
CORRESPONDANTS - CORRESPONDENTS

Iris BERLATZKY, Director of Documentation Project - The Menachem Begin Heritage Center, Jerusalem - Israël ; **Michael André BERNSTEIN**, University of California, Berkeley - U.S.A ; **Sidney BOLKOSKY**, Professor of History, University of Michigan-Dearborn - College of Arts, Sciences and Letters, Dearborn - U.S.A. ; **Jérôme BURTIN**, Doctorant en Sciences de l'Information et de la Communication - Université de Nancy II, France ; **Paula J. DRAPER**, Ph.D. (History), Independent Scholar, Toronto - Canada ; **Hubert GALLE**, Maître de Conférences, Université Libre de Bruxelles - Belgique ; **Isabelle GAVILLET**, Assistante d'enseignement et de recherche. Centre de Recherche sur le Médias. Université de Metz - France ; **Carla GIACOMOZZI**, Stadtarchivarin der Stadtgemeinde Bozen - Italien ; **Henry GREENSPAN**, Consulting Psychologist and Lecturer in Social Science, Residential College - University of Michigan, Ann Arbor - U.S.A. ; **Gideon M. GREIF**, Historien - Yad Vashem- Israel ; **Judith HASSAN**, Director of Services for Holocaust survivors, refugees and their family based at Shalvata - Therapy Centre of Jewish Care, Founder of the Holocaust Survival Centre, London - UK ; **Massimo IANNETTA**, Cinéaste, Collaborateur associé, Fondation Auschwitz, Bruxelles - Belgique ; **Vincent LOWY**, Docteur en Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Nancy 2 - France ; **Giuseppe PALEARI**, Hauptbibliothekar der Stadtbibliothek der Gemeinde Nova Milanese - Italien ; **Fabienne REGARD** - Institut de Hautes Etudes Internationales, Genève - Suisse ; **Roger SIMON**, Professor, Department of Curriculum Teaching and Learning - Ontario Institute for Studies in Education - University of Toronto - Canada ; **Stephen D. SMITH**, Director, Beth Shalom Holocaust Memorial Centre, Nottinghamshire - UK ; **Renzo STROSCIO**, Membre du Département Sociologie et Médias - Université de Fribourg - CH ; **Nina TOUSSAINT**, Cinéaste, Collaboratrice associée, Fondation Auschwitz, Bruxelles - Belgique ; **Alexander VON PLATO**, Geschäftsführender Direktor des Institut für Geschichte und Biographie der FernUniversität Hagen - Deutschland ; **Alice VON PLATO**, Doktor, Wissenschaftliche Mitarbeiterin - Historisches Seminar, Universität Hannover - Deutschland ; **Jacques WALTER**, Professeur, Directeur du Centre de Recherche sur les Médias - Université de Metz - France ; **David WOLGROCH**, Psychotherapist, Shalvata - Holocaust Survivor Centre - London - UK.

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION - EDITORIAL OFFICE

Josette ZARKA (France), **Yannis THANASSEKOS** (Belgique), **Sarah TIMPERMAN** (Belgique), **Carine BRACKE** (Secrétariat Fondation Auschwitz - Belgique).

VENTES ET ABONNEMENTS-SUBSCRIPTIONS AND SINGLE COPIES

Editions du Centre d'Etudes et de Documentation -Fondation Auschwitz, 65 rue des Tanneurs,
1000 Bruxelles - Belgique - Tél : 02/512 79 98 - Fax : 02/512 58 84
e-mail : fondation@auschwitz.be - www.auschwitz.be

Prix de vente - Order by Number - Frais de port inclus / including postage
Europe : 15 € - Others : 17 € (US \$17)

Ce numéro a été coordonné et réalisé par Madame Sarah Timperman, Collaboratrice scientifique à la Fondation Auschwitz, Mesdames Carine Bracke et Nadine Praet, Assistantes techniques et administratives - *This number has been realized and coordinated by Mrs. Sarah Timperman, Scientific Assistant at the Auschwitz Foundation, Mrs. Carine Bracke and Mrs. Nadine Praet, Technical and Administrative Assistants.* Les articles publiés dans le Cahier International sur le témoignage audiovisuel n'engagent que la responsabilité des auteurs - *The authors are responsible for their contributions in the International Journal on audio-visual Testimony.*

ISSN = 0772-652X

© Centre d'Etudes et de Documentation - Fondation Auschwitz
Bruxelles 2004

Sommaire - Contents

| | |
|--|-----|
| Bref message du Président de la Fondation Auschwitz, BARON PAUL HALTER <i>Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation</i> | 5 |
| JACQUES WALTER Témoignages, cadres, frontières | 7 |
| SIDNEY BOLKOSKY « <i>And in the Distance You Hear Music, A Band Playing</i> ». Reflections on Chaos and Order in Literature and Testimony | 27 |
| VINCENT LOWY Les drôles de films de la drôle de guerre. Retour sur les films de propagande anti-allemande produits par la France en 1940 | 35 |
| GIDEON M. GREIF Live Holocaust Testimonies - An Irreplaceable Contribution to the Teaching of the Holocaust (The Approaching End of an Era) | 61 |
| SÉBASTIEN FEVRY Trois comédies de la Shoah : <i>La vie est belle, Train de vie, Jakob le menteur</i> | 67 |
| ÉVA KOVACS, JÚLIA VAJDA Abused Past - Force Future : The Story of Roza and Matild | 81 |
| LYDIE DAGUERRE La perception du Génocide des Juifs dans la presse quotidienne régionale française entre 1944 et 1948 : <i>Le Républicain Lorrain, Les Dernières Nouvelles d'Alsace, Libération Champagne</i> | 89 |
| SELMA LEYDESDORFF The State within the State : an artisan remembers his identity in Mauthausen | 103 |
| ADOLPHE NYSENHOLC La représentation d'Auschwitz | 117 |

VALTER MERAZZI

«*Raconter un peu n'était pas possible ; tout raconter, on ne nous aurait pas crus.*
Alors, j'ai évité de raconter, j'ai été prisonnier et puis bon..., disais-je toujours...» 121

«*Raccontare poco non era possibile, raccontare tutto non si era creduti, allora ho evitato di raccontare, sono stato prigioniero e bon, dicevo....*» 127

FABIENNE REGARD

La politique suisse à l'égard des réfugiés juifs entre 1942 et 1945. Analyse de trois films : La Dernière chance (1945) ; La barque est pleine (1980) ; Mémoires de frontières (2002) 133

CLAUDE LACOUR

Vers une autre représentation de la déportation. Analyse du film «Ligne de Vie» 151

CARLA GIACOMOZZI, GIUSEPPE PALEARI

Archives Audiovisuelles de la Mémoire : Fonds au service de la recherche et de la connaissance 159

L'Archivio Audiovisivo della Memoria : Fondi al servizio della ricerca e della conoscenza 163

Appel du Secrétariat de Rédaction

Invitation from the Editorial Secretariat 166

Liste des thèmes proposés pour exploration par les membres

du Comité de Rédaction du Cahier International 169

List of the Research Themes proposed by the Members of the Editorial Board for Treatment in the International Journal 172

Table des matières des numéros précédents

Contents of all Journals 175

Bref message du Président de la Fondation Auschwitz, Baron Paul HALTER

Nous voici arrivés au dixième numéro du *Cahier International sur le témoignage audiovisuel*. Depuis 1998, année de sa première parution, le Cahier International, axé sur l'étude des témoignages audiovisuels des victimes des crimes et génocides nazis se propose d'offrir aux chercheurs un lieu d'échanges d'informations.

Au fil de ses parutions, le Cahier International a élargi ses horizons, partant de l'étude des témoignages audiovisuels de rescapés des camps pour aboutir à envisager cette problématique sous l'angle des médias d'une manière plus générale. Aussi cet opus contient-il un certain nombre de contributions consacrées à la presse et surtout au cinéma. Plusieurs articles s'attachent ainsi à l'analyse de fictions sur la Shoah ou à l'analyse de films de propagande par exemple.

Néanmoins, le Cahier International n'oublie pas sa vocation première à savoir rendre compte de l'état de la recherche sur et à partir des témoignages de rescapés des camps nazis. A ce titre, nous sommes heureux d'accueillir dans ce numéro, Selma Leydesdorff, Eva Kovacs et Julia Vajda, impliquées dans un vaste projet international d'enregistrement de témoignages de rescapés du camp de Mauthausen.

Ainsi à travers ses multiples facettes, le Cahier International poursuit-il l'objectif qu'il s'est défini à savoir devenir un lieu de discussion et d'élaboration des problématiques liées aux enregistrements audiovisuels de rescapés des camps. Je voudrais, ici, réitérer mes plus chaleureux remerciements à tous nos contributeurs qui par leur travail et leurs communications participent à l'élaboration de ce véritable «lieu de mémoire» qu'est devenu notre Cahier International.

Brief message from the President of the Auschwitz Foundation, Baron Paul HALTER

We have arrived at the tenth edition of the International Journal on the Audio-visual Testimonies. Since 1998, the year of its inception, the International Journal, which is centered around the research on audio-visual testimonies of victims of the crimes and genocides of the Nazis, sees itself as facilitating the exchange of information between international scientists.

In the course of its existence, the International Journal has enlarged its horizons, starting from the study of audio-visual testimonies of concentration camp survivors and moving towards questions of the media and to more general perspectives. The present issue also contains more than a few contributions dedicated to the press, and above all, to cinema. Several articles seek to analyze fiction about the Shoah or propaganda films, for example.

Nevertheless, the International Journal does not fail to address its original vocation which was to mirror the state of research on and based on the testimonies of Nazi camp survivors. In this capacity, we are pleased to welcome to this issue Selma Leydesdorff, Eva Kovacs and Julia Vajda, who are engaged in an important international recording project of audio-visual testimonies of Mauthausen camp survivors.

Thus, the multifaceted International Journal accomplishes the objectives which have been set for it, namely to become a vehicle of discussion and elaboration of questions related to the audio-visual recordings of concentration camp survivors. I would like, at this point, to reiterate my most sincere gratitude to all our contributors, who, through their work and communication, participated in the elaboration of this genuine «place of memory» that the International Journal has become.

JACQUES WALTER

Professeur des Universités

Directeur du Centre de recherche sur les médias

Université de Metz

France

Témoignages, cadres, frontières¹

C'est un lieu commun de constater que le témoignage est omniprésent dans l'univers médiatique ou dans l'espace public, sans que ses enjeux soient clairement identifiés en termes sociaux et politiques (François, Neveu, 1999), quand bien même dispose-t-on du beau travail sociologique de Renaud Dulong (1998) sur les «conditions sociales de l'attestation personnelle», qui définit - sous une forme ramassée - le témoignage oculaire comme «un récit autobiographiquement certifié d'un événement passé, que ce récit soit effectué dans des circonstances informelles ou formelles» (*ibid.* : 43), sans que, pour autant, la dimension médiatique soit abordée frontalement, alors qu'elle assure

une forte visibilité dans l'espace public. Par ailleurs, des historiens de métier se sont penchés sur la fortune de la production testimoniale dans le rapport qu'une société entretient avec son passé, récent en particulier (*e.g.* Bédarida, 2001, Wiewiorka, 1998). Ainsi François Bédarida (2001 : 158 *et sq.*) - historien du temps présent - distingue-t-il trois types de témoins référant à des situations différenciées, sur un plan empirique, juridique et philosophique. Il met au jour un triple constat : le témoignage prend place dans un réseau de discours (ce qui amène à accorder de l'importance aux jeux de langage), le témoin devient un «témoignant» (ce qui met l'accent sur la temporalité) et, enfin,

¹ Une première version de cet article est parue sous le titre «Cadres du témoignage historique et médiatique, frontières disciplinaires», dans *Questions de communication* «Frontières disciplinaires», 3, 2003, pp. 11-30.

le témoin veut unifier les faits et le sens (ce qui interroge le rapport à la vérité). On perçoit immédiatement que, en bonne rigueur, le témoignage ne peut qu'être apporté par un individu ayant vécu la période. Or, chacun constate que ce terme désigne aussi des productions qui, par le simple fait qu'elles reflètent un événement, fonctionnent comme une actualisation du passé, quitte à ce qu'il s'agisse d'une fiction prenant plus ou moins de liberté par rapport aux faits et à leurs enchaînements². On peut y voir l'une des conséquences du devoir de mémoire qui qualifie nombre d'actions publiques ou privées ou de la multiplication et de la diversification des lieux de mémoire (Nora, 1997). Plus profondément, on peut aussi estimer avec Vladimir Jankelevitch (1977 : 298) que «le retour mnésique au passé peut compenser symboliquement l'irréversible ; le cumul du passé et du présent peut compenser idéalement l'alternative. Et pour commencer la réversibilité : le passé, s'il n'est plus la chair vivante de la réalité vécue, s'il est un sous-produit inconsistant de cette réalité, le passé reconnu comme passé porte néanmoins témoignage». En conséquence, le chercheur peut choisir de ne retenir que ce qui correspond à la définition stricte ou alors choisir de reconnaître cette extension, sans entretenir pour autant la confusion. Cette dernière option, correspondant à un réel mouvement sociétal, sera suivie. Ce qui oblige à des précautions dès lors que l'on veut en prendre la mesure.

Sur un plan factuel, le mouvement de testimonialisation est particulièrement observable à propos de l'un des événements du

XX^e siècle, considéré comme majeur par la rupture qu'il aurait introduit dans l'Histoire, soit la Shoah³, pour reprendre le terme qui s'est imposé en France, dans le sillage du film éponyme de Claude Lanzmann. Ce mouvement a donné lieu à une abondante littérature, qui ne dispense pas d'une interrogation plus poussée sur les positionnements scientifiques à son égard. Posé de la sorte, le propos semble incongru tant les champs disciplinaires concernés, les modes d'approches épistémologiques, théoriques et méthodologiques sont diversifiés, si ce n'est parfois rivaux (histoire, sociologie, sciences de l'information et de la communication, philosophie, droit...), tant les pratiques testimoniales et les travaux afférents ont évolué en une soixantaine d'années (qualités des témoins, supports utilisés, réception par le public...), tant aussi l'ensemble peut différer d'une zone à une autre (les pays occupés par l'Allemagne nazie, les États-Unis, Israël...). *De facto*, la question des frontières surgit. Certes, on peut dénoncer l'usage métaphorique de cette notion dans les sciences sociales. On peut aussi la prendre au sérieux quitte - jusqu'à un certain point - à assumer, comme le propose le sociologue Richard Brown (1977 : 11), qu'«une vision esthétique du mode de connaissance sociologique - une poétique pour la sociologie - peut contribuer à surmonter les contradictions méthodologiques des sciences sociales contemporaines et par là même des pratiques de leurs chercheurs». Cependant, ce n'est pas l'acception territoriale ordinaire qui guidera la conceptualisation, mais ce que l'on peut inférer du transfert de réflexions, émanant de géographes (*Sciences*

² Sur les relations entre témoignage, autobiographie et fiction, voir Louwagie (2003), Heinrich (2004), Schaeffer (2004). Pour une mise au point sur le récit en histoire et ses critiques, voir Noiriel (2003 : 99-117).

³ Pour l'orthographe du mot Shoah, tout en reconnaissant le bien-fondé des analyses socio-linguistiques de G.-É. Sarfati (1998 : 90) sur l'emploi abusif de la majuscule, je me conformerai à l'usage, attesté par les dictionnaires de langue française. Pour une mise au point synthétique de l'emploi d'autres termes, tels Hourban, Holocauste, judéocide, voir Engel (2003/2004).

de la société, 1996), à l'appréhension des activités mémorielles d'acteurs sociaux (Meyer, Walter, 2004a et b). C'est alors moins la question du tracé de la frontière qui importe que celle de son franchissement effectif ou potentiel. À ces travaux, on empruntera donc la distinction entre le cas où la frontière est un obstacle, en raison des contraintes élevées par les parties en présence, et celui où elle est un lieu de contact, en raison de la relative faiblesse des barrières ou du contrôle. Dans le premier cas, on n'a de cesse de renforcer les moyens visant à limiter ou empêcher les relations entre diverses entités. Dans le second, loin de devoir séparer, la frontière peut fonctionner comme un espace privilégié d'échanges. En quelque sorte, pour reprendre une image souvent utilisée, la frontière joue un rôle de commutateur (coupure/couture) dans la gestion d'interactions. Ce phénomène relève aussi d'une analyse en terme d'intermédialité (Müller, 1995), courant de recherche émergeant qui s'attache à penser les liens évolutifs entre les médias, les médiations techniques et humaines dans une société. La commutation peut donc s'appliquer aux conceptions et politiques mémorielles ou testimoniales, ainsi qu'aux positionnements de communautés académiques de chercheurs entre elles ou de celles-ci à l'égard des témoignages. Il est clair que, par exemple, la coupure est, ou a été, affirmée et revendiquée entre récit testimonial et travail historique, ou encore que l'usage du témoignage peut servir à légitimer des coupures entre des modèles explicatifs - foncièrement antagonistes - d'un événement tel le judéocide. Toutefois, la couture «scientifique» est peut-être une posture qui gagne en crédit parce qu'elle procure des profits de connaissance. On en trouve l'illustration dans des débats sur l'engagement du chercheur dans la production mémorielle (Thanassekos, 2002) ou dans des théorisations relatives aux génocides et aux témoignages, essayant de dépasser

les cloisonnements des systèmes de pensée disciplinaires. Pour ma part, je me situe dans ce courant, finement analysé et défendu par Catherine Coquio (1999). Schématiquement, pour filer la métaphore, l'impératif de couture résulte de plusieurs facteurs parmi lesquels l'impossibilité de scinder ce qu'elle appelle la réception interne et la réception externe, car «pour qui cherche à penser l'événement génocidaire, aucune extériorité n'est réellement possible. C'est pourquoi aussi la réception externe ne peut rien sans le témoignage, par quoi tout commence et auquel il faut revenir, pour saisir le sens *humain* résistant à la destruction, mais aussi déchiffrer le crime dont les preuves sont effacées» (*op. cit.* :30). Sur un versant disciplinaire, elle démontre que «l'exigence transdisciplinaire [est] inhérente à la réflexion sur les crimes contre l'humanité, et à la manière de faire face à leur actualité», tout en pointant les limites de l'entreprise, puisque «la transdisciplinarité s'arrête à un vœu pieux dès qu'il s'agit d'articuler réception «interne» et réception «externe», témoignage «subjectif» et savoir «objectif» : la méthodologie baisse les bras là où les problèmes qu'elle pose sont les plus difficiles, cruciaux, nécessitant une relève philosophique singulière» (*ibid.*). La tâche est donc immense et ne peut être accomplie que par un travail en réseau de longue haleine. D'où l'objectif restreint de cet article, de surcroît situé hors du champ philosophique, qui s'inscrit dans une perspective auto-réflexive.

Sans visée d'exhaustivité, à partir d'un regroupement d'analyses de témoignages - ou de documents considérés comme tels - sur différents supports médiatiques (documents audiovisuels, photographies, presse écrite, cédéroms...), il s'agit de faire le point sur les moyens utilisés pour comprendre les conditions d'émergence de ceux relatifs au judéocide dans la sphère publique et leur fonctionnement dans l'économie mémo-

rielle de l'événement, en mettant en évidence le caractère transfrontalier impliqué par cette ambition, que ce soit entre les savoirs profanes et ceux réputés savants ou entre des options disciplinaires. Pour ce faire, je mettrai en résonance mon outillage théorique avec le concept de cadre. Plusieurs raisons m'y poussent. Elles partent d'un constat et d'une difficulté : quand on travaille sur le témoignage et la mémoire, on sait qu'on est conduit à articuler une dimension collective et une dimension individuelle ; penser la tension entre les deux nécessite des choix d'équipements intellectuels. En la matière, il est loisible de s'appuyer sur des traditions pouvant être représentées par l'ouvrage de Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925)⁴, ou par celui d'Erving Goffman *Les cadres de l'expérience* (1974), qui ne seront toutefois pas frontalement discutés. Présentes en arrière-plan, il se trouve que j'ai recouru à d'autres ressources puisées dans l'histoire de la Shoah, la sociologie de l'expertise, la socio-sémiotique. Le point commun de ces emprunts, ayant servi à élaborer un montage théorique, réside en une attention - plus ou moins marquée - aux cadres de l'action. C'est là que se noue l'un des principaux problèmes dont le présent texte entend traiter.

Le postulat majeur est que l'émergence des témoignages dans les médias a partie liée avec une mobilisation d'acteurs individuels et collectifs d'origine hétérogène (survivants, historiens, journalistes, associations, médias...). Or, on ne dispose pas d'une théorisation de ce processus, intégrant pleinement la dimension médiatique. En découle un intérêt pour le renouveau des études nord-américaines et françaises des formes de l'action collective à dimension protestataire,

qui mettent la question du cadre et des arènes publiques au cœur de l'analyse des mouvements sociaux (e.g. François, Neveu, 1999 ; Cefaï, Trom, 2001). Mon propos consiste alors à explorer les possibles relations entre ces théorisations et un emboîtement de trois niveaux de cadrage (eux-mêmes subdivisibles) que j'ai distingués à larges traits : le macro-niveau des facteurs historiques comme explication de la montée des témoignages, le méso-niveau des polémiques entre experts comme cristallisation des enjeux testimoniaux, le micro-niveau des dispositifs médiatiques comme lieu de façonnage des témoignages. L'ensemble visant à jalonner un programme de recherche, intégrant plusieurs courants disciplinaires, sur le cadrage comme opérateur de fabrication et d'analyse du témoignage.

L'histoire de l'événement, l'histoire des médias, l'histoire dans les médias

La perspective que j'ai adoptée s'est toujours voulue non déterministe et propice à la mise en évidence d'interactions entre plusieurs catégories de phénomènes. Pour autant, je ne me suis pas arrimé systématiquement aux options sociologiques fédérées sous le pavillon interactionniste, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas d'attention à l'interaction. En effet, je me suis placé, pour partie, dans une tradition socio-historienne (dont les bases ont été posées par Lucien Febvre et Marc Bloch et dont, aujourd'hui, parmi d'autres, Roger Chartier, Marc Ferro ou Gérard Noiriel sont des représentants emblématiques) qui fournit un outillage permettant de comprendre un aspect de la dynamique testimoniale. Au

⁴ Pour une mise en perspective du rapport problématique de la mémoire et de la guerre dans l'œuvre de M. Halbwachs, voir Becker (2003).

demeurant, on voit à quel point la prudence s'impose face au discours sur la supposée nouveauté des témoignages. Ce positionnement débouche sur trois types de cadrages à articuler, particulièrement en raison de la porosité des frontières entre les mondes des témoins ou des agents médiatiques et ceux des historiens qui sont en contact avec eux, qui les prennent comme objet d'étude ou qui s'intéressent à l'histoire des médias. L'un permet de mettre l'accent sur le rôle de la mémoire de l'événement (cadrage de la temporalité mémorielle), l'autre montre que l'on ne peut se passer d'une histoire des médias (cadrage de la temporalité médiatique), le dernier - centré sur l'historiographie - aide à clarifier l'interrelation entre les précédents (cadrage de la temporalité historique).

Cadrage de la temporalité mémorielle et sociétale

Travaillant sur la production testimoniale au sujet de la Shoah, il est logique de prendre en compte son histoire, parce qu'elle est la matière première du discours des témoins, mais aussi parce que celle-ci est un matériau pour les historiens. Toutefois, chacun sait que cet usage est problématique : l'historiographie contemporaine est sensible à la tension qui s'est créée entre le geste testimonial et le geste historien, thématisée par le débat sur la place de la mémoire dans une société (e.g. devoir de mémoire - Lalieu, 2001 ; travail de mémoire - Ricœur, 2000 ; devoir d'intelligence - Rioux, 2002...). On a donc affaire à un processus complexe du fait que l'un et l'autre geste participent à la construction du passé et à celle de l'identité de groupes sociaux (d'une nation à des entités plus restreintes, comme celle de la communauté juive - Cohen, 2000 - ou des survivants des camps - Pollak, Heinich, 1986). Quelques spécialistes (historiens ou sociologues) - qui ne sont pas forcément d'accord entre eux - se sont emparés de cette

question et procurent des éléments utiles à la compréhension de ce que j'appelle les régimes d'apparition, mémoriels et testimoniaux, de la Shoah dans la sphère publique.

Je me suis souvent appuyé sur les travaux d'Henry Rousso et Éric Conan (Rousso, 1987 ; Conan, Rousso, 1994) ou d'Annette Wieviorka (Weill, Wieviorka, 1994 ; Wieviorka, 1998) qui proposent les éléments d'une périodisation fondée sur plusieurs facteurs (formes de mémoire, données politiques et idéologiques, horizons d'attente...). Ainsi peut-on repérer une première période qui court de la fin de la Seconde Guerre mondiale au procès Eichmann en 1961, période durant laquelle une part prépondérante des témoignages (difficile à quantifier) est couchée par écrit, tant l'écoute des récits est difficile. Puis, le procès libère une parole, hors du cercle des amicales de déportés ou des familles, qui stimule une identification aux victimes davantage qu'aux combattants des ghettos ou de la Résistance. Enfin, l'investissement des survivants dans la prise de parole publique est renforcé à l'occasion de certains événements tels la Guerre des Six-Jours (1967), la recrudescence agressive des thèses négationnistes (1978), la tenue de procès en France (Barbie en 1987, Touvier en 1994, Papon en 1997-1998), l'indemnisation des biens spoliés (mission Mattéoli en 1999). En outre, ont vu jour des entreprises de collecte de témoignages, motivées par la disparition inéluctable de ceux qui ont survécu au judéocide.

Mes études portent sur cette dernière période, qualifiée par Annette Wieviorka (1998) d'«ère du témoin». Ici, il faut pointer deux caractéristiques qui sont importantes dans la problématique du cadre. D'une part, ces prises de parole sont assez souvent la résultante de l'action de milieux de mémoire institutionnels (e.g. l'association Fils et filles des déportés juifs de France, Les Archives de

l'histoire audiovisuelle des survivants de la Shoah, la Fondation Auschwitz, Témoignages pour mémoire...), ce qui amène souvent une approche en termes de groupes d'intérêt avec une focale stratégique sur laquelle je reviendrai. D'autre part, la multiplication des témoignages médiatisés va de pair avec une tendance à la personnalisation du rapport à l'événement, ce qui amène une approche sur la base de l'histoire des médias qui, bien entendu, n'est pas exclusive d'autres.

Cadrage de la temporalité médiatique

Pour traiter cette question, je prendrai le cas de la programmation d'émissions télévisuelles comportant des témoignages de survivants dont les identités varient suivant les époques et les types de dispositifs (Walter, 1998b, 1999a). Sur ce plan, dans le champ des études audiovisuelles, deux options sont possibles et présentent, chacune, des limites. Premièrement, il est tentant de voir dans ce mouvement un avatar de ce que l'on nomme parfois la néo-télévision (Casetti, Odin, 1990). Selon cette approche, la forte présence de témoins, sur tout type de sujet, serait le propre de la télévision de ces dernières années. Avec des nuances, les travaux de Dominique Mehl (1996) sur la télévision de l'intimité ou de Sébastien Rouquette (2001) sur les palabres télévisuelles, vont en ce sens. Dans cette logique, les survivants témoigneraient surtout d'eux-mêmes. Or, si les émissions de plateaux prolifèrent et que des survivants y interviennent, ce n'est pas nécessairement pour manifester leur propre souffrance, mais aussi pour expliquer ce qui est advenu à autrui. L'analyse menée à partir de la notion de néo-télévision n'est donc pas pleinement satisfaisante. La seconde option consiste à considérer la place de l'histoire à la télévision, présente dès les origines de celle-ci, sachant que cette place était faible. Si le silence sur ce dernier jusqu'aux années

60 s'explique notamment par les raisons évoquées *supra*, il faut ajouter que les responsables de l'époque considéraient la télévision surtout comme un moyen d'éducation et que des producteurs, pour des motifs politiques, s'intéressaient davantage à la Résistance qu'à l'extermination. Ils préféraient mettre en évidence ce qui renforçait la nation et non ce qui la divisait. Cependant, il ne suffit pas de sérier des facteurs socio-historiques rendant inopportune la parole testimoniale, encore faut-il expliquer comment d'autres lui permettent de «prendre» dans l'univers télévisuel.

Cadrage de la temporalité historique et profane

Dans les années 70 (période antérieure à celle de la néo-télévision), on note un changement. Comme le remarque justement Isabelle Veyrat-Masson (1990), le développement des émissions historiques se fait avec une plus forte présence des historiens de métier dans le média. Sous cet angle, on ne peut faire l'impasse sur un élément capital : la progression et la reconnaissance, en France, de travaux sur la Shoah, ou le succès de la réception de travaux étrangers. Le monde de l'histoire et celui de la télévision vont s'imbriquer plus étroitement. En outre, ces recherches, qui ne sont plus confinées à l'intérieur des frontières des espaces de la recherche et de ceux des militants de la mémoire, informent les professionnels des médias qui proposent des émissions sur ce thème ; elles contribuent à ordonner les interventions des témoins sur des thèmes particuliers correspondant aux préoccupations historiographiques : explications du phénomène, processus d'extermination, connaissance de celle-ci à l'époque, unicité du génocide... En définitive, c'est moins le débat en histoire qui importe, ou plus globalement en sciences sociales, que la manière dont, par sa vulgarisation, il joue dans le rapport au témoignage. De fait, on peut

analyser ce dernier comme un discours et une pratique à la croisée de plusieurs entités - profanes et savantes - avec des tensions, des phénomènes de commutation entre diverses conceptions de ce que serait la «bonne» forme testimoniale ou mémorielle.

De cette approche des cadres à l'enseigne de démarches socio-historiennes, il faut retenir qu'elle invite à être particulièrement attentif aux processus de transformation. Elle montre qu'il existe une dynamique des formes de mémoire, des logiques médiatiques, des conceptions historiennes qui ont un impact sur les régimes d'apparition des témoignages. En cela, elle est en phase avec certains acquis de l'analyse de cadre «nouvelle manière» qui, par exemple avec les répertoires de protestation de Charles Tilly (1986), met l'accent sur la diversité des moyens de mobilisation dans la longue durée. Débouchant sur des périodisations, elle permet encore d'inscrire des productions singulières dans un ensemble plus vaste qui s'apparente à une strate testimoniale de l'événement. C'est à ce stade qu'il convient d'être vigilant pour deux raisons au moins.

Si le cadrage est dynamique, il peut aussi, compte tenu de son ancrage «contextuel», dériver vers des analyses en termes de structures qui réifient, voire empêchent de saisir les interactions en situation. Il s'agit de l'une des difficultés fondamentales de ce mode d'analyse. Dans la lignée des théories de la mobilisation des ressources, on peut estimer qu'on a affaire à des données structurales qui jouent comme des contraintes fixes dans la configuration de l'action. Mais on peut aussi s'intéresser à la manière dont ces données sont transmues dans et par l'action. Ceci est d'autant plus important que les formes testimoniales ne se remplacent pas nécessairement les unes les autres. Ainsi des témoignages produits pendant la catastrophe («témoigner d'un monde englouti» pour reprendre une formule d'Annette Wiewiorka

- 1998) peuvent-ils retrouver de la vigueur à l'ère du témoignage, plus contemporaine. Cette intrication, ou rétroaction, peut poser des problèmes à un certain ordre du témoignage et invite, plus largement, à accorder un statut particulier aux situations où se développent des polémiques.

Polémiques, construction de sens et engagement

Les polémiques sont des moments de cristallisation et de mise en visibilité des enjeux de la production testimoniale et mémorielle, par le biais de «scènes» expertes publiques (Trépos, 2002) qui «percolent» (Thanassekos, 2002), c'est-à-dire se filtrent et se transforment. Elles présentent un net caractère transmédiatique, dans la mesure où, la plupart du temps, divers médias s'en font l'écho et contribuent ainsi à l'amplification des controverses et, parfois, à la reconfiguration de leurs enjeux. J'en ai analysé plusieurs à l'occasion d'événements historiques (le procès Papon : Walter, 1998a⁵) de la sortie de films à grand retentissement (*La liste de Schindler* : Walter, 1998c ; *La vie est belle* : Walter, 2001b, 2003a), de la production de documents plus confidentiels (Les archives de l'histoire audiovisuelle des survivants de la Shoah : Walter, 2001a), ou de l'exposition *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999* (Walter, 2002, 2003b). Cette dernière permet de mettre l'accent sur un phénomène important, déjà abordé au début de cette introduction. Sans partager complètement les vues de Bruno Latour (1994) qui tend à abolir la frontière entre l'humain et le non-humain dans l'analyse de situations, il faut admettre que les objets peuvent endosser une valeur testimoniale (ce qui est cohérent avec une tendance générale à la patrimonialisation) et qu'ils sont des actants⁶. Pour le signifier platement, les

témoignages photographiques ne parlent pas mais sont parlés. J'ai donc abordé cette discursivité polyphonique, liée à la mise en évidence de cadres interprétatifs dans les médias, en recourant à la sociologie de l'expertise (Trépos, 1996, 2002).

L'un des apports de cette sociologie est de fournir une aide à la compréhension des interactions occasionnées par les polémiques. De telles situations correspondent à des moments où l'agencement habituel des choses est perturbé : en l'occurrence, le mode habituel ou réputé juste, du judéocide. Les experts agissent ponctuellement et interviennent grâce à des compétences particulières, dans l'objectif de formuler un jugement ou de proposer une solution, sachant qu'une expertise est susceptible de provoquer une contre-expertise. Assez souvent, les journalistes sollicitent les experts, mais ceux-ci peuvent aussi demander l'accès aux médias ou s'exprimer dans des revues scientifiques à diffusion plus restreinte. Ceci amène à distinguer entre ce que l'on peut appeler des experts médiatiques (journalistes, plus ou moins spécialisés) et des experts médiatisés (y compris des personnes qui ne sont pas des chercheurs patentés, mais qui sont dotées de propriétés leur conférant, parfois très momentanément, ce statut). Passant souvent dans l'espace public par le truchement de la presse, les discours de nature experte résultent, peu ou prou, de ce que l'on nomme la vulgarisation de textes ou d'œuvres sacré(e)s, qui constituent un langage de vérité, ainsi qu'un répertoire argumentatif pour d'autres protagonistes. Les uns et les autres peuvent se prononcer

sur la justesse de l'emploi de tel ou tel équipement conceptuel. Dans ces conditions, le chercheur doit-il prendre position sur ce point ? La question reste ouverte⁷ mais, à partir de ces bases, je souhaite insister sur deux dimensions éclairant certaines facettes d'opérations de cadrage impliquant des césures et des sutures disciplinaires ou professionnelles : le conflit interprétatif comme révélateur de matrices discursives (cadrage herméneutique), l'engagement de certains médias dans la polémique (cadrage éditorial).

Cadrage herméneutique

Cette perspective converge, par certains aspects, avec celle - plus générale - du discours public sur les œuvres. Celui-ci prend des tours très variés, quitte à donner l'impression que, par rapport à telle ou telle production, on se situe dans le « hors sujet ». C'est-à-dire hors du contenu diégétique. Ce phénomène a été notamment analysé par Gábor Eröss (2003), en référence à la théorie des champs de Pierre Bourdieu en exemplifiant son propos grâce au débat, en Hongrie, sur un film - *Sunshine* d'István Szabó (1999) - traitant de la Shoah. Le point commun avec l'approche du chercheur hongrois réside, en particulier, dans la prise en compte de la polyphonie énonciative et thématique. Énonciative parce qu'intervient une pluralité d'agents sociaux (journalistes, professionnels de différents secteurs, profanes...), thématique parce que les discours mis en circulation (ex)posent des problèmes politiques, culturels, sociétaux, personnels, éthiques, etc. Ce sont là autant d'interprétations et de prises de position dans la sphère publique, comprise comme un champ

⁵ En lien avec ce procès, pour le cas particulier du témoignage et de l'expertise des historiens, voir Fleury-Vilatte, Walter (2004c et d).

⁶ Entre autres études sur les objets-témoins, voir Douglas (2000), Delage (2001), Fleury-Vilatte, Walter (2004a et b), Meyer, Walter (2004b).

⁷ Sur l'engagement des chercheurs, quatre livraisons de la revue *Questions de communication* (2, 2002 ; 3 et 4, 2003 ; 5, 2004) proposent plusieurs contributions, dont celles de S. Barcellini, M. Ferro, N. Heinrich, É. Neveu, Y. Thanassekos, A. Wiewiorka.

de forces et un champ de luttes liés à des enjeux spécifiques. D'où la mise en évidence d'une hétéronomie publique de l'œuvre. Ce concept recouvre les processus faisant que les «horizons de signification [d'une œuvre] rejoignent ceux des acteurs de l'espace public» (Eröss, 2003 : 314) et suscitent débats et polémiques quand il y a transgression de normes représentationnelles (cela ne veut évidemment pas dire que certaines œuvres ne puissent être accueillies de façon consensuelle). Si Gábor Eröss insiste sur la composante stratégique et moi plutôt sur la composante interactionnelle, il n'empêche que ce sont des enjeux symboliques puissants qui sont au cœur de l'action et qui, de mon point de vue, se traduisent par une propension à prononcer et publiciser des jugements à fondement herméneutique, plus ou moins argumentés ou justifiés.

Sous cet angle, l'analyse permet de dégager les contours d'une rhétorique, de prismes interprétatifs constituant un répertoire thématique, investis tant par les partisans d'une forme mémorielle ou testimoniale que par les adversaires de celle-ci. Ici encore, la proximité avec les travaux de Gábor Eröss est manifeste. En particulier, nous isolons quatre entrées principales qui ne s'excluent pas. D'abord, la dimension biographique : les auteurs se sentent souvent incompris ou veulent prévenir toute attaque en s'engageant personnellement ; par exemple, lors de la sortie de *La liste de Schindler*, Steven Spielberg livrera un récit de sa saga familiale, de ses rapports privés au judaïsme ; Roberto Benigni agira de même au moment où le film *La vie est belle* sera présenté au festival de Cannes, mais ici c'est le rapport à son père, ancien prisonnier de guerre, qui sera déterminant. Dans plusieurs de ces cas, prime une mise en relief d'une sincérité ou d'une authenticité absolues, tant de l'auteur que de son œuvre ; en retour, de véritables attaques *ad hominem* peuvent jaillir ici ou là

(par exemple, avec des accusations de mercantilisme). Deuxièmement, la thématisation peut aussi se faire sur un mode quasi axiologique : une œuvre est susceptible d'être perçue et défendue à l'aune du message éthique qu'elle est censée communiquer pour une communauté interprétative plus ou moins étendue ; on l'a dit, nombre de productions sont placées sous le signe du devoir de mémoire qui fonctionne comme un impératif moral, non discutable (e.g. certaines entreprises de recueil audiovisuel de témoignages, comme celle initiée par Steven Spielberg). Une fois de plus, notamment sous l'emprise d'une contestation historique de cette notion, des œuvres sont remises en cause parce qu'elles obscurcissent l'appréhension que l'on devrait avoir des faits. Troisièmement, cet exemple mène à une autre catégorie importante, mobilisée avec force dans les situations d'expertise, soit le recours à la science : bien sûr, des historiens ou des témoins oculaires relèveront telle ou telle invraisemblance factuelle ; toutefois, là n'est pas l'essentiel, d'autant que, dans le cas des films mentionnés plus haut, les réalisateurs s'attachent les services de conseillers historiques. En revanche, d'autres spécialistes des sciences humaines s'expriment, engagent des modèles interprétatifs, en invalident d'autres. Ainsi, lors de l'exposition *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*, la monstration des clichés met elle aux prises des experts qui poléminent dans la presse généraliste ou spécialisée à partir de cadres interprétatifs antagonistes, se référant à des orientations disciplinaires différentes et révélant des positionnements emblématiques sur la possibilité, ou l'impossibilité, de la représentation de l'extermination. Georges Didi-Huberman (2001) - historien de l'art et philosophe qui, avec une approche à dominante phénoménologique n'ignorant ni la psychanalyse, ni l'anthropologie, a contribué au catalogue de l'ex-

position - est pris à partie par Gérard Wajcman (2001) - psychanalyste intégrant dans son raisonnement l'anthropologie religieuse et l'esthétique - qui a signé un papier particulièrement virulent dans la revue *Les Temps modernes*⁸. Enfin, des productions à tendance testimoniale ou mémorielle sont justifiées en fonction de préoccupations sociales ou politiques connectées au présent ou au futur proche : un Steven Spielberg reliera volontiers les attendus de son film sur Schindler aux hésitations des grandes puissances à intervenir en ex-Yougoslavie pour mettre fin à la purification ethnique ; tel spectateur écrira dans un courrier des lecteurs d'un journal pour estimer que *La vie est belle* participe à la lutte contre la montée de l'extrême droite. Cependant, d'aucuns ne manquent pas de stigmatiser ce qu'ils considèrent être de mauvaises réponses à de vrais problèmes.

Outre ces quatre aspects, j'insiste sur la catégorie professionnelle : aussi bien Steven Spielberg que Roberto Benigni se réfèrent à leurs pratiques et à leurs compétences reconnues de cinéastes. C'est au nom d'une capacité à mobiliser un vaste public qu'ils estiment pouvoir aborder, par la recréation ou la fiction, un sujet réputé infilmable. Et ceci, parfois sous forme de défi dans le champ cinématographique. On comprend qu'il s'agit de dépasser en efficacité - mesurée par le nombre de spectateurs - l'audience de films canoniques, en particulier *Shoah* dont le format hors normes (9h 30mn) restreindrait la portée. Les réfutations sont évidemment nombreuses, courant de la démagogie à l'alignement sur les logiques publicitaires en passant par l'imposture historique. D'évidence, c'est un débat qui s'inscrit aussi dans celui sur les critères d'un «bon film» (Jullier, 2002) ou plus globale-

ment sur la «qualité artistique» (Leveratto, 2000).

Cadrage éditorial

Dans une perspective transmédiatique, ce sont bien des arguments «matriciels» que l'on retrouve dans divers supports et qui participent à la réception et la construction du sens par le public des lecteurs, des (télé)spectateurs, des visiteurs d'une exposition ou d'un lieu de mémoire. D'ailleurs, certains journaux constituent des revues de presse à l'intention d'un lectorat dont un segment seulement aura eu un contact direct avec l'œuvre dont il est question. Là, et c'est un point important, réside une part du lien avec la mobilisation collective, qui excède la prise de parole d'individualités expertes. Par exemple, le récit de l'acte photographique - véritable acte de résistance - faisant que nous disposons aujourd'hui de quatre photographies prises en 1944, dans ou près du crématoire V de Birkenau, par un *Sonderkommando*, figurera dans nombre d'articles favorables à l'exposition évoquée précédemment, tant il aiguillonne l'imagination du lecteur et correspond à une strate mémorielle puissante aujourd'hui, celle qui fictionnalise l'histoire, particulièrement dans des films. Mais, avec les polémiques, il y va aussi de l'engagement de certains médias dans le rapport à la mémoire de l'événement, à la justesse des formes de celle-ci. Ce qui, comme le montre une analyse de discours, est différent de la seule inscription du vernissage d'une exposition, de la sortie d'un film ou d'un cd-rom dans l'agenda médiatique.

Dans une logique autre que celle de l'analyse du cadrage par le dispositif (cf. *infra*), si l'on revient à l'exposition *Mémoire des camps* et que l'on examine les journaux lui ayant accordé une grande surface rédactionnelle,

⁸ Dupuis, G. Didi-Huberman a répondu à ses contradicteurs dans l'ouvrage *Images malgré tout* (2003).

que l'on se réfère à une étude diachronique, on observe que le cadrage éditorial est différent, entre, d'un côté, *Télérama* qui se montre favorable à des réflexions, à des formes mémorielles renouvelant ce qui apparaît comme une *doxa* ou une représentation ritualisée et, d'un autre côté, *Le Monde* qui développe des approches critiques à l'égard de productions qui s'écarteraient de certains canons de la mise en image des camps, dont celui qui était établi par *Shoah* ; ce film, sur lequel existe une abondante littérature, n'est d'ailleurs pas analysé *per se* dans mes travaux : c'est sa place dans les débats qui est privilégiée. Claude Lanzmann est régulièrement sollicité pour donner son opinion, considérée par certains comme une sorte de vérité dernière. Perception excessive qui, néanmoins, a le mérite de forcer à s'interroger sur le rôle de magistère du support médiatique et des propos dudit cinéaste. Les articles parus dans le journal *Le Monde* - en particulier ceux de l'auteur de *Shoah* - sur *La liste de Schindler* ou sur *La vie est belle* ont très largement orienté d'autres prises de position et, de fait, le cours de la controverse. En raison de la visibilité du quotidien et des études qui lui sont consacrées, l'attention se concentre sur lui. Il est patent que d'autres journaux, avec d'autres mobiles, se positionnent différemment et provoquent d'autres types d'interactions. Il en va ainsi de la presse exprimant un point de vue juif (*Actualité juive*, *L'Arche*, *Tenou'a*, *Tribune juive*) sur laquelle je me suis plus spécifiquement penché à l'occasion de la sortie de *La vie est belle*.

Ce faisant, il est possible de montrer des permanences qui ne sont pas nécessairement analysables en termes de stratégie ou de ligne dûment arrêtées. La situation est loin aussi de manipulations ou d'«abus de pouvoir», tels qu'ils sont stigmatisés par Pierre Péan et Philippe Cohen (2003) au sujet du quotidien *Le Monde*. En l'espèce,

cela signifie que le média concerné prend une certaine position, ès qualités, dans la sphère publique tout en ouvrant ses colonnes à des agents sociaux - y compris des lecteurs lambda - qui alimentent le discours d'expertise journalistique ou qui le contestent. Si bien que peut se dérouler une polémique interne ou externe au journal, voire un débat sur les débats - phénomène relevé également par Gábor Eröss (2003). L'ensemble participe à un guidage interprétatif des productions et des discours tenus, guidage dont les paramètres sont nombreux.

De fait, il y a un rapprochement entre une approche fondée sur la sociologie du discours expert, et celle de l'analyse de cadre, telle qu'elle est développée par Bastien François et Érik Neveu (1999), David Snow (2001) ou Daniel Cefaï (2001), au sens où les mouvements d'action collective sont prioritairement appréhendés comme des producteurs de significations dans des arènes publiques. En outre, ces auteurs attachent de l'importance aux situations d'épreuves où s'affrontent des principes de justification et de légitimation, avec l'ambition de rallier l'opinion publique à une cause. Ils sont également attentifs aux mécanismes de cadrage et de décadage qui s'apparentent à ceux de l'expertise et de la contre-expertise, à la circulation d'arguments et de récits typiques d'autant plus efficaces qu'ils correspondent à des modes habituels de penser. Ceci étant, ils pointent un certain nombre de limites à leurs propres travaux, applicables aux miens, qui sont autant de pistes pour mener des recherches sur les processus testimoniaux.

Sur un plan conceptuel, ils attirent l'attention sur la survalorisation d'une approche stratégique, en particulier de la part des leaders ou porte-parole d'une cause. Sur un plan méthodologique, et l'on a signalé les difficultés de cet ordre dès lors que l'on veut recourir à des modes d'investigation déjouant les frontières académiques, ils notent qu'une

pléthore d'études sont menées à partir de documents, au détriment d'une approche de nature plutôt ethnographique. En conséquence, il conviendrait de se pencher sur les sens subjectifs et intersubjectifs que les acteurs produisent en situation. Cette démarche serait utile, par exemple, dans les enquêtes qui pourraient être conduites pour connaître les mobiles de l'engagement dans une polémique, les modalités de coopération entre experts et journalistes, la circulation et la transformation des savoirs, les éventuelles fluctuations des «lignes» éditoriales, ou bien encore la réception par le public des expertises médiatisées. Plus généralement, l'interaction avec le public constitue un point aveugle. Or, il n'y a pas de témoignage sans un public qui en fait quelque chose. Mais quoi ? Empiriquement, on dispose d'assez peu de réponses. Certes, Renaud Dulong (1998 : 66) rappelle que «le pôle social constitutif du témoignage est la réception : les mécanismes en général tacites par lesquels un auditoire accrédite une narration comme déposition, un énoncé autobiographique comme attestation, un énonciateur comme témoin» et que «une fois reçu, un témoignage est utilisable de mille façons, qu'on peut regrouper selon trois orientations typiques : le répéter, donner un jugement sur ce qu'il raconte, le critiquer» (*ibid.* : 91/92). Pour ma part, je propose des analyses par le biais de la réception médiatique (celle des journalistes) et médiatisée (celle d'experts) qui fonctionnerait comme révélateurs de communautés d'interprétation et dont je viens de donner un court aperçu. Mais la question est loin d'être épuisée. Reste à connaître plus précisément ces mécanismes mettant en jeu une dimension cognitive, ambition qui nécessite des franchissements disciplinaires ou la mise au point de méthodes *ad hoc* qui soient autre chose que la seule critique des sources, nécessaire mais insuffisante. Parmi ces méthodes, il faudrait vraisemblablement expérimenter celle des

scénarios, qui met en œuvre une approche participative et projective pour recueillir les «traductions», par les acteurs, des façons de produire et de transmettre des témoignages (Meyer, Walter, 2003, 2004a). Par ailleurs, Muriel Hanot (2002) souligne, dans un travail sur les témoignages télévisuels dans les émissions historiques, que «parce que de façon sémio-pragmatique, le rapport au passé de la trace est plus fort qu'au réel de la preuve, le doute affecte plus régulièrement ces témoignages qui se veulent historiques, surtout dans le chef des historiens, au fait plus que quiconque de la responsabilité qui les lie au passé. Mais comme la télévision est un vecteur et non un faiseur d'Histoire, ce doute renvoie moins à l'incapacité du média d'aborder l'histoire à sa façon, qu'au mécanisme d'interprétation particulier d'un dispositif médiatique produit au moment de la réception». Même si l'analyse de la réception ne peut simplement se déduire des seules opérations de cadrage de la production, il est cependant clair qu'elle est - pour partie - tributaire du dispositif mis en place pour produire et donner forme au témoignage.

Dispositifs, formes testimoniales et mémorielles

À plusieurs reprises, mes recherches - fondées sur des études de cas - ont abordé la question de l'impact du dispositif médiatique sur la fabrication de témoignages. La notion de dispositif revêt des acceptions diverses suivant les disciplines ou les domaines d'investigation. On retiendra celle qui a cours dans les travaux d'inspiration socio-sémiotique (ou sémio-pragmatique) - une approche qui, par l'alliage qu'elle pré-suppose, ambitionne des articulations dont on examinera le rendement. De tels travaux sont souvent appliqués à des supports audiovisuels, la télévision en particulier (Lochard,

Soulages, 1998). Chacun sait qu'un dispositif est un agencement d'éléments hétérogènes, discursifs et non discursifs, et que l'une des caractéristiques des analyses - généralement à orientation formaliste - est de faire saillir une dimension stratégique et réticulaire qui assurerait le processus de médiation. Cette démarche donne du poids aux cadrages situationnels et communicationnels, décomposables en une multitude de paramètres qui s'encastrent et dont l'analyse nécessite un montage de théories et de méthodes quasiment «sous-disciplinaires». Certes, on pourrait discuter la pertinence de ces paramètres qui, du reste, ne sont pas stabilisés, mais ce n'est pas le lieu. Cependant, s'agissant de l'étude de la production de témoignages, cette approche, à l'intersection de deux disciplines, me semble féconde pour mettre en évidence certains facteurs déterminants dans la fabrication d'un produit, impliquant une institution et des témoins singuliers.

J'en donnerai une illustration à partir de la collecte de témoignages par la Fondation «Les Archives de l'histoire audiovisuelle des survivants de la Shoah», antenne française du projet *Survivors of the Shoah Visual History*, initiée par Steven Spielberg. Ce projet consiste à enregistrer en vidéo et à numériser le maximum de témoignages déposés par des survivants du monde entier. Par rapport à l'analyse du cadre, la recherche sur la réalisation de cette entreprise a l'avantage de déplacer partiellement l'angle habituel des investigations. Non seulement parce que le projet comporte une dimension industrielle impliquant une normalisation des témoignages - le dispositif est alors «durci» -, mais surtout parce que je me suis efforcé de comprendre ce qui se passait, en quelque sorte, en amont de la déposition. Ce choix conduit aussi à s'intéresser de près à la composante sociologique, qui est assez souvent le parent pauvre de la démarche socio-sémiotique. L'examen des procédures utilisées par

la Fondation amène donc à accorder de l'attention à deux types de cadrage, qui montrent à quel point il est vain de tracer une frontière nette entre intérieur et extérieur pour comprendre les logiques de testimonialisation : d'une part, la rationalisation des qualités ou compétences requises par l'interviewé et l'intervieweur (cadrage définitoire) ; d'autre part, l'impact des consignes pour le tournage (cadrage technique, éthique et esthétique).

Cadrage définitoire

Il est frappant de constater à quel point la notion de témoin est souvent naturalisée dans le discours commun ou scientifique. Or, comme toutes les catégories sociales, il s'agit bien d'une construction (Pollak, Heinich, 1986), à la lisière des mondes profanes et savants. En l'occurrence, la notion de témoin est explicitée par les promoteurs du projet en référence à ce que l'on appelle *Survivor of the Shoah* aux États-Unis : au-delà des déportés - définition classiquement retenue en France durant des années -, il s'agit de tout individu ayant survécu au dessein nazi. Cette extension du statut de survivant a des conséquences lorsqu'il s'agit de trouver des témoins, puisque des individus ne se reconnaissent pas dans cette définition. En découle un fonctionnement particulier sur le mode réticulaire : c'est surtout l'enrôlement par le bouche à oreille qui assure le succès de l'entreprise, participant ainsi au développement de la testimonialisation.

Il s'ensuit également une modification de la mémoire transmise : des enfants de déportés peuvent transmettre les souvenirs légués par leurs parents, ce qui aboutit à une mémoire de la mémoire ; ou bien encore des personnes racontent une vie relativement insouciant, loin de celle narrée par des rescapés, récit de vie qui finit parfois par être perçu comme un stéréotype. Ce n'est pas seulement ce changement de statut

des faiseurs d'histoire qui affecte le contenu des témoignages, mais la conception de la mémoire que se fait la Fondation. En effet, le dispositif aura à gérer la tension entre deux pôles, bien formalisés par Tzvetan Todorov (1993) : celui de la mémoire littérale (recouvrement de son histoire par le sujet) et celui de la mémoire exemplaire (ouverture de comparaisons et principe d'action pour d'autres situations). En résulte une relative professionnalisation de l'action des intervieweurs, ainsi que la mise en place d'un protocole qui orientera l'entrevue dans la double dimension de la mémoire. Grâce à ce type d'investigation sociologique, on évalue donc à quel point la dimension signifiante du témoignage audiovisuel est tributaire d'un façonnage en amont, ce qui module peut-être une conception plus « savante » du témoin, selon laquelle « en certifiant son récit biographiquement, un individu s'engage de façon inaliénable à réitérer - autant de fois qu'il le faudra, en toutes circonstances, face à toute contestation - la même version des faits » (Dulong, 1998 : 165/166).

Cadrage technique, éthique et esthétique

Évidemment, c'est dans le tournage que l'on retrouve le cadrage, au sens cinématographique, mais le propos consiste à le corréler au cadrage de nature éthique, tel qu'il ressort du protocole, sans négliger des aspects esthétiques. L'équipe de tournage doit agir dans le respect du protocole, en tenant compte d'une éthique du témoignage qui permet de dire, ou taire, tout moyen ayant permis la survie du témoin, y compris en dehors de la morale ordinaire. Sur le plan analytique, le chercheur est confronté à une difficulté, déjà évoquée : le geste heuristique consistant à favoriser les sutures disciplinaires, ou intra-disciplinaires dans le cas de la socio-sémiotique, conduit à décomposer une situation sur la base de plusieurs paramètres, dont l'étude relève d'approches dif-

férentes. Surgit alors le risque d'une balkanisation des faits et des théories afférentes. C'est pourquoi, avec une démarche accordant du crédit à l'observation et à la description, il importe d'abord de mettre en relief ces paramètres, mais surtout les liens qui les unissent.

