concentration Camps* fut donc filmé en noir et blanc : « couleurs » monolithiques, antimodernes, utilisées autrefois par les photographes (Stevens emporta cependant sa propre caméra et filma des séquences en couleurs, parallèlement aux images en noir et blanc prises par son équipe.)

Les instructions de tourner en noir et blanc ne tinrent pas compte du fait que ce choix rendait plus distant le témoignage que les Américains souhaitaient présenter au public/aux juges. Le cerveau humain identifie par association les objets en fonction de leur emplacement, de leur couleur, de leur forme ou d'un souvenir antérieur. Pour un spectateur de l'époque du film en couleur, une photographie en noir et blanc évoque à l'évidence le passé. En outre, on venait de découvrir la puissance d'expression de l'horreur humaine, et, dans le film, les caractéristiques propres au camp sont *terra incognita* pour les spectateurs qui ne connurent pas les camps ; pour eux, un document prétendument de routine révèle en fait la vision d'une autre planète. Les inconvénients du tournage en noir et blanc consistent en quelque sorte à créer un fossé mental entre le passé et le présent⁴⁴. Bien évidemment, il faut examiner les « vérités » du passé avec les outils du présent. Si le spectateur croit que le passé a été filmé en noir et blanc parce que telles étaient les possibilités technologiques disponibles à l'époque (comme ce fut le cas de nombreux films d'Hollywood des années 1930 et 1940, films noirs, drames, etc.), il s'ensuit qu'un film datant de la fin de la guerre tirera aussi puissance, crédibilité et authenticité de l'utilisation de la photographie en noir et blanc qui faisait partie intégrante des moyens cinématographiques dans le passé qu'il décrit.

Étant donné que ce film fit l'objet d'une abondante publicité, tout comme d'ailleurs d'autres films de la libération réalisés sur le même modèle, l'association entre la photographie en noir et blanc et un lieu qui n'est pas un lieu exerça un impact extrêmement significatif sur la façon dont nous évaluons la crédibilité de photos du passé et dont nous nous souvenons de la Shoah, ainsi que sur les modèles de production et de réalisation qui allaient, à l'avenir, façonner les films de fiction et même les documentaires sur la Shoah.

Langage et son

Dans le film de Stevens, c'est un narrateur professionnel dont on entend la voix off en anglais. Dans les parties muettes du film,

44. Shlomo SAND, *Film et Histoire. Imaginer et projeter le xx^e siècle* (en hébreu), Tel-Aviv, Am Oved et Open University Press, 2002, chapitres 5 et 6.

bien sûr, on n'entend pas les voix des personnes filmées. L'usage du son, comme je l'ai mentionné, est censé servir, avant tout, les créateurs du film et leur projet. Le recours à la voix d'un narrateur professionnel répondait à la question de « qui » (qui a fait le film) et à la question du « quoi » (quel est l'objectif du film). La question du « pourquoi » demeurait ouverte à l'interprétation. Deux rescapés seulement parlèrent, principalement en deux langues : l'anglais (la langue des libérateurs) dans le témoignage du soldat capturé de Mauthausen, et l'allemand, dans le témoignage du médecin du camp des femmes, qui évoque des tortures et des expériences médicales. Pourquoi n'entend-on pas la voix des autres rescapés ? Parce que les rescapés ne peuvent parler pour eux-mêmes ? Quelle langue parleraient-ils, dans un camp où le nombre de langues parlées était pratiquement égal au nombre de pays occupés par les nazis ? Et pourquoi les rescapés/victimes et les gardes/soldats ne pourraient-ils être classés en fonction de la langue ou du dialecte ?

Le public du film peut tirer des conclusions uniquement de ce qu'il voit à l'écran et de ce qu'il entend dire par le narrateur. Pour le public, l'absence d'« aboiements » en allemand – commandements, instructions et ordres – masque la responsabilité centrale des Allemands pour ce qui fut perpétré. En outre, la langue des collaborateurs, des *kapos* et de leurs aides, est totalement obli-térée, tout comme d'ailleurs la « langue du *Lager* » des rescapés, ainsi que Levi s'attache à le rappeler dans son livre. Elle a disparu comme si elle n'avait jamais existé. Sur le « plateau », tout le monde semble identique. Dans l'une des séquences, la caméra filme des gardiens de Dachau qui se glissent dans les rangs des rescapés pour éviter le châ-timent. Le narrateur rapporte cet épisode, tandis qu'en arrière-plan, on voit un groupe de rescapés parmi lesquels les gardiens du camp se cacheraient. Sans la moindre langue distinguant un rescapé d'un gardien de camp, un accent d'un autre, il n'y a aucun moyen de différencier les « bons » des « méchants », puisqu'ils se ressemblent, sont vêtus du même uniforme du camp, ont les cheveux coupés ras et ont, sur le visage des expressions d'hébétude et d'anxiété.