De façon radicale, le témoignage audiovisuel est un cadre qui inclut et exclut de l'espace, du corporel, des paroles, du temps. L'essentiel consiste à filmer le visage du témoin. La présence de l'intervieweur est limité au cadrage énonciatif (lieu, date, identité du témoin). L'objectif est de rechercher le contact visuel entre les deux protagonistes afin de favoriser une intimité avec les futurs spectateurs. Cette forte présence du témoin contraste avec l'absence des disparus, ce qui est une façon de rendre sensible l'infilmable (l'assassinat de masse). Elle rend aussi visible l'émotion qui ne manque pas de surgir en certaines occasions. Une fois de plus, le protocole encadre la parole avec une dominante éthique. Ainsi l'intervieweur ne peut-il reconforter le témoin et s'il peut poser des questions de vérification, en aucun cas cela ne doit mettre la personne dans l'embarras. Construit pour provoquer la compassion à l'égard du visage parlant, dans une certaine mesure, ce dispositif nivelle les témoignages. En outre, ceux-ci ne sont guère discutables : il s'agit d'une relation cadrée (institutionnellement) et privée (un individu) entre l'expérience de la Shoah et l'actualité de la parole. L'intervieweur est plus témoin du témoin qu'enquêteur, journaliste ou historien : il cherche à ne pas briser une adéquation entre l'être et l'apparence. Le cadrage ne facilite donc pas l'interprétation du discours tenu. Avec un tel dispositif, on en apprend certainement plus sur la survivance que sur l'extermination, en particulier quand chaque témoignage prend place dans une collection (il en va néanmoins autrement à certaines conditions : cf. Thanassekos,

Timperman, 2003). Ce qui ramène à la question du choix des cadres interprétatifs, question abordée *supra* à propos de l'exposition photographique sur les camps.

Plus globalement, l'analyse de ces aspects du cadrage présente l'avantage de mettre en évidence les modes de fabrication et de modelage d'un produit testimonial en montrant les interrelations constantes entre composantes collectives et individuelles. Leur observation permet de mettre au jour des règles ou des régularités, de natures diverses, qui participent aux processus d'émergence, d'intelligibilité et de réception. En cela, la prise en compte de ces éléments s'inscrit dans l'une des avancées de l'analyse de cadre qui est de replacer les témoignages dans une arène publique mettant en jeu des cadres particuliers, des dispositifs spécifiques, des réseaux *ad hoc* et des situations d'épreuves singulières. Sous cet angle, on dispose de moyens pour penser la stabilisation - toujours provisoire - de formes testimoniales qui peuvent être en convergence ou en concurrence avec d'autres. On en trouvera plusieurs exemples dans mes contributions, notamment pour le recours problématique à l'archive : à quelles conditions est-il possible d'intégrer des photographies prises par des nazis dans un cédérom sur le ghetto de Varsovie (Walter, 1999b) ou en faire la matière première d'un documentaire sur celui de Lodz (Pedon, Walter, 2001) ? Recours d'autant plus délicat que certains réalisateurs ou producteurs récusent avec vigueur ce type d'opération transmédiatique impliquant des facteurs techniques, éthiques et esthétiques. Si les ressources analytiques sont disponibles pour penser ce type de problèmes, certains écueils semblent cependant devoir être évités.

D'abord, et je le dis volontiers du fait que j'ai exemplifié mon propos sur la base d'un dispositif «durci», les cadrages n'ont pas toujours une visée aussi stratégique, ce qui

rejoint l'une des modulations critiques relevées plus haut à propos de la théorie de la mobilisation des ressources. Dans un certain nombre de cas, les cadrages par les dispositifs sont le fruit de routines professionnelles (e.g. celles des journalistes). Néanmoins, quelle que soit la situation, les interactions sont présentes. Afin d'en restituer l'impact - et je m'inspirerai de l'une des auto-critiques des tenants de l'analyse de cadre -, méthodologiquement, il y a nécessité de ne pas s'appuyer sur l'analyse des seuls produits finis, mais aussi sur celle des diverses phases de la production. Pour la compréhension des processus, ce qui est «invisible» a autant d'importance que ce qui reste dans l'ombre. Une frontière de plus à franchir, ce qui ne rend que plus impérative la coalescence des dimensions sociologiques et sémiotiques, tout en accentuant - pratiquement - une réelle prise en compte de cette part d'ombre dans les recherches menées à l'enseignement de la socio-sémiotique. Ensuite, si l'on s'accorde à reconnaître aux dispositifs un caractère complexe, en raison de la multiplicité des cadres qui y interviennent, le listage de ceux-ci ne saurait suffire. Dans la logique d'une approche interactionniste, il importe de comprendre la grammaire qui organise leur imbrication. En définitive, c'est le fil rouge du parcours suivi dans mes travaux : une attention aux dispositifs médiatiques, un examen des conflits d'interprétations médiatisés, une exploration des phénomènes de transmédiatisation.

*

On l'aura compris, la réflexion à partir du concept de cadrage et ses multiples acceptions ou déclinaisons est susceptible d'être productive moins pour formaliser des types de témoignages ou proposer des analyses de leur contenu que cerner le travail de constitution d'une cause, de production de témoignages, de construction et de socialisation de significations attribuables aux documents

testimoniaux, d'argumentation des mobiles d'accord et de désaccord sur des formes. Le tout s'inscrivant dans une économie de la médiatisation des témoignages historiques. Ceux relatifs à la Shoah, mais aussi à d'autres événements, dans une logique comparatiste qui ne soit pas normative (Coquio, 1999). Cependant, il va de soi que mes éléments de réflexion ont une valeur prospective. Ainsi le découpage est-il heuristique et le choix des catégories de cadrage, de même que leur nombre, appellent-ils révision ou complément. Qui plus est, tout en ayant esquissé des modalités d'articulation des différents cadres, leur grammaire - déjouant manifestement les frontières de tous ordres - reste à explorer, comme je viens de le souligner, sans être pour autant systématisée. En ce dernier cas, on retomberait dans l'ornière de théorisations structurales qui rendent plus difficile l'analyse des agencements testimoniaux et mémoriels, variant dans le temps ou selon les faits dont il est question. Il est vrai qu'il s'agit d'un risque dès lors que l'on s'essaie à une montée en généralité. À quelles conditions serait-elle néanmoins possible ? Certainement, en tirant profit de la plasticité offerte par la posture interdisciplinaire. Ceci revient à approfondir l'usage du recours à plusieurs approches qui privilégient, chacune, un type d'analyse à partir d'une entrée, autrement dit sans prétendre à l'exhaustivité, loin s'en faut : l'histoire et le contexte, la sociologie et la situation, la socio-sémiotique et le dispositif. Mais il faut prendre garde au réductionnisme, au demeurant induit par ma présentation : tant l'émergence du témoignage et des autres formes mémorielles que leur fonctionnement social ne peuvent être appréhendés selon une logique d'entonnoir. Ce serait le meilleur moyen de ne pas saisir les interactions. Toutefois, il paraît illusoire de faire disparaître ces niveaux et d'unifier les outillages disciplinaires, mais je pense que l'investigation à partir du cadrage offre une solution. Celui-

ci peut jouer le rôle d'opérateur d'intégration des différentes perspectives, dont on ne pourrait se passer pour - en s'inspirant de Norbert Elias (1970) - comprendre ce qui se joue dans des configurations testimoniales, là où comme le souligne Catherine Coquio (1999 : 58) «le discours du témoin, axé sur la saisie d'une «vérité» de l'inhumain et de l'humain, oblige à perturber les jeux de rôles disciplinaires et à retracer les frontières entre connaître, comprendre, juger, penser». Par là même, le chercheur contribuerait au recadrage de débats, parfois paralysants - quand il est question de témoignage - comme celui qui oppose l'histoire et la mémoire, l'individuel et le collectif, le texte et le contexte. Il pourrait, peut-être, apporter un éclairage sur la façon dont, par le témoignage, le passé - abolissant des frontières mémorielles échafaudées par oubli ou refoulement - fait sens dans le présent.

Références

- Becker A., 2003, *Maurice Halbwachs. Un intellectuel en guerres mondiales 1914-1945*, Paris, A. Viénot.
- Bédarida Fr., 2001, «Le temps présent et l'historiographie contemporaine», *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 69, janv.-mars, pp. 153-160.
- Brown R., 1977, *Clefs pour une poétique de la sociologie*, trad. de l'américain par R. Clignet, Arles, Éd. Actes Sud, 1989.
- Casetti Fr., Odin R., 1990, «De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique», *Communications*, 51, pp. 9-26.
- Cefai D., 2001, «Les cadres de l'action collective. Définitions et problèmes», pp. 51-98, in : Cefai D., Trom D., dirs, *Les formes de l'action collective. Mobilisations dans les arènes publiques*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Cefai D., Trom D., 2001, dirs, *Les formes de l'action collective. Mobilisations dans les*

arènes publiques, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.

Chéroux C., dir., 2001, *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval.

Cohen M., 2000, «Les Juifs de France. Modernité et identité», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 66, avr.-juin, pp. 91-106.

Conan É., Rousso H., 1994, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1996.

Coquio C., 1999, «Du malentendu», pp. 17-86, in : C. Coquio, dir., *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel.

Delage Chr., 2001, «L'image comme preuve. L'expérience du procès de Nuremberg», *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 72, oct.-déc., pp. 63-78.

Didi-Huberman G., 2001, «Images malgré tout», pp. 219-241, in : Chéroux C., dir., *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval.

- 2003, *Images malgré tout*, Paris, Éd. de Minuit.

Douglas L., 2000, «Le film comme témoin», pp. 238-255, in : Lindeperg S., *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Éd.

Dulong R., 1998, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.

Elias N., 1970, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, trad. de l'allemand par Y. Hoffmann, Aix-en-Provence, Pandora, 1981.

Engel V., 2003/2004, «Holocauste, shoah ou judéocide ?», *Le Nouvel Observateur*, hors-série, «La mémoire de la Shoah», déc.-janv., pp. 14-16.

Eröss G., 2003, «Le hors sujet. Rapprochements thématiques dans l'espace

public», *Questions de communication*, 4, pp. 313-324.

Fleury-Vilatte B., Walter J., 2004a, «Secrets, témoignages et photographies : le crémaire d'Auschwitz, un torturé en Algérie», in : Guillaume T., dir., *Autour des secrets*, Paris, Éd. L'Harmattan, à paraître.

- 2004b, «Les lieux de la mémoire audiovisuelle. Identités immigrées, identité(s) nationales», in : Hargreaves A., *Memories of Empire : Legacies of French Colonialism*, Lexington Books, à paraître.

- 2004c, «Le procès Papon et les figures de l'historien témoin-expert», in : Mathien M., dir., *La médiatisation de l'histoire. De l'utilisation de l'histoire dans la construction de l'actualité*, à paraître.

- 2004d, «Le procès Papon : de la médiation du discours historien à la controverse historiographique», *Supports, dispositifs et discours médiatiques à l'heure de l'internationalisation*, Bucarest, à paraître.

François B., Neveu É., dirs, 1999, *Espaces publics mosaïques. Acteurs, arènes et rhétoriques des débats publics contemporains*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Goffman E., 1974, *Les cadres de l'expérience*, trad. de l'anglais par I. Joseph, M. Dartevelle, P. Joseph, Paris, Éd. de Minuit, 1991.

Halbwachs M., 1925, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.

Hanot M., 2002, «Le témoignage télévisuel : de l'administration de la preuve au principe d'affirmation d'une trace historique», *Cédérom des actes du 23^{ème} Congrès mondial AIECS/IAMCR/AIERI, «Communication interculturelle»*, Barcelone, 21-26 juil.

Heinich N., 2004, «Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation», pp. 135-151, in : Heinich N., Schaeffer J.-M., *Art*,

- création, fiction. *Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, J. Chambon.
- Jankelevitch V., 1977, *La mort*, Paris, Flammarion.
- Jullier L., 2002, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, Éd. La Dispute.
- Lalieu O., 2001, «L'invention du «devoir de mémoire»», *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 69, janv.-mars, pp. 83-94.
- Latour B., 1994, «Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'inter-objectivité», *Sociologie du travail*, XXXIX-4, pp. 587-607.
- Leveratto J.-M., 2000, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, Éd. La Dispute.
- Lochard G., Soulages J.-C., 1998, *La communication télévisuelle*, Paris, A. Colin.
- Louwagie F., 2003, ««Une poche interne plus grande que le tout». Pour une approche générique du témoignage des camps», *Questions de communication*, 4, pp. 365-377.
- Mehl D., 1996, *La télévision de l'intimité*, Paris, Éd. du Seuil.
- Meyer V., Walter J., 2003, «Méthode des scénarios et communication des organisations», *Questions de communication*, 4, pp. 381-396.
- 2004a, «Jeunesse et transmission mémorielle. Le cas des batailles sur les hauteurs de Spicheren», *Frankreich-Forum «Universitäten in europäischen Grenzräumen/Universitäten et frontières en Europe»*, à paraître.
- 2004b, «Sites historiques et dispositifs de commémoration. Des équipements d'apprentissage et de transmission d'une mémoire locale», à paraître.
- Müller J. E., 1995, *Intermedialität : Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster, Nodus.
- Noiriel G., 2003, *Penser avec, penser contre. Itinéraire d'un historien*, Paris, Belin.
- Nora P., dir., 1997, *Les lieux de mémoire*, 3 vol., Paris, Gallimard.
- Péan P., Cohen Ph., 2003, *La face cachée du Monde. Du contre-pouvoir aux abus de pouvoir*, Paris, Éd. Mille et une nuits.
- Pedon É., Walter J., 2001, «De la découverte de photographies à l'esthétisation du témoignage. *Chronique couleur du ghetto de Lodz*», *Cahier International. Études sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis/International Journal. Studies on the audio-visual testimony of victims of the Nazi crimes and genocides*, 6, Bruxelles, Éd. du Centre d'études et de documentation - Fondation Auschwitz, mars, pp. 7-17.
- Pollak, M., Heinich, N., 1986, «Le témoignage», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, pp. 3-29.
- Questions de communication*, 2002, «L'expertise en situation», 2.
- 2003a, «Frontières disciplinaires», 3.
- 2003b, «Interculturalités», 4.
- 2004, «Psychologie sociale, traitements et effets des médias», 5.
- Ricœur P., 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. du Seuil.
- Rioux J.-P., 2002, «Devoir de mémoire, devoir d'intelligence», *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 73, janv.-mars, p. 157-167.
- Rouquette S., 2001, *L'impopulaire télévision populaire. Logiques sociales, professionnelles et normatives des palabres télévisées (1958-2000)*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Rousso H., 1987, *Le syndrome de Vichy 1944 à nos jours*, Paris, Éd. du Seuil, 2^e éd. revue et mise à jour, 1990.
- Sarfati G.-É., 1998, «Analyse d'un document d'Église : *Nous nous souvenons. Réflexion sur la Shoah*», *Mots. Les langages du politique*, 56, sept., pp. 90-109.

- Schaeffer J.-M., 2004, «À propos de «Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation»», pp. 152-161, in : Heinich N., Schaeffer J.-M., *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, J. Chambon.
- Sciences de la société*, 1996, «Territoires transfrontaliers. Discontinuité et cohésion», 37.
- Snow D., 2001, «Analyse de cadres et mouvements sociaux», pp. 27-50, in : Cefai D., TromD., dirs, *Les formes de l'action collective. Mobilisations dans les arènes publiques*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Thanassekos Y., 2002, «Étude de la mémoire et engagement militant», *Questions de communication*, 2, pp. 129-136.
- Thanassekos Y., Timperman S., 2003, «Le statut du témoignage dans les recherches historiques sur les camps de concentration et d'extermination nazis», *Cahier international. Études sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis/International Journal. Studies on the audio-visual testimony of victims of the Nazi crims and genocides*, 3, Bruxelles, Éd. du Centre d'études et de documentation - Fondation Auschwitz, juin, pp. 85-96.
- Tilly C., 1986, *La France contestée de 1600 à nos jours*, trad. de l'anglais par É. Diacon, Paris, Fayard.
- Todorov T., 1993, «La mémoire et ses abus», *Esprit*, 193, juil., pp. 34-44.
- Trépos J.-Y., 1996, *Sociologie de l'expertise*, Paris, Presses universitaires de France.
- 2002, «L'expertise comme équipement politique de la société civile», *Questions de communication*, 2, pp. 7-18.
- Veyrat-Masson I., 1990, «Entre mémoire et histoire. La Seconde Guerre mondiale à la télévision», *Hermès*, 8-9, pp. 151-169.
- Wajcman G., 2001, «De la croyance photographique», *Les Temps modernes*, 613, mars-avr.-mai, pp. 47-83.
- Walter J., 1998a, «Une réflexivité sans histoire ? À propos de l'interview de Maurice Papon dans «Le Monde de Léa»», *Champs visuels*, 8, févr., pp. 112-122.
- 1998b, «Dispositifs télévisuels et identités médiatiques des survivants. Vie et mort dans les camps nazis », *Cahier international. Études sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis/International Journal. Studies on the audio-visual testimony of victims of the Nazi crims and genocides*, 1, Bruxelles, Éd. du Centre d'études et de documentation - Fondation Auschwitz, juin, pp. 153-170.
- 1998c, «La liste de Schindler au miroir de la presse», *Mots. Les langages du politique*, 56, sept., pp. 69-88.
- 1999a, «Pour une périodisation des témoignages de survivants à la télévision», *Cahier international. Études sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis/International Journal. Studies on the audio-visual testimony of victims of the Nazi crims and genocides*, 3, Bruxelles, Éd. du Centre d'études et de documentation - Fondation Auschwitz, juin, pp. 91-102.
- 1999b, «Les Histoires du Ghetto de Varsovie. Archives historiques, mise en mémoire et dispositifs virtuels», *Cahier international. Études sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis/International Journal. Studies on the audio-visual testimony of victims of the Nazi crims and genocides*, 4, Bruxelles, Éd. du Centre d'études et de documentation - Fondation Auschwitz, déc., pp. 15-30.
- 2001a, «Les Archives de l'histoire audiovisuelle des survivants de la Shoah. Entre institution et industrie, une mémoire mosaïque en devenir», pp. 187-200, in : J.-P. Bertin-Maghit, B. Fleury-Vilatte, dirs, *Les*

institutions de l'image, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.

- 2001b, «Rire de tout ? Réactions à *La vie est belle* dans la presse juive», *Hermès*, 29, pp. 133-143.

- 2002, ««Mémoire des camps» : une exposition photographique exposée», pp. 367-383, in : I. Dragan, dir., *Redéfinition des territoires de la communication*, Bucarest, Tritonic.

- 2003a, «Les enjeux des interprétations médiatiques et médiatisées de *La vie est belle*», pp. 207-226, in : B. Fleury-Vilatte,

dir., *Récit médiatique et histoire*, Paris, Éd. L'Harmattan/INA.

- 2003b, «Un témoignage photographique sur la Shoah et son double : des violences en retour ?», pp. 133-155, in : P. Lardellier, dir., *Violences médiatiques. Contenus, dispositifs, effets*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Weill N., Wiewiorka A., 1994, «La construction de la mémoire de la Shoah : les cas français et israélien», *Les Cahiers de la Shoah*, 1, pp. 163-191.

Wiewiorka A., 1998, *L'ère du témoin*, Paris, Plon.

SIDNEY BOLKOSKY

Professor of History

University of Michigan-Dearborn

U.S.A

«And in the Distance You Hear Music, A Band Playing»

Reflections on Chaos and Order in Literature and Testimony

When I asked my friend Abe to describe his pre-war life in Beclan, Transylvania, he at first seemed urgently driven to discuss his arrival in Auschwitz. His response to «what was life like in Beclan before the war ?» was a quickly delivered positive scenario followed by the coming of the Hungarians and the train. But we slowly returned to a more detailed description of that life that, he sighed, «Ohh, it was [pause] happiness.» As he talked, the idealistic patina gave way to a more realistic description filled with love and antagonism, fear and joy, childhood memories that encompassed a wide range of happiness and sadness. Yet what emerged most clearly from Abe's description of the first eighteen years of his life was its order : from dawn to dusk he followed a rigid schedule that included both religious

and secular school ; rote memorization of portions of the Talmud ; household duties and responsibilities that ran to responding to questions from his father on the Sabbath. Often harsh, even violent, the learning process dominated much of his youth and he addressed it with some ambivalence, nevertheless imbuing the telling with warmth.

Abe P. grew up in a family that lived and breathed religious devotion. His initial reflections announce his religious sensibilities and their links to his family life. His father, he begins, had «bord and peyas,» (long) beard and side locks ; his mother wore a sheitl, head covering ; the region knew his grandfather as a «moira tzadek,» one with an awesome or authoritative knowledge of interpreting the Law (Torah). Abe's childhood life revolved around religious educa-

tion. He recalled in minute detail the table in his cheder, religious school, around which the students sat learning the alphabet; the weekly exams, the questioning, the «potches» (slaps) at incorrect answers, the Thursday night examinations and the Sabbath ones at home beginning with the weekly «*wos hoben gelernt ?*» (what have you learned) query from his father. Any sign of failure and «God help you !»

His routine had already been established at a tender age, fixed like the natural course of events, like the God-ordained routines of the stars : 6 a.m., ready for cheder and davening (praying); breakfast at home then he and his siblings «put down the siddurim [Hebrew books] and picked up our goyishe [non-Jewish]—our secular—books and we rushed to school... [We] came home around 11 o'clock, ate lunch, rushed to school until 4 o'clock and we picked up our books and went back to shul [synagogue]... until 7 o'clock.» Evenings were for study. Not a minute of his childhood days went unstructured. And that structure provided meaning for Abe and his family.

Abe boasts that his father endeared himself to Beclan's rebbe, religious leader, because of his piety, a sign of the profound respect the community and the son bore him. Partly a consequence of that respect, the idea of questioning either of those two religious figures simply was beyond imagining : «God forbid !» There were no questions or conversations probing the nature of God—an unthinkable topic. Lessons learned by rote filled his mind and «the worst thing you could say about [a peer] was `he does-

n't know, he doesn't know Chumash [the Bible]'.»

To say that Jewish life in Subcarpathian Ruthenia (Karpatorus) or in this small Transylvanian town revolved around religion would be a gross understatement. Judaism, ritual, piety were inhaled like air.¹ «It was a way of life.» Subcarpathian Ruthenia, a part of Hungary before World War I and of Czechoslovakia between the wars, had been a stronghold of Orthodoxy since the seventeenth century as well as of Hasidism since the late eighteenth century. Jewish Subcarpathian Ruthenia (ca. 45% of the population was Jewish) retained that tone until its destruction in the Holocaust. Numbers of Jews had arrived in Subcarpathian Ruthenia in the seventeenth century, fleeing Galician pogroms begun in 1648 by Chmelnietski and his Cossacks. Poor and frequently downtrodden, they settled in the agricultural backwater towns and villages where the overwhelming majority remained at or below the poverty level in «primitive» conditions. From Galicia, too, emigrated key Hasidic rabbis in the late eighteenth century, establishing major schools or yeshivot in Munkacs, Sighet, Ungvar and Chust among other cities and creating consequent internal strife with traditional, non-Hasidic Jews. Despite, or because of that strife, the Jews of Subcarpathian Ruthenia maintained devoutly religious households and communities.

Hasidic sects, each with its own spiritual leader, rebbe, filled the region. Jewish communities there exuded religious orthodoxy,

¹ See Hermann Dicker, *Piety and Perseverance : Jews from the Carpathian Mountains* (New York : Sepher-Herman Press, Inc., 1981) and S. Y. Gross and Y. Yosef Cohen, *The Marmaros Book* (Tel Aviv : Beit Marmaros, 1983). Also see Randolph Braham, *The Jews of Hungary*, revised, (Detroit : Wayne State University Press, 2000).

² Jean Francois Steiner, *Treblinka*, trans. by Helen Weaver (New York : New American Library, 1979), 156-157.

³ Abe P, *Voice/Vision Project*, University of Michigan-Dearborn Mardigian Library. All survivor quotes are from this source.

piety, and education steeped in Talmudic literalism. Occupied by the Hungarians in 1939 as a result of a treaty with Germany, life remained essentially the same, although the new authorities established quota systems and antisemitic laws. The gendarmerie along with the Arrow Cross Party became a frightening presence for Jews. Jewish men were conscripted into labor gangs and camps when the war started, but only with the German occupation in March, 1944, did the Holocaust reach its lethal peak there. By Fall, 1944, virtually all Jews in these occupied areas had been shipped to Auschwitz.

I would like to offer two texts : one from a literary work, Jean Francois Steiner's novel Treblinka and the other from this same interview with Abe. Both texts describe an arrival in boxcars and although Treblinka and Auschwitz were radically different, this experience captures an essential verisimilitude of the two. Each presents the reader or listener with what appears to be absolute pandemonium ; pure chaos, at least from the perspective of the victims, and, by the way, the reader/listener who identifies, however feebly, with them.

Beside the «Bialystock» door stood a tall Jew whose role was to shout endlessly, «Large bundles here, large bundles here !» He had been nicknamed «Groyse Paek.» As soon as the victims had gone through, Groyse Paek and his men from the red commando carried the bundles at a run to the sorting square, where the sorting commandos immediately took possession of them. As soon as they had gone through the door came the order, «Women to the left, men to the right.» This moment generally gave rise to painful scenes ; to cut short the good-byes, Lalka doubled the number of Ukrainian guards on this spot.²

[Description of the arrival at Auschwitz]

[agitated] Well, before the doors was opening, I mean we heard the train screeched, and they we all of a sudden, they came and they knocked at the doors and we heard voices, dogs barking, and Jewish language, German language, «Heraus ! Heraus !» it sounded... and then there were people were jumping in, dogs were jumping in with them. And they were screaming and yelling, «Heraus ! Heraus ! Heraus !» and we were confused ! There was nothing... and one guy walked in, he must have been a prisoner, he says, he says to me in Yiddish, [angry, louder] «hast du [gold], hast du brillianten» do I have gold or do I have diamonds ? I looked at the guy, is he crazy or something ? And then I saw people being thrown out of there. And I saw older people and they had to go and jump out of the train—the platform was low and the train was high and people were beaten, and then when we walked out of there, we finally got out of the train, out of the boxcars all of the sudden there was a stench that hit you and you didn't know what that is. And nobody told you what is going to happen, nobody told you where you are, what's going on. The only thing that you saw, you saw SS, and we saw prisoners in striped clothes, and I saw dogs who were sniffing, and I saw people being beaten up and they tell you to stand in line and way in the distance you hear music—a band playing. My God ! It was such a confusion, you did not know what was going on.³

The passage from Treblinka virtually defines cacophony but to halt a glib reading we should stop, reread or re-hear the two passages and think about what the event itself, not the written description of the event,

must have been like. We read serially ; Steiner writes serially, describing the scene in a written narrative, one sentence, one occurrence after another. And we, most of us most of the time, speak serially as well. In one corner is «Groyse Paeck» in others, at five separate stations, are men yelling the names of the items of clothing they are handing out, at others the yelling of what the overwhelmingly confused victims are to remove—trousers here, underwear there—at another, directions to the «hairdresser» and so on. All simultaneously, as we read it serially, it occurred simultaneously.

This seems to me to raise the problem of «plurivocal» language, a language that could convey simultaneity, what James Joyce tried to do in *Ulysses*, that is, communicate external description and internal rumination at the same time. His next, more radical but failed experiment was *Finnegans Wake*, the book that has come closest to doing what Lewis Carroll and Freud wrote about as well, the book written in «dreamspeech.» That problem of multiple meanings, or multiple referents or associations of single words, of polysemous, portmanteau words, has stymied survivors, too. (Paradoxically, as writers like Elie Wiesel and Primo Levi have noted, words during the experience frequently had sharply, terrifyingly univocal meanings.) It is one reason, undefined and unspoken, that survivors have been reluctant to speak.

And how would someone describe the scene in Treblinka ? Is there a Holocaust «dream-

speech» ? There is not. The testimonies, struggling with this and other problems, break narrative conventions, emerge as mere fragments of fragments—remnants—of the stories which cannot be full and cannot be complete. «How can I tell you about this ?» may mean literally that the experience cannot be conveyed in its totality in serial, univocal speech. Henry Greenspan, who composed a powerful voice play derived from his interviews with survivors, significantly titled «Remnants,» has also written that survivors construct their stories from those fragments, or, as one of his key figures in *On Listening to Holocaust Survivors* trenchantly and generatively noted : «‘It is not a story. It has to be *made* a story.’»⁴

Much Holocaust literature may be seen as addressing the confusion and disorder that troubled Abe and others : «It’s so mixed up that you just can’t sort it out the way you’d want to,» exclaimed Zoli R., and Jean Francois Steiner, like almost every writer, tries to sort it out, to bring order to confusion and disorder. Composing means putting together what may be rather disparate pieces of information to form a unified whole. Novelists, or historians, select, interpret, omit some things and include others and thereby shape and bring structure to the experience. They bring, not to say create, meaning. But they, like the rest of us, remain stuck in the univocal, serial web of language.

Hayden White, who has written much about historians’ «emplotment» of their narratives, cited Claude Levi-Strauss’ argu-

⁴ Henry Greenspan, *On Listening to Holocaust Survivors : Recounting and Life History*, (Westport, Connecticut and London : Praeger, 1998), xvi.

⁵ Hayden White, *Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism* (Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1978), 54-55 ; see also *Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1973), 5-11 ; *The Content of the Form : Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1987), 1-25, 26-57, esp. 39-40.

⁶ Lawrence L. Langer, *Holocaust Testimonies : The Ruins of Memory* (New Haven and London : The Yale University Press, 1991), 19.

ment on history as mythic narrative in which the «‘coherence of the series’» provided sense or meaning. Since «historical facts» may be composed of what Levi-Strauss referred to as a «‘multitude of individual psychic moments,’» moments both cerebral and physical, the serial nature of narrative served to bring order to those moments.⁵ Yet this description itself tacitly acknowledges the discrepancy between reality—moments both «‘cerebral and hormonal’»—and their descriptions that must reduce them to single, serial forms of communication. In this way, written texts mediate and deflect our attention from what Lawrence Langer called «the immediacy and intimacy» which appears in survivor interviews.⁶ As Abe indicates in his description of Auschwitz, for example, the experience was—not «represented,» not «symbolized,» or «signified» or «embodied»—chaos, as literal as it could be, the antithesis of order and meaning. His testimony fixes on the confusion of those decisive moments as he relates sensual image after image : first, he heard the train ; then knocking, then «we heard voices, dogs barking, and Jewish language, German language, ‘Heraus ! Heraus !’» Then «screaming and yelling.» As he grows more agitated, he speaks of what he saw : people thrown out, older people forced to jump, and then, finally, «there was a stench hit you.» Confused, «My God ! It was such confusion,» he repeats, implying that the confusion reduced him to animal instincts, to basic senses with no understanding. He has serialized the sensations—hearing, seeing, then smelling—although they bombarded him all at once. Thus, while imparting a sense of that «immediacy and intimacy,» he conveys a lack of completeness. His cadences, the portentous silences and tense pauses imply that he is dissatisfied ; that his words are denser than the written text and carry more than a listener comprehends.

Reading only the historical account of the routines of Auschwitz, the bureaucratic machinery of death—of the Appells, the monotonous repetitiveness of life and death there—one may overlook this essential quality of the terror the place held for its victims. Disorder, despite the imposed orderliness, infiltrated the very souls of its inmates. It is a phenomenon even the best written histories may overlook.

From a life almost completely organized and coordinated, the fall into such disorder proved traumatic. Auschwitz, its transformational chaos, disrupted everything – shattered his pre-war life and continued to plague his memory, invading his mind, prayers, and his most intimate relationships. No memory of life before remained untainted, «unpolluted» by the memory of what ended it. Here he speaks of attending services in America, but couples it with the same feelings he had in Auschwitz :

I went through the Holocaust and I was angry for that... We were in a state of confusion.... You know, there was no orderly life. It was not orderly. I don't know how else to explain it to you. It was empty. Something was missing.

Had Abe found order in his «new life» in America ? In his new family and his home, or in his business or organizational affiliations ? Emptiness—the loss of his family and home, of his way of life, «crying in a corner alone» (after the war), despair, shame and, perhaps most of all, anger filled his days. Did he find some measure of order in testimony ; in speaking not only to an interviewer (which he has done on numerous occasions) but to high school and college classes, visiting groups at the Holocaust Memorial Center, and a wide range of constituents including church congregations, military veteran gatherings and Holocaust memorial ceremonies ?

Responding to questions of the value of talking, Fred L., a hidden child survivor, commented about his interview : «It [the interview] helps you find words. You cannot, you can't find the words for this by just sitting, you know, thinking and feeling. It's the act of trying to communicate that, that... find your own words....» Like many others, Fred showed persistent concern for chronology that hindered or interrupted his speaking. If a debate between historians and litterateurs over the value of historicity and «chronological memory» has emerged, some of us might do well to heed this attentiveness to chronology expressed by some survivors. Interviews may not yield a reliable chronology, or a chronicle, a literalist history, but the structure that chronology provides allows the interviewee more freedom to speak, to grow more discursive, trusting that the interviewer will see to the order of things eventually.⁷

Most fundamentally, witnessing or testifying means telling stories, somewhat like historians. But one of the differences between survivor «tales» and historians' or other written accounts has to do with form : histories, the stories historians tell, are placed in some sort of order, given a shape, or structure ; they go somewhere, have a beginning, middle and end. Survivor testimonies may not have any of these : they are often anecdotal and episodic. Their strength, I believe, rests in those qualities. When spontaneous, they frequently are unchronological, as one memory touches off another, triggering multiple associations which may rush in so fast that they become almost

unspeakable. All this lends them a fragmentary quality, distinctly ahistorical and unliterary, which alerts some listeners to the layering of meaning.⁸

Survivors may speak to snatch some vestige of reason from a realm of memories in which reason seemed utterly defeated. Like writers of various genres, they engage in attempts to find or create meaning from their Holocaust experiences sometimes trying to infuse some order into confusion via the chronicle. The stories remain emotional, deeply personal, even as they struggle to convert them into public talks. For those who have become veteran lecturers, expounding in public provides a medley of possible private and public meanings as the discourse moves from private to public.

To return to Abe, for example : his original interviews conveyed profound sorrow and profound anger as they focused on his experiences and the specific ordeals of his own family. That continued when he first addressed public groups. And now, while he articulates clearly enough the stories of his lost parents and brother, the terror of Auschwitz, the shame that runs from being forced to conduct business on the Sabbath to being reduced to «worse than animals,» he also speaks about how many tons of hair the Germans collected at Auschwitz and how many trains arrived and left there. In short, having audited several classes and read numerous books, he has imparted a more academically historical tone to his talks and with that, has distanced himself and his audiences from the private tragedies. This information has facilitated talking. But the imposed order lends an air of artificial-

⁷ This is not too say that the interviewee be held to a strict chronological sequence. Quite the contrary, I think the frequent urge to move and/or return to a particular event ought not be discouraged or suppressed.

⁸ This was in part the remarkable strength of Benjamin Wilkomirski's now discredited book, *Fragments : Memories of a Wartime Childhood* (New York : Schocken Books, 1996).

⁹ Langer, 185-187.

¹⁰ Martin Gilbert, *The Last Day of the War*

ity as speaking historically often sets up a defense against the private story. He is not, after all, an historian, and the chronology of the Holocaust seems secondary, even intrusive to his private memory of it. Like Abe, often feeling responsible for the fate of Holocaust remembrance and/or education, some determined survivors have grown into story-tellers of near mythic proportions. Despite growing weary and depressed after repeated telling, they sometimes elaborate in more aesthetic ways, intuiting what will produce a «good story,» that is, one that will ensnare the listener(s) and elicit affect.

They have invested a good part of their lives in creating memory and history together. But while relatively certain and adamant about the educative function of survivor testimonies, some often grapple with defining exactly what the stories should or will teach. Let us think carefully about this : what purpose will anyone's story about a specific life history fulfill ? While it is vital to place the individual stories into the larger context of the history of the Holocaust, that history is controversial, riven by historians' debates that run very deep. Victims who survived may speak not as historians or professionals, perhaps hoping the listeners will come prepared with basic historical information. Chances are they will not.

Or they may write. As Random House calls for survivor memoirs, apparently taking all manuscripts, there has already been an explosion of writing : no fewer than twenty of my interviewees have written some sort of memoirs. For most of those with whom I have spoken, writing is more intimidating than speaking. And in talking, they confront the difficulties that are obvious : the retention of the emotions attending the memories ; the wounds that open upon speaking ; the poverty of language, in which the problems of semantics as well as of simultaneity arise and frustrate them.

Questions about the meaningfulness of their testimonies and how much historical education they should or will provide remain problematic.

From the astonishing increase in attention to the Holocaust in the last ten years have come such titles as «Reading the Holocaust,» «Imagining the Holocaust,» «Writing the Holocaust,» or «Writing Trauma.» If litterateurs of all sorts, even historians, have done these four things, have—do—survivors ? When Abe read Lawrence Langer's interpretation of his own words, a brilliant analysis in which Langer contrasted Abe with Hamlet, Antigone, and Ahab,⁹ Abe asked «Who is that, anyway ? It's not me. I couldn't understand where that came from. What are you guys doing to us ? What are you turning us into ?» While he spoke affectionately and proudly, if with some discomfiture, Abe had come to symbolize something in a work by the leading expert on Holocaust testimonies ; become a celebrity not only in Detroit, but beyond it, appearing in Langer's work and in Martin Gilbert's as well.¹⁰ But a reluctance to intellectualize his essentially physical and visceral experience lurks beneath his questions—more instructive than immediately evident.

In the end, confusion and loss remain. The ordered impact of Steiner's novel, the contextual information that informs the Holocaust in works of history cannot be matched by halting, oral descriptions. But for an informed and alert listener, the content of the pauses, the silences, the tone, the sheer weight of the testimony supercedes those more controlled texts. «To this day,» breathed Abe, «I'm trying to sort out what happened.» They may never achieve that, and we the listeners may never grasp it either.

VINCENT LOWY

Docteur en sciences de l'information et de la communication

*Université de Haute-Alsace
France*

Les drôles de films de la drôle de guerre.

Retour sur les films de propagande anti-allemande produits par la France en 1940

Le vendredi 1^{er} septembre 1939, Adolf Hitler déclare au Reichstag :

« Depuis 1919, nous souffrons tous des tourments que nous inflige un problème posé par le diktat de Versailles, problème dont les effets étaient devenus intolérables. (...) Pour nous, le traité de Versailles n'a jamais eu force de loi ! (...) On s'est trompé sur mon compte... Il ne faut pas prendre mon amour de la paix pour de la lâcheté. (...) Cette nuit, des soldats polonais ont tiré contre notre territoire. Depuis 5 h 45, il a été répondu à ces coups de feu. A partir de maintenant, nous répondrons à chaque bombe par une bombe. Si l'on entame la guerre des gaz, nous répondrons par les gaz. »

En France, la mobilisation générale est proclamée le jour même et le lendemain, un message du président Lebrun est lu devant les chambres :

« Avec un grand calme, une froide résolution et un ordre parfait, la France a pris les dispositions que commandent sa sécurité et la fidélité à ses engagements. (...) Interprète de la Nation, j'adresse à nos armées de terre, de mer et de l'air le salut affectueux et l'expression de la confiance unanime du pays. Les populations de l'intérieur elles aussi accomplissent tout leur devoir. L'union des citoyens plus sacrée que jamais s'est réalisée une fois de plus spontanément. Fermeté d'âme, discipline, espoir, voilà qui les anime au plus profond d'elles-mêmes. Elles comprennent que par delà les destins de la patrie, c'est la liberté du

monde et l'avenir de la civilisation qui sont en jeu. Elles sauront élever leur âme à la hauteur des plus hautes résolutions. Soyons unis ! Vive la France !»

Puis, une importante déclaration est lue par Édouard Daladier à la tribune de l'Assemblée nationale :

«Le gouvernement a décrété hier la mobilisation générale. La nation tout entière répond à son appel avec un calme grave et résolu. (...) Mais le temps presse, la France et l'Angleterre ne sauraient assister à la destruction d'un peuple ami, présage de nouvelles entreprises de violences dirigées à leur tour contre l'Angleterre et contre la France. (...) La Pologne a été l'objet de l'agression la plus injuste et la plus brutale. Les nations qui ont garanti son indépendance sont tenues d'intervenir pour sa défense. (...) Une France qui laisserait s'accomplir cette agression ne tarderait pas à être une France méprisée, une France isolée, une France discréditée, sans alliées et sans appui et, n'en doutez pas, bientôt soumise elle-même à un effroyable assaut. (...) Messieurs, c'est la France qui commande aujourd'hui.»

Mobilisation générale... et les cinéastes dans tout ça ? Dans une perspective d'analyse de l'image et des discours de propagande, nous souhaitons soulever une question trop rarement posée : comment s'est positionnée la production cinématographique française dans ce contexte d'entrée en guerre ? Quels ont été les projets de propagande anti-allemande mis en œuvre ? Il y a là dans l'histoire du cinéma français une sorte de blanc, un

point aveugle, une zone d'ombre que nous allons tenter d'éclaircir.

En 1939, le cinéma français est encore majoritairement pacifiste, même si dans des films aussi variés que *Les Otages* (1939) de Raymond Bernard, *Entente cordiale* (1939) de Marcel L'Herbier et *Le déserteur* (1939) de Léonide Moguy commencent à circuler de timides notations anti-allemandes. D'ailleurs, si discours anti-allemand il y a, c'est en référence à l'Allemagne du Kaiser : les trois films sus-cités évoquent la Grande guerre, dans la foulée des commémorations du vingtième anniversaire de l'Armistice. De l'Allemagne hitlérienne, nulle trace dans le cinéma français. La production est donc idéologiquement engourdie, quand intervient l'invasion de la Pologne.

De leur côté, les cinéastes allemands ont depuis longtemps été conditionnés à la propagande officielle. Le cinéma est même un des piliers du pouvoir hitlérien. Dans son ouvrage de référence intitulé *De Caligari à Hitler*, Siegfried Kracauer déclare ¹ :

«Dans la pratique politique réelle, la propagande nazie ne se contentait jamais de répandre simplement des suggestions, elle préparait le terrain pour les faire accepter par une combinaison habile de terrorisme et de mesures d'organisation créant une atmosphère de panique et d'hystérie. Sur l'écran, ces mesures préparatoires reviennent à l'articulation. (...) Tant que les instincts et les émotions du spectateur sont maintenus éveillés, sa faculté de raisonnement est systématiquement écrasée. (...) Les propagandistes du cinéma nazi pratiquaient le montage technique gauchiste,

¹ Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler, une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1973, pp. 333-339.

² Régine MIHAL FRIEDMAN, *L'image et son juif*, Paris, Payot, 1983, pp. 19-20.

³ *Ibid.* p. 16.

⁴ Hildegard BRENNER, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Hambourg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1963, p. 9.

mais à l'envers : ils ne tentaient pas de découvrir la réalité dans une articulation dénuée de sens de prises de vue, ils coupaient à la racine toute signification réelle que le travail sur le vif de la caméra pouvait transmettre.»

Il n'est pas un seul film produit par le ministère de Josef Goebbels qui contrevienne à ces principes de base. L'articulation des motifs, c'est à dire leur mise en rapport par différents procédés de continuité ou de contiguïté, est effectivement au centre de la problématique audiovisuelle nazie. Renoncer à toute forme de vraisemblance, libérer les tendances simplificatrices de la connaissance humaine, accorder entre eux des phénomènes sans rapport pour suggérer le sens idéologique recherché : autant de portes ouvertes sur la persuasion filmique de masse que recherche Josef Goebbels. La propagande contamine tous les secteurs de la représentation en images. Pourtant, les films de fiction ne sont pas les premiers vecteurs de cet endoctrinement : Régine Mihal Friedman souligne qu'une toute petite partie des 1094 longs métrages romanesques peut être analysée sous l'angle de la propagande politique (153 films). Mais elle s'empresse d'ajouter² :

«[Découvrir] que le cinéma nazi n'est pas uniquement, entièrement politisé, [c'est] ignorer d'une part qu'une idéologie ne se manifeste pas nécessairement au moyen d'une propagande agitatrice, poussant à l'action ou visant à changer des opinions. Elle peut se contenter d'avoir une fonction intégratrice de maintien de l'ordre établi. D'autre part, elles méconnaissent que, dans un système aussi contraignant, des directives extrêmement générales pouvaient suffire, les différentes instances refoulant à l'avance, filtrant d'elles-mêmes ce que les étapes successives de la censure étaient susceptibles de rejeter. Enfin, les rapports locaux, les statistiques, les indices de fréquentation des cinémas révèlent que

c'est justement aux films les plus orientés politiquement, aux réalisations entreprises pour diffuser les mots d'ordre du régime, qu'allèrent les préférences des spectateurs.»

Les cinéastes allemands appliquent à partir de 1933 le *Führerprinzip* cinématographique mis en place dès la fin des années vingt lors des campagnes électorales du NSDAP, où des bandes récréatives étaient projetées aux militants³. Dès 1930, le cinéphile Josef Goebbels dirige des réseaux de production d'image liés au parti, qui donnent aux nazis une avance décisive dans le domaine de l'intoxication des foules. Les films nazis investissent différents secteurs de la vie civile et nationale en pratiquant une réécriture permanente de la culture allemande. Comme le dit très bien Hildegard Brenner en introduction de son étude sur la politique artistique du national-socialisme⁴ :

«Il y a eu l'interpénétration, la plus réussie qui soit, de l'esthétique et du politique explicite. (...) Le domaine artistique a été fonctionnalisé, l'art a été utilisé, en partie tout à fait sciemment, comme moule (Formierungsmittel).»

La propagande cinématographique nazie présente le triple intérêt d'expérimenter la persuasion de masse mise au point par Goebbels, de mettre à jour les grands motifs de la révision historique hitlérienne et de bien marquer les perspectives d'interprétation du réel et du présent nécessaires au maintien du régime.

Rien ne répond en France à cet activisme, y compris à partir de la déclaration de guerre. Si l'on conçoit aisément qu'en situation de paix, la production française se soit abstenue de toute forme d'endoctrinement autre que pacifiste, il peut paraître étonnant qu'une fois les hostilités déclarées entre la France et l'Allemagne, aucune poussée de ce type n'ait existé sur les écrans français. Alors que la Première Guerre mondiale avait donné lieu dès ses commencements à un véritable

déchaînement de publications destinées à la persuasion intérieure⁵, le sentiment anti-allemand semble sur les écrans français de 1940 absolument allusif, incertain et fugitif. Si des efforts ont été accomplis, c'est plutôt dans le domaine de l'information radiodiffusée : dès le mois de février 1939, le président du Conseil Edouard Daladier opère une série de regroupements qui mettent les stations de radio sous le contrôle d'un Centre Permanent de l'Information Générale placé sous son autorité directe. Dirigé par Emile Lohner, cet organisme contrôle toutes les retransmissions en langues étrangères émises sur ondes moyennes. À partir de septembre, Daladier crée une administration unifiée de la Radiodiffusion nationale ainsi qu'un Commissariat général à l'Information, chargé de coordonner tous les services de propagande et d'information : la production cinématographique fait partie des attributions de ce Commissariat.

Quel cinéma pour quelle propagande ?

Pendant l'été 1939, Max Ophuls tourne *De Mayerling à Sarajevo* (1940). Ce film est une adaptation par Carl Zuckmayer du drame amoureux de Rodolphe de Habsbourg et de la comtesse Marie Vetsera, qui s'est tragiquement terminé dans le relais de chasse de Mayerling le 30 janvier 1889. Edwige Feuillère, John Lodge, Gabrielle Dorziat, Jean Debucourt composent entre autres la distribution de ce film prestigieux.

Le jour de la déclaration de guerre franco-allemande, Ophuls tourne l'assassinat de

l'Archiduc François-Ferdinand en pleine Drôme⁶ :

« Le metteur en scène et ses interprètes s'étaient rendus à Romans, qui était devenu Sarajevo pour les besoins du cinéma. La mairie fut pavoisée et décorée, François-Ferdinand et son épouse (John Lodge et Edwige Feuillère) s'offrirent à la manifestation populaire - et aux bombes de l'étudiant bosniaque Prinzip. « Mais j'ai dû restreindre mon champ d'appareil, nous dit Ophuls, car beaucoup de mes figurants manquaient, touchés déjà par l'ordre de mobilisation - et d'autres vinrent dans leur tenue militaire hâtivement revêtue. » L'enregistrement de ces scènes ? « Indescriptible ! Pour une fois, les curieux eurent le sentiment que ce n'était pas du cinéma. La fiction rejoignait la réalité. (...) Malgré ces ultimes prises de vues, Max Ophuls n'a pu terminer son film. Que faire pour remplir ces vides, pour remplir la continuité d'une histoire inachevée ? C'est là que l'imagination du réalisateur s'est manifestée et a conçu un projet qui ne manque pas de force dramatique. « Je voudrais, nous a-t-il dit que De Mayerling à Sarajevo soit projeté comme un fragment de film et qu'un speaker avant que commence le drame annonce : Si l'histoire que vous allez voir comporte des trous, si ces personnages ne disent pas et n'accomplissent pas tout ce qu'ils devraient dire et accomplir, c'est parce que les mêmes événements que ceux qui vous sont contés l'ont empêché. Ce film retrace les derniers jours de paix de 1914 et il a été réalisé pendant les derniers jours de paix de 1939. Il devait s'achever par l'embrase-

⁵ Toutefois, le cinéma anti-allemand ne commence en France qu'en avril 1915, alors qu'en Angleterre, le film de propagande démarre avec les premiers combats...

⁶ Cf. Roger REGENT, « 1914-1939 : En attendant son affectation, Max Ophuls va achever *De Mayerling à Sarajevo* », *Pour vous*, n°567, 27/9/1939, p. 6.

⁷ Marcel OPHULS, correspondance avec l'auteur.

ment de l'Europe et l'embrassement de l'Europe ne nous a pas permis d'aller jusqu'au bout de notre tâche. *Il ne me manque que très peu de scènes, poursuit Ophuls et chaque fois que la continuité du récit serait brisée, le speaker apparaîtrait pour annoncer que la nouvelle guerre européenne en est la cause, que Prinzip n'a pu assassiner François-Ferdinand parce que l'acteur chargé de ce rôle avait dû partir immédiatement et sans délai, que tel mot ne fut pas dit parce que l'ingénieur du son n'était plus là pour le capter, tel plan n'a pu être photographié parce que l'opérateur a dû abandonner sa caméra pour d'autres mécaniques... Une telle utilisation des événements donnerait certes à ce film une force tragique inattendue. Max Ophuls, qui naturalisé Français attend une imminente affectation pour rejoindre les armées, va auparavant pouvoir mettre son projet à exécution. »*

D'origine sarroise, Ophuls comprend mieux que beaucoup le phénomène hitlérien et la menace qu'il fait peser sur la République. Il effectue un lien de cause à effet limpide entre la Guerre des tranchées et le nazisme : les dernières minutes de son film présentent un effet de succession d'images, destiné à rendre compte des conséquences incalculables de la mort du prince-héritier. L'attentat de Sarajevo et la guerre des tranchées sont ainsi visualisés. Mais le précipité se prolonge au-delà de la guerre mondiale et s'étend aux années trente, sans la moindre nécessité narrative : les défilés hitlériens et une énorme croix gammée entraînent le spectateur dans l'actualité de la déclaration de guerre. Par cette rallonge circonstancielle, Ophuls inscrit ce film en costumes dans l'urgence du combat antinazi. En complétant ainsi son portrait des Habsbourg, le cinéaste trace une grande perspective historiographique assez pertinente en termes d'analyse de l'histoire européenne.

Peu de temps après, le cinéaste est mobilisé à son tour. Il gagne les Etats-unis un an après la débâcle, dans des circonstances que nous rapporte aujourd'hui son fils Marcel⁷ :

«La famille Ophuls a quitté la France fin juin 1941. Mon père, cet homme vraiment intègre et courageux, était rentré se jeter dans la gueule du loup parce que, juif fraîchement naturalisé et trouffion dans la défaite, il ne voulait pas se laisser porter déserteur. Nous avons obtenu nos visas américains grâce en partie au fameux Comité Varian Fry parce que mon père se trouvait sur la même liste de la Gestapo que Breitscheid et Hilferding, que Pétain s'est empressé de livrer aux Allemands. Notre visa de sortie, c'est Crapotte (Madame Georges Bidault !) haut-fonctionnaire à Vichy qui nous l'a obtenu dans la plus parfaite illégalité. On est quand même loin, dans la réalité, des propos de feu André Harris, naguère publiés un peu partout, selon lesquels la famille Ophuls «a foutu le camp en 40.» Renoir, oui, Duvivier, oui, René Clair, oui, mais mon papa... non !»

Le 3 septembre, l'Angleterre et la France déclarent officiellement la guerre à l'Allemagne. À Londres, Neville Chamberlain nomme Winston Churchill Premier lord de l'Amirauté. La défense passive se réorganise, un an après la crise des Sudètes : bientôt, il ne reste plus un enfant ou une personne âgée à Londres. Et à Paris, les mécanismes grippés de la fierté nationale et de la germanophobie se remettent en branle, tant bien que mal. Là aussi, des mesures exceptionnelles et spectaculaires sont prises : en quelques jours, Strasbourg est entièrement évacuée. Le 15, Paul Valéry déclare à la radio :

«La guerre a lieu entre des pays libres et un pays qui ne l'est pas. (...) Dans un pays libre, l'État n'est pas une idole. Un pays libre est un pays dans lequel il est impossible

que la paix ou la guerre soit le fait d'un seul être (...) Il nous est inconcevable qu'un peuple - l'un des plus instruits qui soient - se soumette à l'autorité monstrueuse d'un solitaire et le suive au-delà de toute raison (...) Goethe lui-même, s'il vivait, serait en prison ou avec nous. Les églises, les universités, la presse, la tribune, toutes les voix ont dû se taire devant une maîtresse voix, une rauque et violente voix, dont les invectives, les ordres, les menaces qu'elle profère retentissent dans toute l'Europe.»

Mais très vite, la stupeur change de forme. Profitant de leur alliance totale et provisoire, qui constitue pour Français et Anglais une oppressante menace, Allemands et Soviétiques fondent sur la Pologne, la Finlande et le Danemark : rien ne se passe sur le front de l'Ouest. Comme André Malraux, qui raconte dans *Le miroir des Limbes* comment les officiers français envoyaient leurs soldats cueillir des trèfles à quatre feuilles pour tuer le temps, Julien Gracq a décrit pour nous cette extraordinaire période de latence, dans son roman *Un balcon en forêt*. Il décrit ainsi merveilleusement les lectures des soldats en faction⁸ :

«Avec le ravitaillement et le courrier, la camionnette amenait aussi de Moriarmé les journaux (...). Ce qui s'exhalait de cette lecture, c'était plutôt un bâillement de bonne compagnie : on eût dit le remplissage despires jours creux de la canicule, mais relevé d'on ne savait quelle entrée discrète des cuivres, qui mariait le goût plus vif des sports de plein air aux derniers soupirs des courriers du cœur : Un chef d'ilot

se noie dans le port de Lorient en faisant une tournée d'inspection - Jusqu'à trente-huit ans un roman d'amour, après trente-huit ans un roman de gloire, telle fut la vie héroïque et légendaire de Kosciusko. - Pourquoi ne jouons-nous pas quelques mesures de «La Marseillaise» à la suite du «God Save the King», demande aux Communes le brigadier général Spears.» *Ce bavardage de chambre de malade cernait un vide qui devenait presque fascinant : tout à coup, une phrase mystérieusement allusive qui béait au bout d'un paragraphe donnait à penser qu'une double page avait dû être arrachée.»*

Cette suspension miraculeuse du temps militaire peut être mesurée concrètement : au 30 novembre, Daladier estime le nombre de tués français à 1438⁹. Au même moment, Hitler assiste en personne à une petite manœuvre au sud de Sarrebruck. Autant de détails qui montrent que les premiers mois de guerre n'ont rien de comparable à ce qui s'était produit en 1914.

C'est dans ce contexte que le cinéma français se met paresseusement à l'heure anti-allemande : le 1^{er} janvier 1940, on rallume les plateaux de tournage.

Des services de propagande et de contre-propagande sont mis en place, avec le soutien du publicitaire Marcel Bleustein Blanchet. Mais la production française semble tétanisée. On s'interroge sur la capacité du cinéma national à s'adapter aux efforts désormais nécessaires de la propagande anti-allemande. Ce questionnement est synthé-

⁸ Julien GRACQ, *Un balcon en forêt*, Paris, Librairie José Corti, 1958, p. 48.

⁹ Cité par Etienne VIVALDI, *De Munich à Yalta, tome 1 : 1938-1940 Les démocraties en péril*, Marseille, Éditions Autres Temps / LGP / 1994, p. 192.

¹⁰ Jacques VEBER, «Billet», *Pour vous*, 8/11/1939, n°573, p. 12.

¹¹ Collaboration essentiellement vouée aux pochades de boulevard, mais pas seulement : *Gueule d'Amour* (1937) et *L'étrange monsieur Victor* (1938) de Jean Grémillon viennent aussi des studios allemands !

¹² Janine BOURDIN, *Les anciens combattants et la célébration du 11 novembre 1938*, dans *La France et les Français en 1938/1939*, Paris, Presses de la fondation nationale des Sciences Politiques, 1978, pp. 96-97.

tisé par Jacques Veber dans la revue *Pour vous*¹⁰ :

«*Quel serait aujourd'hui le film opportun ? C'est un producteur étranger, homme très décidé, que le hasard me fit rencontrer le premier. Le film opportun en temps de guerre ? Mais un film de guerre naturellement ! Et voilà mon producteur parti à fond de train dans l'exposé d'une fresque héroïque, il saute de la boue des tranchées au fond des océans, rebondit du sous-marin au tank en flammes, pour s'élaner dans le vide avec un parachutiste surimpressionné tricolore en couleurs naturelles et terminer au son du God save the King par le mariage in extremis d'une infirmière décorée. Son enthousiasme à trouver qu'il pense cent pour cent français est si appuyé qu'il semble répondre à un reproche que personne ne songe à lui faire. J'interrogeai ensuite un producteur français, très hésitant, très prudent, lui. La guerre ne l'a pas changé. Le film opportun ? C'est très difficile à prévoir. Question de tact : le film gai peut sembler déplacé et cependant le film dramatique serait déprimant. Il y a le moral à soutenir. Par ailleurs, les directives de la censure... Evidemment, le film de propagande... Mais encore... Bonjour, monsieur. Comment ce producteur français ne se sentirait-il pas désemparé ? Toutes les données sont changées et cet homme sans imagination n'a plus un seul exemple sur lequel s'appuyer. (...) J'ai bavardé ensuite avec un exploitant de ma connaissance. Il est un peu moins définitif que d'habitude et ne commence plus toutes ses phrases par « Mon public veut, mon public demande... » Le film opportun ? Film de guerre : je ne crois pas ! En temps de guerre, de tels films ont pour le public un côté choquant, par le fait même de leur fiction. C'est le rôle des actualités d'alimenter son besoin de savoir, par des images réelles, variées et authentiques*

de la guerre. Pour le reste du programme, un délassement de bon aloi : comédie gaie, un peu d'esprit, un peu de sentiment mais en tout cas de l'optimisme. Avez-vous pensé aux permissionnaires qui seront là dans quelques mois, croyez vous les attirer avec un drame déprimant ou un film de guerre ? C'est la propagande, lui dis-je. Evidemment la propagande, bravo, mais alors de la propagande indirecte - et rien n'est plus difficile à réussir. (...) Et vous, monsieur Feyder, qu'en pensez-vous ? « Moi, je pense que la meilleure propagande, c'est que le spectateur étranger dise un jour : Tiens, les Français sont en guerre et cependant ils font encore des films de cette qualité. »

Pour comprendre la difficulté des producteurs français à se positionner sur des projets de propagande, il faut se souvenir que Paris et Berlin sont alors liés par de substantiels programmes de coproduction, mis en place dès le début des années trente. Ainsi, au plus fort de la crise des Sudètes, Raimu et Michel Simon tournent sous la direction de Jean Boyer *Noix de coco* dans les studios de Neusbabelberg. Et il faut attendre septembre 1939 pour que cette collaboration¹¹ prenne fin : le dernier film coproduit par Berlin et Paris, *L'héritier des Mondésir*, est achevé fin août par Albert Valentin (cette comédie met en vedette Fernandel, qui profitera de l'occasion de ce tournage pour se faire photographier avec Josef Goebbels, venu sur le plateau à sa rencontre). Par ailleurs, les producteurs sentent bien que le public est particulièrement sensible à toute évocation de la guerre et supposent qu'il s'écartera de toute production belliciste ou mobilisatrice, dans un pays où le souvenir de 14-18 reste inscrit dans la chair de la population, comme le démontrent ces chiffres cités par Janine Bourdin¹² :

«*En 1938, on peut évaluer à 5.250.000 le nombre des survivants des mobilisés*

métropolitains de 1914–1918. Ces hommes, nés entre le 1^{er} janvier 1870 et le 31 décembre 1899, dont un million et demi peuvent encore être appelés au titre de la seconde réserve en cas de mobilisation générale, forment alors à peu près 40 % de la population masculine de la France.»

Enfin, cette période de latence de quelques mois correspond aussi à la phase de mobilisation qui dépeuple les équipes de tournage. Entre la toute fin de 1939 et avril 1940, la production cinématographique est très limitée : les cinéastes bricolent avec des équipes clairsemées. On termine tant bien que mal des projets interrompus comme *Remorques* de Jean Grémillon, *Volpone* de Maurice Tourneur ou encore *Menaces* d'Edmond T. Gréville.

Mais la nécessité d'impulser un authentique effort de propagande cinématographique se fait chaque jour plus pressante, d'autant qu'au même moment, la presse rend compte de la bonne marche du système de production allemand¹³ :

«En Allemagne, la guerre n'a presque pas ralenti le travail des studios allemands. L'exportation des films allemands, susceptible de procurer des devises étrangères dont le Reich a tellement besoin en ce moment, est considérée d'intérêt national : il ne faut donc pas l'arrêter mais l'intensifier, afin de suppléer même dans certains pays les films britanniques, français et américains.»

Et très vite, on garantit aux spectateurs que deux films de propagande français sont en cours de réalisation¹⁴ :

«Jean Renoir, qui a l'expérience pour lui disait récemment «Si on ne voulait pas voir le cinéma français le premier du monde en 1914 simple souvenir en 1918 suivre à peu près la même chute verticale pendant cette guerre-ci, il est indispensable de nous remettre à produire sans tarder.» Préoccupation qui est commune chez nous à tous ceux qui aiment, connaissent et pratiquent le septième art. On annonce donc la sortie pour la fin de l'année au plus tard de deux documentaires partiellement romancés : Après Mein Kampf, mes crimes que produisent en ce moment les films Cristal et Pourquoi nous battons-nous ?, que réalise Majestic Films. Après Mein Kampf, est, on sans doute, un réquisitoire en images dont les actualités fourniront les trois-quarts et dont le Führer est le héros. (...) Pourquoi nous battons-nous ? est au contraire une façon de vigoureuse épopée retraçant l'histoire de l'Allemagne de 1870 à nos jours. Au cours des siècles, le même esprit de meurtre et de violence et de ruse a toujours animé le même peuple.»

Solution d'attente : on ressort des films de la saison passée, que l'on repeint aux teintes retrouvées de la guerre contre l'Allemagne. C'est le cas du *Déserteur* de Léonide Moguy, qui a été tourné en janvier 1939 dans les environs de Chartres. Ce film dialogué par Marcel Achard raconte l'histoire d'un Poilu (incarné par Jean-Pierre Aumont, un des mobilisés de septembre) qui s'échappe de son régiment pour rejoindre sa fiancée (Corinne Luchaire), l'espace d'un après-midi, alors que le convoi qui le ramène dans les tranchées est immobilisé. Après avoir réglé

¹³ Cf. *Pour vous*, 13/12/1939, n° 578, p. 5.

¹⁴ DORINGE, «Deux films sur l'Allemagne en chantier», *Pour vous*, 1/12/1939, n° 572, p. 13.

¹⁵ Marguerite BUSSOT, «Une heure trente-cinq d'action, une heure trente-cinq de projection», *Pour vous*, 15/03/1939, N°539, p. 12.

¹⁶ «Je t'attendrai par Corinne Luchaire», *Pour vous*, 10/04/1940, N° 595, pp. 12-13.

quelques douloureux problèmes familiaux et conjugaux, le jeune Paul regagne ses compagnons et retourne bravement au front.

Léonide Moguy a choisi de faire coïncider temps du récit et temps de la projection. C'est d'ailleurs un des arguments avancés par le cinéaste en faveur de son film lors de sa sortie¹⁵ :

«Le déserteur dure une heure trente-cinq minutes et cette durée de projection est égale à la durée de l'action. Pour la première fois, on a respecté l'unité de temps. (...) L'action se déroule en effet pendant la grande guerre, en 1918, un jour gris de septembre, on ne voit pas le front, on n'assiste pas à des batailles. Pourtant on sent la guerre à chaque instant, dans les images qui nous présentent ce village à demi détruit, dans le bruit du canon qui tonne sans cesse et surtout dans la tristesse qui enveloppe tout, les êtres comme les choses. (...) Quatre vingt pour cent des figurants étaient des anciens combattants qui ont pu nous aider de leur précieux conseils. Ces braves paysans n'avaient pas encore oublié.»

Au tout début du film, le sergent qui accompagne Paul (incarné par Aimos) permet au spectateur de retrouver toute l'alacrité de l'humour Poilu :

«[Relisant ce qu'il écrit] *Ecoute-moi ça, dis-donc* : «J'ai fait quatorze prisonniers boches avant-hier, on me propose pour la légion d'honneur ; vraiment, je ne comprends pas pourquoi car je n'ai fait que mon devoir ! Je vous embrasse bien fort, chère marraine.» Si avec ça, j'ai pas un saucisson comme ça, ben merde alors, j'y comprends plus rien !»

Quant aux dernières répliques du film, elles paraissent préparer le public à retourner à la guerre, dans un esprit de sacrifice plus que de mobilisation :

Un soldat : «*Dis-donc, t'as voulu jouer au déserteur ! (...) T'aurais p'têt' dû faire un tour de mieux, qu'est-ce qui va nous arriver, là où on va ?*

Paul (se parlant à lui-même) : *Je reviendrai, je le sais que je reviendrai !*

Un soldat : *Ben, dites donc, les gars, la guerre, elle va bien finir un jour ou l'autre, non ?»*

Or *Le déserteur*, d'abord sorti en mars 1939, sera redistribué un an plus tard, sous le titre *Je t'attendrai*, le titre initial étant naturellement devenu inconcevable dans l'intervalle. Cette fois-ci, il sera présenté comme un véritable film de mobilisation, destiné dans le contexte de la Drôle de guerre à glorifier le sacrifice des nouveaux héros. Dans la presse de l'époque, les légendes des photos du film parlent d'elles-mêmes¹⁶ :

«*Les soldats au repos : on boit un verre et on joue à la belote. 1918 - 1940 : l'atmosphère de la cantine n'a pas changé.*»

Dans la presse spécialisée, Corinne Luchaire est mise à contribution pour adresser aux jeunes Françaises esseulées quelques mots d'encouragement :

«Je t'attendrai : ces mots ne contiennent-ils pas toute la mélancolie et toute la joie du monde. Attendre, bien-sûr, c'est désirer et donc souffrir, mais t'attendre c'est te retrouver, incessamment au détour de toutes mes pensées, et c'est être à la fois ineffablement heureuse et craintive. (...) [A la fin du film, Paul] a regagné le train, le convoi s'ébranle doucement, reprend sa route pour gagner le front. Devant le premier passage à niveau, debout dans une carriole, deux femmes tout à l'heure dressées l'une contre l'autre, à présent unies, vont crier : «Paul, Paul, nous t'attendrons ensemble» et il a murmuré à plusieurs reprises : *Maman, Marie ! Et il a clamé : Je reviendrai ! Maintenant, Marie allait revivre heure par heure son proche passé et*

échafauder déjà des projets d'avenir. J'ai songé à tout cela parce qu'aujourd'hui j'ai pleuré sans motif et j'ai ri sans raison - et j'ai pensé à mes filleuls, tous mes filleuls.

Cette seconde exploitation du *Déserteur* en fait l'un des films symboliques de la Drôle de guerre, alors même que Moguy était avec Chenal et Ophuls une des cibles privilégiées de l'antisémitisme ambiant : tout comme eux, il doit fuir la France occupée et trouve refuge Outre-Atlantique. Quant à ses acteurs principaux, ils connaîtront des destins variés : Jean-Pierre Aumont gagnera également Hollywood (fin 1941, son portrait figure en bonne place sur le panneau consacré à la présence des juifs dans le cinéma français, lors de l'exposition *Le juif et la France* organisée au palais Berlitz) ; Aimos sera tué lors de la Libération de Paris, dans des conditions mal élucidées ; quant à Corinne Luchaire, elle finira la guerre à Sigmaringen...

Autre solution pour les cinéastes : montrer aux Français leur propre portrait dans l'adversité. Un film de Jacques de Baroncelli reflète cette tendance : *Fausse alerte* (1940). Il décrit les différentes réactions du petit peuple parisien au moment de la Drôle de guerre. Dans *Pour vous*, le réalisateur déclare¹⁷ :

«Un soir d'alerte (titre de tournage) est un film qui me plaît et qui j'espère, plaira au public pour les mêmes raisons : le premier film sur la guerre à Paris. Une petite chronique des premiers mois de la guerre, quelque chose qu'on ne reverra plus, les semaines où on collait du papier sur les carreaux, où on se préoccupait de son masque à gaz, de l'état de sa cave, où pour les petites choses, le peuple d'une grande ville s'installait dans la vie nouvelle, la vie du temps de guerre. C'est une histoire

à laquelle ceux de la paix se reporteront lorsqu'ils voudront évoquer les images du temps.»

Peinture aux accents faubouriens d'une France résignée, ce film mélancolique montre la mobilisation des Parisiens avec bonhomie et modestie. Nous sommes dans l'infiniment petit de l'entrée en guerre, la menace ennemie est éludée au profit de la description de la vie parigote : le réalisme poétique n'est pas si loin.

Mais les choses sérieuses commencent vraiment lorsque Jean Giraudoux (à la tête du Commissariat à l'information jusqu'en mars 1940, date à laquelle il est remplacé par Ludovic Oscar Frossard) approuve deux projets de propagande : *Untel Père et Fils* de Julien Duvivier et *Après Mein Kampf, mes crimes* d'Alexandre Ryder. Ces deux films s'opposent en tous points : une académique production de prestige bénéficiant de capitaux étrangers (la *Transcontinental Films* finance la film de Duvivier) et un étrange petit montage bricolé de manière quasi-artisanale par le producteur indépendant Jacques Haïk (*Films Régent*). Nous allons successivement évoquer ces deux documents étonnants et méconnus, qui offrent chacun à sa manière une vue imprenable sur l'englouissement de la République.

Guère à la guerre : *Untel Père et Fils* de Julien Duvivier

Le film *Untel Père et Fils* (dont le titre de tournage était *La Relève*) a été tourné dans les studios de la Victorine à Nice. Il bénéficie du soutien officiel et financier du Commissariat à l'information - mais aussi de capitaux américains. L'écriture du scénario réunit deux des plus grands talents de la

¹⁷ Jacques DE BARONCELLI, *Pour vous*, n° 593, 27/03/1940.

profession : Marcel Achard et Charles Spaak. Le premier est un dramaturge très populaire dans la France d'avant-guerre, scénariste occasionnel de films aussi remarquables que *Mayerling* (1936) d'Anatole Litvak ou *Madame de...* (1953) de Max Ophuls ; le second est l'un des scénaristes les plus féconds du cinéma français des années trente et quarante : on lui doit en particulier les scénarios de *La Belle équipe* (1936) de Duvivier et de *La Grande illusion* (1937) de Jean Renoir. Achard et Spaak ont déjà collaboré sur le film de Jean Grémillon *L'Étrange Monsieur Victor* (1937), un film plein de noirceur qui raconte l'histoire savoureuse d'un receleur incarné par Raimu. *Untel Père et Fils* s'inscrit dans une logique absolument différente de cette première collaboration : il s'agit de mettre en avant le caractère français face au péril allemand pour participer à l'effort patriotique. La distribution du film regroupe quelques-uns des plus grands talents de la scène française : Louis Jouvet, Raimu, Fernand Ledoux, Robert Le Vigan et quelques seconds rôles populaires, comme Suzy Prim, Renée Devillers, Raymone ou Colette Darfeuil. Entièrement tourné pendant le début de l'année 1940, le film devait sortir sur les écrans français au mois de juin. Mais sa diffusion a naturellement été bloquée par l'invasion allemande : les copies du film ont été saisies et détruites par l'occupant. Lorsque Duvivier rejoint Hollywood, il se fait envoyer une copie du film par les réseaux d'entraide française. *Untel Père et Fils* est repris en main par le cinéaste qui tourne quelques scènes additionnelles. Distribué par Universal-International et AFE, le film sort pour le public américain en 1943 sous le titre *Heart of a Nation*, précédé par un avertissement patriotique de l'acteur Charles Boyer, ambassadeur de charme de la France en Californie. Les spectateurs français devront attendre la fin de la guerre pour

voir le film de Duvivier, qui sort sur les écrans parisiens le 17 octobre 1945.

Tel que nous pouvons le voir aujourd'hui et contrairement à *Menaces* (1939-1945) d'Edmond T. Gréville, qui a connu le même genre de destin mouvementé, ce film présente une cohérence et une unité de style indéniables. Il raconte l'histoire d'une famille française, les Froment, dont on suit la vie de plusieurs membres à leurs âges divers, depuis le siège de Paris en 1871 jusqu'à la guerre de septembre 1939.

L'action débute le 18 janvier 1871. Sur la colline de Montmartre, les Parisiens luttent courageusement contre la famine et le froid. Pierre Froment a trois enfants : Estelle, Félix et Bernard. Lorsque ceux-ci, affamés, lui demandent la raison de leurs maux, il leur explique que les Allemands viennent régulièrement envahir la France pour profiter de la richesse de la terre, l'Allemagne étant un pays aride et stérile. Clemenceau encourage ses troupes à tenter une sortie mais Pierre Froment meurt sous les balles prussiennes. En larmes, le petit Bernard se précipite à la rencontre des Allemands, qui pénètrent cérémonieusement dans l'enceinte.

Elevés par l'oncle Hector, un méridional bon vivant, les trois enfants suivent des voies différentes. Nous les retrouvons en 1889, alors que Bernard, devenu instituteur, se marie avec Gabrielle. Félix s'est engagé dans l'armée coloniale : embourbé dans la construction d'un chemin de fer au Sénégal, il perd bientôt la raison, sous l'influence conjuguée du climat et de l'alcool ; de son côté, Estelle reste seule.

Nous retrouvons la famille à l'occasion du 14 juillet 1900 : Hector arrive en automobile et retrouve Bernard et Gabrielle qui ont eu deux jumeaux : Marie et Alain. Ensemble, ils se rendent au Moulin rouge et à une fête foraine. Leurs enfants grandissent : Marie épouse Léonard, un peintre moderne qui évolue dans les milieux d'avant-garde de

Montparnasse ; Alain devient aviateur. Mais le tocsin sonne le début de la Grande guerre : chacun part défendre le pays une nouvelle fois menacé. Léonard perd un bras au combat et l'avion d'Alain s'écrase au cours d'une bataille. Au même moment, Estelle soigne les blessés, ce qui lui vaut les félicitations émouvantes de l'aumônier militaire qui lui remet la légion d'honneur. Au moment de la victoire de 1918, Bernard explique à ses élèves que les Allemands sont venus envahir la France parce qu'ils convoient la richesse du pays, l'Allemagne n'étant qu'un pays inculte... Il leur raconte également le déroulement de la bataille de la Marne.

Marie et Léonard ont un fils, Christian. L'oncle Hector vient voir Estelle, qui vit comme une recluse : il cherche à vendre ses emprunts russes.

Nous sommes maintenant dans les années trente. Marie et Léonard ont ouvert une maison de couture et Hector est devenu concierge d'une pension parisienne. Félix Froment est toujours au Sénégal mais il refuse de se rendre au défilé où l'invitent ses supérieurs. Il entend les petits Sénégalais chanter en son honneur : «Gloire à Félix Froment».

1938 : dans une chambre du quartier latin, de jeunes étudiants se trémoussent en écoutant du jazz à la radio. Mais l'émission est interrompue par un flash d'actualités : la voix d'Adolf Hitler résonne alors, semant le désarroi.

Enfin, c'est la mobilisation. Avant de gagner le front, Christian Froment se marie et le maire profite de cette occasion pour prononcer une vigoureuse exhortation anti-

allemande. Bernard Froment prie pour le salut de la France dans un presbytère.

Le décousu manifeste de ce résumé peut surprendre. Pourtant, le développement narratif d'*Untel Père et Fils* présente précisément ce caractère anodin et illustratif : les séquences s'y succèdent sans le moindre liant ; l'évolution des personnages épouse lourdement le déroulé chronologique ; la platitude des situations neutralise toute charge dramatique et donne au film l'allure d'un poussiéreux album de famille. Et il semble bien que cette impression ne doive rien aux soixante ans de recul qui nous séparent de cette production : en 1945, Roger Fressoz qualifiait déjà ce film de «*fossile irrémédiablement empoussiéré par l'âge*¹⁸ ». Pourtant, cette fastidieuse pièce de musée présente un intérêt sans équivalent dans l'histoire de la production de propagande. Si nous prenons le film dans sa dimension interventionniste, il est impossible de ne pas noter le décalage entre les intentions patriotiques et le portrait désenchanté qu'il offre de la France de 1940. Il résulte de cet écart un surprenant effet de prise directe avec l'état d'esprit de la Drôle de guerre.

Alternant contexte de guerre et contexte de paix, *Untel Père et Fils* multiplie les références patriotiques : au fil du récit, il ne manque aucun renvoi identitaire à la France de la III^e République déclinante. Ainsi, en moins de deux heures, défilent devant le spectateur une série de références incluant un petit Gavroche, Clemenceau ; «La victoire, en chantant» ; le Sacré-Cœur en construction ; le gai Paris de 1900 ; le 14 juillet ; le Moulin Rouge ; un instituteur sentencieux ; un chantier ferroviaire dans les colonies ; la

¹⁸ Roger FRESSOZ, *Cordées, le magazine des jeunes*, 22/11/1945.

¹⁹ Pierre NORA, *Les lieux de mémoire, volume 1 - La République*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. VIII-IX.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Julien GREEN, *La fin d'un monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 18.

²² Jean-Pierre AZEMA, *1940 l'année terrible*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 79.

Côte d'Azur ; le Montmartre des peintres d'avant-garde ; la mobilisation d'août 1914 ; le récit de la bataille de la Marne ; une place d'armes à Dakar ; des étudiants du Quartier Latin ; un mariage républicain... Ce bric-à-brac compose un tissu de références supposé réactiver l'amour patriotique. C'est bien l'idée de mémoire républicaine que cette superposition historique et sentimentale suggère, malgré les tentations évidentes du défaitisme qui transparaissent dans le récit. La notion de mémoire est consubstantielle aux constructions de l'identité française, spécialement dans l'entre-deux-guerres, comme l'a montré l'obsession commémorative qui a marqué le vingtième anniversaire de la victoire en 1938. Plus encore, l'idée de mémoire fonde littéralement le discours républicain, comme le souligne Pierre Nora¹⁹ :

«*La République opère un redoublement de mémoire, dans la mesure où, régime politique devenu notre seconde nature, elle n'est pas un simple fragment de notre mémoire nationale, mais sa redéfinition synthétique et son aboutissement. La République se confond pratiquement avec sa mémoire, elle est comme le sujet dans le sujet.*»

Tentons de décomposer cette tension entre mémoire républicaine et tension historique.

Untel Père et Fils est avant tout un portrait de la III^e République : l'action du film est elle-même enclavée dans les limites chronologiques de la République septuagénaire, «*la vraie sinon la seule pour tous les Français, (et dont la) période fondatrice se dote d'une véritable stratégie de la mémoire*²⁰ ». Duvivier esquisse un portrait de la citoyenneté républicaine, par l'intermédiaire d'une famille emblématique meurtrie par l'histoire et dont l'identité semble entièrement fondée sur des petits faits vrais, éléments d'un quotidien enjoué que les luttes politiques et les crises sociales ont évacué : nulle affai-

re Dreyfus, point de liges, encore moins de grèves... Le parcours des différents personnages s'inscrit dans les permanences républicaines de la France radicale, hors de tout engagement. La citoyenneté semble encadrer la vie familiale au sein de la collectivité nationale, sans autre fonction. Le film de Duvivier intègre le catholicisme dans la cosmogonie républicaine : contrairement à la France querelleuse des *Otages*, qui mettait en avant l'opposition traditionnelle entre maire et curé qui figurait déjà dans *La Femme du boulanger* (1938) de Marcel Pagnol, la France d'*Untel Père et Fils* est une France de réconciliation. De façon notable et extrêmement significative, le film se termine sur l'image d'une prière adressée en termes simples et naïfs par Bernard. Agenouillé dans une église, celui-ci implore :

«*Mon Dieu, vous savez que cette guerre, nous ne l'avons pas voulue. Ce ne serait pas juste qu'après nous avoir tué Alain, les méchants nous tuent aussi notre petit Christian... Faites, mon Dieu, faites que la bonne cause triomphe, que nous soyons bientôt réunis et que vive la France.*»

Cette prière conclusive évoque des manifestations irrationnelles constatées à l'époque par certains témoins, comme Julien Green²¹ :

«*Dans la région où je me trouvais, Lourdes n'était pas loin, on racontait que Sainte Thérèse de Lisieux était apparue à une religieuse dans un Carmel et avait annoncé la défaite de Hitler au moment où tout semblerait perdu, aussi beaucoup apprenaient-ils les mauvaises nouvelles avec une espèce de sérénité qui avait son origine dans une confiance illimitée dans cette prédiction réconfortante.*»

Elle renvoie également à quelques unes des manifestations organisées par le pouvoir français au moment de l'avancée allemande²² :

«[Le 19 mai], le gouvernement allait prier à Notre-Dame. «La victoire, nous sommes en droit de la demander à Dieu. Nous et nos alliés, nous sommes du côté du Bien. Nos adversaires sont du côté du Mal.» assurait en chaire, à Notre-Dame de Paris, Mgr Beaussart. Aux 7000 fidèles venus implorer miséricorde, s'étaient joints le président du Conseil Paul Reynaud, le ministre de la Guerre Edouard Daladier et deux ministres d'Etat, Louis Marin et Jean Ybarnegaray, tous assis aux places d'honneur aux côtés du corps diplomatique. Son éminence le cardinal Baudrillart, revêtu de la *cappa magna*, faisait face à Mgr Gawlina, aumônier général de l'armée polonaise. On avait supplié saint Michel, sainte Geneviève, le roi Louis et Jeanne d'Arc : «Priez pour nous, assistez nos chefs, aidez-les. Cette nation est au Christ et restera au Christ.» Et, tandis que se faisait entendre - ce qui était rarissime - le branle du bourdon de Notre-Dame, on promenait les reliques de sainte Geneviève, saint Denis, Saint Louis, et - les plus précieuses - celles de la Sainte Couronne d'épines. »

La référence sacrée se greffe donc sur l'exigence patriotique. Pourtant, dans le film de Duvivier, Bernard symbolise l'institution scolaire : l'instituteur façonne l'identité républicaine des jeunes enfants, utilisant la rhétorique pleine d'emphase du «*Tour de la France par deux enfants*». Le passage où Bernard Froment raconte à ses élèves le déroulement de la bataille de la Marne renvoie ainsi aux canons pédagogiques de l'histoire officielle de la III^e République. Qu'on en juge aux répliques suivantes :

- Bernard Froment : «Quand les Allemands ont envahi la France, ils étaient si nombreux qu'ils avançaient sur Paris sans que rien ne puisse les arrê-

ter. Mais un vieux bonhomme de général français s'était mis dans la tête qu'ils ne dépasseraient pas la Marne. Il s'appelait comment ?

- Les enfants : Joffre !

- C'est ça, Joseph Joffre ! Son père était tonnelier et il avait onze enfants, oui, onze, c'était beaucoup de bouches à nourrir pour un seul papa.

- Oh, oui !

- Aussi, le brave homme, quand venait l'heure du déjeuner, disait : «Mon dieu, pourquoi en ai-je onze ?» Il ne se doutait pas que le onzième allait sauver la France.»

C'est l'histoire vue par sous l'angle de la naïveté populaire : l'expansionnisme allemand réduit à sa plus simple expression, la mise en avant des origines populaires de Joffre et la focalisation du récit sur la bataille de la Marne, l'occultation du long supplice de la guerre des tranchées, tous ces dispositifs de simplification narrative procèdent d'une vision entièrement mystificatrice de l'histoire. Joffre en particulier y apparaît sous les traits d'un de ces saints laïcs que la III^e République affectionne tant : fils d'artisan tonnelier, issu d'une famille nombreuse et pauvre, il brise l'avancée allemande par sa seule volonté. Cette présentation du personnage correspond à la ferveur collective que la France radicale entretient et que de grands événements commémoratifs ou funéraires viennent régulièrement ponctuer. Les funérailles nationales de Joffre en 1931 marquent justement un de ces grands moments et la dimension patriarcale du héros républicain de la Marne trouve un écho morose dans le film de Duvivier. Il n'est pas interdit de voir dans le rappel de l'héroïsme de Joffre l'ombre du général Maurice Gamelin : chef de cabinet de Joffre au moment de la bataille

²³ *Ibid.* p. 49.

de la Marne, Gamelin est commandant en chef des forces alliées en septembre 1939. La référence à Joffre institue donc une continuité historique supposée raffermir la foi des Français pour le Haut-Commandement du pays. Remplacé par Weygand en mai 1940, Gamelin sera englouti dans le trou noir de juin avec Daladier, qu'il retrouvera en février 1942 à Riom.

Troisième rejeton du patriarche Pierre Froment, Félix représente quant à lui l'aventure coloniale avec toute la servitude et la grandeur qu'elle suppose. Mais il s'agit d'un personnage lessivé, physiquement amoindri. Au début du film, dans le rôle de Pierre Froment, Jovet prononce un monologue anti-allemand dépourvu de toute conviction. Le beau texte anti-allemand de Spaak et Achard résonne dans le vide :

« La femme de Pierre Froment - *Mais pour quoi qu'y ne peuvent pas rester chez eux, ces Prussiens ?*

Pierre Froment - *C'est à cause de notre terre qui leur fait envie. Eux, ils n'ont qu'un petit blé de rien du tout, pas plus haut que ça. Alors quand ils voient nos vignes, nos vergers, nos récoltes, ça les fait loucher ! Ôte-toi de là que je m'y mette ! Ce serait trop facile... »*

Plus loin dans le film, Félix Froment se retrouve dans la brousse sénégalaise : le passage où il perd la raison, abandonnant le chantier pour s'enfoncer dans la jungle hostile, renvoie presque explicitement au séjour de Bardamu à Fort-Gono dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Les mésaventures du héros célinien imprègnent en négatif la vision que la France a d'elle-même depuis la parution du roman en 1932 : l'héroïsme des tranchées, le panache colonial, la petite bourgeoisie de banlieue et la grande société industrielle en prennent pour leur grade. Choisir une telle référence dans une séquence censée exalter l'empire colonial, c'est peut-être involontairement faire œuvre de démystifi-

cation anti-colonialiste mais ce n'est certainement pas restaurer la confiance des Français dans les ressources morales et militaires de leur empire.

Quant à l'interprétation de Jovet, elle est continuellement marquée par la dépression que subit alors le comédien et qu'il ne dissimule pas : à ce moment précis de sa carrière, il a été contraint de fermer l'Athénée à cause de la déclaration de guerre. Les premiers mois de la Drôle de guerre lui permettent d'envisager la réouverture de son théâtre avec *Knock* de Jules Romains. De Nice, où le retient le tournage d'*Untel Père et Fils*, il prévient ses collaborateurs de l'imminence de la reprise des activités de l'Athénée. Mais une crise d'eczéma aiguë le prive de l'usage de ses mains et retarde ses projets²³ : dans les scènes coloniales du film de Duvivier, le spectateur attentif remarque que l'acteur porte à la main de gros bandages qui ensèrent plusieurs de ses doigts. Lorsque le film est achevé, Jovet regagne Paris qui s'est mis à l'heure allemande : Jules Romains fait partie des auteurs interdits par l'occupant. Le tournage de ce film surprend donc Louis Jovet en plein marasme personnel et professionnel.

Raimu, dans le rôle de l'oncle Hector, traîne sa silhouette faussement débonnaire devant les miroirs déformants de la fête foraine. Clown triste de la famille, Hector tient dans une petite scène de comédie les propos hâbleurs que l'on a si souvent attribué aux Français, au moment de la mobilisation d'août 1914 :

« *Dans un mois, nous serons à Berlin. Cette guerre, elle est gagnée. Mais il y a des espions partout. Moi, je te fusillerais tout ça. De toute façon, il faut que cette guerre, ce soit la dernière !* »

Cette vision de courte vue, prélude tragique aux quatre années de boucherie des tranchées, constitue un renvoi traumatisant pour les Français en 1940 : on peut

imaginer que pour engager la nation à se lancer dans la bataille contre l'Allemagne hitlérienne, il y avait plus judicieux. Le film devient ici contre-productif : *Untel Père et Fils* semble parfois tourner à l'entreprise de démoralisation nationale...

Les piliers de l'identité française au tournant du siècle sont donc incarnés par la famille Froment, qui ne doit pas son nom au hasard : dans les *Quatre évangiles*, la grande œuvre finale et inachevée d'Émile Zola (1899-1901), le patriarche de la famille s'y appelle également Pierre Froment et le portrait utopique de la société de l'avenir est également fondé sur l'idée des générations successives, la fécondité des bonnes moissons garantissant à tous un futur de justice et de travail. Dans *Untel Père et Fils*, le symbolisme social et patriotique domine la représentation de l'intrigue familiale, en jouant sur la permanence des modèles. C'est ce qui explique l'aspect rébarbatif du film, recueil de stéréotypes mal ajustés, où le corps citoyen semble subir l'histoire sans capacité de réaction.

C'est d'ailleurs une des caractéristiques majeures et révélatrices de ce film : l'expérience de la condition nationale est l'objet d'une sujétion, presque d'une servitude. Alors qu'un tel film de propagande devrait montrer comment les Français perpétuent avec fierté la condition française dans leur vie quotidienne, c'est à un véritable chemin de croix patriotique que le spectateur est convié. Et de fait, les personnages résistent sans héroïsme à l'invasion : pas une seule scène d'action de tout le film, pas un acte courageux, aucun panache. Toutes les actions combattantes se déroulent dans un hors-champ qui ne laisse rien transpirer de la réa-

lité événementielle. Dans le comportement des Froment, c'est le repli identitaire qui domine, perpétuellement contrarié par les agressions de l'extérieur, la recherche de divertissements faciles et imbéciles, vie autarcique d'une nation terrorisée par sa propre historicité. Il faut également insister sur la dimension dépréciative du portrait que Duvivier fait des principaux personnages du film. Comme le dit si bien Raymond Chirat ²⁴ :

« Cette large fresque pleine d'artifices (...) n'offre aucune image complaisante du Français (Estelle est une fourmi, Marie une snobinarde, Alain un exalté, Félix un demi-fou, Hector une ganache)... »

Les Français de ce film sont des médiocres, des perdants. Pierre et Félix, les deux personnages incarnés par Louis Jouvet, présentent en particulier un pessimisme qui échappe aux intentions mobilisatrices du film et que l'on trouvait déjà dans le personnage désenchanté de Saint-Clair, dans *La fin du jour* (1938) du même Duvivier, interprété par le même Jouvet. La menace constante de l'invasion allemande est symbolisée au début du film par l'entrée des troupes prussiennes à Montmartre : un défilé d'ombres chinoises sur un mur de pierres de taille, au son bourdonnant d'une version orchestrale de la célèbre marche militaire en Ré majeur de Franz Schubert. Dans la suite du film, on ne retrouve plus la moindre trace de la présence ennemie, à l'exception d'un plan d'Adolf Hitler que l'on voit de dos rédiger *Mein Kampf* dans une petite chambre à Munich, avec une colombe sur la fenêtre ²⁵. La seule présence allemande du film se résume donc à des ombres sur un mur. De plus, les Allemands qui menacent

²⁴ Cité par Josée CATHALA, *Louis Jouvet*, Paris, Henri Veyrier, 1989, p. 160.

²⁵ Ce plan a été tourné à Hollywood en 1943, il aurait été inconcevable en 1940 : il fait d'ailleurs l'effet d'une bouture grossière dans la continuité du film.

la France de 1940 apparaissent dans le discours du film strictement identiques aux Prussiens de la guerre de 1870 : il s'agit d'une force maléfique pratiquement désincarnée, pesant sur l'identité française et hypothéquant toutes les perspectives de bonheur national : l'Allemagne est une malédiction énigmatique et permanente.

Seul grand moment mobilisateur du film de Duvivier tel qu'il a été tourné en 1940, le discours final de Fernand Ledoux présente en apparence un ton offensif. Ledoux incarne le maire qui marie Christian Froment et s'adressant à la caméra, il prononce de vigoureuses mises en cause, qui n'ont plus aucun rapport avec l'action du film :

« Mesdames, messieurs, le temps qui nous est parcimonieusement compté m'a forcé à hâter cette cérémonie. Laissez-moi cependant vous dire quelques mots, à vous messieurs qui partez vers nos frontières, je vous ai enjoint de protéger vos femmes ; à vous, mesdames, je vous ai recommandé de suivre vos maris. Excusez-moi, ce sont les termes de la loi. Lorsque tout vous sépare, vous unissez vos destinées, répondant aux événements par un acte de foi et de confiance dans l'avenir. J'appelle sur vous tous les bonheurs que je peux souhaiter. Dans la durée normale d'une vie humaine, trois fois la France a dû prendre les armes. Demandez à vos grands-mères pourquoi leurs maris sont partis... Nous avons alors payé durement le prix de vivre en paix, nous nous sommes remis au travail avec une ardeur qui a surpris nos voisins. Mais la menace de nouveau s'est fait sentir de plus en plus précise : demandez à vos mères pourquoi leurs maris sont repartis ! La paix retrouvée, payée cette fois du prix du sang ne fut pas plus définitive. Aujourd'hui, il faut en finir : vous partez à votre tour pour que ceux qui viendront s'unir ici soient sûrs que les foyers qu'ils fonderont seront à l'abri de la violence et de

la méchanceté. C'est en leur nom que je vous dis merci. »

Cette exhortation est entièrement fondée sur des effets dialectiques de mise à distance : les mots « guerre » et « allemand » ne sont pas prononcés et figurent sous forme périphrastique. La fréquence de ces tournures donne au texte un ton approximatif et hasardeux, qui nous renvoie aux circonlocutions employées par Daladier au moment de la déclaration de guerre de septembre 1939.

Remis sur le métier par Duvivier à Hollywood, *Untel Père et Fils* a été complété par des scènes additionnelles tournées dans les studios Universal, en particulier grâce à Michèle Morgan qui était également en exil à Hollywood. Ce film s'est alors inscrit dans la série des nombreux films réalisés à Hollywood pour soutenir les alliés de l'Amérique et populariser le combat de ceux qui luttent directement contre le nazisme : *Mrs. Miniver* (1942) de William Wyler montre le courage quotidien des Britanniques, qui vivent sous la menace constante des bombardements ; *The North Star* (1943) de Lewis Milestone et *Days of Glory* (1944) de Jacques Tourneur vantent l'endurance héroïque des Soviétiques ; *To be or not to be* (1942) d'Ernst Lubitsch et *None Shall Escape* (1944) d'André de Toth évoquent la lutte des Polonais, qui préservent humour et combativité à la barbe de l'occupant ; *Hitler's Madman* (1943) de Douglas Sirk et *Hangmen also die* (1943) de Fritz Lang dévoilent les dessous de la lutte désespérée que les partisans tchèques mènent contre les nazis ; *The seventh cross* (1944) de Fred Zinnemann montre comment les opposants allemands à Hitler ont été liquidés dans les années trente ; enfin, *Passage to Marseille* (1944) de Michael Curtiz et *The Cross of Lorraine* (1944) de Tay Garnett mettent en valeur la résistance française et glorifient la France Libre. Le film de Duvivier s'ajoute à cette liste : film de pro-

pagande pro-française réalisé à peu de frais, il tranche avec la lisibilité de l'ensemble de ces films, qui sont tous de violents réquisitoires contre le national-socialisme. Le prologue du film, principal ajout pratiqué en 1943, reflète cette différence de méthode. On y voit Charles Boyer lire un texte offensif, dont la combativité tranche avec la tiédeur du reste du film.

Boyer était arrivé à Hollywood à la fin des années vingt, pour tourner des versions anglaises des films qu'il faisait en France. Séduit par le système américain, il n'hésite pas à y commencer une deuxième carrière. Avec son accent reconnaissable, il devient le symbole de la France à Hollywood, fédérant la communauté française autour de lui. Le soutien qu'il apporte aux émigrés français (comme l'actrice Ludmilla Pitoëff ou le scénariste Georges Kessel) qui arrivent au moment de l'occupation lui vaut la sympathie générale et c'est justement pendant la guerre qu'il obtient la nationalité américaine (1942). Boyer est également le fondateur de la *French Research Foundation*, un institut de recherche qui rassemble des documents au sein d'une importante bibliothèque destinée à aider les réalisateurs, scénaristes ou acteurs qui travaillent sur la France. Cette fondation est reconnue en 1942 par l'Académie des Arts et Techniques Cinématographiques qui lui décerne un Oscar. La présence de Boyer dans l'introduction d'*Untel Père et Fils* a donc un poids particulier, dans le contexte du combat anti-nazi livré par les exilés rassemblés à Hollywood.

Tenant son papier à la main, Boyer martèle son texte avec vigueur, insistant en particulier sur le prétendu sauvetage du film. Voici le contenu de cette introduction, plus mobilisatrice à elle seule que tout le reste du film :

« En juin 1940, les tanks d'Hitler se ruaient dans Paris, les uniformes Feldgrau passaient sous l'Arc de triomphe et descen-

daient les Champs-Élysées. Paris, la ville la plus aimée du monde, était conquise. Un général allemand se proclamait gouverneur. Les services du docteur Goebbels mettaient la main sur la radio, la presse et le cinéma, prenaient possession des studios et des usines, saisissaient les négatifs et les copies des films en cours. Parmi ceux-ci se trouvait le négatif du film que vous allez voir, achevé peu de jours auparavant. Tandis qu'au cours de l'année qui suivait, la projection de tous les autres films était autorisée, ce film-ci était interdit, son négatif détruit et ses copies brûlées. Une de ces copies a pu être sauvée, elle était enterrée quelque part en France, quelque part où elle attendit longtemps l'occasion de franchir les frontières. Et quel reproche pouvait motiver les mesures prises contre ce film par les services du docteur Goebbels ? Ce film rappelait-il les atrocités allemandes de 14-18 ? Dépeignait-il la brutalité du régime nazi ? Montrait-il une France belliqueuse ou revancharde ? Était-il un appel aux armes ou un cri de révolte ? Rappelait-il les grandes heures de la Révolution française ? Parlait-il de liberté dans une Europe que le nazisme rêvait d'asservir ? D'égalité lorsque certains se proclamaient la race élue ? De fraternité quand les camps de concentration s'emplissaient de martyrs et que d'innocentes victimes tombaient chaque jour devant les pelotons d'exécution ? Non, rien de tout cela. Ce film n'était que l'histoire d'une famille française au cours du dernier siècle, l'histoire de gens simples, désireux de vivre en paix, d'exercer leur profession, ne souhaitant seulement assurer à leurs enfants un peu plus de bien être, un peu plus de bonheur. Il n'avait pas d'autre ambition ce film que de montrer les Français tels qu'ils sont : travailleurs, spirituels, affectueux, frondeurs, de braves gens. Mais dépendre la vie des Français depuis soixante-dix ans, n'était-ce pas indirectement dresser un réquisitoire

contre leur belliqueux voisin. Depuis des siècles, l'Allemagne n'a cessé de rêver de conquête et c'est toujours vers la France, sa voisine trop proche, que se sont portés d'abord ses regards d'envie. Vers la France trop riche de traditions et de trésors spirituels, trop riche aussi de biens matériels, dans ses paysages si divers et d'une si changeante beauté. C'est pourquoi le docteur Goebbels voulait détruire le film que voici. Il commence en 1871 : à cette époque et depuis sept mois, la France est en guerre avec l'Allemagne. Et cette fois non plus, la France amoureuse de la paix n'était pas prête pour la guerre. L'Allemagne, elle, l'était : elle le fut toujours. La France résiste désespérément mais ses armées mal équipées reculent. Au cours de l'hiver 70, l'ennemi est aux portes de Paris dont il fait le siège. Nous sommes en janvier...»

La différence de ton est frappante avec la mention écrite datant de 1940 et figurant dans les copies d'origine :

«Ceci est l'histoire de Pierre Froment, paysan français, et de ses descendants. Nous sommes à Paris le 18 janvier 1871, la France est envahie. Les Prussiens campent sur les hauteurs de Suresnes et bombardent la capitale. La famine règne. A Montmartre, village planté de vignes et d'espaliers, la maison de Pierre Froment...»

Le texte de Boyer reflète le professionnalisme de la propagande anti-allemande telle que l'industrie du film américain l'a mise en œuvre. Contrairement à ceux qui figurent dans le film de Duvivier lui-même, les termes employés par Charles Boyer sont explicites : l'ennemi est désigné dans sa dimension criminelle et raciale. Quand le récit du film se contente de protester contre un voisin batailleur, le prologue de Charles Boyer met en avant la singularité du régime national-socialiste, pointant du doigt ses aspects raciaux et liberticides.

Mais si Charles Boyer désigne le nazisme en termes catégoriques, nous avons vu que le récit de Spaak et Achard évite soigneusement d'évoquer la spécificité de l'hitlérisme. À l'exception du plan montrant Hitler dans sa chambre, rajouté après coup, un seul passage tourné en 1940 évoque le nazisme de façon singulière, comme une référence immédiate à l'actualité. Il s'agit de la séquence qui montre, vers la fin du film, des étudiants fêter bruyamment leur promotion. En surimpression, la date 1938 apparaît, tandis qu'un jazz endiablé sort du poste de T.S.F. Soudain, le programme s'interrompt et l'un des personnages s'écrie : «Écoutez, c'est le discours de Munich !» La voix du Chancelier allemand s'élève alors dans la petite chambre et se met à tonner sinistrement.

Il faut sans doute voir dans cette petite séquence dépourvue de toute utilité narrative un moyen d'évoquer la façon dont le nazisme est venu peser sur la vie quotidienne des Français, en multipliant crises et coups de force. Mais le fait d'utiliser la radio n'est pas anodin : à l'intérieur d'un film qui en comporte très peu, ce signal de contemporanéité permet d'ancrer le récit dans la violence quotidienne que le nazisme a colporté pour l'Europe pendant plus d'une dizaine d'années. La réaction de la jeune étudiante expose inconsciemment le thème principal du film (la recherche toujours entravée du bonheur national) mais trahit aussi l'impréparation des Français de 1938 et par extension de 1940, face à la violence inouïe du nazisme.

En cherchant bien, le spectateur retrouve quand même une référence à cette véritable nature du pouvoir allemand. Au détour d'une petite scène de comédie naturaliste, on évoque l'idéologie raciste du national-socialisme. Devenu concierge dans une pension miteuse où affluent les étrangers qui fuient

l'Europe centrale, l'oncle Hector répond à un groom rôleur :

- Le groom : *« Lorsque mon pauvre père m'a mis garçon, il pensait que c'était pour servir des gens de mon pays. A la rigueur des Parisiens, des gens du Nord. S'il avait su que pour servir un pastis, il fallait savoir les langues, il m'aurait déconseillé. Et puis j'en ai assez de servir tous ces mêtèques... »*
- Hector : *« Mêtèques ! Mêtèques ! Sois poli espèce de petit couillon ! Je te prie de respecter la clientèle, hein ! »*
- Le groom : *« Ah ! Elle est propre la clientèle !! Tout à l'heure, vous vouliez la flanquer à la porte ! »*
- Hector : *« Tu ne sais pas ce que tu dis ! Evidemment, c'est pas toujours très drôle ; j'ai quelquefois du mal à m'entendre avec des gens que je ne comprends pas. Y peuvent pas dire « Bonjour Monsieur » comme tout le monde ! Mais c'est des malheureux ! Des pauvres bougres... C'est des pauvres bougres qui ne savent plus où aller, le jour où il n'y aura plus de France. Pour eux, la France, c'est leur dernier espoir, tu comprends ? »*

Ce rapide échange tient lieu de manifeste, en évoquant la mission d'accueil que la France s'attribue dans la mythologie républicaine. C'est le seul moment du récit qui prend une dimension conforme aux véritables enjeux qui existaient dans le contexte de la production du film. Mais cette notation quasi-fortuite effleure la surface du film sans perturber sa parfaite cohérence. Et au final, *Untel Père et Fils* apporte la démonstration magistrale que le cinéma populaire peut apporter des éléments d'analyse sur le présent d'une société et au-delà même de toute analyse directe, percevoir les traits conver-

gents d'une physionomie nationale. Ce film met à nu les motifs délicats de la débâcle et renvoie au spectateur la lumière d'un astre mort.

Sur la pente de la Résistance : *Après Mein Kampf, mes crimes* d'Alexandre Ryder

Évoquons maintenant le film de Ryder, qui a été réalisé à la fin de 1939 et brièvement distribué en mars 1940. Il s'agit du seul film antinazi produit par la France. Initié par le producteur juif d'origine égyptienne Jacques Haïk, il est entièrement consacré à la carrière criminelle d'Adolf Hitler et reconstitue la montée du nazisme en Allemagne. Alors que les studios sont fermés à cause de la mobilisation, Haïk entreprend la production de ce film avec une spontanéité et une rapidité qui tranche avec l'attentisme des grandes firmes. Le réalisateur du film est dissimulé sous le pseudonyme de Jean-Jacques Valjean : il s'agit en réalité d'Alexandre Ryder, réalisateur de *La ronde des heures* en 1932 et co-réalisateur du *Nouveau testament* (1936) de Sacha Guitry.

Dès les premières semaines de guerre, un reportage complet paraît dans la presse et donne aux spectateurs un avant-goût du film. Doringe y décrit le tournage de cette œuvre autour de laquelle on entend faire flotter un parfum de mystère. On mentionne en particulier que ce tournage est exceptionnellement situé à l'écart de Paris, dans des villas de banlieue, pour assurer au film le plus grand secret. Le scénario y est pourtant pratiquement livré aux curieux²⁶ :

« Le film démarre en 1918, après l'Armistice, alors que les anciens combat-

²⁶ DORINGE, « Dans un bureau transformé en studio : J'ai vu tuer Roehm, von Schleicher, le chancelier Dolfuss », *Pour Vous*, n° 573, 8/11/1939.

tants allemands ont fait le serment de ne jamais remettre ça... - Je ne savais vraiment pas tout ce que j'allais découvrir d'horreur et de trahison lorsque j'ai commencé ce film nous confie le metteur en scène. La première trahison d'Adolf Hitler remonte loin : il était un bébé si chétif que la médecine le condamna - et il ne mourût point. La seconde je crois bien fut vis à vis des juifs car ses vingt ans faméliques ne furent nourris à Vienne que dans les refuges entretenus de ses deniers par l'israélite baron de Koenigswarther. Nous prenons réellement notre horrible héros en 1932 lorsqu'il parvient sur le terrain politique. Des documentaires montrent son ascension et témoignent qu'elle est due à la finance qui le pousse contre le communisme. Bien entendu, il a lâché ses protecteurs. Sur pièces authentiques, nous avons reconstitué des scènes palpitantes : la Saint-Barthélemy nazie, l'assassinat de Röhm, celui du général Von Schleicher et de sa femme, l'accusation de Van der Lubbe, rôle interprété par Cuny, pseudo-incendiaire du Reichstag (qui n'était qu'un épisode du plan d'ensemble permettant de se débarrasser à la fois de protecteurs devenus gênants et de communistes opposants), l'assassinat du Chancelier Dollfuss... - Toutes les scènes de reconstitution qui relient les documentaires ont été tournées dans des intérieurs véritables. (...) Si ce procédé oblige à un important déplacement de matériel, il a pour lui l'avantage d'écarter toute idée de décor, de donner un cadre vrai, chose fort importante pour des scènes reconstituées qui devront être intercalées dans des documentaires. (...) Pendant que nous parlions, tout a été préparé dans le bureau voisin, pour l'agonie de Dollfuss. Voulez-vous y assister ? Nous nous livrons à une débauche de crimes depuis quelques jours mais puisque nous retraçons la carrière d'Adolf Hitler... Dans le bureau où tombe le crépuscule, un homme est allon-

gé sur le canapé de cuir. (...) On ferme les rideaux : le déroulement de l'action et les prescriptions de la défense passive sont d'accord pour l'exiger. Le moribond que son bras pendant fatigue joint les mains sur son ventre pendant qu'on règle les lumières. Le cinéma chassé par l'histoire reprend ses droits pour quelques minutes. Nous avons revu la girafe et les micros, et les fils et les spots. Nous avons entendu à nouveau les moteur, ça tourne, coupez familiers en des temps plus heureux, sur fond de trahison et de crimes qui vont faire du public comme du monde entier un jury unanime. La vie recommencera.»

Le film de Ryder n'a pas déçu les lecteurs de *Pour vous* : il est effectivement sorti en mars à l'Olympia. Déprogrammé en juin, il a été saisi et détruit par les forces d'occupation. Mais quelques tirages ont subsisté : Jacques Haïk a notamment emporté un exemplaire du film au Maroc, où il a passé le reste de la guerre ; en 1945, il a repris ce document et l'a remonté, intégrant une longue rallonge consacrée à la guerre mondiale et à la libération de l'Europe. Le film extravagant qui en a résulté a alors reçu un accueil assez positif puisque certains critiques l'ont alors comparé à la série de Frank Capra *Why we fight* ; mais la seconde copie a connu un destin encore plus étonnant : elle a été acheminée à Berlin où elle a été stockée jusqu'en 1945 ; là, les Soviétiques l'ont à leur tour saisie lors de la prise de la ville et l'ont conduite à Moscou. Immérgées dans les colossales archives de l'après-guerre stalinien, ces quelques bobines ont patiemment attendu un demi-siècle, jusqu'à ce que les actuels ayants droit de Jacques Haïk les y retrouvent. L'ouverture des archives de l'ex-U.R.S.S. autorisée sous le règne de Boris Eltsine a donc permis la redécouverte de ce film englouti.

Il s'agit d'un ahurissant bric-à-brac, mélange de vues d'actualités et de reconstitutions

en costumes, qui retrace le parcours d'Adolf Hitler et la montée du nazisme en Allemagne. Comme c'était à l'époque systématique dans ce genre de produits, il est précédé d'un avertissement solennel :

«Le film que nous vous présentons constitue le procès d'Adolf Hitler, Chancelier et Président du III^e Reich, accusé du plus abominable des forfaits : le déchaînement de la Guerre. Ce crime monstrueux, commis contre l'Humanité et la Civilisation, a soudain permis de mettre au grand jour la véritable personnalité du Führer allemand. Vous allez avoir à juger en cet homme, non seulement le Chef d'Etat sans scrupules, mais encore le petit aventurier qu'il fut à ses débuts dans la vie politique, le faussaire, l'espion, le traître, l'assassin sans courage... Mais un tel procès ne va pas sans scènes pénibles... Il se peut qu'au cours de ce film, vous soyez choqués, irrités, blessés... par la vue de certains personnages, leurs paroles, leurs actes... Nous vous demandons de ne pas extérioriser vos sentiments dans cette salle, nous avons tous au cœur les mêmes mépris, les mêmes révoltes, les mêmes haines. Conservons le calme et

le sang-froid d'un jury de Cour d'Assises. Que chacun d'entre nous puisse rendre son verdict en pleine liberté de jugement et dans la sérénité de sa conscience. L'hitlérisme a-t-il le droit de vivre ?²⁷»

Le commentaire du film (joliment confié à plusieurs voix qui donnent au récit un style choral singulier) débute par l'évocation du 11 novembre 1918, l'allégresse de la victoire et la promesse du pacifisme : Aristide Briand apparaît à la tribune de la SDN : *«Nous n'acceptons pas que dans aucun cas, pour aucune cause, dans aucune circonstance, la guerre que nous avons clouée au pilori comme un crime puisse se réveiller !»*. Très vite, le sujet du film est abordé alors que le portrait de Hitler se superpose à l'image d'une tête de mort stylisée :

«Mais pendant que dans toutes les parties du monde, des regards confiants fixent un horizon lumineux, une ombre menaçante recouvre peu à peu la terre de sa masse de nuages : elle a un visage - Hitler ! Un nom : La guerre ! Un homme, un seul, a osé déchaîner à nouveau sur l'Europe les forces destructrices. Quel est cet homme ?»