On peut certes affirmer que l'absence de son constitue aussi, en un sens, un avantage. Le film est censé exprimer sa propre vérité et proposer un témoignage officiel des horreurs dont il était officieusement témoin ; il devait raconter à un public paneuropéen, dans un langage familier à tout le monde, ce que les libérateurs avaient vu et ce qui s'était passé dans les camps. La neutralité du témoignage, dans ce cas, est en fait obtenue par le choix du silence qui évite de pointer un doigt accusateur vers tous les Allemands, ce que soutient Douglas dans son livre. Au contraire, les Allemands des environs qui furent conviés à se rendre dans les camps pour observer ce qui s'était passé à deux pas de chez eux servirent de spectateurs-témoins, tout comme le public de la salle d'audience à Nuremberg. À l'instar de celui-ci, c'était la première fois qu'ils voyaient l'effroyable scène de près ; eux aussi furent dirigés par le réalisateur quant à ce qu'ils devaient regarder, sous quel angle, et leur réaction choquée fut similaire à celle du public du film. Les voix et les réponses des « Allemands ordinaires » furent réduites au silence, de même que leur hostilité, afin que le juge de Nuremberg ne soit pas influencé par tout ce qu'il voyait de commun entre l'innocent « civil » allemand et le brutal soldat travaillant pour l'appareil du parti nazi.

La tendance à réduire au silence les Allemands et à les présenter comme coupables (actifs ou passifs) allait se poursuivre dans les films d'Hollywood jusqu'à la fin des années 1990. Cette tendance s'est inversée depuis le début du nouveau millénaire, en particulier dans les films allemands qui attirent l'attention du public sur les souffrances des Allemands pendant la guerre. Ces films – par exemple, *Stalingrad* (de Vilsmaier, 1992), *Der Untergang* (La Chute, de Hirschbiegel 2004), et *Hitler's Hitparade* (d'Axer et Benze, 2003) – tendent à ignorer leurs victimes. Une autre tendance secondaire est illustrée par la comparaison des souffrances juives et des souffrances allemandes dans *Aimée et Jaguar* (de Farberbock, 1999), ou, inversement, par la présentation des Allemands comme des sauveurs et des antinazis dans *Rosenstrasse* de Von Trotta (2003).

Le point faible du film qui allait être le prototype des films ultérieurs réside dans le fait qu'il laisse toute latitude au public d'imaginer aussi bien les mots du soldat allemand que le témoignage du

rescapé censé raconter ce qui s'est passé. Dans ce contexte, l'interprétation du public peut être, avant tout, d'ordre historico-sémantique : c'est arrivé ou ce n'est pas arrivé, puisqu'après tout, nous n'avons pas entendu les témoins et/ou les rescapés parler d'eux-mêmes pour eux-mêmes. Ou bien, l'interprétation peut se fonder sur l'identification des personnages d'après leur accent, thème très présent dans les films ultérieurs sur la Shoah cherchant à préserver l'authenticité historico-nationale en demandant aux acteurs jouant les nazis d'adopter un fort accent allemand. Dans ces films, l'imitation des accents (aussi bien l'accent allemand que l'accent du rescapé) a pour objet de créer une sorte de séparation entre la victime et le bourreau, non seulement par le vêtement et l'apparence, mais également par le son. En même temps, la plupart des films traitant de la Shoah utilisent exclusivement une langue, l'anglais, langue internationale, même lorsque le public auquel ils sont destinés n'est pas américain⁴⁵. En filmant et procédant au montage des séquences qui devaient être montrées lors des procès de Nuremberg, cela fut pris en considération et il en résulta que le rescapé n'avait pas de véritable identité ; les seuls éléments identificateurs étaient de grosses lettres apparaissant à chaque séquence pour indiquer où le (ou la) rescapé(e) fut photographié(e), dans quel camp, et expliquer les insignes figurant sur les uniformes du camp par lesquels les Allemands désignaient les catégories de détenus (par exemple, la lettre « P » sur le revers de la veste pour les prisonniers politiques, etc.). De même, le public de *Nazi Concentration Camps* voit le rescapé comme l'élément d'une masse persécutée sans réelle identité – une silhouette quelque peu repoussante, miséreuse, pitoyable ; mais aucune explication n'est apportée à ce piètre état physique. La solution était immédiatement à portée de main : dans cette image