²⁷ La version remontée en 1945 comprend une version naturellement modifiée de ce texte : «Le film que nous vous présentons fut réalisé en 1940 et terminé juste avant l'invasion du territoire français par les troupes hitlériennes. Alors que le producteur et les auteurs purent échapper de justesse à la Gestapo, le film fut saisi et tous les exemplaires détruits. Grâce cependant à la courageuse initiative du laboratoire GM Films où s'était effectué le montage, le négatif fut mis en lieu sûr et sauvé. Cette œuvre, enrichie de nouvelles images ayant trait aux grands événements douloureux ou glorieux qui marquèrent le long et dur chemin vers la victoire, est la biographie d'Adolphe Hitler. Vous allez avoir à juger le maître du III^e Reich tel qu'il fut à ses débuts dans la vie politique, petit aventurier sans scrupules, le faussaire, l'espion, le traître, l'assassin sans courage... Et ses crimes grandiront en fonction de sa puissance, jusqu'au déchaînement de la guerre sur le monde, une guerre à son image, sournoise et féroce, perfide et sadique, une guerre nazie ! Une telle évocation ne va pas sans scènes pénibles. Il se peut qu'au cours de ce film, vous soyez irrité, blessé, soulevé d'indignation... Nous vous demandons cependant de ne pas extérioriser vos sentiments dans cette salle, nous avons tous au cœur les mêmes mépris, les mêmes haines. Conservons le calme et le sang-froid d'un jury de cour d'assises.»

²⁸ La première interprétation satirique de ce genre figure toutefois dans le film *Duck Soup* (1933) de Leo McCarey, dans lequel les Marx Brothers se livrent à une parodie débridée du style fasciste originel (modèle mussolinien). On rapporte qu'entre deux prises de vues, les frères Marx écoutaient des discours de Hitler à la radio ! Cf. Alain MASSON, «Du conservatisme à la propagande antinazie», dans *Hollywood, 1927-1941 La propagande par les rêves*, Série Mémoires, n° 9, Paris, Éditions Autrement, 1991, p. 243.

²⁹ Alain BROSSAT, «Scènes de la fin du monde», dans : *Berlin 1919-1933, Gigantisme, crise sociale et avant-garde : l'incarnation extrême de la modernité*, Série Mémoires, n°10, dirigé par Lionel RICHARD, Paris, Éditions Autrement, 1991, pp. 234-235.

Suit alors une évocation de l'enfance d'Adolf Hitler, illustré par des photos d'archives. Sa biographie n'est qu'une succession d'échecs cuisants :

«Il rêve d'être un artiste. A dix-neuf ans, sans attendre son diplôme, il quitte l'école pour se présenter à l'examen d'entrée de l'Académie de peinture de Vienne. Il est refusé. Amer, déçu, il rentre chez lui, y retrouve sa mère gravement malade. Elle meurt à son tour - et Adolf Hitler se retrouve seul, sans métier, sans diplômes. A vingt ans, il fait partie de la lamentable armée des chômeurs, on trouve rarement du travail, alors il décide de peindre des aquarelles qu'un de ses amis va vendre dans les brasseries. La décision du jury de l'Académie de peinture n'a pas ébranlé la foi d'Hitler en son génie - mais ses œuvres fort médiocres trouvent rarement acquéreur. Ayant réussi quelques copies d'anciens, il s'enhardit : c'est de cette époque que date sans doute son talent de faussaire. En effet, après avoir présenté ses propres toiles à la chaleur d'un four afin d'en jaunir et d'en craqueler la pâte, il les signe de noms de maîtres célèbres. Cela lui rapporte tout juste assez pour ne pas mourir de faim. Il peut coucher dans les asiles de nuit de Vienne. Puis pour échapper à la conscription, il fuit l'Autriche et se rend à Munich. Là, le déserteur Adolf Hitler devient indicateur de police. Il sera mouchard jusqu'à vingt-cinq ans. (...) Renonçant à la gloire artistique, il rêve maintenant de gloire militaire. Il devra pourtant se résigner à rester obscur : la patrie est battue, ruinée et lui-même, en quatre ans de campagne, n'a gagné que le maigre galon de caporal. Hitler a trente ans : il a raté tout ce qu'il a entrepris.»

La suite du film montre comment Hitler fonde le parti national-socialiste et fomenté un coup d'état qui l'expédie en prison. Toute cette partie est paraphrasée à l'image par

des vues reconstituées montrant le jeune Hitler incarné par un acteur. Ce parti pris tranche avec l'ensemble de la production de l'époque. Si la figure des dictateurs est fréquente à cette période, surtout hors de France (comme dans *La peste blanche* réalisé en 1937 par le cinéaste tchèque Hugo Haas), nous pouvons constater qu'aucune autre représentation directe de Hitler n'a été entreprise avant le film de Charles Chaplin *The Great Dictator* (1940)²⁸.

Mais surtout, si ce passage destiné à dévaloriser Hitler attire notre attention, c'est parce qu'il entend répandre l'idée qu'Hitler est un faussaire et un délateur, alors que dans les cinématographies anglo-saxonnes et soviétiques du temps de guerre, on le présente plutôt comme un pantin ridicule et hystérique. La bouffonnerie était au moment de son règne l'angle principal sous lequel on représentait Hitler à l'étranger : au printemps 1945, l'ouverture des camps de concentration est venue glacer cette vision espiègle. Et pourtant, comme Mussolini, Hitler doit incontestablement une partie de ses succès à cette capacité innée à lever derrière soi la caricature. Dans les années vingt, son personnage s'est facilement inscrit dans une perception populaire du paysage politique et dans les années trente, ses accès de colère tragi-comiques ont contribué à neutraliser la vigilance de ses adversaires de l'extérieur comme de l'intérieur. C'est ce que rappelle Alain Brossat²⁹ :

«L'un des atouts majeurs de Hitler, comme de Mussolini dix ans plus tôt, fut de se présenter comme un bouffon, un imitateur de Charlie Chaplin, d'être un clown parmi les croque-morts de la classe politique légitimée. Comment prendre au sérieux l'apocalypse lorsqu'elle est annoncée par un auguste dans le pire des numéros de cabarets»

Après Pearl Harbor, la propagande américaine récupère cette charge caricaturale et

en fait une de ses armes les plus efficaces, notamment dans des dessins-animés comme *Blitzwolf* (1942) de Tex Avery. Et les caricatures de Hitler feront les beaux jours du film de reconstitution d'après-guerre, depuis le film stalinien de Mikhaïl Tchiaourelli *La Chute de Berlin* (1949) jusqu'au grand succès de Gérard Oury *L'As des as* (1982).

Mais le film de Ryder ne s'inscrit pas du tout dans cette tendance : il présente Hitler comme une sorte de pervers dépressif, environné par la misère et la mort. Tout au long du film, le cinéaste trace le portrait d'un personnage minable et redoutable à la fois, traître morbide qui sème la discorde derrière lui. Cette vision somme toute assez réaliste du chef nazi est donc doublement hétérodoxe : elle s'oppose à l'absence de représentations d'Hitler qui accompagne l'anti-nazisme cinématographique jusqu'au milieu de 1940 et elle se singularise par le refus de la stylisation caricaturale qui prévaudra par la suite.

Toutefois, le reste du film nous oblige à relativiser, sinon à préciser ces premières constatations. D'une part, dans le déroulement biographique du récit, les images authentiques d'Hitler remplacent les reconstitutions et ne laissent plus apparaître l'acteur que de dos ; d'autre part, un passage ahurissant tente de convaincre le spectateur des origines juives du dictateur nazi, faisant verser le discours anti-hitlérien dans l'incohérence totale.

Examinons de plus près cette séquence, qui se situe au milieu du film : après avoir évoqué le racisme des nazis et démontré son absurdité, les commentateurs abordent le sujet douteux des origines d'Hitler :

«Non, aucun des dirigeants du Reich ne peut prétendre représenter l'aryen idéal. Hitler moins que tout autre. Car cet homme qui a fait du racisme la base du national-socialisme ignore lui-même son ascendance - et ne pourrait certainement

pas prouver qu'il appartient à cette belle race, orgueilleuse de sa force et de son équilibre. Car son père était un bâtard, le fils d'une demoiselle Schikengrüber. Et il s'en est fallu de peu que le Führer ne s'appelât aussi Schikengrüber ! Eut-il pu, se nommant ainsi, devenir le maître de l'Allemagne ? Le dynamisme, l'enthousiasme brutal, l'autorité que dégage l'aboïement convaincu de ces trois syllabes «Heil Hitler», que seraient-ils devenus si le salut nazi avait du s'accompagner d'un laborieux et ridicule Heil Schikengrüber ! Mais il s'est trouvé un vieillard nommé Johann Georg Hitler pour reconnaître à 84 ans le père d'Adolf, l'enfant naturel d'Aloïs Schikengrüber, alors âgé de 39 ans. Une reconnaissance de paternité effectuée dans de telles conditions laisse subsister quelques doutes : il est permis de se demander de qui, en réalité, Aloïs était le fils. De quel séducteur Maria Anna Schikengrüber fille de ferme avait-elle quarante ans plus tôt accepté les hommages ? Qui pourrait assurer que ce ne fût pas un juif ? Mais même en admettant que le grand-père d'Adolf fût vraiment le vieux Georg Hitler, il est fort possible qu'un à niveau quelconque de son ascendance, le Führer rejoigne la race maudite par lui : en effet, un grand nombre de familles israélites portent ce nom, comme en témoigne cette pierre tombale photographiée dans un petit cimetière juif de Bucarest, et où l'on peut lire en caractères hébreux le nom : Adolf Hitler !»

Aussitôt après ces assertions alambiquées, le récit reprend un ton cohérent et militant, critiquant l'antisémitisme en décrivant les comptines et autres récitations qu'on enseigne aux enfants dans les écoles allemandes.

Ce passage extravagant est illustré par des images de différentes natures : jusqu'à laborieux et ridicule Heil Schikengrüber !, on assiste à des exercices de gymnastique en

plein air supposés montrer de parfaits aryens ; mais ensuite, c'est un curieux dessin-animé qui montre un vieillard portant à l'officier d'état civil un bébé portant la barbe, faisant changer le nom *Schikengrüber* par Hitler. Le dessin-animé laisse la place à un plan furtif montrant la fille de ferme se précipiter dans les bras d'un mystérieux galant puis, couronnant cet improbable édifice, apparaît la photo d'un pierre tombale où l'on retrouve parmi les caractères hébreux le nom *Adolf Hittler* (sic.).

Il convient naturellement de s'interroger sur les motivations de cette suite d'arguments, que l'on peut qualifier de dérapage discursif. Le film est encadré par deux passages destinés à dénoncer la haine des juifs, le second faisant même l'éloge de la pensée juive en évoquant les prix Nobel chassés d'Allemagne. Ces passages inscrivent le film dans un philo-sémisme qu'on ne retrouve dans aucun autre film français des années trente et quarante : ils témoignent d'une motivation pratiquement communautaire de la part de Jacques Haïk. Mais ils font par contraste ressortir la nature profondément étrange et contradictoire de cette mise en images de la légende *Schikengrüber*, qui faisait partie des fantasmagories qu'Hitler suscitait alors. Il y a manifestement de la part du cinéaste une volonté de coller aux discours populaires et peut-être de compenser les séquences qui suivent, particulièrement celle qui montre la vie d'une famille juive cachée dans une sous-pente. Nous avons longuement constaté que le climat qui règne dans la production française à l'aube de la guerre est marqué par une franche hostilité vis-à-vis des cinéastes et producteurs juifs : Jacques Haïk a naturellement eu à souffrir de cet ostracisme. Il est bien évident que celui-ci a trouvé dans l'exercice de la propagande anti-allemande une façon de répondre aux antisémites en mettant en valeur le monde juif et ses traditions. Mais il est également

envisageable que cette affirmation identitaire ait impliqué la nécessité d'accorder au spectateur cette parenthèse xénophobe, qui traduit à elle seule toute la difficulté du cinéma français à évoquer l'antisémitisme.

Le film de Ryder se termine sur une série de vignettes romanesques quasiment dépourvues de lien. La dernière d'entre elles est particulièrement indigeste : elle montre comment un jeune garçon fanatique trahit son père en le livrant à la police hitlérienne. Cette conclusion interminable, loin de jouer le rôle d'apogée qui lui est manifestement réservé, plombe d'avantage le film de Ryder, qui s'achève sur une terrible impression de tétanie, de paralysie : rien ne semble pouvoir s'opposer à la tyrannie hitlérienne.

Naturellement, ce qui surprend le spectateur contemporain, c'est la modernité du récit, qui alterne à la façon d'un collage des séquences de nature différente : interviews, dessins-animés, poursuites de serial, surimpressions sonores et visuelles composent un audacieux patchwork. Dans cet improbable amalgame, on peut distinguer quelques passages déterminants pour l'étude de la représentation du nazisme dans le film français : la représentation de Hitler par un acteur ; l'interview de Monseigneur Verdier, archevêque de Paris, qui condamne le racisme hitlérien ; la représentation des camps nazis qui font l'objet de quelques images fugitives montrant des casseurs de cailloux... Tout cela fait de ce film un objet cinématographique hors-normes, radicalement différent de tout ce que le cinéma français a pu produire sur le nazisme et la menace de la guerre entre 1937 et 1940. En effet, une triple inaptitude caractérise la production hexagonale de cette époque : incapacité de représenter le national-socialisme comme une idéologie mortelle (pour la République en particulier), incapacité de traiter de la problématique raciste en général et de l'antisémitisme en particulier, incapacité d'abor-

der la pente historique avec lucidité et vigueur. Or le film de Ryder remet tout cela en cause : il s'agit d'un montage hétérogène, efficacement articulé mais totalement instable, une sorte de *work in progress* qui mieux qu'aucun autre film de l'époque fait ressentir l'état de décomposition de la société qui l'a produit. En effet, si le brouillage des codes opéré par Ryder déconcerte au premier abord, il offre des informations uniques sur la façon dont la France conçoit son avenir. Alors que des films comme *Fausse alerte* ou *Untel Père et Fils* décrivent involontairement la France comme une nation vaincue d'avance, *Après Mein Kampf, mes crimes* restitue l'image éclatée d'un pays qui se prépare à entrer dans la clandestinité : l'esprit marginal, confus et généreux des débuts de la Résistance n'est pas très loin.

Tout l'objet de cette analyse a justement été de montrer que le récit cinématographique restitue (souvent malgré lui-même) les tendances diffuses du sentiment national. Ainsi, au moment de la percée des Ardennes, un cinéphile imaginaire aurait pu croire assister à un film ultime dont la production française de la saison aurait été la bande-annonce. Le cinéma anticipe sur les figures de l'actualité. Tout comme la conclusion du *J'accuse* (1938) d'Abel Gance préfigurait l'épiphanie pacifiste du 30 septembre munichois, les films de

Moguy, Duvivier ou Ryder constituent de puissants contre-jours sur l'état de la Nation. Ils reflètent l'état d'impréparation psychologique qui distingue la France républicaine face aux assauts de l'Allemagne hitlérienne, décalage constant et fatal si bien illustré par cette anecdote à la fois pittoresque et poignante :³⁰

«*Le matin du 14 mai 1940, après la percée à Sedan, un détachement allemand progressait vers le sud, en direction de Chémery. Alors survint une scène quasi-onirique, d'après le rapport de campagne lui-même : surgissant d'un bosquet, la cavalerie française attaqua. En un instant, les mitrailleuses mirent fin à cet assaut.*»

Ces films neutralisent leur sujet : ils procèdent malgré eux à la destruction symbolique de l'idée nationale. Ainsi, au moment où dans un climat d'abandon généralisé, le cinéma s'efface, le pays s'efface avec lui : l'évanescence progressive de ces films fantomatiques, c'est celle de la République même. Tout comme les bouffons exténués et les gloires fânées de Duvivier, la République se retire de la scène. Hitler peut alors envisager de transformer la France en «une Suisse agrandie, pays de tourisme pouvant éventuellement assurer certaines productions dans le domaine de la mode.³¹»

³⁰ Karl-Heinz FRIESER, *Mai-juin 1940, défaite française, victoire allemande, sous l'œil des historiens étrangers*, Paris, Editions Autrement, collection Mémoires, n° 62, mars 2000, p. 85.

³¹ Directive 490 datée du 7-07-1940, citée par Jean-Pierre AZEMA, *op. cit.*, p. 107.

DR. GIDEON M. GREIF
Yad Vashem Educational Center
Israël

Live Holocaust Testimonies - An Irreplaceable Contribution to the Teaching of the Holocaust

(The Approaching End of an Era)

The Education Center of Yad VaShem in Givatayim exists since 1975 in the «Palace of Volhynian Jewry» and is situated in the small city Givatayim, to the east of Tel Aviv. Since its creation there has not been a single day of pedagogical education activity, in which a holocaust survivor would not appear in front of the pupils or soldiers who come permanently to the center to learn about this huge, colossal subject called «Ha Shoah», the Holocaust.

In the educational field the Holocaust is, no doubt, one of the most delicate, complicated and sensitive subjects. One important component, which the best teacher cannot substitute, is, of course, the testimony of a Holocaust Survivor. The personal story directly told by a person, for whom the Holocaust is not a report on a

book he has read, but he himself is a page in this book, is essential for the understanding of the Holocaust.

For this reason, the Holocaust Center of Yad VaShem in Givatayim created a dedicated group of Survivors, between 30 and 35 men and women, who are ready to come permanently and share their reminiscences with the young generation, «who has not been there».

The survivors have at their disposal about one and a half hour. This time is divided between the period, which precedes the Holocausts (family, parents, education, youth movements, the Jewish community, non-Jewish friends, anti-Semitic experiences etc.), the Holocaust period itself as the main part, and finally, the aftermath (immigra-

tion to Israel, the difficulties in telling the personal stories about the Holocaust, the creation of a new family and a new life in the Jewish state).

To tell a whole life story in 90 minutes is certainly a difficult mission, which needs self-discipline and a certain talent of presenting stories. Naturally, not every survivor has the ability of telling his story in an understandable way. In addition, not every Survivor is willing to get back to the darkest period of his life and awake the old painful memories. Therefore it is admirable, that a relatively big group of Survivors is ready to come constantly and testify - a process, which might have negative consequences on their own state of health.

The survivors, women and men, represent a variety of faiths and events, which the Jews who lived under the Nazi regime had to undergo. Among them, there are Jews who survived concentration and extermination camps like Treblinka, Majdanek and Auschwitz-Birkenau, those who survived Ghettos, those who were hidden under Christian identity or by using forged documents and others, who were fighters and partisans in the forests in Eastern Europe. Some of the Survivors have permanently appeared since over 20 years, some once a week, others once in two weeks and fewer come only once in a month. They speak in the presence of young people, - gymnasium pupils or soldiers in small size class-rooms, but also in the big auditorium, which contains 380 seats.

Here are some examples of the different stories and backgrounds of this unique group of survivors :

Avigdor Efron, born in Nowogrodek, lived with his mother and sister under Christian identity, hiding from one place to another. Later his small sister Yona was murdered. He was the former director of the Educational Center.

Shlomo Wolkowitch succeeded in escaping the pit, which was full of corps. He testified in several trials against Nazi criminals after the war.

Dr. Yehuda Garai was deported to Auschwitz Birkenau from Hungary as a young boy. Today, as a psychiatrist he continues to deal with central questions on the Holocaust from a psychological point of view.

Eliyahu Luboshitz was born in Poland and was deported to Auschwitz Birkenau and miraculously survived. He is one of the veterans of the survivors testifying in the center.

Haim Kuzenitzki, born in Lodz, Poland was first in the Ghetto of his hometown and was later deported to Auschwitz Birkenau. His story fascinates especially young visitors who can identify with him and his experiences when he was a lad.

Yossef Czarny is one of the few survivors of the death camp Treblinka. Czarny participated in the planning for the uprising, which took place in Treblinka on August 2nd 1943 and in the uprising itself and survived. He testified in the Demjanjuk trial in Jerusalem in 1985.

Sylvia Abaron represents the Story of Transnistria, the place that was the hell for the Jews of Bukowina, Rumania. The fate of the Rumanian Jews of Transnistria is still an unknown chapter in the history of the Holocaust.

Bat-Sheva Dagan was deported to Auschwitz as a young girl. Today she is a psychologist and an author of several books in which she describes her experiences in prose and poetry. She also developed a special method for the teaching of the Holocaust to children.

Yanina Zemian survived in Warsaw by pretending to be a Christian. Due to her perfect polish and due to her «good polish» look she

could betray the Nazis in Warsaw and survived.

Miriam Aviezer represents the fate of the Yugoslavian Jewry, which is also a quite unknown chapter of the Holocaust. She wrote the famous book «The Soldier with the Iron Buttons» dedicated to the Jewry of Yugoslavia.

Abraham Bieber talks about the Holocaust in Volhynia (Wolyn), today a part of the Ukraine and then a part of Poland, where many Jews including himself were fighting as Partisans against the Germans.

Irit Romano was a young child when she lived under a Christian identity in Poland. Today she is a fruitful author who has written many books for young and adult readers.

Haya Rosenbaum was deported to Auschwitz - Birkenau with her mother. Both survived. Her story enables the young audience to understand the daily life in the notorious concentration and extermination camp Auschwitz Birkenau.

Shlomo Perel has an outstanding, rare story: he is perhaps the only Jewish child in the Holocaust period who was recruited to the Hitler Jugend and whose Jewish identity was hidden until the end of the war. His story became world wide known through the movie «Europe, Europe» in addition to his lectures in the Educational Center of Yad Vashem in Givatayim. Mr. Perel is frequently invited to Germany where he gives numerous lectures to young Germans.

Judith Jaegerman was deported from Czechoslovakia from Bohemia-Moravia to Auschwitz, where she survived the selection by the notorious physician Dr. Mengele. She is extremely talented in telling her personal experiences and makes most of her listeners to cry during her moving story. Mrs. Jaegermann is also invited intensively

to Germany and Austria, where she speaks in front of young people.

Tirza Kszepitzki was hidden under Christian identity in Lvow, Poland, and her story told in a sober tone is the best source to understand the difficulties of living under a mask being an actor 24 hours a day.

Orna Birnbach, born in Poland, has developed an excellent way of sharing her story with all kinds of listeners. She has become a real «professional storyteller» and therefore it is not surprising that she is invited to many gymnasiums in all parts of Germany.

Zvi Michaeli represents the murdered community of Salonika, Greece. He is one of the ca. 2000 Survivors of a community, which once numbered about 60.000 and was gassed in Auschwitz Birkenau. His testimony helps distributing the quite unknown story of the Greek community during the Holocaust.

Yoram Friedman, (born as Israel) is from Blonie, near Warsaw. During the occupation in Poland, he was a young boy and his adventures and his rescue go beyond any imagination. He was hiding under Polish Identity in forests and villages in the area around Warsaw. His Polish cover name was Jurek Stanjak. He emigrated to Israel in 1962. Actually, he is the only Survivor from his family, except his sister which went to the Soviet Union. Recently, the famous Israeli author Uri Orlev documented his story and the book became a bestseller in seven countries. Soon there will be also a film.

Ruth Elias was born in Maehrich-Ostrau and was first deported to Theresienstadt and later to Auschwitz Birkenau. The SS physician Josef Mengele wanted to make an «experience»: He gave an order to tightly bandage her breasts so that she couldn't nurse her baby. He wanted to see how long a newborn infant could live without being fed. A heartbreaking story which leaves nobody indifferent.

Jacov Shepetinski was a partisan fighting in the area of Slonim (the 51. Brigade) together with some of his family members. This group of Partisans succeeded in sabotaging German trains killing some Germans and assisting Jews hiding in the forest.

Mira Lidowski was born in Tlumacz near Stanislawow, Galicia. During the Holocaust she first was in the Ghetto of her hometown, then in a hiding place near the river Stripa and finally, in the last stage, she lived with her parents under arian identity. Later her father was killed and she continued to live with her mother in Easter Galicia.

Dov Freiberg is one of the few survivors of the extermination Camp Sobibor. He was there on 14th October 1943 when the famous uprising of the Jewish prisoners took place. Mr. Freiberg has written four books on the Holocaust and is today the only survivor of Sobibor who is willing to appear and to tell the unique story despite his poor state of health.

Koppel Kolpanitzki conveys an uprising in a small Jewish community in Poland, named Lachva, where few courageous Jews began an armed fight against the Germans - against all chances. Kolpanitzki was one of the few survivors. He emphasizes the courage of the Jewish youth in order to make balance between the helplessness of most of the Jews and the fighting spirit of other Jews during the Holocaust.

This is only a partial list, the stories of the others are neither less important nor less interesting.

When the survivor has finished his story, the audience may raise questions, most of which are original and intelligent. Those questions prove the attention and curiosity of the young listeners. The written feedback, which the participants fill out, is the best echo to the importance of the Survivors appearance. It includes sentences of admi-

ration and affection towards the survivors like : «The survivor is such a charming person, which has to be adored.» And : «Thanks to the testimony I could better understand the Holocaust.» Or just : «I wish the survivor good health and a happy life.»

In many cases the testimony ends with applause from the public, a very unusual reaction of young people in such events - such applause you normally hear in pop or rock concerts. Additionally, when the Survivors have finished their story people from the audience encircle them and want to ask them more questions.

It is clear that this component in the mosaic of Holocaust teaching is of no substitute. As long as it is still possible, the survivors will be included in the educational program of Yad VaShem.

The big concern however, is what will happen when the time comes when no survivors will be able to appear any more, due to illness or death. The recorded testimonies on video can supply only a partial and limited compensation and can never completely replace a live testimony. When you watch a survivor on a screen, you are unable to ask him questions. And most important, the direct human contact between the survivor and its public is an important factor in the conveyance of the story.

Finally, saying thanks to the Survivors : the educational team of Yad VaShem in Givatayim demonstrates its appreciation to the survivors in many ways. On Pesach and Rosh HaShana they are invited and receive symbolic presents. Furthermore, they are invited to all ceremonies and events, which take place in the memorial and whenever they need something, they have an address to which they can appeal.

Since biological process is not to be stopped, it is unfortunately unavoidable that within ten years there won't be any survivors,

which will be able to deliver their story personally. It is our duty, therefore, to do the utmost to document the still living survivors of the Holocaust before it is too late.

SÉBASTIEN FEVRY

*Département de Communication
Université Catholique de Louvain
Belgique*

Trois comédies de la Shoah :

La vie est belle, Train de vie, Jakob le menteur

I. Introduction

Détourner l'Histoire sous le mode comique constitue un exercice périlleux. Surtout, lorsque par « Histoire », on entend la longue suite de guerres et d'atrocités qui ont ponctué le siècle. De prime abord, le tragique de notre passé semble incompatible avec la charge comique. On ne rit pas de la guerre, ni des morts. Et pourtant, malgré le poids référentiel de l'Histoire, on sait aussi que certains cinéastes n'ont pas hésité à mêler le rire aux larmes et que, de *Charlot soldat* (Chaplin, 1918) à *Good bye Lenin !* (Becker, 2002), les comédies ont pu aborder le passé sous un jour distancié, dégagé de la gravité du discours sérieux.

Dans le cadre de cet article, il m'a semblé intéressant de relier entre elles les comédies

de la Shoah que sont *Train de vie* (Mihaileanu, 1998), *La vie est belle* (Benigni, 1998) et *Jakob le menteur* (Kassovitz, 1999). Sortis en l'espace d'un an, ces trois films marquent un tournant important dans la représentation filmique de la Shoah et dans la perception mémorielle que nous pouvons nous faire de cet événement.

Jusqu'alors, le génocide juif avait surtout été mis en scène sur le mode du sérieux, que ce soit sous forme de série télévisuelle (*Holocauste*) ou à travers l'approche plus rigoureuse de Claude Lanzmann. Dans tous les cas, et malgré des différences évidentes de traitement, il s'agissait de renvoyer au caractère tragique des événements, de respecter, à défaut de pouvoir l'égaliser, la douleur du réel. Avec la sortie de *La liste de Schindler* en 1993, un pas nouveau est franchi. Dans le

film de Spielberg, la reconstitution est poussée à l'extrême et il semble alors qu'on ne puisse aller plus loin dans une représentation frontale des événements. Au cours d'une interview, Mihaileanu, le réalisateur de *Train de vie*, confiait «qu'après ce film, on ne pouvait plus parler de la Shoah de la même manière sans que cela se retourne contre nous. Il fallait, bien sûr, continuer à la raconter, mais avec notre esprit à nous, qui ne sommes pas des témoins de cette époque»¹. En ce sens, *La liste de Schindler* permettait l'émergence d'autres types de représentations de la Shoah, des représentations dont la composante comique allait constituer le signe le plus flagrant de renouvellement².

Certes, dans les années quarante, des comédies comme *Le dictateur* (Chaplin, 1940) ou *Jeux dangereux* (Lubitsch, 1942) avaient déjà ouvert la voie au détournement comique. Cependant, à la différence de ces représentations, les comédies récentes de la Shoah viennent s'inscrire dans une perspective mémorielle. Elles se situent à distance de l'événement et surgissent au terme d'un long travail de mémoire. Le rire n'est pas seulement au service d'une dénonciation du nazisme, comme c'était le cas pour Lubitsch et Chaplin. Il participe aussi à une volonté de donner forme et sens au génocide, de continuer à l'inscrire dans les mémoires.

Un autre point décisif est que ces comédies ont rencontré un large écho auprès du public. Primé à Cannes, *La vie est belle* suscite, au-delà des débats et polémiques, un engouement mondial. Même s'ils ne connaissent pas un impact comparable, *Train de vie* et *Jakob le menteur* rencontreront également un accueil favorable lors de leur diffusion. Cette reconnaissance n'aurait sans doute pas été possible quelques années plus tôt et il n'est d'ailleurs pas sûr que les projets de ces films auraient pu être menés à bien³. Pour s'en convaincre, il suffit de songer à l'échec de Jerry Lewis qui, dès 1972, avait commencé à tourner une comédie sur les camps de concentration, mais qui dut vite renoncer à son projet, faute de crédits et de soutien⁴. On peut aussi songer à la première version de *Jakob le menteur* (Beyer, 1974). Bien que nominé aux Oscars, ce film ne bénéficia, en définitive, que de faibles retombées commerciales et critiques. Le succès rencontré par *La vie est belle*, et dans une moindre mesure par *Train de Vie* et *Jakob le menteur*, montre donc qu'en cette fin des années 1990, la société était prête à recevoir des représentations de la Shoah qui alliaient le comique au tragique et qui, de manière plus générale, faisaient la part belle à la fiction.

Ma perspective sera ici de comparer ces comédies, d'examiner ce qui les rassemble et les différencie. Mais avant d'engager l'analyse,

¹ Extrait d'une interview dans le magazine *Studio*, n° 137, septembre 1998.

² On rejoint ici l'hypothèse de Vincent Lowy quant au rôle central joué par le film de Spielberg dans l'évolution des représentations filmiques du génocide. Pour l'auteur, *La liste de Schindler* a «provoqué une accélération du phénomène de représentativité cinématographique en même temps qu'un renouvellement, maladroit mais réel, du modèle classique de représentation de l'histoire récente».

³ Notons que, même au milieu des années nonante, Radu Mihaileanu éprouva de grandes difficultés pour dégager le financement nécessaire à son film. «Train d'enfer», article du *Nouvel Observateur*, février 1999, consultable sur internet à l'adresse <http://www.nouvelobs.com/Cinema/Dossier/Train.html>

⁴ Pour plus de renseignements au sujet de ce film avorté, intitulé *The Day the Clown Cried*, on se rapportera à l'article de Jean-Philippe GUERAND, «Chaplin, Lewis, Benigni : rire de la Shoah», dans *La mémoire de la Shoah*, Paris, Le Nouvel Observateur du Monde, décembre 2003/janvier 2004, coll. «Dossiers du Nouvel Observateur», pp. 44-45.

⁵ Jean EMELINA, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, 1996, coll. «Présences critiques», p. 81.

il me paraît important de rappeler brièvement les grandes conditions qui assurent à une représentation de pouvoir s'attacher au genre comique.

Sans vouloir entrer dans une théorie du rire, on notera que la plupart des études s'accordent à identifier trois conditions nécessaires au comique : l'anomalie, la distance et l'innocuité. Pour que le rire survienne, il faut qu'il y ait rupture dans l'ordre normal des choses, que cette rupture soit considérée avec distance et qu'elle n'occasionne pas de dommage au rieur. Dans son essai sur le comique, Jean Emelina écrit ainsi que «la condition nécessaire et suffisante du comique est une position de distance par rapport à tout phénomène considéré comme anormal et par rapport à ses conséquences éventuelles»⁵. Anomalie, distance, innocuité. A priori, de tels paramètres ne sont pas aisément applicables à la mise en scène d'une réalité historique telle que la Shoah. Sur un plan éthique, il est difficile de concevoir une représentation qui configurerait le génocide de manière distanciée et ludique. Il est également difficile d'admettre que l'on puisse rire et tirer plaisir d'un événement aussi douloureux que le judéocide. Cela veut-il dire que les comédies de la Shoah sont des œuvres historiquement et moralement irrecevables ? Il semblerait que non. A sa façon, chacune des comédies satisfait aux grandes conditions du comique, sans pour autant renier la singularité de l'événement qu'elle représente. Analyser ces comédies, c'est donc aussi réfléchir, de manière plus générale, aux conditions de possibilité du comique lorsqu'il porte sur des événements aussi extrêmes que la Shoah.

II. Des visions décalées de la Shoah

L'anormalité est au cœur du comique. Et si des films comme *La vie est belle*, *Train de*

vie, ou *Jakob le menteur* peuvent se rallier à ce genre, c'est parce qu'ils instaurent un décalage par rapport à ce que nous connaissons du judéocide. Ces représentations ne donnent pas une vision réaliste de l'Histoire, mais introduisent dans la trame événementielle une anomalie, un écart qui va susciter le rire en ébranlant nos repères historiques traditionnels. Evidemment, cette question du décalage pose aussi la question de la norme. Pour que l'anomalie soit perçue, il faut que le spectateur ait intériorisé une certaine connaissance de l'événement historique ou en tout cas, de ses codes de représentation habituels. Cette connaissance implicite du spectateur est cependant très difficile à apprécier et certains critiques ont pu craindre, à juste titre, que les comédies de la Shoah soient avant tout une incitation à l'oubli. Le spectateur dispose-t-il d'un recul historique suffisant pour rire de l'événement sans pour autant ignorer son ampleur véritable ? Sur le plan empirique, cette interrogation ne peut recevoir de réponse ferme et assurée, car tout dépend de la connaissance propre à chaque spectateur. Cependant, pour mieux comprendre cette tension entre norme et anomalie, il convient d'examiner plus précisément la manière dont les comédies négocient leur rapport au référent historique et de mesurer l'écart qu'elles instaurent vis-à-vis de l'événement.

Chronologiquement, même s'il a été occulté par le succès de *La vie est belle*, *Train de vie* est la première comédie des années 1990 à se confronter à la Shoah. Le synopsis du film est déposé dès 1994 à la SACD, soit moins d'un an après la sortie de *La liste de Schindler*⁶. Cette proximité temporelle explique sans doute que *Train de vie* est la comédie qui pousse le plus loin le décalage par rapport à la réalité historique. On peut ainsi supposer que la reconstitution de Spielberg a instauré dans les esprits une norme de représentation suffisamment forte

pour que puisse se développer un projet de fiction libéré des contraintes du réel. Et il est vrai que l'histoire de *Train de vie* peut se présenter, dans un premier temps du moins, comme totalement contraire à la réalité historique. En 1941, Schlomo, le fou du village, prévient les habitants de son shtetl de l'arrivée imminente des Allemands. Pour échapper à la mort, les villageois décident de se déporter eux-mêmes. Le film va retracer les préparatifs du départ, puis conter le périple du faux train de déportés dans l'Europe de l'Est. Mais, alors que le convoi parvient finalement à pénétrer en Union Soviétique, la réalité historique refait brusquement surface dans la représentation. Le dernier plan du film montre Schlomo en tenue de prisonnier dans un camp de concentration. Comme on le voit, ce film propose un décalage radical par rapport aux représentations habituelles de la Shoah. L'anomalie comique n'est pas isolée, mais s'étend au film dans son ensemble. L'écart se structure et s'organise autour du principe de retournement que Bergson identifiait déjà comme caractéristique du processus comique⁷. Dans *Train de vie*, c'est la réalité historique qui est retournée, montrée à l'envers. Les Juifs ne sont plus déportés, ils se déplacent eux-mêmes. Le train ne conduit pas à la mort, mais à la vie. Et les scènes les plus drôles du film sont celles qui montrent cette inversion des rôles et des actions. Ce retournement de l'Histoire est d'autant plus osé que *Train de vie* déploie son récit sans montrer explicitement la tragique réalité du génocide. Seules quelques scènes viennent rappeler la barbarie nazie, mais sans réelles conséquences : l'incendie d'un village déserté, la capture du tailleur, rapidement libéré par ses compatriotes...

A aucun moment, on ne voit le faux train rencontrer un vrai convoi de déportés. Dans *Train de vie*, l'écart et la norme ne coexistent pas. La seule exception à ce traitement est bien entendu le dernier plan du film où l'on découvre Schlomo dans un camp de concentration. Ce dernier plan mis à part, *Train de vie* est tout entier construit sur la figure de l'écart. La référence historique est logée au creux du film et la perception du décalage repose entièrement sur les connaissances du spectateur. Sans doute un tel parti pris a-t-il été rendu possible, comme nous l'avons vu plus haut, par l'impact de *La liste de Schindler* et par la façon dont ce film a pu fixer les normes d'une certaine représentation du judéocide.

Situé également dans le sillage de *La liste de Schindler*, *La vie est belle* sera la première comédie de la Shoah à sortir sur les écrans. Bien que Mihaileanu ait précédé Benigni dans l'écriture du scénario, le réalisateur italien a pu monter plus rapidement son film, sans doute parce qu'il disposait d'un crédit suffisant en Italie pour que les producteurs lui accordent carte blanche. Par la suite, la comédie de Benigni s'imposera sur la scène mondiale, aidée en cela par la nomination au festival de Cannes et par la société américaine Miramax qui en acheta les droits de distribution mondiaux⁸. Lors de sa sortie, *La vie est belle* suscita des réactions fort contrastées. Le film fut l'objet de nombreuses polémiques et cette agitation médiatique peut également expliquer le succès du film. Toutefois, cette agitation n'aurait pas été aussi vive si le réalisateur n'avait pas choisi de détourner l'événement ultime du génocide que sont les camps d'extermination. *La vie est belle* comprend deux grandes parties. La première retrace les péripéties de Guido,

⁶ «Train d'enfer», *op. cit.*

⁷ Henri BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 2002 (1^{ère} édition 1940), coll. «Quadrige», p. 68.

⁸ «Train d'enfer», *op. cit.*

jeune libraire juif incarné par Benigni, dans l'Italie fasciste. La seconde s'ouvre lorsque Guido et sa famille sont déportés dans un camp d'extermination. Pour cacher à son fils l'horreur de la situation, Guido imagine un énorme mensonge : le camp est un espace de jeu, un jeu dont le but est de réunir le plus de points possibles. Par ce stratagème, Guido parvient à sauver la vie de son fils, mais pas la sienne. Il sera tué par les nazis lors de l'évacuation du camp.

L'écart entre ce que furent les camps et la représentation qu'en donne Guido à son fils constitue le décalage comique qui structure et motive la seconde partie de *La vie est belle*. Pour l'enfant, la déportation et l'enfermement sont perçus comme un jeu. Un jeu difficile où les soldats allemands font figure d'organiseurs et où les pires brigades deviennent des épreuves à surmonter. Comme pour *Train de vie*, on retrouve ici le principe de retournement. La réalité des camps est détournée, le lieu de mort se mue en un espace ludique. Cependant, à l'inverse de *Train de vie*, ce retournement ne se fait pas en l'absence d'une représentation explicite de la réalité historique. Dans *La vie est belle*, la norme et son écart cohabitent. Guido et sa famille sont déportés dans un «vrai» camp d'extermination. La folle entreprise du père va dès lors consister à subvertir ce référent initial. Malgré les dures conditions de vie qui règnent dans le camp, Guido tente de convaincre l'enfant que les privations subies font partie des règles du jeu auquel ils sont censés participer. Cela étant, il faut tout de même noter que la mise en scène de la réalité concentrationnaire s'effectue sous forme codifiée et très schématique : dortoirs, cour de caserne, miradors... Toutefois, cette mise en scène s'avère suffisamment évocatrice pour renvoyer à la mémoire des camps et suffisamment lacunaire pour rendre possible le décalage qu'orchestre Benigni.

Si *La vie est belle* reste très allusive quant à l'horreur du génocide, il n'en va pas de même avec le film de Peter Kassovitz, *Jakob le menteur*. Cette comédie se caractérise par un réalisme plus grand dans le traitement du référent historique. Ce souci de véricité entraîne parallèlement une ampleur comique moins forte. Le film de Kassovitz se tient ainsi à mi-chemin entre le drame et la comédie. Peut-être faut-il voir dans cet essoufflement de l'effet comique comme le signe de la fin du cycle autorisé par l'impact de *La liste de Schindler*.

L'histoire de *Jakob le menteur* se déroule dans le ghetto juif d'une ville polonaise. Incarné par Robin Williams, Jakob est arrêté après le couvre-feu. Envoyé dans le bureau d'un officier nazi, il entend par mégarde une nouvelle importante à la radio : les Russes ne seraient qu'à 400 km de la ville. De retour dans le ghetto, Jakob révèle l'information et bientôt le bruit se répand qu'il possède une radio. Pour donner de l'espoir à ses compatriotes, Jakob va commencer à diffuser de fausses nouvelles jusqu'au jour où les nazis suspectent la présence d'une radio dans le ghetto. Après avoir été arrêté et torturé, Jakob est abattu tandis que les autres habitants sont déportés vers les camps.

Contrairement aux deux films précédents, le comique de *Jakob le menteur* ne repose pas sur un retournement de la réalité historique. Le décalage va surtout surgir suite à une méprise, à une confusion des séries⁹. Cette confusion se met en place dès le début du film, puisque Jakob qui n'aspire qu'à la tranquillité et à l'anonymat se trouve soudain projeté dans le monde extérieur et entend une information qu'il n'aurait pas dû découvrir. La confusion est d'autant plus grande que les habitants du ghetto sont persuadés que Jakob possède une radio et qu'il est à l'écoute des informations venant de l'extérieur. Face à la pression de la communauté, Jakob accepte de jouer le jeu et c'est presque

à son corps défendant qu'il va se voir impliqué dans le mouvement de résistance. Parallèlement à ce comique de situation, Kassovitz entreprend de présenter une vision très réaliste du ghetto. Des morts sont ramassés dans les rues, certains Juifs sont abattus et le meilleur ami de Jakob est retrouvé pendu dans son salon de coiffure. Jakob lui-même se voit torturé par les nazis. Juste avant son exécution, il apparaît devant la foule avec le visage tuméfié et défait. À côté de moments drôles et légers, *Jakob le menteur* fait donc aussi figurer bon nombre de scènes dramatiques. Cette mixité de régimes est rendue possible par l'option comique choisie. Dans le cas de *Train de vie* et de *La vie est belle*, le principe de retournement n'autorisait pas une représentation frontale des événements. Le renversement de la réalité historique ne pouvait s'effectuer qu'à condition que le référent traumatique soit présenté de façon suffisamment lacunaire pour permettre sa déformation. En consacrant la figure comique du héros malgré lui, Kassovitz développe un type de comédie qui ne nécessite pas une simplification aussi grande de la réalité historique. Pris dans des situations qui le dépassent, Jakob ne cherche pas à retourner la réalité qui l'entoure. Aussi le réalisateur peut-il proposer une vision assez réaliste du ghetto, même si cette vision paraît stéréotypée et fait écho à ce que nous avons pu voir dans certains films antérieurs.

III. Menteurs et fabulateurs

Jusqu'à présent, nous avons essentiellement repéré le décalage présent au sein de chaque représentation. Cependant, il est clair que, pour être comique, ce décalage doit être perçu comme tel. Si l'écart n'est pas compris,

les comédies de la Shoah risquent de manquer leur objectif et de ne pas susciter le rire. Que penser, en effet, d'un film qui nous conte la déportation des Juifs par eux-mêmes ? Ou d'une représentation qui transforme un camp d'extermination en espace de jeu ? C'est à ce point de l'analyse que nous retrouvons la deuxième condition du comique, la notion de distance. Comme le note Jean Emelina, « il ne peut y avoir comique que là où il y a une anomalie, mais là où celle-ci, au lieu d'affecter le moi, est tenue à distance comme pur spectacle »¹⁰. Il est donc important que le spectateur ait conscience de la nature fictive de l'écart. Pour le dire autrement, la déformation comique de la réalité historique n'est possible qu'à condition que cette déformation se donne comme illusion et fiction. Sans cette condition, la comédie deviendrait inconvenante à l'égard de la réalité historique et risquerait de semer le trouble dans l'esprit du spectateur en présentant une vision falsifiée du judéocide.

Dans les comédies de la Shoah, les stratégies de mise à distance sont nombreuses et activées à des degrés divers. Dans la plupart des cas, le lieu de l'action n'est pas nommé avec précision, ce qui permet d'alléger quelque peu le poids référentiel de l'Histoire et de donner au récit un caractère plus universel. Un film comme *La vie est belle* accentue encore cet aspect en se présentant dès l'ouverture comme un conte, presque une fable. Plus généralement, les films donnent à voir une vision délibérément schématisée du génocide : les Allemands apparaissent de manière caricaturale tandis que les camps et ghettos sont représentés de façon stéréotypée et conventionnelle. Si toutes ces stratégies accentuent l'aspect fictif du récit, il

⁹ L'interférence des séries est un autre grand principe du comique dégagé par Bergson, au même titre que le retournement et la répétition. Henri BERGSON, *op. cit.*

¹⁰ Jean EMELINA, *op. cit.*, p. 45.

semblerait pourtant que ce ne soit pas encore suffisant. L'ampleur du génocide et la place qu'il occupe dans les mémoires semblent nécessiter la mise en scène d'une distance supplémentaire, l'ajout d'une ultime précaution morale. Il est ainsi frappant de remarquer que les trois comédies de la Shoah s'organisent autour de la thématique du mensonge et de la fiction. Que ce soit *Jakob le menteur*, *La vie est belle* ou *Train de vie*, tous ces films mettent en scène le personnage d'un menteur qui se trouve confronté à l'horreur du génocide. Il me semble que nous touchons ici du doigt la spécificité propre à ces films. Face à la gravité du traumatisme, la distance nécessaire au comique ne peut être obtenue qu'à travers la mise en scène d'une parole fabulatrice. C'est à ce prix seulement que la comédie peut voir le jour, lorsque la réalité historique se voit déformée par un mensonge qui s'annonce comme tel. Reste maintenant à examiner la portée de cette parole fabulatrice, la façon dont elle compose avec la réalité du référent historique.

Malgré leurs différences, *La vie est belle* et *Jakob le menteur* sont des films très proches dans la mesure où ils mettent en scène une parole menteuse qui est d'emblée présentée comme fabulatrice. L'énonciation du film n'épouse pas celle du menteur. Contrairement aux personnages, le spectateur a immédiatement conscience de la nature fictive de la parole prononcée. Guido et Jakob nous apparaissent pour ce qu'ils sont : des menteurs, c'est-à-dire des locuteurs qui feignent de dire la vérité et qui s'apparentent davantage à des diseurs de fictions. Dans *Jakob le menteur*, les fictions qu'élabore Jakob sont de l'ordre du probable, du plausible. Elles portent sur l'extérieur du ghetto et concernent l'hypothétique avancée de l'armée russe. Ce caractère vraisemblable du mensonge est renforcé par le fait que celui-ci s'appuie sur un élément factuel

entendu à la radio : les Russes ne sont plus qu'à 400 km de la ville. Au départ, Jakob se contente de répéter ce qu'il a découvert. Ce n'est que peu à peu qu'il va déformer et amplifier cette information de base. Toutefois, Jakob n'est pas un bon menteur. En de nombreuses occasions, il manque d'assurance pour diffuser ses fausses nouvelles. Et même lorsqu'il acceptera de jouer le jeu, il éprouvera encore le besoin de se nourrir d'informations réelles. Dans une scène significative, on le voit ainsi tenter de lire un journal allemand pour saisir quelques bribes du réel et relancer la fiction. A aucun moment du film, Jakob ne tente de transformer la réalité dramatique du ghetto. Ses mensonges portent sur le hors-champ de la représentation et leur contenu apparaît comme plausible et hautement vraisemblable aux yeux des habitants du ghetto. Ce caractère vraisemblable du mensonge explique sans doute que la fiction de Jakob soit une fiction partagée par la communauté. A l'exception du docteur et de la petite fille, tous les habitants du ghetto s'approprient la parole de Jakob. On la commente, on la déforme, on l'amplifie encore. Diffusant l'espoir au sein de la communauté, les mensonges vont même donner une impulsion suffisante pour que la résistance s'organise. Ce pouvoir consolateur de la fiction ne se trouvera démenti qu'en fin de film, lorsque Jakob sera arrêté et exécuté.

En regard de *Jakob le menteur*, la parole fabulatrice de *La vie est belle* apparaît d'une tout autre portée. Elle ne vise plus l'au-dehors de la représentation, mais contredit ce qui est montré à l'image. Pour préserver son fils de la barbarie nazie, Guido élabore une fiction qui se superpose à la réalité du camp mis en scène. Le mensonge vient ainsi transformer l'univers concentrationnaire, en atténuer l'horreur quotidienne. Cette puissance du mensonge culmine lors d'une scène particulièrement emblématique. Peu

après l'arrivée au camp, Guido se porte volontaire pour traduire les consignes d'un officier allemand. Plutôt que de rapporter les propos nazis, il se met à improviser un règlement fantasque, censé correspondre à l'organisation du jeu. Dans cette scène, le mensonge supplante la réalité et apparaît comme une incroyable vérité aux yeux de l'enfant. Aux yeux de l'enfant seulement, car il est clair que le mensonge de Guido est trop improbable pour pouvoir être accepté par les autres prisonniers. Contrairement à *Jakob le menteur*, il n'y a pas ici de fiction partagée. Le mensonge de Benigni n'est pas porteur d'espoir pour la communauté et n'inspire aucun mouvement de résistance. Les détenus du camp assistent, passifs, au spectacle mis en scène par Guido à destination de son fils. Privée de dimension communautaire, la fiction n'a d'autre enjeu que de cacher à l'enfant la véritable horreur des camps. Cependant, pour que cette fiction fonctionne, il est nécessaire que l'image se fasse complice du mensonge, qu'elle présente une vision des camps autorisant son interprétation comme espace de jeu. Et c'est peut-être là que réside la grande ambiguïté du film de Benigni. En faisant porter le mensonge sur une réalité historique représentée à l'écran, le réalisateur est presque contraint, s'il veut que le retournement comique ait lieu, d'affaiblir la représentation de l'univers concentrationnaire. Le risque de ce parti pris est évidemment de laisser croire au spectateur qu'un tel mensonge était possible dans les camps.

Avec le dernier film, *Train de vie*, le rapport entre fiction et mensonge connaît une nouvelle déclinaison. Cette fois, contrairement aux deux comédies précédentes, l'énonciation du film épouse celle du menteur. Ce n'est que lors du dernier plan,

lorsque le spectateur voit Schlomo derrière les barbelés, que cesse la confusion des points de vue. Par cette dissociation soudaine, la représentation crée un choc important. Le récit écoulé apparaît comme une fiction. Au dénouement euphorique de la fable succède l'issue tragique de l'Histoire : la déportation pour tous, sans échappatoire possible. En attendant cette fin tragique, Schlomo a pu mettre en place une fiction narrative qui est avant tout une fiction communautaire. Ainsi le fou nous conte un voyage utopique auquel chaque villageois prend une part active. A cet égard, les scènes des préparatifs sont significatives. Au son de la musique yiddish, les femmes s'occupent de la nourriture, le tailleur prépare les uniformes et le marchand de bois améliore son allemand avec un professeur de langues. La communauté juive est également présentée comme une communauté ouverte à l'autre, comme en témoigne la rencontre avec les Tsiganes, autre peuple persécuté. A l'inverse de *Jakob le menteur* et de *La vie est belle*, la révélation de la fiction n'intervient qu'en fin de représentation. Cependant, le spectateur n'est pas trompé pour autant. On peut, en effet, considérer que la mise à distance nécessaire au comique s'effectue presque automatiquement du fait que le récit se présente ouvertement comme une fable, en décalage total avec la réalité du génocide. Même s'il n'est pas nécessaire à la distance comique, le dévoilement du mensonge joue un rôle considérable, car rétroactif. Il permet d'ajouter une distance supplémentaire en venant frapper le récit écoulé du sceau de la fiction et de l'utopie. Finalement, dans ce court dénouement, se joue toute la problématique des comédies de la Shoah. La fiction comique peut-elle se maintenir lorsqu'elle se voit appliquée à un traumatisme historique tel que le judéocide ?

¹¹ Jean EMELINA, *op. cit.*, p. 54.

IV. Echec du comique, échec de la fiction

Que ce soit dans *La vie est belle*, *Train de vie* ou *Jakob le menteur*, le décalage comique est rendu possible par la mise en scène d'une fiction qui s'annonce comme telle. Mais cette fiction est-elle tenable de bout en bout ? En d'autres termes, la réalité historique peut-elle se voir détournée impunément ? Poser ces questions revient à examiner la dernière condition du comique, la condition d'innocuité.

D'Aristote à Bergson, on a toujours considéré que le comique ne devait causer ni dommage ni destruction et que son effet reposait sur une 'anesthésie momentanée du cœur'. Comme le note Jean Emelina, le comique « suppose l'absence de toute émotion agréable aussi bien que désagréable. Ni peur, ni enthousiasme, ni fureur »¹¹. Les désordres du comique ne doivent pas prêter à conséquence. Dans une comédie traditionnelle, le spectateur comme les personnages ne sont pas véritablement affectés par les bouleversements mis en scène. A la vision des comédies de la Shoah, on voit que cette condition d'innocuité est loin d'être satisfaite. A mesure que la représentation progresse, le rire s'enraye et le décalage comique éprouve de plus en plus de difficultés à se maintenir. Au final, chacune de ces comédies montre l'échec de la fiction et la revanche du principe de réalité. La Shoah ne se laisse pas détourner sans dommage et le mensonge ne peut que surmonter momentanément le tragique de la situation historique.

Dans le film de Kassovitz, la dénégation du principe comique se traduit par la mise à mort du fabulateur. Ainsi, Jakob est-il finalement arrêté et exécuté. Pour les Allemands, les nouvelles qu'il diffuse deviennent gênantes à partir du moment où elles commencent à entraîner des actions concrètes de résistance. Afin d'épargner la vie de plu-

sieurs otages, Jakob est obligé de se livrer. Dans le bureau de l'officier nazi, il aperçoit une carte montrant que les armées russes se rapprochent. Cette scène est capitale, car elle montre la vertu prédictive du mensonge. Ce qu'annonçait Jakob est en train de se réaliser. Ses mensonges n'étaient pas seulement probables, ils se rapprochaient dangereusement de la vérité. Malgré cette confirmation factuelle, il n'empêche que Jakob a menti. Et lors de la séquence de l'exécution, placé devant la foule de ses compatriotes, il est confronté à un difficile paradoxe qui montre combien sont floues les frontières entre vérité et fiction. S'il obéit aux Allemands en déclarant qu'il n'a jamais possédé de radio, il dément l'arrivée imminente des troupes russes et anéantit l'espoir que suscitait cette arrivée. Par contre, s'il affirme que ses nouvelles étaient vraies, il ment aussi puisqu'il n'a jamais possédé la radio qui aurait pu créditer ses dires. Quoi qu'il dise, Jakob sera donc toujours pris entre fiction et vérité. Dès lors, Jakob va choisir le silence. En ne prononçant pas un mot, il désavoue les Allemands dans le même temps qu'il conforte l'espoir de ses compatriotes. Ce moment de silence est bientôt suivi d'un rire désespéré, un rire qui s'élève à la face de l'officier nazi venu le rappeler à l'ordre. Face à cette dernière bravade, l'officier sort son revolver et abat Jakob. A ce stade du film, il ne reste plus rien du comique et de l'écart initial. Le décalage introduit par la fiction s'est vu rattrapé par la réalité. L'émotion prend le pas sur la distance. Le corps de Jakob est étendu sans vie sur l'estrade pendant que les autres Juifs sont emmenés pour être déportés. Cependant, la représentation ne s'arrête pas là. En voix off, la parole de Jakob continue de se faire entendre tandis qu'à l'image un train file dans la campagne : « C'est comme ça que ça a fini. On les envoya dans les camps et on ne les revit plus jamais... Mais peut-être que ça ne s'est pas passé comme ça... ». A ce

moment, le parcours du train est interrompu par l'arrivée de l'armée russe. De son wagon, la petite fille assiste à la libération du convoi. Mieux encore, elle cligne des yeux et aperçoit, ainsi que Jakob l'avait prédit, un orchestre de jazz juché sur un char soviétique. Cette fin est bien sûr ambiguë. Si Jakob a péri, sa parole continue à orienter le récit. Jusque-là dissociées, l'énonciation du menteur et celle du film se confondent. En terminant sur un plan ouvertement onirique, Kassovitz réintroduit, dans la représentation, une fiction qui s'annonce comme telle. Cette fiction a cependant une autre valeur que celle des fausses nouvelles diffusées par Jakob. Il ne s'agit plus de créer un décalage comique, mais de proposer comme une consolation à la vraie fin de l'Histoire : la déportation et la mort.

La vie est belle se termine également par l'exécution du fabulateur. Si les mensonges de Guido ont pu faire illusion et atténuer un temps le tragique de la vie concentrationnaire, ils finissent par se montrer inopérants face à l'horreur du génocide. Cette résistance du réel au mensonge se manifeste dans une scène-clef du film. Peu avant la fin de la représentation, Guido, retournant au dortoir, s'égare dans le brouillard. Dans ses bras, il tient son fils endormi. Soudain, il s'arrête, frappé de stupeur. Devant lui, à peine visible, l'image d'un charnier. Face à cette vision, Guido reste muet, puis prudemment fait demi-tour. La parole laisse place au silence. Devant un tel carnage, il n'y a rien à dire, rien à retourner. L'écart comique n'est plus possible et même la parole la plus mensongère ne peut venir jouer de cette réalité. Pour le spectateur, cette scène fonctionne comme un avertissement en rappelant l'ampleur réelle du traumatisme. Le rire montre ici ses limites, des limites qui seront d'autant plus flagrantes lors de l'exécution de Guido. Alors que les nazis évacuent le camp, Guido cache son fils dans une sorte de boîte aux

lettres et lui fait promettre de ne pas sortir tant qu'il y aura encore des soldats. C'est la dernière étape du concours, la plus importante, celle qui précède la fin du jeu. Peu après avoir caché son fils, Guido est arrêté par un garde. Il fait une dernière pitrerie puis s'éloigne de la cachette. Guido et le soldat disparaissent du champ de l'image. Ne reste qu'un plan de ruines, bientôt accompagné d'un bruit de mitrailleuse en provenance du hors-champs. Après un long silence, le soldat réapparaît sans Guido... On ne se moque pas impunément de l'Histoire. Dans cette scène, le responsable de l'écart comique est mis à mort et le réel semble reprendre ses droits. Cependant, contrairement à *Jakob le menteur*, cette exécution a lieu hors du champ de l'image. Dans le film de Kassovitz, une telle exécution pouvait se dérouler en public, du fait que tout au long de la représentation, les situations dramatiques voisinaient avec des moments plus drôles et légers. Avec *La vie est belle* et le principe de retournement qui le caractérise, montrer une telle exécution est plus difficile. Pour que la fable garde sa cohérence, il est nécessaire que la mort du père ne soit pas montrée frontalement. Guido est ainsi exécuté dans les coulisses du conte, dans le champ du réel, là où l'image s'ouvre à la dure réalité de la Shoah. Peu après la disparition de Guido, le camp est libéré par les Américains. Emmené sur un char, l'enfant retrouve bientôt sa maman. Comme *Jakob le menteur*, *La vie est belle* se termine donc sur un dénouement, si pas heureux, du moins ouvertement optimiste. Notons tout de même que cette fin heureuse ne se présente pas, comme c'était le cas dans le film de Kassovitz, sous un jour nettement fictionnel. Bien sûr, l'enfant «gagne» le char que Guido lui avait promis. Mais l'apparition de la récompense tant attendue n'est pas suffisante pour que la fin du film soit perçue comme le dénouement d'un conte. Au contraire, les dernières séquences

sont traitées sous un mode réaliste. On assiste au défilement des convois tandis que sur les bas-côtés marchent les déportés. Mais c'est surtout la voix off de l'enfant, devenu grand, qui va amplifier cette impression de réalité : «Voilà mon histoire. Voici le sacrifice que fit mon père. C'est le cadeau que j'ai reçu de lui». Pareille fin est évidemment ambiguë et peut conduire à la méprise du spectateur. Ce dernier risque non seulement de croire que l'énonciation du mensonge de Guido était possible dans les camps mais que ce mensonge pouvait être suffisant pour sauver la vie d'un enfant.

Malgré leurs différences, les films de Benigni et de Kassovitz proposent un dénouement en bien des points comparable. Ils mettent tous deux en scène l'échec du processus comique dans le même temps qu'ils aménagent une fin relativement positive au récit. A priori, une telle construction peut étonner, car on s'attendrait plutôt à ce que la chute de la comédie entraîne un dénouement tragique et désespéré. Or, c'est tout le contraire qui se produit. Chacun de ces récits élabore un dénouement qui permet de sauver les survivants des ravages de l'Histoire. Cette issue «heureuse» ne doit pourtant pas être comprise comme un déni du traumatisme. Dans les deux films, l'issue «optimiste» ne surgit que lorsque l'horreur du génocide a rattrapé l'écart creusé par le comique. Dès lors peut-être faut-il voir dans ces dénouements positifs comme une compensation à l'échec du comique. Ces dénouements auraient une vertu compensatoire dans la mesure où ils viendraient assurer au spectateur que le décalage comique n'a pas été déployé en vain. Guido est tué, mais ses mensonges permettent de sauver l'enfant. Jakob ment une dernière fois pour apporter un soulagement aux déportés et aux spectateurs. Même en déroute, le comique n'est donc pas sans effet sur la fin de la représentation. Si la comédie échoue à transformer

l'Histoire, du moins peut-elle contrebalancer l'issue tragique de celle-ci par une fin réconfortante.

Avec *Train de vie*, nous assistons à un tout autre type de dénouement. Comme nous l'avons déjà souligné, la révélation du mensonge n'intervient qu'à la fin de la représentation et c'est alors tout le récit de Schlomo qui est frappé d'impossibilité. Le retournement comique de la déportation n'est que fiction, une fiction d'autant plus tragique qu'elle est proférée depuis un camp de concentration. Contrairement aux deux films précédents, la fin de *Train de vie* ne propose aucune échappatoire. C'est même l'inverse qui se produit. Alors que le récit de Schlomo se termine par un plan montrant la fuite du train en Union Soviétique, la dernière image du film signifie clairement qu'une telle fuite n'a pas eu lieu. Le plan d'ensemble fait place à un plan serré, l'évasion à l'enfermement. Derrière les barbelés, Schlomo continue à évoquer le destin heureux des membres de la communauté, mais nous savons que sa parole n'est qu'une tentative dérisoire pour lutter contre l'inéluctable. Même si on ne nous montre pas le sort réel des déportés, on devine aisément qu'ils ont fini dans les camps et que la plupart, sans doute, ont péri. Ce refus de produire une fin compensatoire se traduit également dans la composition de l'image. En filmant Schlomo derrière les barbelés, Mihaileanu remet du même coup le spectateur à sa véritable place, c'est-à-dire hors des camps. Nous ne pouvons rien pour Schlomo et les siens. Contrairement à *La vie est belle*, la caméra ne peut se résoudre à pénétrer à l'intérieur de l'horreur concentrationnaire. Et l'image qu'elle nous donne de Schlomo est une image délibérément plate, schématique, à valeur de métaphore comme s'il s'agissait avant tout de susciter le travail de mémoire, plutôt que de prétendre donner une vision réelle des camps. Par ce

final, *Train de vie* est peut-être le seul film à distinguer aussi nettement deux types de fiction, celle que les personnages élaborent et celle du film dans son ensemble. Si Schlomo est encore vivant dans les camps, c'est sans doute grâce à la fable qu'il se raconte à lui-même. Face à l'horreur extrême du génocide, la fuite dans l'imaginaire constitue une des seules issues possibles et l'humour, comme politesse du désespoir, permet de surmonter le réel et de prolonger la survie. *Jakob le menteur* ainsi que *La vie est belle* ne disaient d'ailleurs pas autre chose puisqu'ils montraient comment le tragique du génocide était momentanément surmonté par la fiction et le mensonge. Cependant, à la différence de ces deux films, Mihaileanu montre aussi l'impossibilité de tout projet comique fondé sur l'horreur du génocide. En dissociant le point de vue du film de celui du personnage, le réalisateur montre le caractère illusoire de la fable et l'impossibilité de la fiction. Sur ce point, *Jakob le menteur* et *La vie est belle* font preuve d'un cheminement inverse puisqu'en fin de narration, l'énonciation du film, jusque-là extérieure et surplombante, prolonge la fiction du menteur en faisant en sorte qu'une fin compensatoire puisse surgir à l'écran et consoler le public de l'échec du comique.

V. Conclusions

Tout au long de cette analyse, les comédies de la Shoah nous sont apparues comme des représentations emblématiques, cristallisant de manière décisive les tensions entre comique et tragique, fiction et Histoire. Bien que ces représentations déclinent le comique sous des registres parfois différents, elles présentent suffisamment de points communs pour que nous puissions les trai-

ter comme une séquence homogène, témoignant d'un moment décisif dans les représentations du génocide.

Ainsi, il n'est pas étonnant que la sortie de ces films soit à ce point rapprochée dans le temps. Bien que d'autres comédies de la Shoah aient pu voir le jour précédemment, il apparaît que les années nonante constituent une période particulièrement propice à l'émergence de représentations comiques. Nos trois comédies s'inscrivent ainsi dans un contexte de sensibilisation exacerbée à l'égard du génocide. Comme le note Enzo Traverso, la mémoire de la Shoah a connu en cinquante ans «une véritable métamorphose, en passant progressivement de l'indifférence généralisée à la reconnaissance publique»¹².

Un tel contexte de sensibilisation a évidemment favorisé l'apparition des comédies en fournissant les normes nécessaires à l'écart comique. Par leur succès critique et public, les comédies de la Shoah témoignent que la société dispose, en cette fin de siècle, d'une connaissance suffisamment prégnante du judéocide pour que l'on puisse présenter de manière détournée l'événement traumatique. A cet égard, le film de Spielberg, *La liste de Schindler*, a joué un rôle décisif puisqu'en fixant les codes de représentation du génocide, il a du même coup ouvert la voie à des représentations moins soucieuses des contraintes du réel.

Malgré ces conditions de réception favorables, on a pu craindre, face à la sortie répétée de comédies sur la Shoah, une banalisation du génocide. Et il est vrai que la norme n'équivaut pas au réel et que *La vie est belle* ou *Jakob le menteur* peuvent apparaître comme simplificateurs. Cependant, même si ces comédies présentent une vision décalée du traumatisme qui les éloigne de la

¹² Enzo TRAVERSO, « Du refoulement au dévoilement », dans *La mémoire de la Shoah*, op. cit., p. 21.

¹³ Sigmund FREUD, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988, coll. «Folio Essais».

vérité historique, elles recèlent différents niveaux de sens qu'il importe de dégager.

Immédiatement perceptible, le premier niveau de sens touche au caractère salvateur du rire. Comme nous l'avons vu, les comédies de la Shoah mettent en scène des personnages qui, pour survivre au traumatisme, recourent à la fiction et à l'imaginaire. Le rire et l'humour apparaissent ainsi comme des moyens de surmonter le réel, de le tenir à distance. Cette fonction libératrice du comique vaut aussi pour le spectateur. Bien que celui-ci ne soit pas directement plongé au cœur des événements, il s'identifie aux personnages en partageant leurs craintes et leurs peurs. Le rire lui permet donc aussi de conjurer l'angoisse née de la représentation du génocide.

Derrière ce premier sens s'en cache un second qui porte davantage sur le pouvoir configuratif de la comédie, son incapacité à détourner un événement historique comme la Shoah. Par la liberté qu'elle prend à l'égard de son référent, la comédie peut être considérée comme une des formes les plus poussées de fiction. Dès lors, étant donné cette part de liberté, on aurait pu craindre que les comédies de la Shoah n'évacuent totalement le poids du réel et qu'elles produisent une vision faussée de l'Histoire, comme cela a pu se produire avec certaines comédies françaises portant sur la Seconde Guerre mondiale telles *La grande vadrouille* (Oury, 1966) ou *Le mur de l'Atlantique* (Camus, 1970). Or, c'est l'inverse qui se produit. *Train de vie*, *La vie est belle*, *Jakob le menteur* sont certes des comédies, mais des comédies avortées qui ne peuvent aller jusqu'au bout de leur projet narratif.

Les comédies de la Shoah placent ainsi au cœur de leur configuration l'échec du détournement comique. En ce sens, elles occupent une place singulière dans l'évolution des représentations du génocide, car dans le même temps qu'elles consacrent

l'avènement de fictions purement narratives, elles en déclarent l'impossibilité même.

Plus difficile à saisir, le dernier niveau de sens porte sur le rôle que jouent les comédies dans notre perception du génocide. Favorisent-elles l'oubli ou maintiennent-elles notre mémoire en éveil ? En fait, il me semble que les comédies de la Shoah suscitent chez le spectateur ce que l'on pourrait appeler un relâchement mémoriel, un relâchement qui n'est ni mémoire ni oubli. Face à de telles représentations, les connaissances historiques du spectateur sont à la fois mobilisées et révoquées. Si l'on s'inspire de la théorie freudienne du rire¹³, on dira que notre mémoire investit une énergie psychique supérieure à celle que demande l'interprétation de la comédie. Alors que nous mobilisons certaines représentations mentales au sujet du génocide, les comédies nous donnent à voir une vision de l'événement qui déjoue l'attente suscitée par ces représentations. De cette différence entre la représentation attendue et ce qui apparaît à l'écran naît une épargne d'énergie qui se dissipe dans le rire. La mémoire se relâche alors, les souvenirs convoqués se font moins actifs et nous pouvons assister à des représentations qui s'ouvrent sur des fins compensatoires, alternant moments graves et légers.

Cette hypothèse d'un relâchement mémoriel se trouve confortée par le contexte socioculturel dans lequel naissent ces représentations. Dans une société où le souvenir du génocide se fait obsédant dans les esprits, les comédies de la Shoah ont sans nul doute entraîné comme un repos de la mémoire, une détente provisoire. Provisoire, car des films comme *Voyages* (Finkel, 1999) ou *Le pianiste* (Polanski, 2001) témoignent que cette détente ne constitue qu'un moment dans l'évolution des configurations de la Shoah, un moment déterminant où la mémoire conforte ses acquis avant de poursuivre plus en avant la recherche, toujours reprise, du souvenir...

ÉVA KOVACS

Sociologist

Center for Central European Studies

Budapest

Hungary

JÚLIA VAJDA

Sociologist-Psychologist

Eötvös Lóránd University

Budapest

Hungary

Abused Past - Force Future : The Story of Roza and Matild¹

Mengele's team sterilized both these women in 1944. They could thus have no children. They were adolescents when this happened. They did not have the time or chance to become familiar with their adult bodies. Their first sexual experiences were the sterilization itself and the accompanying brutality. Of course, they would always be able to adopt children, but for some reason neither of them did so, even though Roza, unlike Matild, had a happy marriage ; her first husband, who was considerably older, died, and she married a second time. Matild's marriage was short and unhappy, and ended in divorce. Her only happy relationship

ended when the man experienced paranoid schizophrenia.

It is awkward to ask what the reasons for the differences were. It is awkward because to do so reaches into levels of human life and suffering where we feel we perhaps have no right to explore. It might be best to just tell their stories, but we do not have the time to do so. Telling stories requires time and trust. But let us pursue this. It is possible that the little time we have may be enough for us to learn something about their lives after the Shoah, thereby rehabilitating them in their personalities as a whole. In this way we

¹ We learned the stories of Róza and Matild while conducting interviews with them as part of the work of the Mauthausen Survivors Documentation Project in 2003. It is possible to find one of our almost sixty Hungarian interviews, shortened and translated into German at www.mauthausen-memorial.at.

might avoid regarding them exclusively in a humiliating manner, as Shoah survivors.

*

Roza and Matild were both young adolescents at the time of the Shoah. Roza was fourteen, while Matild was seventeen. They were both Jewish, and they were both from the Hungarian provinces. Had they been from Budapest, their chances of survival would have been higher.² This also applies to their respective families. Of Roza's relatives, only two aunts survived, of Matild's, only a distant cousin.

At the end of the 1930's, before the deportation trains took them to Auschwitz, they both experienced how government-led anti-semitism made life impossible in Hungary. Matild was 'merely' expelled from the bourgeois environment to which she had been accustomed. Roza watched as locally recruited death squadrons³ beat her father, dragged him, and hung him by his feet. Fortunately he did not die at that time. A few years later, during the ghettoization, she lost her parents and siblings. Matild took the road to Auschwitz with her family, though she said her last goodbye to her father on the train platform.

In the winter of 1945 Roza was nearly raped by Nazis in a train. The block leader had made her undress in order to demonstrate hygiene standards to the others. Matild lost her mother then, when she - like her sister -

caught scarlet fever. The two sisters met in the scarlet fever barrack. Afterwards Mengele separated them forever. Matild was in the company of strangers - having been separated from everyone she knew - when a baby just born to one of the barrack occupants was strangled to protect the mother and the prisoners. Matild was entrusted with the task of sneaking the baby's body out in a bucket otherwise filled with trash. She took the bucket to the outhouse.

Both women were sterilized in a brutal way. Roza says she received an injection to her womb. Matild spoke of getting an injection to her ovaries. Burning liquid was squirted into her womb.⁴

Roza and her group were made to march to the West in January 1945. They watched as pregnant women and children were executed by the Germans. Liberation reached them on their journey. Russian soldiers barricaded themselves with the women in a schoolroom. The women were in danger of being raped, though they managed to hold on to one another and fend off the soldiers.

On arriving in Mauthausen, Matild 'merely' had to watch as three of the marching rows of laborers perished because they were not allowed to stop when trains came through. By the time of the liberation she was so weak that her companions had to force-feed her. She regained strength in hos-

² Budapest was the only one of the hundreds of Hungarian ghettos whose inhabitants the Nazis did not have time to deport.

³ In November 1938 Hungary prepared to re-annex the Sub-Carpathian region, which had been transferred to Czechoslovakia after WWI. Part of this process entailed sending so-called free teams to Sub-Carpathia. These groups were recruited mainly from members of the Arrow Cross Party. One such group was organized in Roza's hometown. In the spring of 1939 they gathered and tortured the local Jewish men, who were then taken to Debrecen and subsequently deported.

⁴ On sexual violence committed by the Nazis see Helga Amesberger - Katrin Auer - Brigitte Halbmayr : *Sexualisierte Gewalt. Weibliche Erfahrungen in NS-Konzentrationslagern*, Mandelbaum Verlag, Vienna, 2004.

⁵ The works of Gabriele Rosenthal and Quindeau's book *Trauma und Geschichte : Interpretationen autobiographischer Erzählungen von Überlebenden des Holocaust*, Brandes und Apsel, Frankfurt am Main, 1995. were a great help in understanding the stories.

pital, but she encountered another atrocity : while she was on Austrian territory, American soldiers tried to rape her.

Up to this point, their two stories are almost identical. When they returned home, hospital tests showed that Roza had become sterile and partially physically handicapped. Matild also discovered that she could not bear children. A couple of years later they both married. Roza was twenty-three at the time. Her partner was a man twice her age, who had previously courted her aunt. He too was had been freed from Auschwitz. Roza left her first job with the military and completed a university degree in philosophy. She and her husband sought medical help for years, but the doctors could not restore her fertility. Although the wish for a child was denied them, they had a happy marriage for 32 years. After her husband died Roza met a new partner, with whom she has lived for 20 years.

Matild married at the age of 21. Her marriage was an unhappy one, and the couple soon divorced. She did not tell either her husband, who was also a Shoah survivor, or the man who later made her want to explore her womanhood, what had happened to her. Soon after they met, this man suffered a bout of paranoia and was institutionalized. Only at work did she feel fully happy. This was the case until she retired, and she also completed university studies, but over the years her relationships with her colleagues loosened, and as some of her older colleagues died she became increasingly lonely.

One of the defining moments of womanhood is the birth of the first child. Until the first birth, a woman only has to take care of herself. From then on, she becomes a mother responsible for her child. But what happens to those who, despite desiring motherhood, are denied this event through brutal interference ? Could Roza and Matild

have found a life strategy capable of making this loss bearable ? Sterilization not only prevents the joys and pains of raising a child ; it also takes away the prospect of having a descendant to whom life experiences and gains can be passed, to whom lifelong love and responsibility are given, and who can return these things during old age. In this case, it also meant the extension of the brutality and indignity experienced in the lager. How did these women, who are both now nearly 80, cope with all this ? And why did their life paths diverge to such a high degree ? Why was Roza able to find not only one, but two life partners, while Matild remained alone⁵ ?

*

Let us first examine how Roza wrestled with the traumas of the first twenty years of her life. How did she manage to face the tragically prescribed future as dictated by the Shoah ? How did she avoid Matild's fate ? What made her capable of achieving a kind of completeness and happiness within the brutal confines of her life ?

As a child who witnessed violence against her father, Roza encountered anti-semitism at a very young age. After 1939 the family's opportunities in life were limited, and constant danger became a fact of life to which a child could adjust. Within the confines of these life opportunities, the parents, the main supporters of the child, became so helpless that Roza could not depend on their parental authority. Her parents could not ensure her full security. Their daily lives were filled with establishing practices aimed at avoiding ever-increasing dangers.

Roza was a young adolescent when her parents were separated and deported. She explains that her small size meant she was in danger of being mistaken for a child and sent to the Auschwitz gas chambers straight-away. The discovery of information on 'twin experiments' saved her from immediate

death, and she could attribute her survival to the aunts with whom she was deported. This was mutual, as they remained together as a group in the children's block. As her 14-year old body and sexuality became targets for the Nazis, her sexual maturing was not a natural process, but one that entailed suffering, pain, humiliation and the fear of death. Her shaved and malnourished body had the appearance of a child's. And she could not know what the injections were doing to her bodily functions. Her account indicates that her aunts were constantly struggling for Roza's life and physical safety. Given the conditions of the lager, they made an unusually great effort to give her clean clothes and something to eat. It was as if they were trying to ensure her personal dignity. She was barely 15 when she had to face the fact that though she was not grown up, the 'experiments' conducted upon her meant she would never fully do so. In the Shoah she lost her past along with her parents and siblings. A few years later she lost her former home and the aunts she lived with under the Communist system. It is perhaps her complete lack of roots that explains how she managed to find a workplace (the military) that provided her some sense of security. It was here that Roza awaited the moment of becoming an adult, and where she began a new life with a Jewish man twice her age. She had known her husband since childhood, and had seen him as a man in love when he had courted her aunt and treated Roza in a 'fatherly' fashion.

Our question is thus answered : Roza was denied the biological capacity for motherhood, but her ability to maintain a relationship was kept through learning practices under oppression, enjoying the protection of elders, and being quite lucky.

But what do we mean by the ability to sustain a relationship ? There are many possi-

bilities. Given our time constraints, it is best to show a motif that parallels Matild's story.

After the liberation Roza was immediately deemed handicapped. All her official papers stated that she was capable of performing only limited types of work, and that she was an invalid. She could not hide the fact of what had happened to her in Auschwitz. Her impaired motor skills made this impossible. The military officers who courted her at her workplace were told *«they could have no future together»*, but when asked why she would not explain. Roza could not or perhaps did not want to enter into intimate relationships with young non-Jewish men : *«I couldn't see them as men.»* At many points in her interview she indicated how she would try to keep such men at a distance, although they suspected the tragedy of her story and sympathized with her. Finally, her humiliation and frailty did not allow her to present herself to them as a woman.

The suspicion, the sympathy, and the *telling* of the events were not enough to build the trust and attraction which to Roza were essential for marriage. She needed a stronger support to be able to open up, not only in the sense of an older, familiar, and 'tested' man and father figure, as a superficial reading of the story would indicate, but in another, more complicated sense as well.

Roza did not and could not hide her physical wounds, but those wounds did not show the outside world the extent of the spiritual wound she had suffered in the Shoah. She could not talk about that. Perhaps that is why she chose a man with similar wounds, a man she could have loved there, in those circumstances, not just in a general sense, but concretely as well : they had seen and experienced the same things, he through the eyes of a man, she through the eyes of a girl. At the end of the interview she tells of the unspeakable :

«In the morning, when we woke up, I'll show you, the women ran into the electric cable like this, they couldn't take it and they became suicidal. There wasn't a morning when you wouldn't see a few women throw themselves on the cable. The others took the children out of their arms, because they would have committed suicide with the children in their hand. I didn't say that when we arrived and all around us... the arrival itself was terrible, it just didn't come to mind, I don't even want to talk about it. Everything was in flames, there was a burning ditch around us, and they were throwing in there... they took the babies out of the arms of the Polish women to save them, and they threw the tiny children into the flames. They were burned alive. Every day they came to pick people out, Mengele came every day, looking at breasts, you had to lift yours, undress and raise your arms, and he'd check the muscles, looked at... and we, there were seven of us in a line, we had to stand aside, because if they noticed that me and my aunts were from one family, they would have slaughtered us to pieces.»

*

Let us now examine the story of the other woman :

Matild tried, but in vain ; she could not find a partner. And perhaps most importantly, she could not tell anyone what had happened to her. It was impossible. Her husband and partners had been through the hell of the lagers themselves. But what had happened to her could not be told - at least not to a man. She is nearly 80 years old, and in the interview situation she feels she is capable of it. But she warns that she will only tell as much as she is able in one session. She claims she does not want to carry the story away with her. She feels it is her responsibility to pass it on to us.

Up to the point when her life history reaches the event of sterilization, her recounting

is dry. It then becomes dryer. She talks about the sterilization sixty years ago as if it were a routine medical check. She does not cry, her voice is steady, she does not stutter. She talks as if recalling the events does not pain her. Perhaps avoiding interpreting the event as a continuous loss and suffered amputation is her only way of dealing with her life after the tragedy ? Or perhaps it is the opposite : the pain is so severe, even today, that if she does not keep it at a distance, it would crush her. Could this be the case ?

The story of her sterilization is followed by her failed marriage and relationships. She feels - and she is probably right - that her failures are rooted in the Shoah. She never spoke to anyone of the sterilization. The things that happened to her became a secret that kept her from becoming close to a man. The important point is not hiding the fact of infertility, but the unspeakable nature of the procedure, of the humiliation. It is as if discussing it humiliates the listener as much as the narrator. What is more, her precise discussion of partner relationships shows that the sexual act always reminds Matild of sterilization, of the brutal interference and the squirting. The only man to whom later she might have been able to tell her fears, and who, with time, could have heard her tale of the horror of horrors -a survivor of the Shoah himself and living under the same burden - was institutionalized forever.

Thus Matild was never able to tell any man that as a young woman, at the time when her sexuality was maturing, her womanhood was violated and she was denied the possibility of the deepest tenderness. This is perhaps more painful to her than losing the ability to bear children.

But Matild, unlike Roza, did not struggle to be able to have a child. This would not have been easy, as it would have necessitated sharing her story. But that was not the only reason. Matild's recounting of her steriliza-

tion raises two other terrible experiences : the loss of her younger sister, and the murder of a baby.

She speaks of an experience of the gas chamber where she was once put and than immediately dragged out, as an aggression : she was dragged back to life ; she was not allowed to follow her sister. During the selection, at the moment of separation, her sister motioned to Matild to follow her. And Matild has been tortured by guilt : the conscious feeling of guilt at not having gone with her, and unconscious anger at the fact that her sister wanted her to follow her to death. Because she could not allow the second thought to enter her conscience, she cannot free herself from the first one : *«It comes down to the fact that I am the murderer of my sister,»* she claims in her shocking testimony.

And as if this were not enough of a burden, Matild tells another story, one that forever blemished her image of childbirth.

«There was a pregnant woman, with the Appelle-s, the Zahlappele-s. We tried to hide it, and it worked... This poor pregnant woman, she wasn't the only one, she had a stillbirth. There were doctors and nurses among us, but they had nothing, just a plank... they covered the poor one's mouth. The baby, it couldn't cry out, because it was suffocated... they put it in a bucket, covered it with trash, and put the bucket in my hands for me to take it to the backhouse. I took the bucket and left, I took it to the backhouse.»

The adolescent girl not only first encountered birth under inhumane conditions, but was also made complicit in the death of an infant. Unlike Roza, who was 'merely' a witness to the murder of children, Matild was directly involved. Moreover, it was a death where the Nazis, the oppressors, were not directly involved. The perpetrators were the oppressed themselves. The weight of the guilt is so heavy to this day that she

does not dare, and is not able, to face it. She defends herself from the unbearable feeling of guilt by taking a turn in the telling of her story. She continues by saying how false the Shoah accounts are. And this brings her back to her current perspective, speaking of the terror and the role of being a witness to it.

Her witness account, which goes beyond the physical horrors of the camps and allows us to see the dark recesses of her memories, is still not fully worked out : through fantasy and tormenting guilt Matild experiences herself as an accomplice in the murders of her sister and an infant, even though to an outsider she appears wholly innocent. Her account shows that the deaths of these two children have cast a shadow over Matild's relationships. Just the thought of the deaths kept her from thinking that a sterilized woman could have a child through adoption, through raising an orphan. Matild - who is overcome with assumed guilt - cannot free herself from these fantasies, and thus has come to feel that she is beneath accepting motherhood.

*

Indecency, shame, guilt. These are the three feelings that weave through the life stories of Roza and Matild. The invasion of decency is a feeling common to all Shoah survivors - women and men. But as adolescents, these two women were more vulnerable. In an odd way, the older Matild was the more vulnerable of the two. It is as if Roza's status, as more of a child offered her some kind of protection. And of course the shame of the inability to defend one's self, of feeling vulnerable : they both lived through that shame and through the stigma and shame of being maimed.

They are both weighed down by the sense of guilt. We know that all those who experience the loss of people close to them experience feelings of guilt. *In a*

paradoxical way, the conditions of the lager did not ease that feeling. The fact that we all know they were defenseless, that the spirit cannot be rational at all times, are of no help : when faced with the fact of those we left behind, the most plausible explanations are of no use. Especially when we are not only witnesses to the loss, but active participants in it.

This brings with it a sense of self-hatred. Its degree may vary, and it may not be a necessity, but it is understandable. Can a woman who hates herself really become a mother ? And can one who feels she cannot defend herself and her child when necessary really dare accept the responsibility of raising a child ? Would they dare become mothers ? That would require super-human courage.

LYDIE DAGUERRE,
Centre de Recherches sur les Médias
Université de Metz
France

La perception du génocide des juifs dans la presse quotidienne régionale française entre 1944 et 1948 :

Le Républicain Lorrain,
Les Dernières Nouvelles d'Alsace,
Libération Champagne

Cette contribution fait suite à une série de recherches effectuées en 2003 à propos de la représentation de la Shoah dans et par des journaux de la presse quotidienne régionale (PQR), entre la fin de 1944 et 1948. Afin de synthétiser les résultats de ces recherches et de montrer en quoi la PQR a plus ou moins orienté ses lecteurs vers une perception erronée de la Shoah, les trois titres qui ont servi à l'élaboration des travaux précédents, *Le Républicain Lorrain (RL)*, *Les Dernières Nouvelles d'Alsace (DNA)* et *Libération Champagne (LC)*, seront utilisés comme référents. Né le 13 septembre 1936, le *Républicain Lorrain* paraissait sur huit pages et se voulait indépendant de tout parti politique pour faire une information sans polémique ni discrimination. Il se plaçait dans le cadre national et répondait à la devi-

se de son fondateur Victor Demange «La France d'abord». Avec l'arrivée du nazisme, le *RL* s'est fait plus vigilant encore et, la guerre installée, il s'exila à Bordeaux. Mais, ce n'était que pour une courte durée car, au moment où les nazis ont marché sur Metz (Moselle), le rédacteur en chef du journal, Henri Béziès, a sabordé le quotidien dès le 14 juin 1940 jusqu'au 2 février 1945, date de sa réapparition. Dès lors, le quotidien est devenu le plus diffusé en région Lorraine. Ce facteur a été décisif pour le retenir dans un corpus parce qu'il s'est montré le plus susceptible d'informer une part importante de la population en un minimum de temps. De même *Les Dernières Nouvelles d'Alsace* a cessé d'être diffusé sous le régime nazi pour cause de sympathie nationale. Sa réapparition date de la fin de l'année 1944 et, outre

le fait qu'il soit un quotidien de référence en Alsace, il était intéressant de se pencher sur sa ligne éditoriale au sujet des camps, dans la mesure où le cas de l'Alsace s'est révélé particulier en raison de sa position frontalière avec l'Allemagne, de son statut administratif et de son histoire (guerre de 1870-1871 et annexions). Quant à *Libération Champagne*, son histoire a également motivé notre choix : il est paru pour la première fois au mois d'octobre 1944, en remplacement du quotidien *Le Petit Troyen* qui a vu sa publication s'arrêter pour cause de collaboration avec l'ennemi. Contrairement aux deux autres, il n'a pas cessé de paraître pendant la guerre. De ce fait, on peut aisément imaginer son encouragement au régime vichyste et sa collaboration. Troyes (Aube), tout comme Metz et Strasbourg, était l'une des villes de France les plus riches en population juive au moment de la Seconde Guerre mondiale. Il était, par conséquent, tout indiqué de porter l'étude sur les articles qui ont pu y paraître à propos du génocide des juifs.

Pour chacun de ces titres, l'étude de base a été menée sur un corpus de 305 articles recensés sur microfilms aux Archives Départementales de la Moselle, aux Archives Départementales de l'Aube et à la Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg. Elle se limite au 15 mai 1948, date de la création de l'Etat d'Israël. Le présent texte étant issu de ces travaux, il convient de conserver les mêmes paramètres. Aussi, afin de mettre en évidence certains points essentiels concernant la publicisation de la Shoah dans la presse régionale, l'analyse consiste-

ra en une observation du discours, afin de montrer les principales conséquences sur l'opinion publique vis-à-vis du judéocide.

Depuis la fin des années 60, période au cours de laquelle les camps d'extermination apparaissent en tant que tels dans l'espace public et se distinguent des camps de concentration auxquels ils avaient toujours été associés, de nombreuses recherches historiques se sont intéressées à la Shoah. On a pu remarquer par exemple les travaux de Raul Hilberg¹ ou encore ceux d'Annette Wieviorka². Mais, en ce qui concerne les études relatives à la presse et à son rapport au génocide, les travaux français se limitent essentiellement à l'analyse de la presse nationale. Dans un article de la revue *Le Monde juif*, éditée par le centre de documentation juive contemporaine, Muriel Klein-Zolty (1994 : pp.109-120) relate le fait que dès 1944, le quotidien *Le Monde* a consacré quelques articles à la découverte et à la libération des camps, notamment sur celui du Struthof, le 27 décembre 1944. Elle note également que l'on parle d'Auschwitz dans un texte en date du 8 février 1945. Cependant, elle précise que l'information diffusée à ce propos n'est que sporadique et plus encline à traiter de la déportation politique. Elle fait notamment remarquer qu'il faut attendre les 20 et 22 avril 1945 pour lire des articles plus spécifiques sur la Shoah, traitant du ghetto de Varsovie et des camps d'Auschwitz et de Birkenau en tant que lieu du massacre de 1 715 000 juifs. A la lueur de ce constat, il est possible de spéculer sur ce qu'a été le traitement journalis-

¹ *La Destruction des Juifs d'Europe*, tomes 1 & 2, Gallimard, Paris, 1985.

² Parmi ses travaux, on peut notamment retenir : *Déportation et Génocide, entre la Mémoire et l'Oubli*, Hachette, Paris, 1992 (coll. «Pluriel et Histoire»)

³ «Un appel aux français du Gauleiter Sauckel : *Nous ne déposerons pas les armes avant que la terrible puissance de la Juiverie soit brisée*», *PT*, 20 mars 1944.

⁴ «Leur Kultur en Alsace», *DNA*, 10 janvier 1945

⁵ «Les atrocités nazies», *DNA*, 16 janvier 1945

⁶ «Plus de trois millions de Juifs polonais assassinés», *RL*, 7 avril 1945.

tique de la déportation au sens général du terme, ainsi que du génocide dans la presse nationale : une couverture peu intense avant 1945 et plus importante à compter du mois d'avril de cette même année. Cependant, il est légitime de se demander si cela est également valable pour la presse régionale et si la médiatisation de la Shoah est semblable à celle de la presse nationale. Dans une certaine volonté de clarifier la position de la PQR à ce propos, il sera nécessaire d'envisager le traitement médiatique du génocide par les titres observés, avant de s'interroger sur les causes et conséquences de l'information diffusée.

1. Une instabilité de la couverture de la Shoah

Lors de l'examen des articles, on a pu se rendre compte du fait que peu d'entre eux sont effectivement parus avant la mi-avril 1945 et que leur contenu diffère considérablement d'un quotidien à l'autre. Les *DNA* ont décidé de placer les atrocités nazies dans leurs priorités et n'ont pas hésité à publier des textes sur deux pages, le *RL* s'est montré moins prolixe que son homologue alsacien, mais n'en a pas oublié pour autant l'existence des faits qu'il a traités au même titre qu'un autre sujet. Quant au *Petit Troyen* (*PT*), fidèle à ses convictions, il s'est contenté d'amoindrir les événements relatifs à la déportation. Ces divergences semblent conduire à la déduction que plus la frontière avec l'Allemagne s'éloigne, moins la presse régionale paraît concernée par le système concentrationnaire nazi. De plus, l'évocation de ce dernier ne retient pas de réelle particularité pour la persécution antisémite. Le peu de textes qui y fait référence se mêle à ceux sur les camps de concentration et de transit. Certains vont même jusqu'à ignorer l'existence de cette réalité. Le *PT* publie des papiers qui s'apparentent plus à de la pro-

pagande contre les juifs qu'à de l'information objective et nie les pratiques d'extermination, tout en encourageant à la haine et à l'antisémitisme³. Ce type de document n'a pas sa place dans les *DNA* et le *RL*, puisqu'on y traite surtout de l'enfer des camps, des méthodes qui s'y appliquaient et de ce que pouvait y représenter la survie. Malgré tout, certains de ces articles se distinguent par leur traitement sans détour du génocide en lui-même : la première fois que les *DNA* y font référence, c'est via un article intitulé «Les tortionnaires nazis à l'œuvre», le 27 décembre 1944 et, comme l'a justement fait remarquer Muriel Klein-Zolty (1994 : p. 110), on y évoque le gazage de 86 femmes juives au camp du Struthof. Certes, le Struthof n'était pas un camp d'extermination en tant que tel mais, cette dernière y fut pratiquée, notamment quand les juifs alsaciens qui y étaient enfermés ne pouvaient plus servir aux nazis et étaient trop faibles pour être déplacés vers les camps d'extermination. D'autres récits de ce style suivent le 10 janvier 1945⁴ et le 16 janvier 1945⁵ mais les faits n'y sont qu'abordés ou suggérés : on y évoque les circonstances de la mort de femmes juives, tsiganes «et peut-être d'autres» sans les distinguer. On note cependant, dans le premier véritable papier du *RL*⁶ qui ose parler de la Shoah, en des termes qui lui sont propres, une référence aux persécutions antisémites de Pologne qui ont conduit «trois millions et demi de juifs» à la mort. On constate alors que les deux tiers de ces articles traitant du judéocide de façon plus ou moins explicites, sont issus des *DNA* qui, par conséquent, apparaît comme le quotidien le plus impliqué dans la dénonciation de la volonté d'extermination systématique des juifs. Cela semble confirmer que la distance géographique avec les lieux où se sont déroulés les faits joue un rôle important dans leur couverture médiatique et que, plus le lectorat se trouve éloigné de cette zone, moins les informations relatives

aux événements lui sont fournies. Cette hypothèse demande cependant à être vérifiée par une observation de la situation à partir de la seconde moitié du mois d'avril 1945. Dès les premiers contacts avec les textes publiés à cette époque dans les quotidiens examinés, il est possible de constater une augmentation générale des articles pour chacun d'eux avec une réduction notoire des différences entre leurs couvertures des événements. Le *RL* et les *DNA* qui, jusque là, ne s'étaient pas consacrés au sujet de manière similaire, se rapprochent par une équivalence au niveau du nombre de papiers parus. De plus, le glas a sonné pour le *PT* dont le tirage a été arrêté après la libération de Troyes par les troupes du général Patton, le 25 août 1944. Dès lors, c'en est terminé des heures de la collaboration et le quotidien qui lui succède, *Libération Champagne* (*LC*), prend le parti de donner une place d'honneur à la véracité ainsi qu'à l'objectivité des informations diffusées et les journalistes commencent à rechercher avec plus d'exactitude le système concentrationnaire nazi. En outre, une accumulation plus forte des sujets est visible, communément aux trois titres, dans le mois d'octobre 1945. Une explication peut éventuellement être trouvée dans la nature des faits qui se déroulent au cours de cette période. Le début du mois (du 4 au 6 octobre) est, en effet, marqué par le procès de Pierre Laval, ex-Vice Président du Conseil et partisan de la collaboration. Il a été fusillé le matin du 15 octobre 1945 après avoir tenté de se suicider la veille. Si cet événement n'a pas (ou relativement peu) été traité dans la presse régionale, il a eu l'avantage de créer un contexte pour la construction de l'information sur la déportation et sur le génocide auxquels, Laval, avait contribué. Il faut également prendre en considération le

fait que le mois d'octobre 1945 correspond au moment où les différents procès du régime nazi se mettent en place, notamment ceux de Strasbourg, Lunebourg, Rastadt et le très attendu procès de ses hauts dignitaires à Nuremberg. On commence alors à voir fleurir des articles qui les concernent. Ainsi, le 24 octobre 1945, les *DNA* publient-ils un papier titré «Goëring discute et étudie, mais un peu tard, l'Ancien Testament», dans lequel il est question de l'intérêt que ce dernier pouvait, depuis sa cellule où il attendait sa comparution, porter à la religion et particulièrement au moment où les juifs apparaissent dans l'Ancien Testament. Dès lors, le thème des procès devient récurrent et constitue progressivement le cœur des papiers des *DNA*, du *RL* et de *LC*. A ce moment, l'expression «criminel de guerre» fait son entrée dans les colonnes de presse, tout comme certains termes caractéristiques de la violence que les victimes ont pu subir, tels que «bourreau», «brute», «diabolique», «terrible» ou encore «effrayant». La plupart des textes dans lesquels on utilise ces mots portent sur les dépositions de témoins et sur le déroulement des audiences mais, quelques-uns d'entre eux servent de véhicule à l'information relative au judéocide : par exemple, dans un article du *RL*, en date du 25 septembre 1945, intitulé «Pathétique témoignage d'une jeune polonaise» et consacré à la déposition d'une jeune rescapée d'Auschwitz lors du procès de Lunebourg, on note que l'auteur fait référence au sort de trois mille juives qui faisaient partie de «toutes celles jugées trop maigres, pas assez propres ou qui ne plaisaient pas aux SS [...], et qui étaient désignées pour la chambre à gaz». Si, à la base, ce papier peut être identifié comme un compte rendu d'une audience, il est cependant porteur d'informations plus

⁷ *Vermisst* signifiant *Disparus*.

⁸ «Vous avez devant vous Frick, Goëring et Himmler, «réalisateurs» des camps d'extermination», *RL*, 14 décembre 1945 et «Ce procès ne devra pas durer 7 ans...», *RL*, 15 décembre 1945

précises laissant à penser ce que l'on pouvait réserver aux juifs dans les camps. Le récit de cette sélection étant intégré à une déposition de témoin, il est possible de dire que l'arrivée de ce nouveau sujet à discussion que sont les procès de Nuremberg et de Lunebourg paraît avoir été un terrain favorable à une dénonciation, de la part des quotidiens régionaux, des atrocités commises par les nazis dans le cadre des persécutions anti-juives et, plus tard, au sein des camps d'extermination. Les procès se sont donc révélés en tant que cadres de l'expression des faits. Dans ce même ordre d'idée, il est un autre thème qui, non pas en introduisant des informations sur la Shoah dans les colonnes, mais en ouvrant la voie à des articles plus explicites sur le sujet, a contribué à la contextualisation des écrits portant sur le génocide. En effet, quelques textes sur les arrestations et condamnations des différents criminels nazis, matières à la fois significatives de l'avant et de l'après procès, ont pu permettre à d'autres de traiter plus clairement de la Shoah. Même si la majorité d'entre eux ne se soucient pas vraiment du sort des juifs d'Auschwitz, Chelmno, Treblinka ou Sobibor, on a pu relever, par exemple, dans un document des *DNA*, daté du 8 août 1945 et titré «Grabner, bourreau nazi, est arrêté ! », une sorte de sous-entendu à propos de ce *Sturmführer SS* qui a, comme beaucoup d'autres, commandé le camp d'Auschwitz et qui aurait notamment «tué personnellement 2000 personnes». Certes, on ne peut pas vraiment qualifier cette information de renseignement précis sur ce qui pouvait se passer dans l'antré des murs et des barbelés de ce camp mais, ce type de papier a l'intérêt de laisser planer une certaine idée des faits, idée qui va être développée par d'autres et de manière plus distincte. On peut notamment recenser un article du 27 mai 1945 que le *RL* publie sur l'équivalent d'un quart de page et dont le sujet est «Mauthausen, le camps des

*Vermisst*⁷». Ce document est le premier, pour le journal, à définir l'extermination des juifs, l'utilisation des fours crématoires et les exécutions sommaires. Mauthausen n'est pas historiquement perçu comme un centre d'extermination massive, dans la mesure où il n'y avait pas de chambre à gaz. Pourtant, il pourrait être considéré comme tel car les atrocités qui y ont été commises en étaient plus que dignes. Dans ce camp de concentration, les déportés disparaissaient de façon surprenante : un nombre de détenus était emmené à l'extérieur du camp, officiellement pour effectuer un travail mais, seuls quelques uns d'entre eux avaient le «privilège» de rentrer au camp. Les autres étaient supprimés en cours de route mais, pour la version officielle, ils avaient simplement disparu, d'où l'étiquette de Mauthausen comme «camp des disparus». A la lecture de ce papier, on constate que les traitements réservés aux juifs sont évoqués par l'emploi d'un vocabulaire lié à la mort, en usant des mots «horreur», «carnage», «sinistre», «massacre des juifs», «martyr», «four crématoire» et «bourreaux». Pour la première fois, on entrevoit la spécificité du sort des juifs et l'on explique que c'est le fait d'avoir été «israélites « qui les a conduit à la mort. Ce récit ne reste d'ailleurs pas sans écho puisque les 14 et 15 décembre 1945, le *RL* renouvelle son initiative dans deux textes⁸ qui expliquent que «le 3 octobre 1943, Himmler annonçait que l'extermination du peuple juif faisait partie de son programme et que cette lutte était une page glorieuse de l'Histoire de l'Allemagne» et relatent le fait que «Frank, dans un discours prononcé à la fin de 1941, disait textuellement “En ce qui concerne les juifs, je dois vous dire très franchement qu'on doit s'en débarrasser d'une façon ou d'une autre [...]. Les juifs représentent pour nous une masse de gloutons malfaisants [...] que nous devons tous fusiller ou empoisonner mais, nous ferons en sorte qu'ils soient exterminés d'une

façon ou d'une autre.»» Enfin, on apporte certaines informations sur la réalité de la Shoah et sur le processus qui a mené à sa réalisation. Ceci est une grande avancée dans le traitement médiatique de la notion, même si ce type de texte n'est que très rarement visible et que, pour la majeure partie des autres, le génocide des juifs est envisagé au travers des thèmes plus génériques qui se rapportent à la déportation de répression.

A l'examen de l'ensemble de ces éléments, il semble que l'année 1945 soit une année importante pour ce qui est de la couverture, par ces journaux régionaux, du judéocide et, plus généralement, de la déportation. Le nombre d'articles va en augmentant et la thématique de la Shoah est plus exploitée à mesure que l'on avance dans le temps. Les faits sont plus ouvertement traités et l'hypothèse de départ, qui consistait à dire que les quotidiens nationaux et régionaux paraissaient avoir suivi le même schéma d'évolution pour ce qui est de la médiatisation du génocide des juifs dans l'immédiateté de l'après-guerre, semble vérifiable. L'analyse des trois dernières années sur lesquelles porte l'étude devrait cependant nous en apprendre plus et peut-être nous permettre de transformer cette hypothèse en assertion.

L'année 1946 est surprenante à bien des égards. En premier lieu, elle présente une particularité pour *LC* qui ne publie aucun article à propos de la déportation ou de l'extermination. Paradoxalement, c'est à ce moment que les deux autres titres, le *RL* et les *DNA*, proposent leur maximum d'articles, représentant ainsi près de 43 % de la totalité des documents référencés. Il est vrai qu'en

1946, l'actualité est globalement dominée par le procès de Nuremberg et cela peut expliquer l'augmentation considérable des papiers. En effet, du point de vue du contenu, les articles qui émergent à ce moment font ressortir certains détails sordides et constituent un exposé détourné des épreuves subies par les déportés et, accessoirement, les juifs. On notera par exemple ce passage d'un récit paru dans le *RL*⁹ le 12 janvier 1946, au sujet de la déposition d'un témoin à Nuremberg, le docteur Blaha, qui vécut quatre ans à Dachau, depuis avril 1941 jusqu'à la libération du camp en 1945. Ce qu'il révèle est édifiant et montre le peu de limites que se donnaient les nazis : il déclare notamment que lui-même «[...] opéra à plusieurs reprises, sur ordre des allemands, des prélèvements de peau humaine ; celle-ci était ensuite tannée et servait à faire des culottes de cheval, des gants, des sacs pour dames etc. [...]». Ses propos sont accablants et symbolisent tout le sadisme des nazis qui pratiquaient, à froid, toutes sortes d'expériences sur les détenus transformés en cobayes. Ceci est très caractéristique des articles publiés à l'époque : ce sont des textes forts que le *RL*, mais également les *DNA*, mettent en avant dans une volonté et un désir puissants de montrer aux populations qu'ils touchent, l'ampleur et la réalité des camps, quels qu'ils soient. Hélas, dès l'année suivante, cette tendance s'essouffle. En 1947, un déclin semble s'amorcer et les sujets relatifs à l'extermination des juifs et, plus généralement, à la déportation commencent à ne plus attirer l'attention des rédactions. Par rapport à l'année précédente, le nombre de papiers publiés diminue de plus de moitié et ce, malgré le fait que *LC* consacre à nouveau quelques articles à la déportation. Les

⁹ «Au procès de Nuremberg, accablante déposition d'un témoin ...», *RL*, 12 janvier 1946

¹⁰ cf. Daguerre-Defontaine, L., 2003, *L'Intervention de la presse quotidienne régionale dans la construction de la représentation de la Shoah, entre la fin de 1944 et 1948 ; L'exemple du Républicain Lorrain, des Dernières Nouvelles d'Alsace et de Libération-Champagne*, Mémoire de Maîtrise, Université de Metz (France).

¹¹ «Il avait dénoncé 43 enfants israélites, aucun ne revint d'Auschwitz», *RL*, 15 juin 1947

journaux semblent se désintéresser progressivement des nazis, de leur système concentrationnaire et du non-respect dont ils ont fait preuve à l'égard de la Convention de Genève de 1864 selon laquelle les blessés et prisonniers doivent être traités avec décence. Compte tenu de l'importance donnée au sujet en 1946, cette chute est assez surprenante mais, si l'on observe de plus près le contexte géopolitique, il apparaît que le monde de 1947 est secoué par de nouvelles batailles (décolonisation, les problèmes de la Palestine, affaire de l'Exodus 47, début de la première guerre d'Indochine etc.)¹⁰ vers lesquelles se tournent les journalistes, à l'affût de l'actualité. Cette nouvelle donne peut, en partie, expliquer la situation. Cependant, il faut également prendre en compte le fait que le procès de Nuremberg, particulièrement médiatisé, arrive à sa fin en novembre 1946. A son issue, la plume des journalistes se déplace vers les autres procès, aux échos moins retentissants, concentrés non plus sur les anciens hauts dignitaires nazis, mais sur ceux qui les ont aidé dans l'exécution de leurs sinistres projets (médecins nazis, gauleiters régionaux, collaborateurs, dénonciateurs, gardiens et gardiennes de camps...). La découverte et l'arrestation de ces individus, ainsi que leur passage devant une cour de justice, deviennent la matière de choix des quotidiens pour traiter du génocide des juifs et de la déportation en 1947. Le thème est donc encore présent, mais cela ne se fait que par le biais d'évocations succinctes telles que des références aux brutalités subies par les détenus, sans que cela n'éclaire le lecteur sur leur nature. Il y a là une façon de dire la déportation sans en «prononcer» les mots. Cette manière de procéder se retrouve dans un article du *RL*, le 15 juin 1947, au sujet du dénonciateur des enfants d'Yzieu (Ain, France). A la lecture du titre¹¹, il peut sembler que le texte traite de l'extermination d'enfants juifs mais, en réalité, rien n'indique la dénonciation en elle-même, ni les souffrances

que ces enfants ont pu endurer pendant leur trajet vers le camp et, par la suite, au camp. De même, aucune précision n'est disponible sur le fait que les enfants d'Yzieu étaient des enfants juifs cachés que l'on désirait protéger de la barbarie nazie. On ne prend plus la peine de donner ces détails qui, pourtant, sont essentiels à la compréhension des événements. Cela est significatif de la nouvelle tendance qui, à partir de 1947, se dessine de la médiatisation du judéocide et de la déportation par la presse régionale de l'Est de la France. Le déclin persiste et signe puisqu'en 1948, la tournure précédemment établie se renforce. Les papiers sont quasiment inexistant pour cette dernière année, ce qui marque définitivement l'effondrement de l'importance journalistique accordée au sujet depuis la fin de la guerre. De plus, le peu d'écrits qui le concernent porte majoritairement sur l'univers concentrationnaire et les procès : les quotidiens ont donc choisi de revenir sur les faits qui ont mené au procès de Nuremberg, mais le but poursuivi paraît être tout autre que celui des années 1945 et 1946. Il s'agit de publier certains témoignages, recueillis en dehors du contexte d'une quelconque audience ou bien de l'écriture d'articles sur l'inculpation ou le jugement tardif d'un dénonciateur ou autre bourreau. Par exemple, le 10 avril 1948, les *DNA* font paraître une brève sur l'arrestation d'une femme qui, en 1944, avait dénoncé treize cheminots dont un seul revint de la déportation au camp de Dachau. Si intéressant que soit l'apport de ce genre de récit, en termes informationnels, il n'est qu'un simple rappel de faits considérés comme acquis et que l'on peut désormais supposer connus de tous puisqu'ils ne sont pas énoncés ni réitérés après le 11 mai 1948, date du dernier document retenu pour notre étude.