45. Par exemple, le film italien *Portier de nuit* (de Liliana Cavani, Italie, 1974) est principalement en anglais, comme d'ailleurs *Les Damnés* (de Luchino Visconti, Italie/RFA/Suisse, 1969). *La Vingt-cinquième Heure* (Henri Verneuil, Italie/Yougoslavie/France, 1967), *La Trêve* (de Francesco Rosi, Italie, 1997) – qui décrit le retour de Primo Levi dans son pays – et le film hongrois *Sunshine* (Istvan Szabo, Allemagne/Autriche/Canada/Hongrie, 1999). Bien que, dans l'un de ses premiers films, *Mephisto* (RFA/Hongrie/Autriche, 1981), Szabo ait veillé à préserver un minimum d'authenticité et choisit l'acteur autrichien Klaus Maria Brandauer pour le rôle de l'acteur qui vend son âme au diable, les acteurs qui jouent les différentes générations de la famille hongroise ne parlent qu'anglais et sont manifestement d'origine anglo-saxonne. *Le Pianiste* (de Roman Polanski, Pologne/France) appartient à la même catégorie, ainsi qu'*Amen* (de Costa-Gavras, France), tous deux réalisés en Europe en 2002. Il existe d'ailleurs un autre exemple : le documentaire en anglais de Peter Cohen, *The Architecture of Doom* (Suède, 1989).

anormale et insondable, le corps du rescapé devient lui-même « le corps du délit », c'est-à-dire la preuve patente la plus tangible de ce qui lui est arrivé. C'est le témoignage par excellence qui doit s'exprimer « dans ses propres mots ». Du point de vue cinématographique, la puissance visuelle de l'aspect du rescapé est neutralisée par la décision du réalisateur de ne pas recourir à la voix du rescapé. Il en résulte que l'image du rescapé est un symbole silencieux parfait qui sert ses nouveaux bienfaiteurs compatissants, les troupes de libération ; le photographe qui commémore à tout jamais sa misère ; et la pitié du monde qui ne veut plus jamais revoir de telles images.

Cependant, l'image de la nation libératrice aussi bien que le symbole du « musulman » disparaissent des écrans du cinéma à la fin des procès de Nuremberg⁴⁶. D'autres chercheurs ont expliqué pourquoi les images symboliques du rescapé et du bienfaiteur n'apparaissent ni dans les films américains ni dans les films européens pendant les vingt années qui suivirent la guerre. Tout d'abord, tout le monde reconnaît que les États-Unis appréhendaient la perspective des procès de Nuremberg et redoutaient leur influence et leurs implications sur la future reconstruction de l'Europe ; ils souhaitaient attendre que les choses se calment pour se consacrer à la reconstruction et à la reprise. Une fois les combats et les procès terminés, les États-Unis n'avaient aucun intérêt à laisser le passé assombrir l'avenir, et certainement pas à proposer un soutien massif aux productions de films de fiction ou semi-documentaires. Par ailleurs, la libération de l'Europe de la domination nazie, telle qu'elle est rendue par le cinéma apparaît à la fois effrayante et commercialement peu attrayante ; en outre, les Américains estimaient qu'un éloge massif de leur rôle risquerait d'apparaître comme une attitude condescendante et paternaliste aux yeux des Européens libérés, entravant les efforts entrepris pour reconstruire l'Europe et la réintégrer dans la famille des nations. Même les magnats du cinéma invités en Europe par l'administration

46. SAND, *Film et Histoire*, op. cit., p. 218-259 ; Ilan AVISAR, *Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 33-52 ; Judith DONESON, *The Holocaust in American Film*, op. cit. ; Frank STERN, « Facing the Past : Representations of the Holocaust in German Cinema since 1945 », allocution prononcée à l'occasion de la « Conférence annuelle Joseph et Rebecca Meyerhoff », 14 juin 2000, United States Holocaust Memorial Museum, Center for Advanced Holocaust Studies ; Peter NOVICK, *The Holocaust in American Life*, Boston, Houghton Mifflin, 1999.

militaire pour voir de leurs propres yeux les camps libérés ne se montrèrent pas à la hauteur⁴⁷. La vision de la mort et de la cruauté semblait intolérable, voire impossible à conceptualiser en termes cinématographiques ordinaires. Après la Seconde Guerre mondiale, le monde aspirait à un certain soulagement sur le plan émotionnel ; il voulait surmonter la crise économique, et il voulait sourire. L'histoire des camps de concentration laissait un mauvais souvenir et, pour l'heure, Hollywood ne ressentait aucun besoin de la traiter⁴⁸. La regrettable décision prise par les forces de libération de ne pas raconter ce qu'elles avaient vu contribua également à étendre le cercle du silence⁴⁹. Et, à l'arrière-plan, des vents froids soufflaient déjà depuis Moscou.

Cet article a examiné l'impact visuel laissé en héritage par les films produits par Hollywood après 1945 et portant principalement sur la Shoah. Ces films traitaient aussi des souvenirs personnels subjectifs des rescapés, qui furent engloutis dans la mémoire collective des libérateurs des camps.

Un lien visuel direct peut être observé entre telles ou telles réalisations d'Hollywood et le film projeté lors des procès de Nuremberg, *Nazi Concentration Camps*. Ce lien entre les prises de vue pendant la libération des camps et les réalisations ultérieures confirma que les films sur la Shoah constituaient un genre unique. Les premières photos prises dans les camps libérés – le « musulman », les images du camp de concentration – devinrent les prototypes iconographiques du rescapé des camps. Ces images permirent également de

47. BENDERSKY, *The Jewish Threat*, op. cit., p. 350.

48. *Imaginary Witness: Hollywood and the Holocaust*, réalisé par Daniel Anker, États-Unis, 2004.

49. *The Lucky Ones: Allied Airmen and Buchenwald*, réalisé par Michael Adler, Canada, 1994. Dans ce film, un groupe de soldats libérés retourne au camp de concentration de Buchenwald pour raconter l'histoire de la libération dans la perspective adoptée 40 ans plus tard. Ces vétérans sont accompagnés de leurs épouses. Pendant le film, une terrible vérité se dégage : tous ont gardé pour eux les horreurs qu'ils avaient vues ou subies. Aucun d'eux n'a raconté chez eux son vécu au camp. La réponse la plus percutante à la question « pourquoi ? », posée par l'une des épouses qui venait d'entendre ce chapitre secret du passé de son mari, est donnée par l'un des soldats : il déclare avoir eu peur de dire aux siens ce qu'il avait vu parce qu'ils auraient pu ne pas le croire et le déclarer fou.

concrétiser la réalité du « mal » en sorte que chacun put comprendre ce qui s'était passé « là-bas ».

Les images visuelles étaient presque toujours dépourvues de son et de couleur. Quelques rares rescapés eurent l'occasion de témoigner de leurs propres expériences de la terreur et de l'horreur. Le témoignage silencieux des rescapés s'exprima à travers leurs corps décharnés et fut rapporté en anglais. Cet usage d'une langue internationale rendit également ces événements universels, les dépouillant d'émotion – réalisation conceptuelle et historique pour les libérateurs, peu désireux de distinguer un groupe particulier (comme les Juifs) par rapport à d'autres (les prisonniers politiques, par exemple). L'absence de couleur s'expliqua par des raisons d'ordre technique ; la plupart des libérations de camps furent en fait filmées en couleur, mais les séquences furent distribuées en noir et blanc. Ces modèles en noir et blanc créèrent cependant une dichotomie entre « ici » et « là-bas », transformant les camps en un monde différent dont les règles, les mœurs et les habitants semblaient étrangement extraterrestres.

À partir des années 1960, lorsque les États-Unis eurent surmonté leur peur de la révélation et n'eurent plus besoin d'éviter un débat ou de s'excuser pour leur intervention massive dans la guerre, les cinéastes américains continuèrent à utiliser les interprétations du film de Stevens de 1945 pour tout ce qui avait trait aux comportements et normes prévalant dans les camps : marches, défilés, enlèvement du calot en présence d'une autorité, têtes rasées, *kapo* en tête des colonnes, uniformes rayés, etc. Les souvenirs personnels des rescapés firent ainsi l'objet d'une appropriation et d'une transformation en mémoire collective, d'abord celle des libérateurs, puis celle du monde libre tout entier. Jorge Semprun, qui avait assisté à la projection d'un film sur la libération de Buchenwald, un an après la fin de la guerre, écrivit : « Ces images de mon intimité me devenaient étrangères, en s'objectivant sur l'écran... D'un côté, certes, je m'en voyais dépossédé ; de l'autre, je voyais confirmée leur réalité : je n'avais pas rêvé Buchenwald. Ma vie donc n'était pas qu'un rêve⁵⁰. »

50. Jorge SEMPRUN, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 209-210.