Une telle évolution ne saurait être sans conséquence sur l'importance donnée au thème de l'extermination. Il a été vu *supra*

que le judéocide n'avait pas vraiment été perçu en tant que tel, mais plutôt à travers la déportation dans son ensemble. De ce fait, sa couverture médiatique connaît les mêmes fluctuations que celle de la déportation. En trois ans et avec plus de trois cents articles référencés, seule une douzaine d'entre eux est parue sur le génocide même et s'est répartie entre le *RL* et les *DNA*. Malgré sa volonté affichée de diffuser une information honnête et claire à la population champenoise, *LC* n'a traité que du thème général de la déportation et a complètement occulté l'extermination des juifs. Devant une telle répartition, comment définir alors le traitement de la Shoah réalisé par *Le Républicain Lorrain*, *Les Dernières Nouvelles d'Alsace* et *Libération Champagne* entre 1944 et 1948 ? Les tendances que l'on a constaté au début de l'analyse sont-elles valables ici ?

Si l'on revient sur les précédents développements, on peut se rendre compte que les trois titres ont suivi une courbe précise quant à la quantité d'articles publiés. Avant la mi-avril 1945, les papiers sont peu nombreux puis croissent considérablement à partir de la seconde moitié du mois jusqu'en 1947, où ils amorcent une descente fulgurante pour ne plus être qu'insignifiants en 1948. De ce point de vue, la tendance de la presse nationale à traiter en deux phases (début difficile puis augmentation des textes) de l'extermination et de la déportation, ne semble pas s'appliquer à la presse régionale qui connaît trois étapes ; les deux premières sont communes avec la presse nationale, mais elle diffère sur la dernière, c'est-à-dire la chute de l'intérêt pour le sujet. Toutefois, il n'est pas possible ici de faire de cette hypothèse une affirmation, dans la mesure où la présente recherche n'a pas porté sur le traitement médiatique de la Shoah réalisé par la presse nationale jus-

qu'en 1948. Quant à l'idée selon laquelle la distance géographique joue un rôle essentiel dans l'importance accordée à un tel objet, peut-être est-il possible, au regard de ce qui a été observé *supra*, de prétendre qu'effectivement, l'éloignement de la frontière avec l'Allemagne a pu avoir des conséquences sur la manière dont les événements ont été relatés. En effet, les *DNA* se sont illustrés comme étant les plus engagés alors que *LC* n'a pas traité du judéocide. Ces constats amènent naturellement à se demander comment il est possible d'expliquer que, pour l'ensemble, le thème de la Shoah n'ait pas fait l'objet d'une information claire et similaire entre les journaux alors que, à la vue des termes employés par les rédacteurs des articles, ces derniers avaient pleinement conscience de ses spécificités vis-à-vis de la déportation.

2. Une information prise entre le poids du contexte et l'influence journalistique

Il semble que les informations relatives au génocide des juifs dans les camps nazis aient réellement été limitées par les garde-fous de la retenue. Le contexte politique de l'époque a pesé lourdement sur la production de l'information et, par là même, sur l'écriture journalistique. Malgré la découverte progressive et la libération des différents camps de concentration et d'extermination dès la fin de l'année 1944, ainsi que la venue du général Eisenhower dans le camp de Ohrdruf, l'un des commandos de Buchenwald, le 12 avril 1945, ce qui a motivé la conscience de la presse pour les faits et a été le détonateur de leur traitement médiatique : les exigences du protocole politique l'ont emporté sur l'obligation d'informer

¹² Henri Frenay a été nommé à la tête du ministère des Prisonniers, Déportés et Réfugiés, par un décret du 10 septembre 1944, fixant la composition du gouvernement provisoire dirigé par le général de Gaulle.

le public. En travaillant sur le rapatriement des déportés et sur la place que la société voulait bien leur accorder, Annette Wieviorka (1992 : pp. 62-65) a examiné la question des informations qui étaient données à l'opinion publique à ce propos, quand la France a retrouvé sa liberté. De son étude, il ressort qu'à l'initiative des pouvoirs publics et des associations s'occupant de déportés nouvellement rentrés, les données informationnelles à destination du public, subissaient une certaine «sélection» et une mise en forme particulière. Sous le couvert du désir de ne pas inquiéter, d'une quelconque manière, les familles de déportés en attente de leur retour et pour éviter que ces derniers ne subissent des représailles, le service des cas individuels de la section des déportés du ministère Henri Frenay¹², a fait publier un texte, le 18 novembre 1944, exprimant son point de vue quant au dicible et au non dicible. Ce document évoque la volonté de ne pas laisser publier certains articles traitant des conditions de vie des déportés car, «[...] vis-à-vis des familles, même s'ils sont exacts, il paraît très inopportun pour l'instant de les communiquer. Il ne faut pas oublier que nos déportés pourraient en supporter toutes les conséquences, de l'autre côté des frontières [...]». Dans le même ordre d'idée, le 18 avril 1945, le directeur de la Maison du Prisonnier et du Déporté de Châlons-sur-Marne, envoie un courrier à son ministère pour lui signifier qu'«[...] il est inconcevable que l'on puisse laisser à la presse ou à la radio, la liberté de diffuser, dans une période de tensions comme celle traversée actuellement par les familles des prisonniers de guerre ou des déportés, des informations aussi pessimistes et qui, de votre propre aveu, ne reflètent pas la vérité. Il est inadmissible en outre, que l'on tolère la diffusion des récits de traitements horribles qui ont été infligés à nos camarades déportés politiques et que l'on donne des détails trop réalistes alors que des mères, des femmes, des sœurs,

des fiancées de déportés savent encore les leurs aux mains du boche». Non contentes d'atteindre à la liberté de la presse, on remarque que ces demandes ne font aucun cas des juifs. Les déportés politiques et les prisonniers de guerre requièrent toute l'attention des associations d'accueil de ces derniers et des pouvoirs publics. Par commodité, on conviendra de leur laisser le bénéfice du doute : peut-être les juifs ont-ils été compris dans la désignation générale de «déportés». Il n'en reste pas moins qu'un certain climat de censure règne sur la presse dès les premiers temps de la Libération et que toutes les vérités ne semblent pas bonnes à dire en ces temps difficiles. Ceci explique, en partie, le peu d'articles sur le judéocide, mais la détermination à réunifier une France, morcelée par quatre années d'occupation et privée de ses maîtres mots *Liberté, Égalité, Fraternité* a contribué à cette situation. Après la guerre, la tradition et le sentiment d'unité et d'indivisibilité de la République se replacent dans les priorités et il n'est pas question d'en diviser la population. Aussi, quand se pose la question de l'identification des déportés les uns par rapport aux autres, la réponse est unanime : les déportés ne doivent être séparés ni distingués. Les principes d'égalité et de fraternité n'ont jamais été plus adaptés que pour mêler la déportation de persécution raciale et à la déportation de répression. Aucune spécificité ne devait transparaître, les déportés étaient donc tous «politiques», unis dans leur malheur et dans la République, y compris les juifs que l'on a exterminés pour le seul fait d'être ce qu'ils étaient. Alors, sans doute par respect des principes fondateurs de la République que les nazis ont piétinée, la presse n'a pas fait du cas des juifs une particularité. À l'exception de quelques papiers qui retracent les étapes du traitement spécial qui leur était réservé, aucune différenciation n'apparaît dans la presse quotidienne régionale. Certains ont donc décidé pour

d'autres de ce qu'il était permis de dire et de ce que l'on devait occulter, avec pour conséquence la création d'une sorte de confusion entre les déportations. Ces circonstances ont conduit la presse vers une transformation des faits en nouvelles, une information construite, conforme au dicible, une version retravaillée de la réalité. S'il est possible de comprendre les motivations des autorités, il faut néanmoins s'intéresser au revers de cette censure. Noyée dans ce contexte, la Shoah a été construite, par la presse quotidienne régionale, en tant qu'objet banalisé de l'actualité. Elle a été considérée comme un événement semblable à d'autres, aussitôt remplaçable par de nouveaux faits qui viennent intéresser les rédactions (guerre d'Indochine, Palestine). Aussi peut-on s'interroger sur les conséquences d'une telle information sur l'opinion publique et sur sa perception du génocide des juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. De même qu'ils ont été élaborés sous l'influence de leur environnement, les articles publiés ont-ils pu, à leur tour, être susceptibles d'orienter les destinataires de l'information qu'ils délivraient, vers l'adoption d'un point de vue ou d'une opinion plutôt qu'un(e) autre à propos du judéocide ?

S'il est admis que toute situation de communication implique une relation entre l'émetteur et le récepteur, on sait également que la presse régionale est un moyen de s'informer qui joue sur un degré de proximité entre ceux qui écrivent et ceux qui lisent. Alors, si ce rapprochement entre dans la composition du rapport que le destinataire et le destinataire de l'information entretient, ne peut-on pas dire qu'il est pris en compte dans la manière dont les événements médiatiquement construits sont reçus par leur lectorat ? En d'autres termes, n'y a-t-il pas un impact, un effet de cette promiscuité sur les lecteurs de la presse régionale ? À en croire Guy Lochard et Henri Boyer

(1998), les médias exercent une sorte d'influence sur les populations qu'ils visent mais, cette dernière est indirecte car la réception des textes ne se fait pas de manière passive et, en théorie, le public dispose de capacités d'interprétation face au message qu'il reçoit. Cela contribue à la compréhension et à la formation d'une opinion sur un événement médiatisé. Si l'on se fie aux *Cultural Studies* (Stuart Hall), il est possible que le récepteur de l'information réagisse suivant trois options, dont chacune le mènera à un écho interprétatif différent. S'il est séduit par le discours qu'on lui offre, il pourra choisir d'y adhérer, de se ranger à ses termes en lui reconnaissant une certaine autorité et en conformant son opinion à ce qui a été écrit. *A contrario*, dans le cas où les faits dépeints lui paraissent invraisemblables ou s'il y est indifférent, sa réaction sera de ne reconnaître aucune légitimité au discours et de se fixer un point de vue opposé à celui qu'on lui propose. Enfin, il peut adopter une position intermédiaire en acceptant de croire à certains éléments tout en en rejetant d'autres et ainsi se placer dans une situation de neutralité par rapport aux faits. Ne pouvant se prononcer en faveur ou en défaveur complète vis-à-vis de l'information reçue, le destinataire se forge une opinion mitigée, ou n'en a pas. Ses capacités interprétatives semblent donc être dépendantes de son habileté à se détacher de l'objet médiatique. Plus il se montre apte à prendre du recul par rapport à ce dernier, plus son point de vue a de chances d'être personnalisé et objectif. Pour ce qui est de la couverture médiatique de la Shoah dans la presse régionale, la présence de ces choix a pu mener la réception à envisager la déportation de persécution des juifs d'Europe selon les différentes orientations possibles, en la considérant similaire ou égale à la déportation de répression ou bien en en percevant toute la spécificité. L'absence d'études portant sur la réception à l'époque ne peut que nous amener à proposer des

hypothèses. Il nous est impossible de prouver que l'opinion publique a préféré l'une ou l'autre de ces options. Pourtant, sachant que la réalité des camps et des centres d'extermination n'est réellement apparue au public que dans les années soixante, période à laquelle il a pris conscience de ce qu'étaient vraiment ces lieux, on peut aisément supposer que l'influence de la presse, parmi d'autres facteurs, a été effective sur le sujet interprétant dont l'idée sur la déportation à caractère antisémite, comme on a pu le voir *supra*, s'est longtemps confondue avec celle de la déportation politique. Ce constat atteste de l'existence d'une certaine influence, quelque soit le type de presse envisagé mais, pour ce qui est des publications régionales, il est important de ne pas oublier que cette emprise est liée à la relation de proximité existante entre les producteurs locaux de l'information et leur lectorat. Le rapprochement géographique des partenaires de cette situation de communication fait que ces derniers entretiennent un rapport de confiance. Le « créateur » de l'événement médiatique est perçu comme un citoyen semblable aux autres de sa région, motivé par les mêmes préoccupations que ceux à qui il destine son texte. De ce fait, pour eux, il est celui qui saura le mieux exprimer les choses. En conséquence, une forte crédibilité lui est accordée et rend légitime son intervention. Cette attitude a pour effet de transformer l'influence qui, jusqu'ici, n'était que relative puisque fonction des possibilités d'interprétations, en une pression beaucoup présente à ce niveau. Le discours prend alors une valeur de vérité de par la confiance que le lectorat porte au journaliste et, cette autorité est si forte, qu'il devient difficile (voire impensable) pour les récepteurs de le remettre en questions. Aussi les lecteurs de la presse régionale sont-ils, peut-être, plus aisément tentés d'adhérer au discours qui leur est proposé. La relation

de proximité est un élément fondamental dans la perception de ce dernier et, par extension, dans la manière dont le lectorat envisage les faits. Effectivement, cette interprétation ne revient pas simplement à se positionner quant à la validité de l'exposé mais également à se prononcer sur les événements qui y sont décrits. Ainsi le lectorat est-il amené à se faire une idée de ce qu'on lui présente, à se construire une sorte d'image mentale, une perception de ce que les choses ont pu être, à partir de son interprétation des propos tenus à leur sujet. En rapportant ces éléments au cas dont on s'occupe, il est possible de se rendre compte que l'image du génocide des juifs, dans la presse régionale à l'époque de la découverte des faits, n'a pas été celle d'une extermination massive. Le camp d'extermination n'a, d'ailleurs, jamais été représenté en tant que tel dans les textes et lorsque le terme « extermination » apparaît, on s'aperçoit qu'il n'est pas utilisé dans le sens qu'on devrait lui attribuer. Par exemple, dans le papier du *RL* du 14 décembre 1945 que nous avons déjà évoqué dans les précédents développements¹³, les camps de Mathausen et Flossenbürg sont décrits comme des camps d'extermination. Or, quiconque a étudié la nomenclature des camps sait que ces deux derniers n'étaient pas des lieux d'extermination mais des camps de concentration où la mort venait par épuisement. Face à un tel amalgame dans le discours au sujet des camps et une interprétation plus qu'influencée par le rapport de proximité qui œuvre dans la presse régionale, il n'est pas étonnant que le lecteur ait pu penser que les juifs étaient essentiellement déportés vers des camps de concentration et qu'ils mourraient dans les mêmes conditions que les déportés politiques, à la suite d'une maladie ou de mauvais traitements. Le principe des fours crématoires a également été mal compris et, de ce fait, mal

¹³ « Vous avez devant vous Frick, Goëring et Himmler, "réalisateurs" des camps d'extermination », *RL*, 14 déc. 1945

transmis à la population pour qui les soucis d'hygiène rendaient nécessaire la crémation des corps. La mort des juifs dans les camps a été diffusée en tant que mort dans les camps de concentration. Il faut, à ce propos, soulever que le tatouage du numéro de matricule qui était affecté aux juifs est devenu le symbole de toute la déportation. Cela confirme l'étendue de la confusion qui a eu lieu à cette époque.

CONCLUSION

L'examen des articles recensés a montré que le judéocide y était un thème peu présent au profit d'autres plus préoccupants tels le déroulement du procès des anciens hauts dignitaires nazis à Nuremberg ou encore la mise en avant des déportés politiques dont le retour a occulté le sort des juifs dans les camps d'extermination nazis. Conditionné par un cadrage politique pesant, les termes du discours de la presse à ce sujet ont créé un amalgame entre la déportation de répression et la déportation de persécution antisémite. Ce dernier a d'ailleurs conduit à envisager la seconde comme une partie de la première. Aussi la Shoah a-t-elle été décrite en tant que composante de la déportation, au sens général du terme, ce qui a mené, par ailleurs, à une conception erronée de ce qu'elle était et à un comportement tout aussi orienté de la part du public. En effet, les idées qu'il a pu se faire sur l'événement ont déterminé la manière dont il l'a appréhendé et dont il a réagi face à celui-ci. Sa perception l'a conduit à la banalisation de la mort des déportés juifs en la lui définissant comme l'issue fatale des conditions de vie en déportation et non en tant que résultat d'un processus volontaire d'éradication d'un peuple. En prenant en compte cette donnée, associée à d'autres éléments tels que le cadrage institutionnel ou encore la progressive libération de la parole des témoins sur la scène publique, il n'est pas étonnant que le

monde ait pris tardivement conscience de la réalité des faits.

REFERENCES

- Bédarida F., Gervereau L., 1995, *La déportation, le système concentrationnaire nazi*, Musée d'Histoire Contemporaine BDIC.
- Boyer H., Locharde G., 1998, *La communication médiatique*, Coll. «Mémo», Paris, Seuil.
- Delporte C., 1995, «Les médias et la découverte des camps (presse, radio, actualités filmées)», pp. 203-213, in : Bédarida, F., Gervereau, L., *La déportation, le système concentrationnaire nazi*, Musée d'Histoire Contemporaine BDIC.
- Grynberg A., 1995, *La Shoah, l'impossible oubli*, Paris, Découvertes Gallimard.
- Hilberg R., 1985, *La destruction des Juifs d'Europe*, Tomes 1&2, Paris, Gallimard.
- Klein-Zolty M., 1994, « Perception du génocide Juif dans les *DNA* et dans *Le Monde* de 1944 à 1946 », *Le Monde Juif, Revue d'Histoire de la Shoah*, 150, pp.109-120, janvier-juin.
- Lanzmann C., 1985, *Shoah*, Paris, Gallimard.
- Lynch E., 1999, « Presse de province et presse parisienne et le retour des camps : l'impossible perception de la réalité concentrationnaire », pp. 115-128, in : Wiewiorka, A., Mouchard, C., *La Shoah, témoignages, savoirs et œuvres*, Grenoble, Presses Universitaires.
- Mathien M., 1983, *La Presse Quotidienne Régionale*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. «Que sais-je?».
- Mugny G., Quiamzade A., Tafani E., 2001, «Dynamique représentationnelle et influence sociale», pp. 123-134, in : Moliner, P., (dir.), *La Dynamique des représentations sociales*, Presses Universitaires de Grenoble, Coll. «Vies Sociales».

Roth F., 1983, *Le temps des journaux, presses et cultures nationales en Lorraine mosellane*, Metz / Nancy, Ed. Serpenoise, Presses Universitaires de Nancy.

Wieviorka A., 1992, *Déportation et Génocide, entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette, Coll. «Pluriel Histoire».

Wieviorka A., 1998, *L'ère du témoin*, Paris, Hachette, Coll. «Pluriel Histoire».

Wieviorka A., Mouchard C., 1999, *La Shoah, témoignages, savoirs et œuvres*, Grenoble, Presses Universitaires.

DR. SELMA LEYDESDORFF
 University of Amsterdam
 Netherlands

The State within the State : an artisan remembers his identity in Mauthausen.

For nearly three years during the Second World War, Paul¹ was a political prisoner in a Nazi concentration camp. Most of this time was spent in the Austrian camp of Mauthausen². After the war he returned to his native Belgium. I originally interviewed him as part of an international project on Mauthausen but the experience soon became an invitation to re-examine my understanding of the ways former inmates remem-

ber the years they spent struggling to survive.³ Shoshana Felman, author (with the psychoanalyst Dori Laub) of the much-quoted *Testimony : Crises of witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*⁴, has argued that the witness account is often more gripping and absorbing than literary work. She quotes Elias Canetti. 'A «life-testimony» is not simply a testimony to a private life, but a point of conflation between

¹ Paul Brusson, *Aux portes de la vérité. Paul Brusson raconte...*, Liège Ed. du Céfal, 2001. ; Paul Brusson, *De mémoire vive*, Liège, Ed. Du Céfel, 2003.

² H. Marsalek, *Die Geschichte des Konzentrationslager Mauthausen*, Wien/Linz 1995. ; I. Gutman (ed.), *Encyclopedia of the Holocaust*, New York 1990, chapter : Mauthausen pp.994-952.

³ It is a project done with the many national committees of surviving people, often named Amicales. The scientific director is Gerhard Botz of the Bolzman Institute of Vienna, the management is done by the Institut für Konfliktforschung Vienna. I have been supervisor of the Benelux and France. The interview was made by myself.

⁴ S. Felman, D. Laub, *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York 1992.

text and life, a textual testimony which can *penetrate us like an actual life*⁵. She also suggests, following Emmanuel Levinas⁶, that the speech of ‘the witness’, by very definition, ‘transcends the witness who is merely its medium, the medium for the realisation of testimony’. Paul’s testimony is indeed a monument to how he has organised his experience after the ordeal, but his story also reveals an amazing strength, which shapes his narrative of life in the camp. Yet even for him the trauma still hurts and makes him want to speak. He has also made me aware of how, for decades, the contradictions inside and between stories, or between different readings of narratives, have not fallen within the discipline of history. Since eyewitness accounts were taken as sacred they

have not been the subject of debate amongst historians.

Narration and Identity

I knew that survival, and especially the internal narrative around it, are part of the identity built up during and after the years of imprisonment.⁷ Survival creates many identities that provide answers to two very personal questions : why was I deported and why did I survive while others died ? Many survivors, especially the Jews amongst them, never came to terms with being deported and with surviving a massacre that was quite incomprehensible to them. They had previously considered themselves not significantly different from any other citizen of their respective countries, and then sud-

⁵ S. Felman, ‘Education and Crisis, or the Vicitudes of Teaching’, in : C. Caruth (ed.), *Trauma, Explorations in Memory*, Baltimore 1995, p. 14.

⁶ *idem*, p.15.

⁷ See for instance : S. Leydesdorff (et.all.), ‘Introduction, Trauma and Life Stories’, in : K. Lacy Rogers, S. Leydesdorff (ed.), *Trauma and Life Stories*, International Perspectives, London/New York 1999, pp.1-27. and S. Leydesdorff, ‘A Shattered Silence : The Life Stories of Survivors of the Jewish Proletariat of Amsterdam’, in : L. Passerini (ed.), *Memory and Totalitarianism*, International Yearbook of Oral History and Life Stories, Oxford 1992, pp. 145-165.

M. Glas-Larson, *Ich will reden, Tragik und Banalität des Überlebens in Theresienstadt und Auschwitz*, Herausgegeben und kommentiert von Gerbard Botz, Wien 1981.

J. Walker, ‘The traumatic paradox : autobiographical documentary and the psychology of memory’, in : K. Hodkin, S. Radstone (ed.), *Contested Pasts, The Politics of Memory*, London/New York 2003, pp. 104-120.

⁸ N. Wood, *Vectors of Memory, Legacies of Trauma in Postwar Europe*, Oxford/New York 1999, ch.III, The Victim’s Resentment.

⁹ *Idem*, pp.61-65.

¹⁰ J. Améry, *Radical Humanism, Selected Essays*, Bloomington 1984. J. Améry, *At the Mind’s Limits : Contemplations by a Survivor of Auschwitz and its Realities*, New York 1990.

¹¹ See also : O. Bartov, ‘Intellectuals in Auschwitz. Memory, History and Truth’, in : *History and Memory*, V, nr.1.1993, pp. 87-129.

¹² P. Levi, *The Reawakening*, Boston 1965. ; P. Levi, *Survival in Auschwitz*, New York 1969 (appeared earlier under the Title : *If this a Man*, New York 1959. ; P. Levin, *The Drowned and teh Saved*, London 1988 (or.in Italian 1987)

¹³ see note 10.

¹⁴ *The Drowned*, pp. 22-52.

¹⁵ *Idem*, pp. 23-24.

¹⁶ B. Bettelheim, *Surviving and Other Essays*, New York 1952 ; B. Bettelheim, *The Informed Heart*. New York 1960.

¹⁷ Levi, *op.cit*, p.30

¹⁸ P. Levin, *op.cit*, pp. 52-68.

¹⁹ *Idem*. p.56

denly they became permanent victims of Nazi persecution. As Nancy Wood wrote in her *Vectors of Memory*⁸, the journalist and philosopher Jean Améry, (born Hans Maier in Vienna, 1912) who survived Auschwitz, was never able to understand the Judaism in which his Jewish roots lay and was therefore only able to see his deportation through the eyes of a victim of Nazism⁹. This he condemned with antifascist fury, but the memory of 'abandonment' by a society that left civilised people like him alone and condemned them to their physical fate, finally led to a loss of 'trust in the world'. He lost any hope of healing and treated any suggestion of it as a negation of the victim's experience¹⁰. He argued 'that intellectuals suffered more in the Lagers than their less-gifted fellow prisoners'. In the end his resentment led him to commit suicide¹¹.

Primo Levi¹², the author upon whom I will focus in this article, also committed suicide. Although he denied that was a 'fully fledged intellectual' and claimed that 'the Lager was my university', he was certainly an educated man. After the war, back in his native Italy, he tried to find ways to deal with a present permeated by the past. In the end he too was unable to put the fragments of his broken life together. Anxiety and fragmentation permeate his work. In the historical literature, and in Levi's own work, a sharp distinction is drawn between him and Améry. And indeed for many years Levi's writing was free of rage we find in Améry, at least for as long as he stayed in the realm in his early work. But with the appearance of *The Drowned and the Saved*¹³ he surrendered to the fury and abandoned all restraint. The work is highly influenced by Améry's suicide and rejects the possibility of forgiveness. Shortly after completing the book he too committed suicide. In the end both had an identity built upon rage, but framed in a different discourse.

In 'The Grey Zone'¹⁴ Levi describes how arrival in the camp forced prisoners to fragment their images of the world. He had entered expecting at least some solidarity, but all became numbered 'nomads'. Between them and the universe there was a desperate, hidden and continuous struggle¹⁵. The annihilation of the personality (as the psychoanalyst Bettelheim described it¹⁶) was intended to eradicate any form of resistance. The inmates created a demarcation line between the simple prisoners and the privileged, while at the same time building a grey zone between victims and perpetrators. Those who were beaten did not dare to beat in return, since there were serious consequences.

What identity is possible after such an ordeal? How does one deal with the inevitable rage? Levi did not blame those who made use of the system. He saw the guilt as lying with the system itself, which in turn is derived from the authoritarian state. He describes the petty camp functionaries like picturesque fauna - 'they were poor devils like us' who worked long days like the rest, but adapted themselves to perform their functions in exchange for half a litre of soup¹⁷. All, privileged and non-privileged alike, changed their personalities during those weeks of endurance, while survival became a matter of luck.

Levi described the feelings of shame after liberation, shame that he had earlier felt every time that others were selected for death, shame that never left him¹⁸. He believed that this feeling was shared by all those who came out alive, but he made an exception for those (mostly political prisoners) who were able to help others. All lived like beasts in a pig sty, and the space for moral choice became very limited. 'We all had stolen, in the kitchen, in the factory, in the camp, and said it was «from the others» — a few even dared to steal from their own companions'¹⁹.

For Levi this explains the many suicides after liberation. In his view they had all participated in the system, even though they had begun as thousands of healthy young people. Why had they had allowed it to happen ? From whence their apathy ? Why had they failed in human solidarity ? Why had they not helped those in need ?

He describes a discussion after the war : ‘Do you feel guilty ?’ he asked, ‘Are you ashamed because you are alive in place of another ?’ I replied : ‘It is not that everyone is his brother’s Cain, but that every one of us ‘has usurped his neighbour’s place and lived in his stead. You can’t see it from the outside, but inside it gnaws and rasps’. I might be alive in the place of another, at the expense of another. I might have usurped, that is, in fact, killed’.²⁰

For Levi the ‘saved’ were not the best people. His experience suggested the opposite : the worst were best able to survive. ‘I felt innocent, yes, but enrolled amongst the saved and therefore in permanent search for justification in my own eyes and in those of others. The worst survived : that is, the fittest. The best all died’²¹.

To escape from this feeling and in order to heal himself, Levi began to bear witness. But he felt that he could not be the real witness because he had never reached the real bottom, ‘Those who did so, those who saw the Gorgon, have not returned to tell us about it or have returned mute. They are what the Germans called ‘Muslems’, those who were submerged, the complete witnesses, the ones whose deposition would

have a general significance. They are the rule, we are the exception’²².

Let us now return to Paul²³. Unlike Levi, he did not come from an intellectual family, nor was he Jewish. He came from Liège, in the French-speaking part of Belgium. It was a miserable industrial town, dominated by mountains of coal, but not far from superb countryside. Even today’s creeping industrialisation gives way to woods and meadows, and the water in the rivers does not look polluted. Liège was the cradle of many socialists. Paul came from a working class, mining family. When he was very young he lost his father, the day before his brother was born. The family was very poor and only survived with the help of his mother’s parents (his grandfather was also a miner). After a period of extreme poverty, his mother became the concierge of a newly built school on a river and they moved into a beautiful house. To achieve this upward social mobility his mother had had to pass several exams. Her attitude in life was to help others. Hospitality was part of the family culture. After five years his mother remarried. The family became quite well-to-do, which enabled them to help the rest of the extended family. ‘So I grew up in this atmosphere, and it was not long before the family became involved in the social struggle that was going on at that time, in that society. We joined the people’s house, that is, the socialist party.’

He became a member of the Young Socialists Movement. At the age of 10 or 12 he was already President of the youngest grouping. He was 12 when Hitler came to power, and workers were already starting to organise themselves into militias for the

²⁰ *Idem.* pp.62/63.

²¹ *Idem.* p.63.

²² *Idem.* p.64

²³ The major information of Mauthausen is in the testimony of H. Marsalek, Mauthausen, Milan 1977.

²⁴ See for the history of the Belgium Occupation : P. Lagrou, *The Legacy of Nazi Occupation, Patriotic Memory and National Recovery in Western Europe 1945-1965*, Cambridge 2000.

defence of the working class. They trained with sticks. In this region of Belgium, as in Germany, this was a normal pattern. His uncles were also involved. He was well-informed about fascism and later became an active member of the Socialist Youth Movement.

‘This was how I was formed, but in my family there was no tradition of learning. None of them had gone to university or had studied. Despite which I was an excellent pupil at primary and secondary school. But there was a lot of unemployment in our region. You know, there was already unemployment in the coal mines. I thought about it and I was influenced by my old uncle on my fathers side. He was the only one of that family who was interested in us. ‘ My aunt, his wife, had a little grocery shop and he was a shoemaker’. Looking at the way his aunt and uncle lived, in a small house on banks of the beautiful river, he decided that this would be a good trade for him. He would be his own boss. And he thought that people would always need shoes, so this could be a trade for the future. He went to shoemaking school in Liège, where he learned to make handmade shoes to size. The training lasted five years. He worked for several employers and earned a good living. But he kept attending socialist meetings. One of his teachers had left-wing sympathies and talked to his pupils about the Spanish Civil War. Near his mother’s house there was an institution that received children from Spain. So to contribute to the Spanish struggle, Paul offered to repair the children’s shoes and learned some Spanish in the process.

Despite his busy life and his political activities, Paul was also a sportsman committed to the new sport of basketball. This is still visible, despite his age. He is an impressive man, tall and slender with very good posture. He was never conscripted, but experienced

the disciplines of group life by attending youth camps and youth hostels.

Soon after the occupation of Belgium²⁴ he joined the underground press, which he helped to distribute. He was arrested in April 1942. His arrest seemed to have nothing to do with his work for the underground press and looked more like an accident. In the first phase he was treated like all prisoners but not really tortured. But later he was included in a group that was deported to Mauthausen as resistance fighters. After his return in 1945 he learned that his deportation must have been a bureaucratic mistake, since resistance fighters of this kind were usually shot. Thus his the arrest must have been very serious. The French prisoners in the group shared their food with the Belgians. They taught him how important sharing and a common language could be.

Camp

In the train there was no water, just a piece of bread for everyone. Through cracks in the boards they could see that they were heading east and had crossed the Rhine. They walked from the station to the camp. When they arrived they saw the immense walls. And one of them asked, where are we going ? Reception in the unknown camp was a shock : Quick ! Quick ! (schnel, schnel) as usual, barking dogs everywhere, violence by the SS. After some brutalities to others in the group they were sent to the washroom. He felt sorry for the elderly men who were overcome with shame at their nakedness. Then they were shaven and became acquainted with the torture of very cold followed by very hot water. They received clothes and wooden shoes. The next day, after being introduced to the routine of morning and evening calls and to some military discipline, real camp life started.

‘We had to work downhill in the camp. They were building terraces upon which to construct the medical facilities and a camp for the Russians. These were downhill. I worked with an axe, a shovel and wheelbarrows. I was quite clumsy in that kind of work. One day a young kapo, he was quite solid and strong, he noticed that one of my former instructors was not good with a shovel or axe. This kapo went and beat him up. He fell down screaming. The kapo took the shovel or the axe and threatened to use it on him, saying : ‘That is how you have to work’ ! I threw myself on him, saying in the little German I knew : «Don’t you feel ashamed, beating this decent man ?» He looked at me and said nothing. My first bit of luck and a big piece of luck it was. My first, and for the time being, my last’.

On —, when they interrogated us, I gave my profession as shoemaker and shoemaker. By the next Saturday (we had arrived during the Sunday night) they assembled us and some others at the roll-call place. They told us to stay there’ Then four of them were taken out of the camp, escorted through a village and arrived at the work camp of Gusen.

Mauthausen had many satellite camps. Gusen was 6 kilometres to the west²⁵. The older prisoners there, the elite who had many of the privileged jobs, were Poles. It was considered a worse fate to be at Gusen than in Mauthausen itself. Neither of the camps was an extermination camp, but there was a gas chamber²⁶. Yet even if industri-

alised death was not part of the programme, Mauthausen was regarded as one of the worst camps to be in. Its purpose was killing and those who survived were worth less than the caged rabbits so loved by the SS. If one of these rabbits died, a fivefold report had to be sent to headquarters in Berlin. When the Americans were approaching and other camps were evacuated, the site became overcrowded. Many narrators have told project interviewers that living conditions there were far worse than in the factories of Auschwitz-Birkenau, though death may not have been such an immediate presence.

A camp was a community in itself, a small authoritarian state needing employees and artisans²⁷. This small state had to be kept going like all other small communities. Barracks had to be cleaned, statistics and administration updated. Paul became one of the shoemakers. But the artisans were usually Poles and Germans, who did not take kindly to a Belgian. He was helped by some Spanish inmates²⁸ who were politically left-wing and understood that he had been on their side. They were ‘Nacht und Nebel’ (night and mist) prisoners, doomed to disappear. They became his first major contact and they taught him the tricks of survival. They taught him that the most important item was extra food.

Betrayal and nationality

Where you came from was important. People helped their compatriots or those

²⁵ F. Freund, ‘Mauthausen. Zu Strukturen von Haupt und Auszenlagern’, in : *Dachauer Hefte*, XV, Dachau 1999, pp. 254-272. E. Le Chêne, *Mauthausen. The History of a Death Camp*, London 1971, herein pp.201-222, ch. XIV The sub-camp of Gusen.

²⁶ H. Marsalek, *op. cit.*, pp.132-156. In total 68.874 were killed at Mauthausen and the satellite camps. G.J.Horwitz, *In the Shadow of Death. Living Outside the Gates of Mauthausen*, New York 1990.

²⁷ W. Sofsky, *Die Ordnung des Terrors : Das Konzentrationslager*, Frankfurt am Main 1999. See also : I.L. Horowitz, *Taking Lives, Genocide and State Power*, New Brunswick 2002 (rev. 5th ed.), see especially part IV Toward a General Theory of State Sponsored Crime

²⁸ D. W. Pike, *Spaniards in the Holocaust. Mauthausen, the horror on the Danube*, London 2000.

who had the same political convictions. Paul tells :

‘So I was a shoemaker. I arrived at block seventeen and there were people from Spain there. I could talk to them more openly than anyone I had met up until then (again a common language, S.L !) As long as we were in quarantine, we could talk through the wires that separated us from the others. And then you come to certain subjects, like in the army or at school. Where are you from ? What is your profession ? So I told my story and they liked me. They realised that I had participated in their struggle against fascism. — ‘In the end I was placed in the SS shoemakers workshop. The people working there were all from Poland. There was this under-kapo from Poland who had a little moustache, just like Hitler. He had not shaved it off. I was alone. And I was not received very well. The Poles disliked the French for not helping when Poland was invaded by the Germans. They thought we were French. They gave me the bad jobs, the worst. That lasted for three weeks, three or four weeks. ‘They gave me the shoes that were hardest to repair — SS boots require a lot of work. They need soles, they have to be nailed, you have to sew them again. You have to repair the boots of the SS or of other Germans. You have to repair them. That’s why there was an SS shoemakers workshop — So they gave me the worst jobs, the most difficult repairs. And they kept the better work for themselves. Why ? Because some of them were not really shoemakers. They did the easiest jobs. — Some of them were making a new pair of boots. The kapo had threatened them if the boots were not good — and I said to the kapo that I could do the job. It was clear that the work had to be good, and Paul was thinking that he could help with a serious problem. But his offer was treated as unfair foreign competition. As a result he was sent

to the quarry. The kapo reported that I was a bad shoemaker. So I worked in the quarry’. When I suggested that this was a betrayal he preferred to call it revenge for daring to speak up’.

Paul became ill but was admitted to the hospital, where he made friends with a Polish doctor who spoke French to him. He was able to exchange a beautiful shirt that he got from the doctor for some extra soup. He also met someone who worked in the kitchen, who gave him a piece of bread. People working in the kitchen of course had more food. Before he went to the hospital he had already met Father Grueber, who was in charge of the Museumkommando. In the quarries and while making tunnels the Germans had found a number of precious antiquities. The SS were extremely fascinated by them.

‘In the evenings I sometimes went to Father Grueber, who was often with two men from Spain. And we talked. He comforted us. He never asked me if I believed or not. When he had a cigarette or a piece of bread he gave it to me. He gave me courage’. Most of the inmates were quite pessimistic during Stalingrad, but Father Grueber informed them and reassured them, and made them believe that the war would take a good turn. Father Grueber knew what it was to give. He understood the meaning of solidarity and supported those who had a chance to survive. And Paul learned this from him.

Luck and Fate

‘One day I fell asleep in the stonecutting hall, where I had been assigned’. His task was bringing stones to the kilns to be melted. ‘Then this underkapo, a German, a normal criminal, hit me and started beating me, and I fell down. He beat me very violently and I fell down. It was in August, August 1942. But I got on my feet and punched

him. I had not yet understood that you could not trust prisoners who were normal criminals, although I had been warned. But my reaction was instinctive. He went away, but came back and told me that I would be sorry. But nothing happened. When I came back to the block, a rose triangle, a homosexual, came and stood next to me. He spoke some French and sometimes spoke to me. He was the secretary of the quarry at Gusen. He said : Paul, you made a mistake today, a bad mistake. I said : What ? He said : You hit a common criminal. You can't hit them. They are the gentlemen of this place. You have to take care. He wanted to have you killed. I spoke up for you, and told him that you were my boyfriend — The Kapo told me to bend over a stool. He took a stick and started to beat my buttocks. And what luck, at the ninth or tenth stroke the stick broke. — Yes I was lucky'. But he was still badly hurt and became lame. When a selection took place, someone else he had befriended spoke up for him and he was not selected for death. It was another piece of luck, due to the intervention of others.

When he recovered he had to work on constructing a railway, an assignment that made him suffer a lot. He was admitted to the hospital again and the same doctor helped him to survive. But the work was too hard :

'I told myself there is only one solution, I have to find Father Grueber. I had kept in contact with him. And when he saw me, he said : Poor Paul. And he told me that he'd made a new discovery for the museum. The Camp Commandant is very pleased. I am going to ask him if he can assign you to the camp shoe workshop. And so I became a prisoner in the shoe workshop again. By that time I had been in the camp for ten months. I was an old inmate by then. And when I came there... they assigned me to a new barrack... it was a better barrack, the

kapo's were a little better and the head of the block was also better. In the workshop there was a Polish underkapo, but I was already an old inmate, I had already survived. He received me well. There was a table with eight shoemakers. Three or four were not shoemakers, but it is not difficult to repair wooden soles. At the other table there were one, two, three, or four Spaniards. There were also two Germans and me, and I started to work'.

Solidarity and mutual help

'Because of the work you were entitled to a little, well, nearly a litre of soup in the morning again. Also at that time, it was April, some French prisoners arrived. Because I was quite senior in the workshop, I had the job of fetching the pan of soup and bringing it to the shoemakers, the tailors and the sockmakers. I went to get it, and since I knew some of the French I spoke to one of them and said : Listen. You make my bed (you had to do that very well, you had to fold the blanket, straighten it with a board and only then did you get your morning soup). And I arranged with the Frenchman : You take my soup, you drink it, because I'll get my half-litre later. And for a whole year this Frenchman drank my soup...because I drank my soup in the camp later. And as was to be expected I became stronger. And I had a little bit of bread. It is the usual story : you become an old inmate, you know how to act, you manage'.

Paul is here telling us that he gave away his soup for a year. He tells it as if he had enough to eat. That cannot have been the case. No prisoner, except for those at the top, had enough to eat. After a while he discovered that some of his colleagues had the task of repairing the better shoes, ones with leather rather than wooden soles. These were worn by people higher up the camp's social ladder. Such repairs were a different kind of work,

for which there were not many tools. And he noticed that those who did them got bread, more soup, sometimes potatoes, maybe a piece of sausage. He decided to compete.

The artisan creates solidarity

‘One evening I saw the kapo of the potato and turnip peelers come into the shoe workshop. I had worked there for while during my illness. They only peeled turnips, there were never potatoes. You were all the time with your feet in the water. And I heard him complain to the Polish kapo that his boots got wet. He was not satisfied. They had not been well repaired. He said he wanted someone else. I thought for a moment and said to the Polish kapo : ‘I could repair the boots. I repaired boots in civil life, so maybe I can do it.’ He agreed. ‘Make him satisfied,’ he said. So I went to see him and said : Kapo Fritz (that is how he was called, I remember his name well) I said, Kapo Fritz, if you want, I’ll repair your boots. But you have to find a second pair. Then you give me the first pair and I’ll repair them’. They agreed to change the pairs every twenty-four hours. The kapo was very satisfied. And whenever he gave me the pair to be repaired, he’d fill it with potatoes. I did not keep them for myself. I said to the Polish kapo : They are for everyone. So we boiled them in a big can and everyone had two potatoes. And I continued to work for him. Of course, I continued to repair shoes with wooden soles too’.

Other people came to him to have their shoes repaired and he continued sharing the extra food he received. The beneficiaries included a Belgian prisoner who worked in the sock workshop. When Paul had some extra bread, he gave this man half. Or some margarine or some extra soup. And so he became part of a group of Belgian prisoners who helped each other. They passed on

good news and comforted each other. There were also some Frenchmen involved. As Paul describes it, he lived a normal camp-life : ‘The roll calls and all that can happen in a concentration camp. A hard life, because in spite the help you can have difficult nights. There are lice everywhere, flees and lice are for everyone, but one has to be careful’.

‘When you worked in the shoemakers workshop you had a chance to be cleaner. You could wash yourself. We sometimes had a piece of soap, a little more, and maybe we shaved twice a week. It is not only that, but when you have cleaner clothes you get more respect. You were treated the same way as normal criminals by the SS.’ I asked him if he felt more like a human being. And he acknowledged it, but pointed out that well-dressed people are generally treated with more respect. So he survived executions and cruelty and even became acquainted with some of the German women in the camp brothel. According to him, these women were not prisoners but high-class prostitutes. I asked him if they were not forced to be prostitutes, and he told me they received more food. One who spoke French gave him some extra food and even helped him smuggle a letter to his family.

Being alone and longing for a network

There is an apparent contradiction in the story. Paul put in enormous effort to get food from the prostitutes, while earlier he told me that he had food enough to give away. Maybe it is not a contradiction. He had been building a network of solidarity and there was never enough food for everybody. It all ended in June 1944 when he was sent back to Mauthausen. From there the group went to Struthof at the French border, where Night and Mist prisoners were sent when needed by the war industry.

Good labourers were sent all over Europe to replace Germans who were being sent to the front. Production was threatened by Allied bombing and more and more hands were needed. In Struthof he had no network and the only thing he could do was try and survive, to adapt himself to slave labour. He collapsed, but says that it was not really a bad camp. After the invasion of Normandy, prisons in western France were evacuated and the newcomers brought food. He had problems with his cardiac rhythm but had enough to eat. But there was a crematorium and a gas chamber, which were increasingly used. He was forced to repair the tiles of the gas chamber and became very aware of its existence. In the end they were all evacuated to Dachau. He describes Struthof and Dachau as Hell, mostly because he had no network to rely on.

His last stop was the terrible camp at Allach, where he worked for BMW and did other very heavy jobs. Here he met another Belgian inmate, who got him assigned as an electrician even though he knew nothing about electricity. For once he had received help on the basis of nationality. It was the final winter, and food shortages were general. The SS became more careful, knowing that the war would soon be over. He received an extra assignment, making slippers as Christmas presents for SS wives. It took him a week to make a pair. In return he was given potatoes which, even though he was starving by then, he shared. Along with his electrician's work, he was doing quite well. He became a member of a disinfection team, part of a resistance group led by a well-known Belgian politician, who before the war had defended left-wingers accused of supporting the Communists in the Spanish Civil War. When he was liberated he was

part of the elite, a member of the camp steering committee.

Afterwards and looking back

Coming home is a story all prisoners tell. It is a story full of emotion. As Paul made his way back to Belgium, he did not know what to expect. His parents had received messages and assumed he was still alive. He spent some days in Paris, looking for others at the Hotel Lutetia, which was the meeting point for people coming from the East. Here he met a Belgian who offered him a glass of champagne. That already evoked deep feeling. But when, in the early summer, he reached the village and saw his family... Here he began to cry. It is my experience that such moments come as a kind of relief in the story. Waiting for him was the woman who would become his wife. They married in December.

He says that he had a lot of luck. But I think he also had a lot of skills. And he was blessed with his posture. While we had tea I began to think about the story which had moved both of us so much. This man had lived in extreme conditions, and never ceased to believe in a better world. That is one of the reasons he became a senior police officer in later life. Paul had a successful career, but his life was lived in the service of memory. He wanted to bear witness and to warn. His political commitment was to the weak. He talked openly about good moments in the camp, about football for example, though he was criticised for doing so. It was natural for him to see things in this way. Paul was an artisan, who spoke more languages than a normal artisan. His left-wing and Spanish connections, his discipline, which one would not expect from a poor kid in a mining fam-

²⁹ E. Wiesel, *Night*, His Record of Childhood in the Death Camps of Auschwitz and Buchenwald, first French edition, Paris, 1958.

ily, had all helped him. Another major advantage may have been his ability to withstand harsh living conditions. In all these ways, he was gifted.

Paul and Primo Levi about feeling guilty

We discussed Primo Levi. Before describing this discussion, it has to be acknowledged that Paul was not in Auschwitz and that he is not a Jew. He mentioned that he hardly saw the Jews in the Jewish barracks, and that his camp life was lived separate from them. So he was talking about a different world. But Hell is the same everywhere. And his life in Mauthausen can be compared to the lives of those who escaped selection and had to work in Birkenau, the satellite camp of Auschwitz. It is a fact that political prisoners were kept alive to work and for possible exchange for German prisoners : i.e. not immediately gassed. But the factories in Auschwitz also had to work. Paul had been young. Nowhere is his story comparable to that of Elie Wiesel in *Night*²⁹, for example. For Paul some daylight remained. He had not arrived with his family, and I don't believe that he had even worried about them much. He had longed for them and for home, but had immediately started to live day to day. He had the mental ability to do so.

I asked him about Primo Levi, outlining my understanding of Levi's argument : namely, that one can only survive at the expense of others. You have to fight so hard for survival that others have to die in your place.

He told me that he of course knew Levi's work and had been inspired by it.

I said : 'But when I listen to your story, I hear that you have survived on the basis of solidarity. Your story is different'. He answered : 'In the first place I survived with the soli-

arity of the Spaniards and French. Later it was the Poles, and later the other Poles who worked with me in the shoe workshop. But I felt moral solidarity, as I would call it. It was me who first brought something for them, when I had this boot full of potatoes. And later too, I never damaged anyone with what I did. On the contrary. I did not replace someone pretending I was a shoemaker... I was a shoemaker. I did not pose as one in order to harm them. I was not chosen in place of someone else. I got my assignment because Father Grueber asked the Camp Commandant to assign me. It was because the Commandant allowed one extra shoemaker.'

Again I suggested that his story was very different from Primo Levi's, that his was a story told with pride not with the shame expressed in 'The Drowned and the Saved'.

Paul answered : 'Yes it is another story'. He wondered how much Primo Levi had suffered from being privileged, from being a member of an educated class, unlike himself. That might have been the reason why Levi felt guilty, 'maybe he carried that with him throughout his life. And maybe that is the reason for his later behaviour and explains why he committed suicide'.

Did he feel guilty about things he had done ? I asked.

'I don't feel guilty about anything. I did not climb on anyone else's head. I did do no damage. Rather the opposite. I brought things to others. While I was repairing the shoes of the kapo's and other scum, I shared food with my sockmaker friend, or gave the occasional cigarette to a comrade, who smoked part of it and then handed it on to others. I did not harm anybody. In Allach and Struthof I had no one. But later, when the new French prisoners arrived, we shared, everyone shared with everyone. — I always shared'

Identity, memory and truth

Paul has undermined a dominant image, an image that is somewhere humiliating. It is an image we have to respect, but there are so many other perceptions of what happened. When I interviewed Jewish concentration camp survivors from Amsterdam for an earlier research project, many complained about Levi's statements. They were proud of the ways they had retained their identity, even in the worst conditions.

For a long time camp survivors were a group of people to whom nobody wanted to listen, and who were thus silent. It needed writers like Levi to open up the world of description, to make literature out of scattered memories that were inexpressible or could be expressed only as poetry, like that of Paul Celan. Elie Wiesel has wondered why our thinking about what happened has always been loaded with shame. Why can't we celebrate those who survived? Why aren't we proud of them?

Bettelheim, Federn³⁰ and Frankl³¹ long ago argued that those who survived were the ones who could resist the moral and physical mechanisms of disintegration³². The

basis for this resistance was the ability to mobilise the positive values of life against the fear of death common to all human beings. Or as the oral historian Michael Pollak has said in his book on the concentration camp experience, it depends on the individual's capacity to preserve the essential values of his old system of self-control. This allows for a distance between the self and the experience.

The notion of morality has been taken up by others. Terrence Des Pres³³, for example, has argued that survivors maintained this distance by means of exceptional detachment, what he terms 'scepticism'. This view has been attacked by Bettelheim, who argues against the notion that survivors were exceptional people whose survival proves their superiority. Des Pres, he believes 'makes heroes of those who were lucky'.

I see many of the arguments touched upon here as products of their times. In 1956 the Italian writer Giorgio Bassani³⁴ described how a Jew coming back to Ferrara could not relate to his old environment. In the end he went away, he disappeared. He had been amazing people with his behaviour, relating to citizens that were not connected with

³⁰ E. Federn, "The terror as system: The concentration camp", in: *Psychiatric Quarterly Supplement*, 22, 1948, pp. 52-86.

³¹ V. Fränkl, *Man's Search for Meaning: An Introduction on Logotherapy*, New York 1963.

³² The argument I am developing here has been inspired by my coeditor of *The International Yearbook of Oral History and Life Stories*, with whom I discussed his remarkable insights: M. Pollak, *L'Expérience concentrationnaire, Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris 2000, see the third part: "Survie et identité" (survival and identity)

³³ T. Des Pres, *The Survivor. Anatomy of Life in Death Camps*, New York, 1976.

³⁴ G. Bassani, 'A Plaque on Via Mazzinio', in: *Five Stories of Ferrara*, New York, 1971.

³⁵ See also A. Rosenfield, *A Double Dying, Reflections on Holocaust Literature*, Indiana, 1980; J. Jeffrey, G. Edwall (ed.), *Memory and History: Essays on Recalling and Interpreting Experience*, New York 1994.

³⁶ S. Felman, *Education and Crisis*, p.16.

³⁷ R. Robin, 'Une juste mémoire, est ce possible?', in: T. Frenzi (ed.), *Devoir de mémoire droit à l'oubli?*, Paris 2002, pp.107-119. see in the same volume: A. Wieworka, 'Entre transparence et l'oubli', pp.177-185.

³⁸ See I.L. Horowitz, *Taking Lives*.

the anti-fascist struggle. He wanted to be in the network of his past, and did not like anti-fascists more than any other one. But it took more than forty years before there was a general acknowledgement that returning Jews had been poorly received and were not treated well, often not receiving back what had once belonged to them. Above all there was silence. Nobody wanted to hear about cruelties.

Shoshanna Felman, whom I mentioned above, has rightly pointed out that, theoretically, there are as many stories about trauma as there are identities dealing with it. In the beginning, just after the holocaust or Shoah, all eyewitness accounts were taken as truth, but it was thought impossible to convey what had happened other than in artistic form³⁵. She quotes Elie Wiesel : ‘our generation invented a new literature, that of testimony’. Contradictions could not be discussed for a long time. Felman called it a crisis of truth, a truth more profound than legal truth, which she saw as institutionalised and culturally channelled. She wrote : ‘What, however, are the stakes of the larger, more profound, less definable crisis of truth which, in proceeding from contemporary trauma, has brought the discourse of the testimony to the fore of contemporary cultural narrative, way beyond the implications of its limited, restricted usage of legal context’³⁶

Telling the story of survival is a struggle to establish the witness’s truth, a struggle that will never end³⁷. Paul knew that his story was different from Primo Levi’s, and the difference cannot only be explained in terms of the difference between Jew and non-Jew, scholar and working-class kid, sportsman and desk-bound intellectual. Both proved themselves to be amazingly strong and both deserve our respect for their ability to survive. Paul’s identity is a less guilty one, and confirms many ‘non-guilty’ stories that I

have heard before in earlier interviews. We have to accept that in the first decade following the Shoah it was impossible to discuss the content of the story of suffering. But the stories have changed and change all the time. Women’s history has made us aware how gendered stories of survival are. And we are at the beginning of a stage in which we will increasingly study the extent to which narratives are part of identity and representations of different personalities. We now know that narratives are volatile and we accept this as a challenge, instead of insisting on juridical notions of truth.

In the past century the ‘taking of life’³⁸ has alas become so widespread, even genocide has become common, that many stories of survival have emerged. It used to seem impossible to speak about certain events, or to try to put terrible suffering into words. Raising doubts or discerning the presence of various layers, identifying distortions or seeing narrative as an expression of identity, these were left to the revisionists and to those who claimed that Anne Frank’s diary was written by someone else or had never been written at all. Art broke the silence. Poets like Paul Celan, novelists like Levi, Wiesel and many others, invented vehicles to transmit the experience and proclaim to the world that it should never happen again. But it is my conviction that the debate about contradictory narratives and their relation to identity has yet to start.

Speaking and not speaking are highly culturally conditioned, as are the ways in which we speak. Paul was asked not to tell too much about the enjoyable afternoons that he spent playing football in Mauthausen, because his friends in various organisations thought it inappropriate.

Maybe the whole notion of an inability to speak about what happened in the camps between 1941 and 1945 arose from an environment that could not accept a horror that

had happened in its midst and that should have been prevented. The Shoah was given an additional mythical dimension : it became something about which it was impossible to speak.

New research

When I began to participate in the Mauthausen project, I was repeatedly asked if we could still learn anything new from the testimonies. I have kept arguing that good oral history looks at the many layers of every story, and that maybe the time has come to analyse different historical stages of story telling. The fragmentation of story and silence alters over time. Paul has taught me about pride in survival, about the need for solidarity and high moral standards,

about how some people succeed in retaining them and how others fail. This is a moral and ethical research question applicable to all incidents of mass imprisonment and threatened survival.

I remember a woman whom I met in Srebrenica, on a research project that I have recently begun. She had returned to her town after losing everything. She was proud of the fresh flowers growing in the garden of her house, which was filthy and not yet rebuilt. 'If you look at the beauty of one flower,' she said, 'you know there is always beauty'. This attitude was so close to that of Victor Fränkl, as he fought to survive roll call by seeing the beauty of the world and sky all around him. She was, in fact, teaching me something.

ADOLPHE NYSENHOLC
Université Libre de Bruxelles
Belgique

La représentation d'Auschwitz

Serge Daney, en moraliste, condamne un plan d'un film, le travelling de *Kapo*¹.

Son article est plein d'aperçus fulgurants. Il interpelle. C'est l'histoire d'une vie de cinéphile commencée avec *Nuit et brouillard* et finissant avec la mort annoncée du cinéma. Daney me touche. Mais, son écrit me met mal à l'aise.

Il rapporte une phrase de Rivette sans jamais la remettre en question «Voyez, dans *Kapo*», peut-on lire, «le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés : l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire

exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris»².

Cette sentence me révolte. A plus d'un titre.

Pour Daney, rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*, *Kapo* n'est pas bon³. Il juge. Mais il n'a pas vu le film. Mieux il avoue qu'il ne l'a pas vu ! Il accrédite ainsi toute cette presse de critiques qui parlent d'oeuvres qu'ils ne connaissent pas, ou par ouï-dire. Pire il fonde son jugement de l'ensemble sur un de ses éléments. Un plan. Un seul ! Dont il a lu quelque chose de négatif sous la plume de Rivette. Cela procède étrangement de l'argument d'autorité. Et, un film ne

¹ Serge Daney, «Le travelling de *Kapo*», in *Trafic*, n° 4, P.O.L., automne 1992, repris in S. Toubiana (éd.), p. 13-39.

² *ibid.*, pp. 15- 16.

se réduit pas à une image. Il peut même y avoir une séquence moins aboutie dans un film réussi.

L'erreur de Daney serait dans la méthode. Il ne juge pas sur pièces. Il se fonde sur un préjugé. Et ce dernier, de son propre aveu, constitua même la base de toute sa carrière critique, son critère de jugement. «Le travelling de Kapo fut mon *dogme* portatif, l'axiome qui ne se discute pas»⁴. On ne peut pas abdiquer davantage son libre examen.

Daney a jaugé toute sa vie les films à l'aune de ce plan incriminé⁵. Or, de quoi est coupable ce petit morceau de pellicule ? D'un travelling. Pontecorvo est condamné pour avoir fait un mouvement vers un personnage qui se jette sur les fils barbelés électrifiés d'un camp. C'est «immoral», dit Daney⁶, après Rivette. «Un mouvement à ne pas faire. Celui qu'il fallait - à l'évidence - être abject pour faire»⁷. Qualifier ainsi Pontecorvo est assez indigne. Le critique n'est pas sorti du temps du mépris.

Non seulement il accuse, sur une rumeur, ce qu'il n'a pas vu, mais il décide même de ne jamais voir le film entier. «Arrêt sur image», dit-il⁸. Il prononce un arrêt !...

Même si un plan peut être représentatif d'une vision des choses, l'école soviétique du montage a suffisamment montré qu'un plan n'a de sens que par rapport aux autres.

Mais admettons qu'il l'ait *vu*, du moins en esprit... Qu'est-ce qu'il incrimine ? Qu'on ait fabriqué un rail, afin d'aller voir de près qui s'est donné la mort pour échapper à l'indignité. Ce serait du voyeurisme déplacé. Il estime qu'on est dans une position où ni le réalisateur ni le spectateur ne peut se trouver⁹. Mais c'est le cas quasi de tout le cinéma !

Et, il dénigre *Kapo* au profit de *Nuit et brouillard*, qu'il fétichise. «Je ne vis aucun des rares films ou docu 'sur les camps' qui suivirent *Kapo*»¹⁰. *Nuit et brouillard*, unique, ne peut lui être qu'un absolu. Il le proclame un «film juste»¹¹. Daney reste fidèle au maître à penser de son adolescence, Henri Agel. Celui-ci lui fait découvrir le cinéma par ce film, en parlant de l'extermination en termes de «Mal», «avec une majuscule»¹² ! Or, dans ce documentaire, des travellings, des panos et toute la technique y est de même utilisée. Resnais lit les documents photographiques de cette façon pour de même attirer le regard en fonction du commentaire. Impossible de se passer du langage

³ «C'est Kapo qui voulait être un beau film et ne l'était pas», *ibid.*, p. 19.

⁴ *ibid.*, p. 16.

⁵ *ibid.*, pp. 26-27.

⁶ *ibid.*, p. 38.

⁷ *ibid.*, p. 16.

⁸ *ibid.*, p. 26.

⁹ *ibid.*, p. 38

¹⁰ *ibid.*, p. 26.

¹¹ *ibid.*, p. 19.

¹² *ibid.*, p. 18.

¹³ *ibid.*, p. 38.

¹⁴ *ibid.*, p. 29.

¹⁵ *ibid.*, pp.24-25.

¹⁶ *ibid.*, p. 28.

¹⁷ *ibid.*, p. 25.

cinématographique. Il n'est pas plus immoral d'installer tout un dispositif pour un mouvement d'appareil que de fabriquer la lumière avec les réflecteurs en vue de créer une ambiance ou de développer une stratégie de montage afin d'induire un sens... De fait, c'est parce que notre critique refuse de manière plus générale la fiction. Et Pontecorvo, par son mouvement «à ne pas faire», dramatise. Daney ne lui reconnaît pas le droit de parler d'Auschwitz, pas comme ça. A la limite, à ses yeux, filmer, même sans travelling, est de trop, car ce cinéaste raconte une histoire. Il continue l'humanisme dont la guerre la plus inhumaine a montré la faillite. Tandis que Resnais, par le docu déjoue le mélo, il ne manipulerait pas nos émotions. Pourtant, dans la distanciation, il n'y a pas moins de maîtrise des affects, de jeu, d'effet recherché. Daney en veut à Pontecorvo d'avoir aboli «à la légère une distance qu'il aurait fallu garder»¹³. La distance est plus supportable, elle déculpabilise...

La distanciation serait une technique d'après-Shoah pour anesthésier l'âme malade de l'Europe coupable, celle qui n'a pas porté secours à personne en danger de mort... «'Non-assistance à personne en danger'. Sentiment moderne par excellence», dit-il¹⁴. D'où il ose confesser la «jouissance de la distance juste et son envers de nécrophilie sublime ou sublimée»¹⁵. Son agressivité extrême vis-à-vis de *Kapo* reflète encore la tension manichéenne de l'après-guerre. Et s'il s'autorise à presque insulter un ami de gauche, comme Pontecorvo, pour un écart (son droit à la tendance !), c'est qu'il croit lui se poser en vrai défenseur des déportés, qu'il ne sauvera sans doute pas de la mort mais au moins de l'infamie...

Assurément, Daney pose un problème essentiel celui du rapport de l'éthique et de l'esthétique. Mais la question est envisagée dans des termes quasi inquisitoriaux. En

tout cas injustes pour un «cinéaste courageux»¹⁶, Gillo Pontecorvo, qui a le droit à l'erreur, si faute il y a, et qui restera l'auteur d'un film interdit, *la Bataille d'Alger*, Lion d'or à Venise en 1966, et un des rares films à traiter de la guerre d'Algérie. À mépriser un cinéaste aussi héroïque, il n'y a pas de quoi se vanter. Cet artiste qui a été censuré pour son engagement politique en France, l'est aussi arbitrairement dans le n°120 des *Cahiers jaunes* sur le plan stylistique. L'article de Daney, en qui on peut voir comme un testament spirituel, n'est malheureusement pas sur ce point un modèle. S'y pointe un bel exemple de terrorisme intellectuel. Même si Daney est de bonne foi. Il est piégé par sa conviction de mener un combat juste. J'allais dire une guerre sainte.

Daney fait un mauvais procès à *Kapo*. Et sans être un témoin direct, il décrit le «crime» comme s'il l'avait vu ! Il condamne un homme comme Pontecorvo, sur la foi d'un «dogme», sa propre conception d'Auschwitz, qu'il estime universelle. Et qui est peut-être un cliché de son époque. Comme s'il n'y avait qu'une façon de concevoir cet événement, qui n'avait jamais eu d'équivalent. Daney n'accepta pas, dans ce cas, la liberté d'expression, et manqua de générosité pour un de ses camarades, qui, avant lui, avait peut-être fait un faux pas dans sa recherche d'Auschwitz.

Il juge au nom d'une idée abstraite d'Auschwitz, une pétition de principe de son temps, dont on se servait comme d'un absolu, ce qui paraît procéder d'une pensée plutôt autoritaire, contraire à l'idéal moral qu'on disait défendre.

A mon avis, l'«esthétisation» n'est pas un grand péché. C'est une question d'école. Comme cette dissertation sur la bienséance d'une image. Or, Daney parle de «l'autre pornographie - celle 'artistique' de *Kapo*»¹⁷. La métaphore excessive révèle l'indécence de son jugement.

Le plan distancié est la projection de son canon idéal. Il fonctionne pour lui comme un souvenir-écran pour ne pas souffrir du traumatisme, qui le travaille malgré lui. Refuser l'émotion à propos d'Auschwitz - pour ne pas être dupe, pour garder les idées claires et savoir résister contre la montée des périls - est un mécanisme de défense légitime. Mais cette attitude post-brechtienne n'est pas la seule réponse possible. L'émotion certes séduit, subjugué, fascine. Mais ce n'est pas parce que le fascisme en abuse qu'il faut y renoncer. L'art est d'abord rire et larmes, comme la vie. On ne peut continuer à les récuser. À produire des oeuvres mortes, dévitalisées, structurales, on n'en finit pas de ne pas achever le deuil¹⁸. Il est temps de vivre. Il faut prendre le risque de la fiction. Et c'était le pari de Pontecorvo.

Par ailleurs, le problème de fond est de voir si l'oeuvre est une dénonciation des forces du mal. Et je ne crois pas que Pontecorvo manifestât une complaisance vis-à-vis de l'ignoble. Son film n'est pas du porno concentrationnaire. *Kapo* n'est pas un film militant à la gloire du meurtre de masse. Un jugement esthétique ne peut pas être que de forme.

Il n'y a pas qu'une façon de parler. Il n'y a pas lieu de condamner l'ésotérisme de Celan au nom de la clarté de procès-verbal qui émane des pages d'un Primo Levi. *Nuit et*

brouillard n'empêche pas *Shoah*. *Kapo* (1960) annonce *La Passagère* (1964), un chef-d'oeuvre inachevé d'Andrzej Munk. On a beau décrier la série *Holocauste* ou *Schindler's List*, il y a lieu de redire Auschwitz, toujours, et toujours autrement, et mieux, si possible. Auschwitz devient un symbole, indéfiniment interprétable, et continuellement indéchiffrable. Il n'y a pas d'oeuvre universelle, définitive, qui contiendrait la totalité du camp de la mort. Nul n'est capable d'en dire tout, en une fois.

Et surtout qu'on ne se serve pas d'Auschwitz, - ce lieu de la damnation, - pour condamner son semblable, son frère. Qu'on ne se trompe pas de bourreau. Pontecorvo ne fut pas kapo. Et Serge Daney, qui s'aveugle, me paraît oublier si c'est un homme... Mépriser un être pour une erreur est une faute de fraternité. D'autant que l'erreur reste à prouver...

Et dire qu'après *Nuit et brouillard*, ce chef-d'oeuvre¹⁹, plus rien n'est possible, c'est croire qu'un réalisateur a dit le dernier mot, qu'il est la fin de l'histoire. Je ne veux pas désespérer à ce point du cinéma ni de l'humanité. À chaque génération, il y aura une nouvelle façon de parler. Auschwitz restera comme un miroir où chacun viendra se réfléchir, dans la recherche de l'autre...

¹⁸ A. Willy Szafran, Yannis Thassekos, «le Deuil chez des rescapés d'Auschwitz un processus interminable», in *L'Ange exterminateur*, op. cit., 1993, pp. 105-118.

¹⁹ Adolphe Nysenholc, «*Nuit et Brouillard*. Défense et illustration», in *Contre Bande*, n° 9, Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne, 2003, pp. 11-21.

VALTER MERAZZI

Direttore

Istituto di Storia Contemporanea «Pier Amato Perretta»

Como

Italy

«Raconter un peu n'était pas possible ; tout raconter, on ne nous aurait pas cru. Alors, j'ai évité de raconter, j'ai été prisonnier et puis bon..., disais-je toujours...»¹

(extrait d'une lettre d'un ex-prisonnier)

L'enquête du Centre d'études et de documentation de la Fondation Auschwitz offre la possibilité d'établir un premier bilan du projet «voix, visages, mémoires des déportés italiens en Allemagne nazie» présentée dans le numéro 9 du «Cahier international». Je vous prie de me pardonner si je reprends ici quelques-uns des thèmes de cette communication.

Le projet, lancé en 2001, poursuit une série de finalités :

- Le rassemblement et la conservation de la mémoire historique de la nation ;
- L'étude de phénomènes historiographiques ;

- L'élaboration de matériel à finalité didactique et éducative ;
- L'accès au matériel recueilli.

L'attention historiographique se rapporte aux thèmes spécifiques suivants :

- L'éducation scolaire primaire sous le fascisme et la préparation à la guerre ;
- La guerre italienne et le 8 septembre 1943 ;
- La déportation de civils et l'internement des militaires ;
- Le travail forcé et esclavagiste sous le III^e Reich.

¹ Nous tenons à remercier vivement Madame Catherine PETITJEAN pour sa traduction en français de l'article de Walter Merazzi.

Ces différents thèmes sont inspirés des axes de recherches lancés par l'Institut d'Histoire contemporaine de Côme.

L'attention portée aux multiples formes de résistance des individus au fascisme nazi et à la guerre tire son origine de l'histoire d'instituts comme le nôtre (environ une septantaine sur le territoire italien) qui ont focalisé leur attention sur le rassemblement de documents relatifs à la lutte pour la libération des peuples européens, initiant ainsi un petit miracle italien, né de la volonté de réaliser une société et de générer un sentiment historique dans le présent, mais qui manque actuellement de soutien de la part d'institutions et d'organes culturels académiques, auxquels nous avons dû quelque fois nous substituer.

Dans son essence, le projet s'inscrit dans un champ plus large de recherche qui a commencé en 1999 sur le travail forcé en Allemagne nazie sous l'impulsion du regretté Ricciotti Lazzero qui a abouti sur des résultats significatifs :

- La création du centre de recherche «Esclaves de Hitler» ;
- L'acquisition des archives IMI Claudio Sommaruga et des archives du GuisCo (Groupe d'Officiers internés à Cologne) ;
- La collecte de plus de 12 000 fiches personnelles d'internés militaires et de déportés civils, de documents de preuve, de mémoires, d'images ;
- La collecte de plus de 200 heures d'interview vidéo sur support digital et la réalisation de la vidéo «Il y a soixante ans, l'Armistice» ;
- La création du site www.schiavidihitler.it qui contient l'élaboration de ce matériel et la met à la disposition de réseaux d'étudiants et de citoyens ;
- La collaboration avec des organismes publics de recherche italiens et allemands ;

- L'organisation d'événements, la production de matériel didactique et de distribution ;
- L'assistance aux ex-prisonniers et aux déportés dans leurs démarches pour une indemnisation dès l'an 2000 et dans leurs recours actuels afin de leur fournir de nouveaux contacts.

La recherche historique est étroitement liée au soutien de la demande d'indemnisation des personnes qui ont été soumises au système industriel et aux institutions allemandes pour l'exploitation esclavagiste des forces de travail des déportés et des internés militaires italiens.

La ferme conviction et la sereine détermination avec lesquelles cette campagne a été menée ont abouti à une série de réflexions sur le métier d'historien et sur la mémoire (devoir de mémoire), capable d'influencer le projet de rassemblement des interviews audiovisuelles.

Le devoir de mémoire est le leitmotiv de notre époque où le sentiment historique collectif chez les Italiens est faiblement développé, et il se révèle déterminant pour concevoir un horizon européen et planétaire commun. Il s'agit d'une partie difficile à gagner car il ne suffit plus de recueillir les souvenirs pour leur donner un sens. Le problème ne se limite pas à la conservation car l'Italie regorge d'éléments archéologiques oubliés dans les cantines, d'archives honteusement abandonnées quand elles ne sont pas purement et simplement dissimulées. Il ne suffit pas de résoudre les difficultés de conservation ou de stockage, il faut résoudre aussi la frustration de l'accès aux sources, à la «mercantilisation» de la culture et des instruments de communication collective, aux difficultés du système éducatif et scolaire.

Depuis soixante ans, le problème de la déportation et de l'internement de près d'un million d'Italiens a été considéré comme un phénomène embarrassant, voire «mineur»

comparé aux autres drames de la guerre, une histoire qui ne mériterait qu'un regard «pour se donner bonne conscience», bien vite détourné.

Une mémoire complètement rayée de la conscience historique du pays, victime non pas du temps mais bien des décisions d'hommes, de classes sociales et de gouvernements, mûries pendant la guerre froide ; une mémoire occultée comme les massacres allemands dans les Apennins, la participation de la République Socialiste aux déportations, les crimes commis par les fascistes et l'armée dans les colonies et en Slovénie, la responsabilité de la Monarchie.

Les déportés italiens ont été sacrifiés sur l'autel de la Real Politik, mais ils gardent une plaie béante, une mémoire difficile à gérer sans l'émotion de toucher aux sentiments profonds des individus et de la nation. Tout cela ne peut qu'influencer notre travail et nous devons en tenir compte. Il s'agit d'une génération qui a la vie dure, qui n'a rien perdu de sa combativité, qui aspire à être écoutée, comprise et qui peut prétendre mêler sa propre expérience à l'expérience déjà commune des peuples qui luttent contre la guerre, la violence, l'exploitation et l'arrogance.

L'isolement de l'historien dans ce cas trouve un écho dans l'isolement de la mémoire des protagonistes, abandonnée et recluse dans un silence individuel.

De ce fait, rassembler tous les souvenirs individuels nous a semblé être l'un des maigres instruments dont les individus disposent pour revendiquer, avant même qu'ils ne marquent (l'argent ne rendra jamais la perte de vie et de travail) leur propre rôle dans l'histoire de l'Europe.

Dans le cas des esclaves de Hitler, nous nous trouvons en présence d'une mémoire de masse (plus de 700 000 personnes), un phénomène qui touche un nombre extrême-

ment significatif de familles italiennes de toutes les classes sociales et de toutes les régions.

Une génération qui a choisi la résistance, subissant le *lager* qu'ils auraient pu fuir s'ils s'étaient enrôlés dans les armées noires, une résistance qui trouva dans le *lager* sa maturation personnelle et civile et qui, encore dans le *lager*, reconstruisit parallèlement au mouvement de libération en Italie, les principes de la démocratie et de la participation bafouée par la dictature.

La demande qui nous a été faite des milliers de fois pendant ces cinq dernières années, et qui ressort de ce parcours initiatique, n'est pas l'obtention d'une indemnité, mais la reconnaissance morale et historique de leur parcours. Le parcours d'ouvriers, de citoyens, de manœuvres, d'artisans, et de tant d'autres qui, une fois revenus dans leur foyer, ont reconstruit en silence le pays, étouffé par le silence des institutions et sa volonté de l'après-guerre de jeter aux oubliettes les ruines de la tragédie et son refus de croire la victime de cette expérience qui confie ses dramatiques descriptions. Un silence qui a envahi aussi les écoles et la culture de notre pays.

Il y a cependant un autre élément fondamental lié au recours du devoir de mémoire en tant que témoignage. Dans notre cas, nous sommes face à un témoignage de masse, dont les droits sont soumis à la convenue politique et économique d'aujourd'hui et qui ne lui reconnaît ni poids ni dignité. Une telle situation actuelle conduit au refoulement du problème, conduit du même coup à la falsification historique et fait fi du droit international et humanitaire. Il rouvre les plaies sans donner la moindre réponse morale, il ne se souvient pas et bafoue environ 50 000 morts dans les *lagers*, ce qui n'est certes pas un viatique pour une Europe des valeurs unies.

Une reconnaissance symbolique pour tous suffisait mais on l'attend encore, et tous doivent voir la souffrance, la faim, la mise au travail forcé et l'esclavage, enfin reconnues.

C'est donc une bataille de fond sur des valeurs partagées, et non des valeurs confinées à l'intérieur des frontières nationales, banc d'essai sur lequel on mesurerait la capacité d'évaluation culturelle et mentale collective des populations face aux scénarios inquiétants qui apparaissent au grand jour.

La clarté sur une mémoire qui ne peut être que rhétorique de la récurrence, regard d'un jour sur les destins individuels ou espoir fidéiste en sa capacité éducative.

Faire peser cette mémoire c'est avant tout, du point de vue personnel, mesurer la cohérence de sa propre profession avec ses propres principes, valeurs et orientations.

L'historien au service des droits des individus. Avocat et expert des parties dans un processus de vol de vie et de travail, l'histoire comme mécanisme de rédemption non posthume mais comme agent du présent.

Le projet «Voix, visage, mémoire des déportés italiens en Allemagne nazie»

Du point de vue du choix des sujets à interviewer, nous avons réalisé jusqu'à ce jour 92 sessions d'interview. Nous devons tenir compte de statistiques très larges comprenant d'une part les civils (hommes et femmes) dénoncés, arrêtés, volontaires, politiques condamnés aux Kz et d'autre part, les militaires, officiers et soldats aux destins tous différents. Soumis à des conditions tout aussi différentes, à des niveaux d'exploitation différents, avec des pointes de violence extrêmes et d'abus de pouvoir dans des conditions générales de survivance misérable dans la débâcle de l'Allemagne nazie.

C'est un cadre extrêmement complexe et articulé en raison de la grande variété de situations et sa répartition géographique dans tout le III^e Reich.

Une des difficultés majeures qui ont conduit un certain nombre de personnes à refuser l'interview est la déception envers la Fondation «Memoria Responsabilità Futuro», l'IOM, le gouvernement et les entreprises allemandes.

Ils ont vu les portes se fermer devant eux pour la énième fois, ils se sentent dépossédés de la richesse documentaire dont ils sont témoins, d'une déportation qu'ils ont subie, ils sont contraints de prouver à l'aide de cartes difficilement reconnaissables en Italie, et que bon nombre d'entre eux n'ont jamais pu recevoir, qu'ils ont effectivement bien subi l'internement et l'esclavage, sachant pertinemment que leurs documents d'identité se trouvent encore dans les archives allemandes. Celui qui a miraculeusement pu retrouver cette fameuse carte s'entend répondre «vous n'avez pas été dans un camp d'extermination, nous sommes désolés, mais nous ne pouvons rien vous octroyer !».

Cette tension se traduit parfois devant la caméra, ce qui amplifie encore son étrangeté. Le facteur émotif est omniprésent, le récit est inondé de faits réels, il réveille la douleur et la souffrance, parfois il devient une sorte de catharsis quand l'interview se transforme en une sorte de reconstruction sociale d'une expérience qu'il a fallu garder pour soi pendant soixante ans.

D'un autre côté, ils se sentent un groupe, ce groupe qui s'est formé dans les *lagers* puis qui s'est dispersé avec le retour au pays, quand chacun s'est retrouvé seul avec ses souvenirs, avec ses cauchemars.

Ils se sentent groupe et parcourent à nouveau leur vécu dans un contexte plus généralisé, confrontés aux autres. Raconter dans ces conditions est chaleureux, complice, ouvert, mais également difficile à contrôler. Les *lagers* dispersés sur le territoire allemand, les fabriques de guerre avec leur rythme implacable dans leur diversité apparaissent comme un système global, perçu comme

un tout où le froid, la faim, les poux, l'exploitation, la violence, le découragement sont le lot quotidien de tous, un système où il est facile de s'égarer après soixante ans.

Le sentiment de la perte de la jeunesse est encore plus aigu. Pour les appelés sous les armes en août 1943, la déportation en Allemagne coïncide avec leur première sortie hors du foyer et hors du pays. Leur faculté de survivre dépend de leur capacité à développer un lien de solidarité avec leurs compagnons de prison et à construire leur propre système social à l'intérieur du *lager*.

Pour la plupart d'entre eux, le temps n'a émoussé ni la haine ni la rancœur et la souffrance n'a jamais été oubliée. On écoute une génération tournée en dérision par les autres, par le fascisme avant tout, alors qu'il les a

éduqués à son école et les a préparés à la guerre pour en être finalement les victimes, envoyés à la boucherie, abandonnés à eux-mêmes et cette génération a pu mesurer dans sa chair et dans son esprit la militarisation des existences poussée à l'extrême dans les *lagers* quand ils y sont devenus des matricules sans aucun droit.

Oubliés par la société italienne de l'après-guerre, au crépuscule d'une vie, ils confient à la caméra leur visage, leur voix, les regards et les émotions d'un monde de vaincus.

J'ai beaucoup appris de cette expérience : des leçons de vie et de dignité, une volonté de transmettre aux jeunes, de faire connaître les horreurs de l'exploitation, des fascismes et des guerres.

VALTER MERAZZI

Direttore

Istituto di Storia Contemporanea «Pier Amato

Perretta»

Como

Italy

«Raccontare poco non era possibile, raccontare tutto non si era creduti, allora ho evitato di raccontare, sono stato prigioniero e bon, dicevo....»

(dalla lettera di un ex internato)

La gentile richiesta del «Centre d'études et de documentation della «Fondation Auschwitz» offre la possibilità di tirare un primo bilancio del progetto «Voci, volti memorie dei deportati italiani nella Germania nazista» presentato sul n.9 de i Cahier International.

Mi si vorrà scusare se riprenderò alcuni temi di quella comunicazione.

Il progetto, avviato nel 2001 insegue una serie di finalità :

- raccolta e conservazione della memoria storica della nazione
- studio di fenomeni storiografici
- elaborazione di materiali a carattere didattico, educativo
- consultabilità del materiale.

L'attenzione storiografica è ai seguenti specifici temi :

- L'educazione scolastica primaria durante il fascismo e la preparazione alla guerra
- La guerra italiana e l'otto settembre 1943
- La deportazione dei civili e l'internamento dei militari
- Il lavoro coatto e schiavistico nel Terzo Reich

Tali temi discendono da filoni di ricerca avviati dall'Istituto di Storia Contemporanea di Como. L'attenzione alle molteplici forme di Resistenza degli individui al nazifascismo e alla guerra trae origine dalla storia di Istituti come il nostro (circa una settantina distribuiti in tutta

Italia) che alla raccolta di documenti sulla lotta di Liberazione dei popoli europei hanno dedicato le loro attenzioni, costituendo un piccolo miracolo italiano, figlio della volontà di fare società e costruire senso storico nel presente, mai sufficientemente sostenuti da istituzioni e cultura accademica, soggetti ai quali a volte si è trovata a fare da supplenza.

Nello specifico il progetto si inserisce nel più ampio ambito di ricerca avviato alla fine del 1999 sul lavoro coatto nella Germania nazista sotto la spinta del comitato Ricciotti Lazzero che ha portato a significativi risultati :

- la nascita del centro di ricerche «Schiavi di Hitler»
- l'acquisizione dell'archivio IMI Claudio Sommaruga e dell'archivio del GuisCo (Gruppo Ufficiali internati allo Straflager di Colonia),
- la raccolta di oltre dodicimila schede personali di internati militari e deportati civili, corredate di documenti, memorie, immagini.
- La raccolta di oltre 200 ore di videointerviste su supporto digitale e la realizzazione del video «Sessant'anni fa l'armistizio»
- La creazione del sito www.schiavidihitler.it che contiene l'elaborazione di questi materiali e li mette a disposizione della rete degli studiosi e dei cittadini.
- La collaborazione con enti di ricerca italiani e tedeschi.
- L'organizzazione di mostre, la produzione di materiale divulgativo e didattico.
- L'assistenza a ex internati e deportati nella richiesta di indennizzo a partire dall'anno 2000 e nei successivi ricorsi che prosegue tuttora e si arricchisce di nuovi contatti.

La ricerca storica è strettamente connessa al sostegno della richiesta di indennizzo rivolta al sistema industriale e alle istituzioni tedesche per lo sfruttamento schiavistico della forza lavoro dei deportati e internati militari italiani.

L'aver abbracciato con convinta e serena determinazione questa «campagna» ha condotto ad una serie di considerazioni sul mestiere dello storico e sulla memoria, in grado di influenzare il progetto di raccolta delle videointerviste.

Il tema della memoria è centrale in quest'epoca di debole senso comune storico per gli italiani, risulta determinante per disegnare un comune orizzonte europeo e planetario.

Si tratta di una partita difficile da vincere perché non basta più raccogliere le memorie per dar loro un senso. Il problema non è solo conservare, l'Italia è piena di reperti archeologici dimenticati nelle cantine e di archivi colpevolmente abbandonati quando non occultati. Questo non basta di fronte alle difficoltà della conservazione, alla frustrazione della consultabilità delle fonti, alla mercificazione della cultura e degli strumenti della comunicazione collettiva, alle difficoltà del sistema educativo e scolastico.

Per sessant'anni quello della deportazione e internamento di quasi un milione di italiani è stato considerato un fenomeno scomodo, «minore» rispetto agli altri drammi della guerra, una storia su cui gettare, al più, un fugace sguardo «pietoso».

Una memoria completamente rimossa dalla coscienza storica del paese, vittima non del tempo ma di decisioni di uomini, di ceti e di governi maturate in epoca di guerra fredda, una memoria occultata come le stragi tedesche sugli Appennini, la partecipazione della Repubblica Sociale

nelle deportazioni, i crimini del fascismo e dell'esercito nelle colonie e in Slovenia, le reponsabilità della monarchia.

I deportati italiani sono stati sacrificati sull'altare della real politik, ma la loro rimane una ferita aperta. Una memoria difficile da gestire senza l'emozione di toccare sentimenti profondi degli individui e della nazione. Tutto questo non può non influenzare il nostro lavoro e dobbiamo tenerne conto. Si tratta di una generazione longeva, ancora combattiva, desiderosa di essere accolta, compresa, che pretende di connettere la propria esperienza a quella comune dei popoli contro la guerra, la violenza, lo sfruttamento, la protervia.

L'isolamento dello storico in questo caso trova una rispondenza nell'isolamento della memoria dei protagonisti, abbandonata e chiusa nel silenzio individuale.

Ricollegare le memorie individuali ci è sembrato quindi uno dei pochi strumenti a disposizione degli individui per rivendicare, prima ancora che marchi (il denaro non può comunque risarcire il furto di vita e di lavoro), il proprio ruolo nella storia d'Europa.

Nel caso degli schiavi di Hitler ci troviamo alla presenza di una memoria di massa (oltre 700.000 persone), un fenomeno che attraversa un numero estremamente significativo di famiglie italiane di tutte le classi sociali e le regioni.

Una generazione che ha fatto una scelta di resistenza, subendo il lager che avrebbe potuto sfuggire arruolandosi nelle nere armate, che nel lager ebbe la sua maturazione personale e civile, che nel lager ricostruì, in sintonia col movimento di liberazione in Italia, i principi della democrazia e della partecipazione calpestati dalla dittatura.

La richiesta che ci siamo sentiti fare migliaia di volte in questi cinque anni, figlia di quel percorso formativo, non è quella di un risarcimento economico, ma di un riconoscimento morale e storico del loro percorso. Il percorso di operai, contadini, manovali, artigiani, eccetera, che tornati a casa, in silenzio hanno ricostruito il paese circondati dal silenzio delle istituzioni, dalla voglia del dopoguerra di gettarsi dietro le spalle le rovine della tragedia e dall'incredulità di chi quell'esperienza non aveva vissuto nelle sue drammatiche sfaccetture. Un silenzio che ha pervaso anche la scuola e la cultura del nostro paese.

Ma c'è un altro elemento importantemente connesso all'uso della memoria come testimonianza. In questo caso siamo alla presenza di una testimonianza di massa, cui un diritto piegato dalla convenienza politica ed economica dell'oggi non riconosce peso e dignità.

Una tale situazione del presente porta alla rimozione del problema, porta addirittura alla falsificazione storica, fa strame del diritto internazionale e umanitario, riapre ferite senza dare nessuna risposta dal punto di vista morale, non ricorda e calpesta i circa 50.000 deceduti nei lager e non è certo un viatico per un'Europa di valori condivisi.

Bastava un riconoscimento simbolico a tutti che non è ancora arrivato, ma a tutti devono essere riconosciute la sofferenza, la fame, la costrizione al lavoro coatto e schiavistico.

Battaglia di fondo dunque sui valori condivisi, non più solo rinchiusi nei confini nazionali, banco di prova sul quale misurare la capacità di tenuta culturale e mentale collettiva dei popoli di fronte agli inquietanti scenari che appaiono agli sguardi.

E chiarezza su una memoria che non può essere solo retorica della ricorrenza, sguardo di un giorno ai destini individuali o fideistica speranza nella sua capacità educativa.

Far pesare questa memoria è prima di tutto dal punto di vista personale misurare la coerenza della propria professione con i propri principi, valori e orientamenti.

Lo storico al servizio dei diritti degli individui. Avvocato e perito di parte in un processo per furto di vita e di lavoro, la storia come meccanismo di redenzione non postuma ma come agente del presente.

Il progetto «Voci, volti, memorie dei deportati italiani nella Germania nazista»

Dal punto di vista della scelta dei soggetti da intervistare, fino ad oggi abbiamo realizzato 92 sessioni di interviste. Dobbiamo tenere conto di una casistica assai ampia comprendente da una parte i civili (uomini e donne) rastrellati, precettati, volontari, politici condannati ai Kz e dall'altra i militari e dunque ufficiali e soldati con destini separati. Sottoposti a condizioni anche diverse, diversi gradi di sfruttamento con punte estreme di violenza e sopraffazione in una generale condizione di miserevole sopravvivenza nel tracollo della Germania nazista.

E' un quadro estremamente complesso ed articolato per l'estrema varietà delle situazioni, per la loro diffusione in tutto il Reich.

Una delle grandi difficoltà che porta molti a rifiutare l'intervista è la delusione verso la Fondazione «Memoria Responsabilità Futuro, lo IOM, il governo e le imprese tedesche.

Si sono visti per l'ennesima volta sbattuta la porta in faccia, si sentono defraudati dalla richiesta di documentare una deportazione che hanno subito, sono

costretti a provare con carte oggi difficilmente reperibili in Italia, che in molti casi nessuno ha mai loro consegnato, il loro internamento e sfruttamento, pur sapendo che negli archivi tedeschi ci sono tutti i loro documenti. Chi ha qualche miracolosamente trovato qualche carta si sente rispondere «Lei non è stato in un campo di sterminio, ci dispiace lei non può essere risarcito» !

Questa tensione talvolta si tradisce davanti alla telecamera, amplificandone l'estraneità.

Il fattore emotivo è fortemente presente, il racconto è immersione nei fatti, risveglia dolore e sofferenza, a volte è anche catarsi quando l'intervista è una forma di rielaborazione sociale di un'esperienza che si è stati costretti trattenere per sessant'anni.

Allo stesso tempo si sentono gruppo, quel gruppo che si formò nei lager e poi si perse col ritorno a casa, quando ciascuno si trovò da solo coi suoi ricordi, coi suoi incubi.

Si sentono gruppo e ripercorrono il loro vissuto in un contesto più generalizzato che è contesto di altri, il racconto in tal senso è caldo, complice, aperto, ma allo stesso tempo è difficile da riscontrare. I lager distribuiti in tutta la Germania, le fabbriche belliche coi loro ritmi implacabili nella loro estrema diversità appaiono come sistema globale, percepito come totalità in cui freddo, fame, pidocchi, sfruttamento, violenza e scoramento sono la quotidianità, un sistema in cui è facile a sessant'anni di distanza perdersi.

Il senso della perdita della giovinezza è altrettanto presente. Per i chiamati alle armi dell'agosto '43 la deportazione in Germania coincise con la prima volta che uscirono da casa e dal paese. La sopravvivenza dipese dalla loro capacità di sviluppare solidarietà coi compagni di

prigionia di costruirsi una socialità del lager.

In molti di loro non c'è odio né rancore che il tempo ha smussato, ma la sofferenza non è stata dimenticata. Si sentono una generazione presa in giro da tanti, dal fascismo innanzitutto che li educò alla sua scuola che li preparava alla guerra di cui furono vittime, mandati allo sbaraglio, abbandonati a se stessi misurarono nella carne e nella mente la militarizzazione delle esistenze che si accentuò nel

lager quando divennero numeri senza diritti.

Dimenticati dalla società italiana del dopoguerra, al tramonto della vita affidano alla telecamera i volti, le voci, gli sguardi e le emozioni di un mondo di vinti.

Sto imparando molto da questa esperienza: lezione di vita e di dignità, voglia di trasmettere ai giovani, di far conoscere gli orrori dello sfruttamento, dei fascismi e delle guerre.

FABIENNE REGARD

Chargée d'enseignements

Institut de Hautes Etudes Internationales

Genève

Suisse

La politique suisse à l'égard des réfugiés juifs entre 1942 et 1945.

Analyse de trois films :

La Dernière chance (1945) ;

La barque est pleine (1980) ;

Mémoires de frontières (2002)

Introduction :

Cet article est né d'une conférence donnée lors d'un séminaire de formation à la pédagogie de la Shoah au Kibboutz des Combattants des Ghettos en février 2004. L'idée originelle était de traiter un sujet classique : la politique suisse à l'égard des réfugiés pendant la Deuxième Guerre mondiale à partir d'un montage d'extraits de films sur le thème, mis en perspective historique et historiographique. Je pensais inclure à cet article un Cdrom avec les extraits de films mais étant donné les difficultés inhérentes (droits sur l'image et coûts de l'impression), je me contenterai de les décrire, le montage original restant consultable dans mon centre de recherches à Genève (www.hei.unige.ch/chersa)

Les trois films me semblent intéressants à double titre : comme source à analyser et à critiquer par rapport à nos connaissances historiques actuelles mais aussi et surtout comme support pour étudier l'évolution des représentations face à cette question depuis 1945. Ces deux dimensions constitueront le canevas de notre recherche, autour de cinq pôles :

- le début du film, contextualisation
- les différentes catégories de réfugiés
- le passage de la frontière
- l'acceptation ou le refoulement (la fin du film)
- l'image globale de la Suisse

Présentation des films

A) *La dernière chance* par Léopold Lindtberg (1945)

Ce film noir et blanc de 1h40 a été réalisé par la Praesens film, une maison de production fondée par Lazar Wechsler un émigrant polonais juif naturalisé suisse en 1924. Cette production s'inscrit dans une série de films dans la perspective d'une «défense spirituelle nationale» telle qu'elle a été énoncée par le message du Conseil fédéral le 9 décembre 1938. Pour résister à l'influence étrangère, le cinéma suisse est encouragé par la création de la Chambre suisse du cinéma¹ et la limitation des importations de production étrangère. Les caractéristiques de ces films «défense spirituelle» sont l'utilisation de dialecte, la valorisation de valeurs traditionnelles helvétiques (références mythiques au pacte de 1291, le plurilin-

guisme, la campagne, la nature, l'intégrité, la morale, la religion, la famille). «En tant que partie intégrante du concept de la Défense spirituelle nationale, le film acquiert du jour au lendemain, une importance primordiale ; la production nationale devient une nécessité, le contenu propagandiste du cinéma est désormais, aux yeux des autorités, son unique justification.»²

Dans ce cadre idéologique, un synopsis a été proposé aux autorités fédérales pour mettre en valeur l'action humanitaire de la Suisse et répondre ainsi par avance aux critiques qui pourraient être émises après la guerre. C'est après Stalingrad et donc, à un moment où on sent déjà que probablement les Nazis ne gagneront plus la guerre. En outre, sur un plan strictement interne de la maison de production, la volonté était de toucher le marché international et réaliser un film qui soit reconnu à l'étranger. Afin d'augmenter

¹ Le 28 avril 1938, est créée la chambre suisse du cinéma «dont la tâche sera de coordonner et d'encourager les efforts afin de régler le cinéma en Suisse et d'en développer le caractère national et en vue de sauvegarder les intérêts spirituels, intellectuels, politiques et économiques du pays.» Arrêté fédéral instituant une chambre suisse du cinéma, in *Recueil officiel des lois et ordonnances de la Confédération*, Berne, 1938, p. 204.

² Dumont, Hervé. *Histoire du cinéma suisse 1937-1950*, Lausanne, 1987, p. 236

³ Les deux officiers anglais et le soldat américain se trouvaient internés dans des camps en Suisse.

⁴ Dumont, Hervé. *Travelling*, 44,45,46. *Léopold Lindtberg*. Cinémathèque suisse, Lausanne ; p. 159.

⁵ *Ibid.* pp. 160-164.

⁶ «Sur treize pages que compte le scénario, les onze premières pages au moins se déroulent en Italie. Il est uniquement question des misères auxquelles sont soumis, de la part des autorités fascistes et des autorités d'occupation allemande, les ressortissants de divers pays étrangers ainsi que du développement de trois officiers alliés. Nous comprenons l'intérêt que nous avons à faire mieux connaître à l'étranger, la neutralité active de la Suisse. Le projet de film qui nous est soumis n'a rien de neutre et presque rien de suisse.» Lettre du Chef de la Division du Département politique à la Police fédérale des étrangers, Berne, 30 août 1944. Bestand E 2001 (D) 3/126. Archives fédérales. Berne. Cité par Floriane Closuit, *La dernière chance*. Faculté des lettres, Lausanne, 1991 ; p. 44.

⁷ Comme l'interdiction de tourner au Tessin avec des militaires étrangers. L'interdiction est levée grâce entre autres au lobbying auprès du conseiller fédéral Karl Kobelt, mais aussi à une conférence de presse le 2 novembre 1944 pour sensibiliser l'opinion publique. Le tournage du film se fait sous le contrôle permanent d'un officier du commandement territorial de l'armée, d'un fonctionnaire de la police de l'armée et de la police secrète. En outre, la position de la caméra doit être indiquée pour chaque prise de vue et pour les figurants, il faut préciser leur lieu et date de naissance, leur nom et fonction à l'armée. Les bobines sont saisies fin février par la Section film de l'Armée.

⁸ Edouard Von Steiger, Philipp Etter et Karl Kobelt.

⁹ Citation de Walter Boveri à qui le chef du département militaire fédéral aurait fait ces reproches. In www.construire.ch/sommaire/0340/40miroir.htm

¹⁰ Rémy, PYTHON. «Cinéma suisse de fiction et «défense nationale spirituelle» de la Confédération helvétique», pp. 262-264

¹¹ Le premier titre du film était le grand espoir mais il a été abandonné car il rappelait trop *La grande illusion*.

le caractère «documentaire» de son œuvre, Lindtberg a recruté des acteurs pour la plupart amateurs qui ont vécu la guerre³ et les persécutions nazies, ainsi que des membres du Schauspielhaus⁴.

Tout n'est pas aussi simple qu'il y paraît a posteriori. En effet, les autorités n'ont pas vu d'un bon œil le projet, craignant qu'il soit critique.

Pendant la guerre, le contrôle des films et la censure incombe à la Division Presse et Radio de l'armée. Sur fond de peur de l'Autre, d'antisémitisme et d'anticommunisme⁵, la méfiance est générale⁶, aussi bien du point de vue de l'armée que du Conseil fédéral. Les autorisations de tournage sont obtenues après mille tracasseries⁷ et un droit de censure sera exercé avant sa sortie publique. Le 25 mai 1945, les conseillers fédéraux⁸ ainsi que le comité de censure assistent à une projection privée du film. Ils ne sont pas satisfaits dans l'ensemble et trouvent que la Prasens film n'a pas tenu ses promesses et que le film n'était pas du tout un plaidoyer en faveur de la Suisse. Les reproches essentiels sont les suivants :

«*La Dernière chance* ne propage pas une image reluisante de la Suisse. On voit trois héros, tous des Anglo-saxons, de sympathiques Italiens - dont l'un va même jusqu'à sacrifier sa vie - qui les aident dans leur fuite et celle d'autres déportés, et tout cela pour finir à la frontière suisse devant un officier bureaucrate, et comble des combles, le film n'honore même pas la médecine suisse qui permet de sauver le lieutenant anglais qui avait reçu une balle en pleine poitrine.»⁹

Finalement, la production décide de raccourcir la dernière scène, celle de l'attente de la décision d'acceptation ou de refoulement. Le film a sans doute réussi à voir le jour grâce à la pression politique et au soutien financier de personnalités telles que Gottlieb Duttweiler, fondateur de la Migros et Walter Boveri (directeur de Brown Boveri), tous

deux dans le conseil d'administration de la Praesens film.¹⁰

Ce film en noir et blanc est très sombre parce qu'il présente de nombreuses scènes de nuit (en Italie), à l'intérieur dans des lieux peu éclairés et à l'extérieur dans des conditions météorologiques épouvantables. L'effet dramatique est amplifié et renforce l'idée du titre : *La Dernière Chance*¹¹ (de passer de l'enfer du nazisme, de la persécution, de la vie cachée) à la lumière de la démocratie helvétique (un paradis tel qu'il est décrit par les réfugiés dans la scène centrale de la cabane).

Or, ce film ne sera pas vu par le public comme les conseillers fédéraux et les membres du comité de censure l'ont perçu ou craint. En effet, il connaîtra un immense succès non seulement en Suisse alémanique (à partir du 26 mai 1945, il reste 14 semaines à l'affiche à Zurich et un Suisse sur quatre est allé le voir au cinéma) mais également à l'étranger. A Zurich, l'œuvre est précédée d'un documentaire anglais sur les camps de concentration de Dachau et Auschwitz.¹² En 1946, Léopold Lindtberg reçoit le Grand Prix du Festival international de Cannes et le prix international de la paix. En fouillant les archives privées de Germaine Tournier, l'actrice genevoise qui jouait le rôle de la réfugiée française, j'ai trouvé des lettres datées de 1947, 1948 provenant d'un peu toute l'Europe et la félicitant pour sa prestation dans *La Dernière Chance* et soulignant le succès du film dans les salles. J'ai également trouvé une lettre de Lindtberg de septembre 1945 dans laquelle il raconte le triomphe rencontré au Congrès international du cinéma à Bâle sur la Résistance¹³ (deuxième prix du festival). La Metro Goldwyn Mayer acquiert les droits d'exploiter ce film aux États-Unis. En outre, l'œuvre va passer de pays en pays où les représentations suisses, ambassades et légations organisent des visionnements où les responsables politiques locaux seront invi-

tés¹⁴. Retournement de l'histoire, ce film va devenir un véritable instrument de propagande. Personne ne le voit comme critique. Au contraire, à Prague, lors de son passage, il est critiqué comme film de propagande et la représentation diplomatique sur place demande au Département politique de Berne des précisions sur les nombres de personnes accueillies et refoulées afin de répondre à la critique de présenter uniquement les acceptations.¹⁵

En novembre 1946, le Département politique écrit à la légation suisse en Espagne : *La dernière chance* est un film de grande valeur qui illustre d'une manière saisissante l'activité humanitaire de la Suisse pendant la guerre. Ce film est donc indiqué pour faire comprendre au public espagnol le rôle altruiste de notre pays pendant les hostilités.¹⁶

Suite à la projection du film en Espagne, la légation informe la centrale dans les termes suivants : «L'épouse du Ministre de France qui, en l'absence de ce diplomate, me déclara fort émue qu'il était heureux qu'une telle œuvre d'art ait été menée à chef et subsiste afin que l'on n'oublie pas le rôle joué par la Suisse tout au long des hostilités.»¹⁷

B) *La barque est pleine par Markus Imhoof (1980)*

Né en 1941, Markus Imhoof a été l'assistant de Léopold Lindtberg au Schauspielhaus de Zurich. Il a voulu réaliser le film que Lindtberg n'avait pas eu le droit de faire. Lors d'une interview avec Floriane Closuit le 4 mai 1990 à Zurich, il a affirmé désirer «changer l'image rose de la Suisse et montrer la vraie réalité, car je me suis aperçu qu'on m'avait caché la vérité, qu'on m'avait menti».

Le titre donne d'emblée le ton, il reprend la fameuse expression d'un discours de Edouard Von Steiger en septembre 1942, discours dont nous avons deux versions, la première qui est la plus connue et une deuxième plus explicite dans laquelle il essaie de justifier son point de vue :

«Je comparais la Suisse à un bateau de sauvetage, ayant une faible capacité et pourvue de quantité limitée de vivres sur une mer déchaînée. Lorsque le commandant de ce bateau de sauvetage a le devoir de choisir qui il peut encore accepter et pour qui il peut encore disposer des places vides et des vivres qui restent, tandis que des milliers et des milliers de personnes auraient les mêmes droits et qu'il devrait et aimerait venir en aide à ces milliers et milliers, alors il se trouve devant le choix cruel : qui doit-il et qui ne

¹² Travelling, 44, 45,46. *op. cit.* ; p. 166

¹³ Ces lettres se trouvent à la Maison Mainou. Fondation Germaine Tournier à Vandoeuvres (Genève).

¹⁴ En Grande-Bretagne, il y en a une représentation au château de Candringham pour le roi et la reine. La reine mère, Mary, y assista en compagnie de la sœur du Roi Georges VI, à la première publique à Londres, le 1^{er} février 1946. Closuit, *ibid.* p. 62.

¹⁵ Tvorba, Prague, 30.10.1946, cité par Closuit, *ibid.* p. 67

¹⁶ Cité par Closuit, *ibid.* p. 69

¹⁷ *Loc.cit.*

¹⁸ Eduard Von Steiger. Discours du 23 septembre 1942 lors du débat au Conseil National, cité dans *La Barque est pleine* de Haesler.

¹⁹ Memoriav : association pour la sauvegarde de la mémoire audiovisuelle suisse

²⁰ Entretien avec Hervé Dumont, *bulletin de Memoriav*, Berne, 7-2000 ; p. 8

²¹ Paru en 1957, sur commande des autorités.

doit-il pas accepter ? Doit-il d'abord prendre les femmes, doit-il prendre les enfants, doit-il prendre les couples et dire : les jeunes qui sont solides, conservent peut-être un espoir de s'en tirer malgré tous les dangers. Mais un choix doit se faire. Telle est la tâche délicate des organes de police. Et, si des fautes ont été commises - fautes que je regrette - qu'on me dise qui n'en aurait pas commis dans un tel cas.»¹⁸

Le titre du film annonce donc qu'il va traiter la question des refoulements et de la fermeture de la frontière. La Suisse ne sera pas la dernière chance pour les réfugiés persécutés par les Nazis (dans une scène finale, la jeune femme juive qui va être refoulée demande la dernière cigarette du condamné).

Comme celui de son père spirituel, le film d'Imhoof a lui aussi connu des difficultés, un peu plus insidieuses. La commission fédérale pour l'aide au cinéma en 1980 a refusé tout soutien car «l'œuvre n'avait pas assez de distance critique et ne tenait pas compte du contexte de l'époque.» Ce film a vu le jour grâce à une coproduction avec la ZDF de Mayence. Comme il manquait d'argent, il a été tourné en 16 mm avec du matériel de fortune. Vu son succès, il a été gonflé en 35 mm dans un laboratoire italien. Le négatif original est devenu inutilisable. Il a fallu restaurer l'original et établir un nouveau master. En 2000, *Memoriav*¹⁹ a aidé au financement de ces opérations : «je vois là surtout une chance historique, l'occasion de réparer un tort, dans la mesure où l'argent de *Memoriav* provient en majorité des caisses de la Confédération, ces mêmes caisses qui sont restées fermées quand Imhoof avait soumis son projet de film. Indépendamment de ses qualités artistiques, il faut que cette œuvre continue à être montrée, pour raviver un certain nombre de mémoires défaillantes chez les Helvètes, et pourquoi pas, pour démontrer à divers New-yorkais que la

Suisse n'a pas toujours fermé les yeux sur son passé.»²⁰

Ce film de 100 minutes est une fiction en couleur fondée sur des faits réels.

Sur le plan de l'historiographie, cette œuvre sort au début des années 1980, après l'étude systématique menée par le juriste Carl Ludwig : *La politique pratiquée par la Suisse à l'égard des réfugiés de 1933 à nos jours*²¹ et l'ouvrage du théologien Alfred Häslar : *La barque est pleine, la Suisse, terre d'asile ? La politique de la confédération envers les réfugiés de 1933 à 1945*, paru à Zurich en 1967.

C'est le moment où il y a deux tendances dans l'historiographie, l'une très critique et l'autre plus relativiste. La première met l'accent non seulement sur ce que la Suisse aurait pu faire en faveur des réfugiés mais qu'elle n'a pas fait (sans nier l'importance du nombre de personnes acceptées) mais également, sur quelques décisions prises au détriment des réfugiés juifs (suggestion d'adjonction du signe J sur les passeports des Juifs du Reich en automne 1938). Les reproches essentiels portent sur le manque d'empressement des cantons à accueillir des réfugiés, sur un certain égoïsme sacré, un antisémitisme latent, une indifférence face à la connaissance en haut lieu de la réalité de la «Solution finale», la non existence de pression allemande pour restreindre l'accueil. La deuxième tendance ne peut pas être qualifiée d'apologétique. Les auteurs reconnaissent que la Suisse aurait pu avoir une attitude plus libérale, mais énoncent une série d'arguments justificatifs de cette politique restrictive d'accueil.

Le film se situe dans la perspective critique de la première tendance historiographique, non majoritaire à l'époque.

De même que *La dernière chance*, *La barque est pleine* a connu un succès immense à l'étranger : 14 prix internationaux dont

l'Ours d'argent au Festival de Berlin et il a été nommé à l'Oscar à Hollywood. Il est en particulier très connu en Israël où lors de nombreuses interviews et conférences, on mentionnait ce film comme un élément très objectif et représentatif de ce que les témoins avaient vécu ou connu. C'est également le cas en France, en particulier dans l'Est car il a reçu le prix du festival de Strasbourg. Assez paradoxalement, ce fut moins le cas en Suisse. L'action du film se situe en Suisse allemande autour du printemps 1943. La date n'étant déterminable qu'à partir des ordonnances en vigueur, lues aux réfugiés.

C) *Mémoires de frontières* par Claude Torracinta et Bernard Romy (2002)

Le troisième film est un film de commande des autorités genevoises à Claude Torracinta afin de faire connaître au public les gigantesques travaux d'historiens et d'archivistes sur les 24.000 dossiers des personnes qui se sont présentées à la frontière entre 1942 et 1945.

A partir des recherches historiques, ces journalistes de TV ont cherché des témoins et ont monté une œuvre pluri sources comprenant une quinzaine d'interviews, des documents d'archives, des extraits du Cinéjournal suisse. C'est ce qu'on appelle un documentaire, c'est-à-dire un faux documentaire, incluant

des reconstitutions pour combler l'inexistence d'images sur les passages clandestins de la frontière. La contextualisation est faite par Jean-Claude Favez (ancien recteur, spécialiste genevois de la question appartenant plutôt à la tendance historiographique critique modérée des années 1980), Mauro Cerutti (professeur à l'université de Genève) et Ruth Fivaz Silbermann²² (historienne qui a étudié en profondeur les 23800 dossiers et a rédigé de nombreux articles et rapports sur ce thème).

Contrairement aux deux autres films, celui-ci ne raconte pas une histoire mais une suite d'histoires au pluriel, sans qu'il n'y ait un fil conducteur évident. Pendant presque deux heures, de nombreux thèmes sont abordés sans qu'une logique n'apparaisse, ni synchronique, ni diachronique. Il s'agit d'une sorte de tableau impressionniste qui pourrait se présenter sous la forme d'un Cdrom interactif thématique.

Sur le plan du contexte, il arrive au moment de la crise mémorielle helvétique, après les excuses publiques de Kaspar Villiger de mai 1995 (pour les refoulements de réfugiés juifs), après la création de la Commission indépendante d'experts Suisse - Seconde guerre mondiale et leurs travaux. Le Conseil d'Etat s'est prononcé en faveur de ce projet par vote.²³

²² Ruth Fivaz Silbermann. *Le refoulement de réfugiés civils juifs à la frontière franco-genevoise*. Editions Fondation Beate Klarsfeld, 2000.

²³ Il y a eu des discussions, les députés étaient divisés. La Commission des finances par souci du politiquement correct, avait accepté le crédit de 477000 francs mais souhaité une commission scientifique de suivi.

²⁴ alors qu'il s'agissait «de personnes dont les données personnelles ont été relevées, entre juin 1942 et 1945, par l'Arrondissement territorial de Genève, comprenant non seulement des réfugiés civils juifs et non juifs, accueillis en Suisse le long des frontières genevoises et en provenance des départements de l'Ain (en zone occupée) et de Haute-Savoie (jusqu'au 11.11.42 en zone non occupée, puis en zone occupée), mais aussi ceux qui, ayant pénétré en Suisse par d'autres cantons, juifs et non-juifs furent refoulés à leur propre demande ou de force, à partir du territoire genevois, vers les Départements de l'Ain et de Haute-Savoie. Cette même liste répertorie également des passeurs, des contrebandiers, des membres de la Résistance, des frontaliers, des éleveurs et des agriculteurs, possédant des surfaces agricoles ou des droits de pacage de l'autre côté de la frontière, ainsi que des membres de services d'espionnage et de résistance alliés, voire même des «collabos» et membres de la Milice de Vichy, à partir d'août 1944 et jusqu'en 1945.» Spira, Henri. *Réflexions sur un massacre ou vision critique du film «mémoires de la frontière»* de Claude Torracinta et Bernard Romy, 20 avril 2002, 7 pages dactylographiées.

²⁵ *Op.cit.* p. 7

En général, ce film a été bien reçu par la presse et le public romand, paraissant aller dans le sens de la vision critique de la relecture de l'histoire. Néanmoins, quelques reproches ont été adressés à ce film : d'abord, le fait que le rapport Ludwig de 1957 soit passé sous silence, l'approche à la «Michael Moore» du documentariste justicier (qui écrit une petite annonce au Jerusalem post) transformé en historien, ensuite la longueur excessive du film (comment et par qui sera-t-il tronqué ?), l'inutilité des reconstitutions, des inexactitudes (l'assimilation des 23800 personnes à des réfugiés juifs²⁴, certains reproches à l'encontre de Demierre et Ferrin), un traitement inégal entre bourreaux (anonymes) et victimes (dont les noms sont inscrits en sous-titre), le passage sous silence «des remous qui agitent les organes de l'Arrondissement territorial de Genève», de «tout ce qui pouvait être porté au crédit de l'attitude des autorités et du peuple suisse d'ailleurs», de «la situation d'alors, peur, situation d'encercllement, rationnements, censure». Ironiquement, parodiant le commentaire de Claude Torracinta sur «les accusations du sénateur Alfonso D'Amato sont une chance pour notre pays», Henry Spira conclut : «La vision incomplète et tendancieuse, ressortant du film *Mémoires de frontières* est une chance pour Genève et notre pays. Cette formule peut paraître provocante, choquante même. Elle est simplement pertinente, la vérité historique exigeant plus de recul et de sérieux ; le contenu de ce film incitera les chercheurs à revisiter notre passé plus objectivement.²⁵» Henry Spira est un passionné d'histoire qui a vécu la période de la Deuxième Guerre mondiale en Suisse et a effectué de nombreuses années de recherches sur ce thème.

I Le début de chaque film, contexte, personnages principaux

Il est frappant de constater des similitudes entre le début des deux premiers films, le deuxième étant l'antithèse du premier.

L'action se situe dans le Nord de l'Italie, entre le 3 et le 15 septembre 1943. Mussolini a été destitué par le gouvernement du maréchal Badoglio. Les Américains sont à Palerme, les Anglais ont débarqué en Calabre. Dans la nuit du 7 au 8 septembre 1943, un lieutenant anglais (John Halliday) et un sergent américain (James Braddock) s'échappent d'un train de prisonniers qui va vers Innsbruck, à l'occasion d'un bombardement allié, en pleine nuit. Ces deux seront les protagonistes qu'on va retrouver jusqu'à la dernière scène du film, décidant de fuir ensemble, ils se mettent en quête de la direction de la Suisse. Ils se cachent dans une grange et ne sont pas dénoncés par l'italien qui conclut « ne dites rien à ma femme ». John et James représentent les réfugiés militaires qui sont directement acceptés en Suisse pendant toute la période de la guerre.

Extrait 1 : *La dernière chance*

Symétriquement, l'antithèse du premier, le deuxième film commence par une scène de jour. La Suisse se barricade, un tunnel vers l'étranger est en train d'être bouché. L'atmosphère est empreinte des problèmes de l'époque, «le tunnel bouché ferait une bonne cave à vin, dommage si les Boches la viderait depuis l'autre côté», une allusion aux trains de blessés nazis qui traverseraient la Suisse, une blague sur les Juifs, sur les Allemands, sur la guerre. On entend un train qui arrive de l'autre côté de la frontière. Le plan suivant se situe la nuit de l'autre côté de la frontière, des cheminots arrêtent un train dont s'échappent les six personnages principaux : un vieil homme Ostrowskij, une petite fille, un jeune militaire allemand, une jeune femme avec un chapeau, Judith Kruger, son frère et un petit garçon. Le jeune militaire allemand va aider les réfugiés à traverser la rivière sous les coups de feu. Les nazis sont représentés comme violents, cruels par exemple lorsque la femme d'Ostrowskij est découverte dans

la locomotive, un nazi va lui demander si elle préfère passer dans le feu par la tête ou par les pieds.

La construction de cette scène fait écho à une des dernières scènes du même film avec la jeune femme qui, elle aussi, va remettre en ordre ses cheveux et son chapeau avant d'être remise par les Suisses aux Allemands de l'autre côté. La résonance entre les deux attitudes de dignité des deux femmes établit un lien inconscient entre l'attitude des Nazis et celles des Suisses lorsqu'ils refoulent les réfugiés.

Le matin suivant, les réfugiés sont découverts par une aubergiste dans une cabane de jardin. Sa réaction est absolument similaire à celle de l'italien dans *La dernière chance*, qui lui craignait la réaction de sa femme. Sa réaction «vous êtes en Suisse pour le moment» laisse supposer la crainte d'être envahi. Elle montre une réaction virulente contre le jeune nazi, ce qui donne une image favorable de la population mais montre aussi une certaine froideur, voire suspicion face aux réfugiés (par exemple, dans la cuisine où elle les installe, elle cache son porte-monnaie).

Extrait 2 : *La barque est pleine*

Le troisième film *Mémoires de frontière* est radicalement différent car il se présente comme un documentaire et commence par des interviews de réfugiés. Le ton est donné d'emblée par les premiers témoignages :

a) «C'était une période horrible, on vivait dans la peur, on vivait avec des valises prêtes, on n'avait que de mauvaises nouvelles d'amis qui étaient déportés, des gens qui disparaissaient. C'était horrible. Et en Suisse, naturellement, les gens étaient gentils mais ils ne comprenaient pas vraiment, il y a une femme qui m'a dit ce n'est pas vrai qu'on déporte les gens, alors j'ai dit dites moi ou sont mes parents, vous croyez qu'ils sont partis laissant comme ça trois

enfants seuls. Il y a des gens qui ne voulaient pas comprendre.»

b) «Je ne pense pas à moi, mais je pense surtout aux gens qui ont été refoulés. C'est quelque chose de très émouvant encore aujourd'hui et j'ai de la peine à imaginer cette cruauté»

c) «Si j'avais pas passé en Suisse, je serai pas là aujourd'hui. C'est une chance énorme, quand les enfants me posent les questions, et comment ce fait-il, comment avez-vous survécu ? Je leur dis toujours simplement la chance, moi j'ai eu la chance qu'on m'ait envoyé en Suisse et je suis là.»

d) «Je déteste les Suisses, j'aime la Suisse, je déteste les Suisses, pas les Suisses de Zurich mais les Romands, ils m'ont renvoyé et sans eux, je ne serai pas allé à Auschwitz... et à cause d'Auschwitz, je souffre aujourd'hui du dos, vous ne pouvez jamais oublier ce qui s'est passé, chaque jour, je pense à Auschwitz, à Varembe, aux gendarmes, aux soldats suisses, et cela vous trotte dans la tête chaque nuit, différent épisode comme si vous lisiez un livre et cela recommence indéfiniment.»

Trois témoignages sur les quatre du début donnent une image négative de la Suisse. La situation est décrite depuis le point de vue des victimes qui présentent l'atmosphère d'angoisse de la déportation, des rafles. L'action positive de sauvetage de la Suisse est présentée avec des bémols, les Suisses étaient égoïstes, ils ne voulaient pas comprendre la situation des réfugiés, ne les croyaient pas, et même s'ils en ont accepté certains, ils en ont refoulé d'autres et sont responsables pour des déportations à Auschwitz.

Ensuite, des photos d'archives présentent des vues sur les frontières et des barbelés. Le travail scientifique est présenté sous forme d'enquête parmi les dossiers des archives

d'Etat de Genève, on y voit les archivistes d'Etat en train de consulter des fiches. En voix off, Claude Torracinta explique «24.000 personnes se sont présentées à la frontière entre 1942 et 1944. Des milliers de femmes et d'enfants qui tentèrent de trouver refuge en Suisse et dont le destin est enfui dans des papiers jaunis qui disent l'espoir et la peur.» De nouveau, le ton est donné, l'espoir, c'était la dernière chance et la peur, c'était la barque est pleine !

Les scènes suivantes sont extraites du Cinéjournal suisse de juin 1940, avec l'arrivée des militaires français et de civils (exode), la Suisse se barricade (comme dans les premières images de la Barque est pleine).

II/ Les différentes catégories de réfugiés

Extrait 3 : *La dernière chance*

L'aubergiste italien conseille aux deux militaires alliés de suivre le chemin de fer, de sauter dans un wagon après qu'ils ont essayé de passer la frontière par le lac. Finalement, ils se retrouvent dans un wagon en direction de la Suisse. Indignés, ils assistent alors à une déportation de Juifs italiens, impuissants : «Pourquoi ne pouvons-nous rien faire ?». En particulier, ils remarquent une femme âgée (Frau Wittels) qui essaie de rejoindre son mari. Dans *La barque est pleine*, c'est le parallèle inversé de M. Ostrowskij.

Une deuxième catégorie de réfugiés apparaît dans le film : les Juifs. Or depuis le 20 avril 1933, en Suisse, ils ne sont pas considérés comme des réfugiés politiques. A l'époque de l'action du film, en 1943, ils ne sont toujours pas acceptés en tant que tels à la différence des militaires et déserteurs.

Après moult péripéties et la rencontre du Major Telford, officier britannique, le sergent américain James Braddock et le lieutenant anglais John Halliday vont se retrouver dans

un village où un passeur doit tous les faire passer en Suisse mais le village est brûlé, tous les hommes ont été assassinés. Un dilemme se pose aux trois Alliés, vont-ils prendre le risque d'emmener les réfugiés civils avec des Juifs et des enfants ou rester entre militaires et augmenter leur chance de franchir la frontière par la montagne. Les discussions sont intéressantes car elles établissent une hiérarchie entre les différentes catégories de réfugiés. Les relations sont tendues et difficiles, avec des insultes (un militaire qui traite un Juif de nomade). C'est un élément confirmé par plusieurs interviews que j'ai réalisées avec des réfugiés juifs.

Finalement, suite à l'insistance des deux protagonistes alliés qui ont assisté à la déportation depuis leur wagon : «si on ne les emmène pas, autant les mettre tout de suite sur le tas de cadavres», tous entament la terrible montée dans la neige mais avec la règle du chacun pour soi : celui qui ne pourra suivre le rythme sera abandonné en route afin de ne pas mettre en danger les chances du groupe dans son ensemble. Le discours des alliés comporte deux éléments en filigrane : les anglo-américains ne pouvaient rien faire contre les déportations et en 1943, on savait que déportation signifiait mort.

Extrait 4 : *La dernière chance* (dans le village)

Escalader la montagne devient vite une torture pour le groupe hétéroclite, exténué par la tempête. Le réfugié juif le plus âgé s'effondre dans la neige. Une solidarité s'instaure, malgré les règles énoncées au pied de la montagne.

Une scène surréaliste se produit dans une cabane où les fugitifs décident de prendre un peu de repos, autour de thé et d'alcool partagés. Chacun présente une vision de la Suisse idyllique, l'un a étudié en Suisse, le professeur de Vienne décrit avec emphase un

pays de lait et de miel, pays de la démocratie, pays de cocagne, pays de respect interculturel, pays plurilingue, pays uni malgré ses diversités, où il y a des hommes bons et mauvais comme ailleurs. L'idéologie de la Défense spirituelle est présentée sous son meilleur angle, l'union sacrée contre l'ennemi. Est abordée également la politique suisse à l'égard des réfugiés et le fait que les militaires, déserteurs et enfants sont acceptés sans difficultés.

Ce film a obtenu le Prix de la paix en particulier pour ces discours pacifistes prônant le respect de l'Autre, l'amour du prochain, la fraternité universelle, la solidarité entre les hommes. Si cette scène est peu réaliste (avec l'harmonica, les chants Frère Jacques en plusieurs langues), en comparaison aux témoignages que j'ai collectés sur les relations entre réfugiés au moment du passage, en revanche, le discours idyllique stéréotypé sur la Suisse est omniprésent dans la vision de la plupart des réfugiés qui ont tenté d'y trouver asile.

La neige cesse de tomber et tous s'apprentent à reprendre leur ascension quand ils s'aperçoivent qu'une patrouille allemande les a devancés. Il est impossible de faire demi-tour, ils sont pris en tenaille mais décident de tenter leur chance et continuer en direction de la Suisse. Bernhard Wittels, le fils de la vieille dame qui a essayé de sauver son mari de la déportation décide de se sacrifier pour sauver les autres.

Extrait 5 : *La dernière chance* (dans la cabane)

En conclusion, dans les deux premiers films, les différentes catégories de réfugiés sont présentées :

- des militaires déserteurs (alliés dans *La dernière chance*, allemand dans *La barque est pleine*)
- des enfants juifs (le petit garçon français et la fillette dans *La barque est plei-*

ne, la petite fille du grand-père polonais dans *La dernière chance*) et non juifs (les petits italiens dans *La dernière chance*)

- des personnes âgées juives (Ostrowskij dans *La barque est pleine* et le grand-père polonais, dans *La dernière chance*)
- des civils entre 18 et 60 ans, juifs (le professeur de Vienne dans *La dernière chance*, Judith Kruger et son frère dans *La barque est pleine*) et non juifs (un ouvrier serbe dans *La dernière chance*, le mari de Judith Kruger dans *La barque est pleine*)

III/ Le passage de la frontière

Dans *La barque est pleine*, Franz, le mari de l'aubergiste correspond au stéréotype de certains suisses, mal dégrossi, ronchon, insensible, grognon, physiquement fort, capable de décharger de lourds sacs d'un camion. Il a d'abord insulté les réfugiés, les a mal reçus, a décidé de les dénoncer puis il a été touché par la beauté de Judith Kruger.

Extrait 6 : *La barque est pleine*

Au contraire de son mari, la femme de l'aubergiste va demander de l'aide au pasteur qui lui explique les lois en vigueur et les justifie en soulignant que Berne sait ce qu'il fait et que le cœur n'est pas forcément bon conseiller, en cette matière. L'image du pasteur qui va être mobilisé comme aumônier, est assez négative car selon sa femme, cela lui fera du bien de sortir, dommage que ce soit à cause d'Hitler.

D'après toutes les informations qu'elle reçoit au cours de cette conversation houleuse, la femme de l'aubergiste comprend que la seule solution pour que tous puissent rester, est de créer une fausse famille à partir des réfugiés présents !

L'organisation de la famille fictive se fait en essayant toutes les combinaisons possibles : finalement, le déserteur allemand deviendra le mari de Judith, les deux petits passeront pour leurs enfants, le petit français devra jouer le muet, et Ostrowskij sera le père de Judith.

Cette scène est souvent mentionnée par les réfugiés juifs que j'ai interviewés, car soit ils connaissent quelqu'un qui l'a vécu ainsi, soit ils l'ont expérimentée personnellement.

Extrait 7 : Mémoires de frontières

Le thème des fausses déclarations lors de l'interrogatoire subi après le passage de la frontière est abordé également par un témoin dans le troisième film. Après avoir quitté le Château de la Hille en France, Peter Salz a fait une fausse déclaration sur son âge par crainte d'être refoulé (1926). Ensuite, il a dit décidé de dire la vérité au chef du camp d'accueil à Genève et rien ne s'est passé, sans doute, celui-ci a décidé de fermer les yeux. Les scènes suivantes sont extraites du Cinéjournal suisse du 20 février 1942. C'est un reportage sur l'accueil des enfants en Suisse pour un séjour limité afin qu'ils se refassent une santé. Le reporter parle d'enfants sous-alimentés «ils ont subi les plus terribles bombardements, leur foyer est détruit, leur maman malade ou réduite à la misère, leur papa mort ou prisonnier, la Suisse asile de paix les recueille... des parents suisses au cœur débordant de dévouement viennent chercher les petits protégés qu'ils hébergeront et soigneront pendant un mois. Ils feront tout pour les rendre heureux !». Dans les témoignages de réfugiés que j'ai recueillis, ce ton est souvent qualifié d'exaspérant de bonne conscience et a été perçu comme de l'autosuffisance difficile à supporter.

Ce qui est original dans le film *Mémoire de frontières* est la mise en regard du nombre d'enfants acceptés en général et du nombre

de 5.000 enfants Juifs non acceptés à la même époque, en septembre 42.

Extrait 8 : La dernière chance

Une fois arrivés au sommet de la montagne, il s'avère impossible de franchir la frontière car les Allemands arrivent en face d'eux. Bernhard Wittels (le fils de la dame âgée) se sacrifie pour faire diversion et presque tous les autres peuvent passer sous les balles. Le grand-père juif russe est tué par les Allemands et un militaire allié est blessé en sauvant la petite fille. Le professeur viennois perd ses précieux papiers de recherches. Les garde-frontières helvétiques arrivent à ski et prononcent les phrases habituelles «Haut les mains, Halte, Suisse».

Cette scène correspond tout à fait aux témoignages reçus, par rapport aux tirs des Allemands de l'autre côté de la frontière (interview de M. Fournier), aux difficultés de franchir la montagne (interview de M. Silberman), de trouver le tracé de la frontière recouverte par la neige (interview de M. Feigenbaum), mais aussi à propos de la réaction des réfugiés face aux Suisses (interview de Mme Pulver) dont l'uniforme était si peu différent de celui des Allemands.

Extrait 9 : Mémoires de frontière

Outre la reconstitution de franchissement de frontières (aller et retours) avec des figurants (de tout âge), sous les barbelés, dans la rivière, le film présente sous la forme de témoignage le cas d'un passage d'un groupe d'enfants par la rivière le Foron. Le garde-frontière Charles Dornier, raconte l'aide de soldats qui ont porté, nourri et fait dormir les enfants dans leurs propres couvertures de leur cantonnement de la cure de Thonex. Il souligne que la Croix-Rouge n'avait pas voulu se déplacer en pleine nuit. Le sergent du poste et lui-même ont risqué le tribunal militaire par le peu de compréhension du capitaine de la compagnie qui coiffait ces

soldats. La voix tremblante d'émotion, le témoin s'interroge sur le bien-fondé de tout cela, «en quoi ces enfants de 5 à 8 ans ont-ils mis en danger la sécurité de l'armée suisse ?».

Des chiffres sont avancés sur les refoulements entre 1942-1944, 2.000 refoulements ont eu lieu à la frontière genevoise.

«On nous a fait faire un très sale travail». Le discours du garde-frontière qui a refoulé et aidé aussi est particulièrement intéressant car il met en exergue la complexité de la situation et l'intensité du débat intérieur entre obéir aux ordres et réagir en fonction de son éthique et de sa conscience ! Il s'agit d'une justification de sa part : «on n'avait pas le choix». Parmi les témoignages que j'ai recueillis chez les garde-frontières ou militaires en charge de renforcer les contrôles aux confins du pays entre 1942 et 1944, cette tension entre raison d'état et sentiments personnels est aussi omniprésente. Ce n'est que le 1^{er} janvier 2004 qu'est entrée en vigueur la loi qui a permis la réhabilitation des personnes qui ont secouru des victimes du nazisme, condamnés par des tribunaux militaires et civils à des peines d'amende ou de prison.

Par rapport aux deux autres films, le point de vue du «refouleur» est énoncé, ses interrogations, ses doutes, ses préjugés aussi sont abordés. Si on compare le discours de Charles Dornier avec le rapport mensuel

de septembre 1942 de Frédéric Rapp. Point consacré aux réfugiés²⁶, on constate des expressions communes.

IV/ Acceptation en Suisse ou refoulement

Extrait 10 : *La dernière chance*

L'avant-dernière scène a été raccourcie car l'attente de la décision d'acceptation ou de refoulement était jugée trop longue et aurait pu donner une image négative de la Suisse. En réalité, le verdict pouvait tomber plusieurs heures, parfois un jour plus tard. Le texte original a été tronqué en janvier 1945²⁷.

Les réfugiés se trouvent dans une salle où ils attendent le verdict de Berne, c'est-à-dire le coup de fil par lequel les autorités donnent la compétence au chef de poste pour décider si oui ou non, les demandeurs d'asile sont acceptés. Pendant cette attente, les relations entre les réfugiés sont présentées comme idylliques, ils font preuve d'une solidarité exemplaire, dont en particulier le blessé allié qui refuse d'aller à l'hôpital sans savoir si tous les autres seront acceptés et sauvés. Il le paiera de sa vie et mourra pendant le transport vers l'hôpital.

Cette attente est l'occasion d'une discussion entre les militaires suisses et les réfugiés au cours de laquelle la politique restrictive est justifiée par la situation économique, géos-

²⁶ «Nous devons aussi relever toutes les ruses employées par ces Juifs pour tâcher de pénétrer en Suisse. Le mensonge sous ses formes les plus odieuses était à l'ordre du jour. Certains ont cherché à acheter la complicité de nos agents, d'autres se sont fait passer pour malades, femmes enceintes. Certains menacent même de se donner la mort. A tout ceci vient encore s'ajouter la résistance passive : refus d'avancer, de se laisser conduire à la frontière, etc. C'est assez dire que la tâche de notre personnel est ardue. Il est très regrettable que l'opinion publique ne soit pas exactement renseignée sur la valeur de ces individus, qui souvent sont des communistes notoires, sur leur mentalité peu intéressante et le danger que constitue pour l'avenir de la nation suisse ce sang mélangé». Rapport mensuel de septembre 1942 de Frédéric Rapp in Anouchka Winiger, *Les enjeux d'une frontière*, 2001 ; p. 120.

²⁷ Dumont, Hervé, *Ibid.* p. 376 et cf. le texte original : Schweizer, Richard. *Die Letzte Chance*, Verlag Oprecht, Zurich, 1945 ; pp. 151 à 160

²⁸ Ludwig, Carl, *La politique pratiquée par la Suisse à l'égard des réfugiés de 1933 à nos jours*, Berne, 1958, pp. 248-249.

²⁹ Bonjour, Edgard, *La neutralité suisse*, Neuchâtel, 1979 ; p. 28

stratégique de la Suisse. Les références sont celles de l'îlot encerclé par les Nazis, d'une barque qui ne peut contenir tous les réfugiés du monde. Les caricatures de l'époque montrent que le thème est récurrent et que c'est probablement bien ainsi que la Suisse se percevait. Le militaire américain mentionne la gravité de ce qui se passe chez les Nazis, il dit qu'au début, il n'y croyait pas puis a vu de ses yeux des éléments qui confirment les pires craintes au sujet des déportations. Cela pose évidemment la question de ce qu'on savait de la «Solution finale» en 1943 et de ce qu'on croyait à ce propos. «Vous ne pouvez pas les refouler», conclut-il.

Le chef de poste a une phrase prémonitoire lorsqu'il essaie de faire pression pour que Berne lui accorde la compétence décisionnelle : «je ne veux pas qu'il arrive quelque chose dont nous ne puissions répondre en tant que Suisse.» C'est exactement ce qui s'est passé à partir de 1995, lorsque sur pression extérieure, la Suisse a dû entamer un travail de relecture de cette période et rendre compte de ses actes.

Les lois en vigueur au moment du film sont les instructions de la Division de police du 17 septembre 1943²⁸ :

1. Tous les réfugiés du sexe masculin de plus de 16 ans doivent être refoulés.
2. Les instructions des 14 et 15 septembre 1943 restent en vigueur en ce qui concerne les femmes et les enfants.
3. Le refoulement doit être exécuté au lieu même où l'étranger a franchi la frontière, si cela n'est pas possible, les réfugiés seront refoulés par le poste frontière le plus proche.
4. les présentes instructions seront annulées dès que la situation le permettra.

Il faudra attendre le 3 décembre 1943 pour que Rothmund (chef de la Division de police du Département de Justice et Police) donne l'ordre écrit de ne plus refouler les

Juifs italiens qui s'y opposent. «De septembre à décembre 1943, 22.000 italiens et 8.000 prisonniers de guerre alliés franchissent la frontière et en septembre, 3672 civils, la plupart Juifs ont tenté de passer en Suisse²⁹.»

Extrait 11 : *La barque est pleine*

La femme de l'aubergiste a téléphoné à Hannes le mari de la jeune femme Judith qui se trouve déjà dans un camp de réfugiés (un pénitencier) en Suisse. Hannes s'échappe grâce à la complicité de gardiens et va téléphoner à son épouse. La police cantonale arrive à l'auberge suite à une lettre anonyme de dénonciation. L'attitude incrédule et cassante du policier correspond tout à fait aux témoignages du film *Mémoires de frontière* mais également aux interviews que j'ai réalisées.

La tendance à croire les rapports officiels des gouvernements, ou les versions officielles, se retrouve aussi dans le doute des populations locales qui se demandent de quoi peuvent bien être coupable les fugitifs.

La lecture des instructions en vigueur montre que le film se situe après le 29 décembre 1942, car c'est à partir de cette date là que la limite à 6 ans apparaît, pour les enfants avec leur famille, alors qu'auparavant, la limite était de 16 ans pour les jeunes.

Circulaire de la Division de la police du 13 août 1942³⁰ :

Ne doivent pas être refoulés :

1. les déserteurs, les prisonniers de guerre évadés et autres militaires, s'ils peuvent se légitimer comme tels.
2. les réfugiés politiques, c'est-à-dire les étrangers, qui dès l'abord et spontanément, s'annoncent expressément comme tels. Ceux qui n'ont pris la fuite qu'en raison de leur race, les Juifs par exemple, ne doivent pas être considérés comme réfugiés politiques.

3. les Français, Alsaciens notamment, qui venant de la France occupée, se réfugient en Suisse pour se rendre en France non occupée.

Tous les autres fugitifs étrangers doivent être refoulés.

Instructions téléphoniques le 26 septembre 1942

Les étrangers entrés clandestinement doivent être refoulés

Ne doivent pas être refoulés :

1. les déserteurs
2. les réfugiés politiques (sauf Juifs)
3. les cas dans lesquels le refoulement serait une mesure extrêmement dure :
 - les personnes manifestement malades et les femmes enceintes
 - les réfugiés âgés de plus de 65 ans
 - les enfants de moins de 16 ans non accompagnés
 - les parents avec leurs propres enfants de moins de 16 ans
 - les réfugiés qui, dès l'abord et spontanément déclarent avoir des proches parents en Suisse ou des relations étroites avec notre pays
 - les Juifs français doivent être refoulés sans exception, étant donné qu'ils ne courent pas de danger dans leur pays
 - en cas de doute, prendre immédiatement contact par téléphone avec la division de la police.»

Instructions du 29 décembre 1942³¹

Ne doivent pas être refoulés :

1. les déserteurs, les prisonniers de guerre évadés et autres militaires
2. les réfugiés politiques
3. cas dans lesquels le refoulement serait une mesure trop dure
 - a) les personnes manifestement malades et les femmes en état de grossesse avancée
 - b) les réfugiés âgés de plus de 65 ans
 - c) les enfants non accompagnés de moins de 16 ans
 - d) les parents accompagnés de leurs propres enfants âgés de 6 ans au plus, les parents accompagnés de leurs propres enfants dont l'un au moins est âgé de 6 ans au plus
 - e) les réfugiés qui déclarent que leur conjoint ou parent est en Suisse
4. les étrangers avec visa
5. les étrangers sur liste de non refoulement

Dans le film, un élément semble, selon mes connaissances actuelles, inexact, c'est la question de la caution nécessaire. Dans aucune de mes lectures, ni des témoignages recueillis, je n'ai trouvé trace d'un refoulement qui aurait eu lieu parce que le réfugié n'aurait pas eu l'argent nécessaire pour une caution. Leur argent et valeurs sont déposés à la Banque Populaire Suisse à l'arrivée et rendus à la fin du séjour.³² En revanche, le problème

³⁰ Ludwig, *Ibid.* p. 190

³¹ *Ibid.*, p. 216.

³² L'arrêté du conseil fédéral du 12 mars 1943 stipule à l'article 8, des prescriptions sur l'argent et les valeurs que le réfugié possédait en Suisse, ou qu'il recevait de l'étranger ou de Suisse. Cet argent et ces valeurs devaient être déposés à l'office fiduciaire désigné par le département fédéral de justice et police. L'office devait changer en argent suisse, au cours du jour, toutes les devises étrangères. La division de police pouvait ordonner la réalisation des bijoux, pierres précieuses et autres valeurs, si cette mesure paraissait nécessaire pour garantir le règlement des créances de droit public et les frais d'hébergement. *Ibid.* p.262.

de la caution se posait pour les réfugiés désireux de quitter le camp et de vivre librement en Suisse car ils n'avaient pas le droit de travailler et devaient prouver qu'ils étaient en mesure de s'assumer financièrement. Toutefois, l'idée que les réfugiés mangeaient le pain des Suisses et étaient un poids pour eux est un leitmotiv, aussi bien dans les témoignages de réfugiés qui regrettent qu'on leur ait souvent lancé au visage ce reproche, que dans ceux de Suisses qui estimaient que les réfugiés ne manifestaient pas assez de reconnaissance pour l'accueil reçu. En réalité, un quart seulement des frais pour les réfugiés juifs étaient pris en charge par la Confédération, le reste incombant aux associations, fondations suisses et étrangères. Dans un premier temps, d'ailleurs, les réfugiés Juifs étaient pris en charge par la communauté juive suisse.

Franz, l'aubergiste suggère de prendre les réfugiés comme domestique, mais le policier répond de façon grivoise par rapport à Judith Kruger. Or, à cette époque, il y a en effet des réfugiés qui vont aider aux travaux de ferme ou domestique, d'autant que beaucoup d'hommes sont mobilisés.

C'est le coup de fil de Hannes le mari de Judith qui fait basculer la situation et découvrir leur mise en scène. Le déserteur allemand change d'attitude, abandonne toute solidarité car il sait que, lui, de toute façon, sera accepté en Suisse. Judith, M. Ostrowskij et les deux enfants sont ramenés à la frontière pour être refoulés. Les réactions de la population locale sont intéressantes car elles montrent la peur de l'autre, les stéréotypes (ils auraient mangé le chat du voisin), mais aussi les divergences entre ceux qui refusent la raison d'état et ceux qui croient au bien-fondé des actions des gouvernants. L'ambiguïté de certains est illustrée par les retournements et les interrogations de Franz l'aubergiste, qui depuis le début du film, les a rejetés, insultés, dénoncés, puis défendus,

aidés, ensuite, il refuse de prêter sa moto pour les accompagner à la frontière. Finalement, après une scène de ménage avec son épouse jalouse de Judith, Franz prend son side-car et enlève les réfugiés pour les sauver. Il rencontre une patrouille et se fait arrêter avec eux. Là, il subit les humiliations et insultes qu'il proférait lui-même au début du film. Tous se retrouvent en prison. C'est là que Judith retrouve enfin son mari Hannes, pour quelques minutes. La remarque du gardien «vous avez raté le petit-déjeuner» illustre bien les deux planètes diamétralement opposées sur lesquelles se trouvent les réfugiés et les Suisses. Judith n'a pas vu son mari depuis de longs mois, elle va être refoulée et ils n'ont que quelques secondes pour être ensemble. La séparation se fait dans la violence et est emblématique de la séparation des familles telle qu'elle a été pratiquée. Or, si les instructions en vigueur sont celles du 29 décembre 1942, la présence de son mari dans un camp en Suisse devrait lui permettre de rester.

Finalement, lorsque Judith Kruger, Ostrowskij, le petit français et la fillette sont ramenés au poste frontière pour y être refoulés, Judith essaie par tous les moyens de les sauver, allant jusqu'à se déclarer enceinte. Cela ne marche pas, elle ne reçoit que des sarcasmes insultants. Elle demande une dernière cigarette et réajuste son chapeau avec dignité (écho aux dernières minutes de la femme d'Ostrowskij dans la locomotive, au début du film). Ostrowskij est soigné avant d'être remis aux Allemands de l'autre côté du pont. Les enfants doivent manger tout le chocolat, quitte à vomir, il ne faut pas gaspiller et respecter la loi car c'est une marchandise qu'ils n'ont pas le droit d'exporter. Finalement, Judith arrive à sauver le petit Français en disant qu'il aura 6 ans en septembre. En effet, il est normalement protégé par les instructions mais l'historienne Ruth Fivaz Silbermann a montré qu'à

Genève par exemple, on a refoulé des personnes qui se trouvaient sur des listes de non-refoulables ou qui auraient dû être acceptées selon la loi en vigueur à ce moment-là.

Le film se termine sur la scène de traversée du pont vers les Allemands qui attendent de l'autre côté. La musique est celle du film polonais «Ambulance» lorsque les enfants sont emmenés et tués dans les ambulances de gazage. Les destins de chacun sont écrits sur l'image de la lente traversée du pont : «Judith et la petite fille sont mortes dans la chambre à gaz de Treblinka. M. Ostrowskij n'a pas survécu au transport. Olaf a disparu. Franz a été condamné à une peine de prison en Suisse.

Selon l'étude de Ruth Fivaz Silbermann, 1,16 % des personnes refoulées depuis le canton de Genève ont terminé à Auschwitz.

Extrait 12 : *Mémoires de frontière*

Le film se termine comme il a commencé par un témoignage sur la période : «On espérait que la Suisse allait nous aider. On a vu que la Suisse ne nous aide pas, c'était comme tous les autres ! Personne ne voulait nous prendre !»

Défilent des photos de scouts, de jeunes, d'enfants...

Quelques chiffres donnés par la Commission indépendante d'experts Suisse-Deuxième Guerre mondiale :

«24.000 cas de refoulement ont été enregistrés pour l'ensemble de la période de guerre.... Malgré la décision de refouler tous les réfugiés autres que politiques, la Suisse a accueilli pendant la guerre 21.000 Juifs et

au total 51.000 réfugiés civils. Cela s'explique pour trois raisons. D'abord, certains réfugiés sont admis lorsqu'ils font partie des cas dont le refoulement serait une mesure extrêmement dure. Ensuite, ils ne sont, en règle générale, pas refoulés lorsqu'ils ont réussi, après avoir franchi clandestinement la frontière, à pénétrer à l'intérieur du pays ; toutefois, plusieurs cas d'expulsion sont connus. Enfin, à partir de l'automne 1943, les autorités ont adopté une politique moins restrictive.³³

Conclusion :

Certes, ces trois films contiennent diverses informations factuelles, non seulement sur la politique suisse à l'égard des réfugiés mais surtout sur l'évolution de la perception de cette question dans la mémoire collective helvétique. La question principale sur la Dernière chance est l'ampleur de son caractère critique. Personnellement, je pense qu'à son époque, ce film était extrêmement critique et engagé. En particulier, des scènes comme celles de la cabane (où on fait l'apologie de la Suisse), celle de l'attente de la réponse de Berne, mais aussi à la fin les files de réfugiés qui partent dans la neige avec la phrase en voix off « Des millions d'hommes en Europe parcourent le même chemin. Un jour, ils retourneront enfin chez eux » peuvent être interprétées de façon moins favorable qu'elles n'ont pu l'être. Peut-être ce film était-il trop subtil ? Sur le groupe qui a essayé de passer, trois personnes ont perdu la vie. A mon avis, il y a plusieurs lectures possibles de cette œuvre et si les responsables politiques de l'époque ont réagi si négativement, c'est que le point de vue adop-

³³ Commission indépendante d'experts Suisse-Deuxième Guerre mondiale. La Suisse et les réfugiés à l'époque du national-socialisme. Fayard, 2000 ; p. 375

³⁴ Travelling, *ibid.* p. 164.

³⁵ Le film a été réalisé par Victor Borel. Plusieurs titres avaient été proposés : «Insel im Sturm», puis les «Les réfugiés en Suisse». Email de Marc Perrenoud du 23 mars 2004.

té était déjà celui des victimes. Ce sont les destins individuels qui ont touché les spectateurs et finalement, c'est le discours non-encensant de la Suisse sur elle-même qui a sauvé son image à l'étranger. Cette stratégie «du parler vrai» est arguée par Bovéri alors qu'il subit les foudres du président de la Confédération Edouard Von Steiger : «il lui demande s'il connaît l'opinion de la presse anglo-saxonne sur la Suisse : le dimanche, les Suisses prient pour la victoire des Alliés mais en semaine, ils font des affaires avec les Allemands. *La Dernière chance* veut précisément lutter contre cette opinion peu flatteuse de l'étranger, en évitant par tous les moyens l'auto-encensment ; il montre objectivement les problèmes que posent les fuyitifs à nos frontières. Le commentaire de l'officier suisse, dans ce film, est calqué fidèlement sur le règlement édicté par le Département fédéral de justice.»³⁴ La compassion, l'émotion, la tension dramatique face au destin individuel des victimes de la Shoah et de la guerre sont retombées au bénéfice de la Suisse, dont l'image au départ semble conforme à la réalité de l'époque. Finalement, ce qui a changé, c'est la perception, en 1945, les spectateurs découvraient la réalité de la Shoah et n'étaient pas encore emplis d'images sur l'horreur. France-Soir écrit alors : «Il est désormais inutile que d'autres s'attaquent au sujet des atrocités nazies ; en comparaison, ils ne feraient que du bricolage.» En 1980, *La Barque est pleine*, devra offrir plus, car le public a internalisé l'iconographie de l'insoutenable, c'est aussi peut-être pour cela que 15 ans après sa sortie, Lindtberg ne voit plus son film comme en 1945. «Les circonstances décrites dans *La Dernière chance* sont authentiques, même si intrigues et personnages ont été inventés, précisera Lindtberg en 1960. Pourtant, l'histoire de ce film – discret, neutre, plein de tact – n'est qu'un inoffensif conte de fées comparé aux faits réels.»

Récemment, j'ai appris (grâce à M. Perrenoud du DFAE) l'existence d'un quatrième film de 1947³⁵ commandé par le Département de Justice et Police, sur le même thème. C'était un documentaire avant l'heure, incluant des reconstitutions non signalées. Ce sera sans doute, le sujet d'une publication prochaine sur CDRom.

Le film de 1980, *La barque est pleine* met l'accent sur le refoulement et l'attitude de la population helvétique face aux réfugiés Juifs. Il est perçu comme essentiellement critique et est apprécié pour cela à l'étranger. En quelque sorte, j'aurais tendance à penser que c'est le même phénomène qui a joué avec *La dernière chance*, sauf que contrairement au premier cas, l'aura n'est pas retombée sur l'image de la Suisse. L'expression *La barque est pleine* est le point de vue des autorités alors que *La Dernière chance* est le point de vue des victimes. Markus Imhoof affirme avoir voulu réaliser le film que Lindtberg n'avait pas eu le droit de faire. Sur ce plan, je ne partage pas cet avis, j'ai l'impression que Lindtberg a réussi malgré toutes les entraves à réaliser un film critique mais peut-être trop subtil pour un public de 1945, non averti et avide de discours pacifique, humaniste et optimiste. L'ombre de la menace du refoulement plane sur les destins des protagonistes de *La Dernière chance*. La réalisation du refoulement est montrée en 1980. Est-ce que la force n'est pas dans les deux, étant donné la différence d'images mentales par exemple dans la représentation d'Auschwitz, entre les deux époques ?

Ce que la Barque est pleine ajoute à la réalité décrite par Lindtberg, c'est l'envers du décor, c'est-à-dire la Suisse vue de l'intérieur, la population, les mentalités, la complexité des réactions, les visions helvétiques des réfugiés, leurs craintes, leurs préjugés. Le tout sans complaisance.

Enfin, le troisième film *Mémoires de la frontière* se situe dans une toute autre perspective,

celle de l'ère des derniers témoins, dans l'héritage de Shoah puis dans la mouvance Spielberg ou Archimob. Ce qu'il apporte aux deux précédents, c'est le point de vue des victimes dans la perspective de la relecture amorcée depuis 1995 mais aussi les dernières recherches scientifiques menées par Ruth Fivaz Silbermann. Le mélange des deux est intéressant car si le point de vue de l'historienne donne une image dans l'en-

semble plutôt favorable de la Suisse³⁶, les extraits retenus des témoins par Claude Torracinta vont globalement dans l'autre sens. Ainsi, cette œuvre me semble tout à fait représentative de la situation post 2001 en Suisse et du clash des mémoires, en partie fondé sur des malentendus ou des fausses perceptions, en particulier sur les rapports Bergier, souvent critiqués sans avoir été lus.

³⁶ Par exemple, sa position en faveur des chiffres avancés par Serge Klarsfeld par rapport au nombre de refoulements.

CLAUDE LACOUR

Docteur en sciences de l'information et de la communication

Université Nancy 2

France

Vers une autre représentation de la déportation

Analyse du film *Ligne de Vie*

Nous avons constaté les polémiques soulevées lors de la sortie du film «*La Vie est belle*» de Begnini en 1998, ce qui traduit une fois de plus la difficulté de transgresser les représentations traditionnelles et radicales de la Shoah construites à partir de documents d'archives et de témoignages des survivants. L'enjeu didactique et mémoriel du film qui relate la déportation, qu'il soit documentaire ou fictionnel, fige les représentations dans un carcan imposé par les victimes et le respect qui leur est dû, par la peur d'un retour de l'histoire, par la culpabilité des gouvernements qui n'ont pas su empêcher le génocide, par la honte des populations dont une partie fut active dans l'extermination des Juifs en particulier.

«*Ligne de Vie*», un film d'animation de 12 minutes réalisé par Serge Avédikian d'après

une nouvelle et une peinture de Raymond Delvax nous propose une forme originale de représentation de la déportation et s'impose au spectateur au plus profond de sa sensibilité. Il se présente comme une rupture des formes de représentation du génocide juif, mais s'appuie sur certaines figures emblématiques qui en constituent les codes de compréhension. La construction de *Ligne de Vie* repose à la fois sur l'abstraction artistique et sur la mise en évidence d'une forme de réalisme, curieux mélange de sons et d'images qui sollicitent la sensibilité et le savoir du spectateur.

La première image du film, mise en évidence par le son plaintif d'un violon, est une peinture de Raymond Delvax, abstraction de lignes courbes en noir et blanc, à travers lesquelles le spectateur peut imaginer une

fleur. Les dessins sont souvent flous ; réalisés en noir et blanc ou sépia, ils créent une atmosphère lourde et glauque dans laquelle évoluent des formes, plus que des hommes. Trois personnages seulement peuvent être reconnus par le spectateur, les autres n'ont pas d'identité. Les capos et les SS n'ont pas de visage ; ils restent anonymes, des êtres humains, seulement munis de matraques et dont la bouche est toujours ouverte. L'univers qui les entoure, enveloppé d'un brouillard grisâtre, ne peut être identifié que par quelques figures emblématiques qui signifient la déportation : des barbelés en gros plan qui traversent l'image et participent à sa construction, des baraquements en arrière plan, les lignes des châlits et l'esquisse de miradors d'où partent des rayons de lumière.

La construction narrative est simple ; l'abstraction des images s'oppose au réalisme du texte qui soutient le récit presque à lui seul. Le narrateur, un homme à lunettes, et témoin de l'Histoire, parle au passé et à la voix «je». *«J'ai toujours porté des lunettes...»* : cette phrase d'introduction ancre le film dans le présent de sa réalisation et dans celui de sa réception, présent que nous retrouverons à la fin. Puis sa voix off n'est autre qu'un témoignage du passé et se résume à quelques phrases simples qui renvoient le spectateur à son propre savoir : *«... j'ai réussi à les garder. Leur jeu : nous faire pousser des brouettes chargées de cailloux. L'homme sans cheveux voulait toujours être le plus fort. On redoutait la nuit presque autant que le jour ; on dormait éveillés pour ne pas rêver... surtout ne pas rêver. Une nuit, ils amenèrent un nouveau... un homme barbu. Ce jour-là, l'homme sans cheveux a couru encore plus vite, il a battu son record... il en est mort. Ils nous ont désignés pour ramasser le corps. L'homme barbu a caressé ce corps tout doucement ; il m'a dit : j'inscris la ligne dans ma main. Je n'ai pas compris ce qu'il*

voulait me dire. Il dessinait sans cesse ; il dessinait notre vie et lui donnait un visage. Ses dessins au fil des jours étaient devenus pour nous essentiels. Un soir un gardien est venu, il n'a rien dit. Ils se sont mis à dessiner... Ils les ont emmenés tous les deux. Le lendemain matin, c'est le gardien qu'ils ont pendu. Ils avaient coupé les mains de l'homme barbu. Je n'avais pas compris que seule la mort l'empêcherait de dessiner.»

La dernière phrase nous ramène dans le présent de la mémoire : *«du camp il ne reste plus que ce bout de mur avec son dernier dessin qu'on avait appelé "Ligne de Vie"»*.

Ce monologue constitue les fondements du récit ; s'il évoque l'horreur, il convoque le savoir du spectateur qui va combler les non-dits et reconstruire l'environnement concentrationnaire. Begnini utilise d'ailleurs un procédé identique dans *«la Vie est belle»*. Mais ici, malgré les images d'animation, il est impossible au spectateur de se détacher, ne serait-ce qu'un instant, de l'ambiance pesante qui entoure le film. Aucune ouverture d'interprétation ne lui est offerte.

Le récit se referme sur lui-même dans un incessant mouvement circulaire, qui ne ralentit que pour faire place à la construction et à l'expression des émotions. Une longue séquence insiste, en montage alterné, sur une roue de brouette et un chronomètre en gros plan, plan réitéré tout au long du film sur un bruit sourd de pierres déversées. Des têtes humaines se soulèvent doucement, puis retombent sous l'effort alors qu'un long travelling balaie lentement un paysage de désolation, sur lequel s'abat une pluie épaisse qui ne laisse filtrer qu'une faible lueur venant des miradors ; des ombres humaines se dessinent alors qu'une teinte rose colore l'image traversée de barbelés en gros plan. Lors de scènes intérieures, une ampoule clignote, éclairant quelquefois un corps allongé sur le sol, quand les SS arrivent, une torche éclaire tour à tour le visage de

chaque déporté, alors que des silhouettes anguleuses se dessinent dans l'encadrement de la porte. Sur une musique accélérée et saccadée, le spectateur redoute que la lumière de la torche ne s'arrête sur le visage d'un des prisonniers, mais le fondu au noir qui ferme la porte soulage le spectateur. Après un zoom avant sur le visage du barbu nouvellement arrivé, le mouvement du travail se remet en marche : les roues de brouettes qui transportent les pierres, un bras et une main en gros plan continuent à scier. Dans cette accélération survient la mort de l'homme sans cheveux ; la caméra s'arrête sur le corps, d'abord flou, puis perdu au milieu de cet univers indéfini. Des hommes forment une ronde autour de lui, jusqu'à ce qu'un SS apparaisse dans le cadre. L'homme barbu caresse le corps, le temps semble être suspendu. Puis réapparaît la brouette qui va transporter le corps jusqu'à la fosse dans laquelle il va être jeté par ses camarades. Le spectateur ne voit que le corps qui tombe dans un cadre clair uniquement composé de lignes.

Dans la dernière partie du film, la caméra s'arrête essentiellement sur les dessins alors que domine le bruit du crayon sur le papier : des dessins de femmes nues alors qu'une main de prisonnier les caresse et que l'homme à lunettes rapproche ses mains de son visage. Une nuit, un garde vient dessiner avec l'homme barbu, mais quelques temps plus tard, alors que l'ampoule clignote, la lumière agressive d'une torche vient éclairer chaque dessin en détail ; les feuilles s'envolent et une souris en attrape une pour aller la cacher sous un châlit. Alors que des flashes de lumière font apparaître le visage de l'homme à lunettes, le garde est emmené par ses collègues. Le lendemain, dans un décor verdâtre, où l'on devine l'ombre des baraques, des pieds se balancent alors que la musique sonne le glas. Alors que les notes de musique se transforment en cris d'oiseaux, une main

en gros plan jette des pierres sur des corbeaux perchés sur la potence.

Puis, s'inscrit dans le cadre le visage de l'homme à lunettes ; une larme coule sous les verres alors que l'homme barbu, accompagné d'un garde, tombe à plat ventre. Les deux personnages se retrouvent face à face ; l'homme à lunettes tient dans ses mains les moignons de l'homme barbu. Ce dernier ramasse une pierre et se met à dessiner sur le mur, ses bras s'agitent et il tombe. Deux déportés se tiennent debouts devant le dessin et le bras d'un garde, armé d'un pistolet, achève un mouvement qui se fond dans le noir. C'est la fin du témoignage.

Un fondu au noir marque le passage du passé au présent alors que la continuité du mouvement circulaire semble figer le temps en superposant passé et présent. Des immeubles modernes tournoient et s'écartent pour laisser la caméra s'approcher d'un pan de mur, seul vestige de l'emplacement du camp. Puis les feuillages des arbres s'ouvrent comme un rideau de théâtre sous un effet de zoom pour laisser apparaître, sur ce mur, le dessin de l'homme barbu, peinture d'introduction du film. Un enfant avec son cartable et son père sont debouts, immobiles devant le mur alors que les yeux de l'homme à lunettes se baissent.

La réalisation d'un film d'animation sur la déportation peut être considéré comme un véritable défi. « *Ligne de Vie* », par son statut, par sa forme, par la distorsion entre texte et image, dérouté le spectateur. Il ne peut être destiné à des enfants ou à des jeunes, car il convoque un savoir, une perspicacité et une expérience de la vie trop importants. Il surprend l'adulte qui, d'emblée, se trouve en rupture avec le mode de représentation, éprouve des difficultés à s'identifier aux personnages, se sent exclu du récit. En effet cette animation n'informe pas, ne se construit pas sur les images d'horreur traditionnellement représentatives de la déportation, ne

contraint pas le spectateur au devoir de mémoire, pourtant il fait tout à la fois avec une subtilité qui paralyse le spectateur.

Ce qui surprend au bout de quelques minutes est la régularité du mouvement circulaire, régulièrement relayé par le cercle du chronomètre et les ronds de lumière. La roue de la brouette chargée de pierres ou de corps, le déplacement des ronds de lumière chaque fois que des gardes arrivent dans la baraque, la ronde formée par les hommes autour du mort, les travellings vertigineux de la caméra construisent un cercle infini où tout se confond, d'où il est impossible de s'échapper. Paradoxalement il symbolise à la fois la vie et la mort, la vie de l'homme à lunettes, témoin sans lequel le film n'existerait pas, la mort des autres déportés, le cercle infernal qui conduit à l'épuisement, la terreur des lampes torches qui sélectionnent celui qu'on va emmener. Il nous renvoie aussi à la solidarité qui régnait entre les hommes, à une certaine beauté de la mort qui, en délirant certains, rapproche les autres. Il relie passé et présent en transportant le vertige de la déportation dans le monde moderne, procédé qui induit avec force mémoire et respect, touche l'affectivité du spectateur sans l'obliger à se souvenir. Il signifie aussi le travail, qui, omniprésent, est représenté avec sobriété et induit pourtant la douleur. Des gestes mécaniques remplissent les brouettes, une main scie, puis le bras apparaît en gros plan, traversant le cadre dans un mouvement vertical et saccadé qui, partie intégrante du rythme filmique, construit la représentation d'un travail forcé et incessant.

Ce film, toujours en mouvement, entraîne le spectateur dans le vertige de la déportation, ne lui laisse aucun répit, aucune chance d'échapper au sort des déportés, procédé plus efficace que l'identification à des êtres humains soumis à l'horreur et à la torture. En effet la spécificité du film d'animation sert

particulièrement l'originalité et la puissance de la représentation ; à la mobilité des personnages s'additionnent des mouvements permanents de la caméra auxquels le montage ajoute un rythme supplémentaire, ce qui crée l'effet de tourbillon.

Parallèlement à cette symbolique d'enfermement qui conduit inexorablement à la mort, la rigidité de certains plans, en rupture avec la construction filmique, induisent directement la mort, les cadavres, la déportation ; l'horreur reste implicite, elle n'est reconstruite que par le savoir du spectateur. Ces images fortes apparaissent dès le début du film avec la peinture de Delvax composée de lignes essentiellement verticales et les barbelés entrecroisés au travers desquels, sous une pluie serrée et droite, se dessine le décor. Le symbole de la ligne est présent dans tout le film sans que l'on puisse d'emblée le rapprocher du titre, mais sa reprise, tantôt négative, tantôt positive, produit une impression morbide et traduit en même temps un sentiment d'espoir et d'infini, imprime une trace à jamais indélébile constitutive de la mémoire. Hormis l'opposition des lignes, la rupture la plus prégnante surgit lors de la mort de « l'homme sans cheveux ». La rigidité du cadavre occulte le mouvement de la caméra et celui des hommes qui sont en train de le jeter dans la fosse. L'image semble arrêtée comme si tout allait rester figé, comme si le cadavre allait imposer sa présence jusqu'à la fin du film.

Le mouvement soutenu par le rythme et le timbre de la musique participe à la construction temporelle et donne du temps un concept complexe. Il élabore un non-temps qui n'offre comme point de repère que les contrastes de lumière et d'activités entre le jour et la nuit et la succession des saisons matérialisée par l'apparition de la neige. Les actions répétitives, comme le transport des pierres, ne dilatent pas le temps, mais semblent l'accélérer, le mouvement toujours

plus rapide des hommes étant encore accentué par l'accélération du rythme musical. Le calme de la nuit régulièrement troublé par l'arrivée de capos ne suffit pas à constituer une pause dans ce tourbillon du temps. C'est pourtant le seul moment où les déportés redeviennent des hommes, retrouvent leur potentiel créatif. Les seules respirations ménagées dans ce film nous renvoient l'image de paysages de désolation ; alors le temps se dilate sous l'effet de longs et lents *travelings* ; la constitution de ce non-temps enferme la déportation dans un non-lieu qui n'altère pourtant pas la réalité, car le spectateur superpose instinctivement ses connaissances au monde d'abstraction auquel il est confronté.

Comme dans toutes les représentations de la déportation, la mort et l'horreur, omniprésentes, restent les éléments fondamentaux de la construction narrative. Mais, alors que le film d'animation pourrait, tout comme la bande dessinée et contrairement au cinéma, se permettre la représentation de l'horreur, «*Ligne de Vie*» jongle avec les évocations par des procédés esthétiques, spéculant sur la capacité du spectateur à jouir de la beauté de l'image et à reconstruire le réel. C'est ainsi que la mort prend un visage particulier ; évoquée par un pistolet qui descend dans le champ ou par deux silhouettes qui se fondent dans la blancheur de la neige et disparaissent, elle apparaît aussi sous la forme d'un corps qui tombe comme s'il planait au-dessus de la fosse. Cette impression d'apesanteur, l'absence du cadre des deux hommes qui viennent de le jeter transcendent la mort pour n'en laisser qu'une sensation de légèreté, de délivrance, de beauté du corps confondu avec l'âme que l'homme ne peut atteindre qu'au-delà de la vie.

La seule image d'horreur à laquelle est confronté directement le spectateur est celle des pendus. Deux pieds en gros plan se balancent lentement au centre du cadre, puis

apparaissent les potences et les corps des pendus alors que deux notes de musique sonnent le glas. Peu à peu le glas se confond avec les cris des charognards et deux corbeaux sont chassés à coups de pierres par les déportés. Même si l'image est volontairement choquante, le mode de représentation en atténue la violence et le tableau réaliste ainsi composé évoque davantage *La Ballade des Pendus* de Villon que les images de Resnais.

Ce rappel de la poésie n'est pas sans lien avec la recherche esthétique constitutive du mode de représentation, mais aussi de la trame narrative. En effet ce film d'animation convoque plusieurs disciplines artistiques, principalement la peinture, la danse et le théâtre.

La peinture de Raymond Delvax en introduction donne d'ailleurs le ton du film. Cette abstraction composée de lignes noires et blanches laisse au spectateur la liberté d'une interprétation qui va se construire tout au long du film en fonction des formes de représentation. De plus c'est sur ce tableau que repose le récit ; à la fois enjeu du dénouement et trace mémorielle, il constitue l'objet du suspense, assure le lien entre passé et présent, il symbolise «*la vie à laquelle il donne un visage*»¹. Il détermine aussi le regard du spectateur sur la série de tableaux fixes ou animés qui composent ce film et dont l'abstraction constitue la dominante. La vie concentrationnaire devient un enchevêtrement de tableaux flous et grisâtres, quelquefois empreints de couleurs pastel, principalement rose et jaune ; les hommes ne sont plus que des taches noires et blanches. Le rôle réflexif de la peinture est primordial ; le dessin intériorise et extériorise la vie des hommes, sert le récit filmique et en compose les différents plans, constitue le patrimoine mémoriel. Ce procédé impressionniste permet l'atténuation du détail morbide ; en jouant sur l'esthétique, sur le rôle vital de son

expression et sur la sensibilité du spectateur il induit l'atmosphère du camp et les conditions de la vie quotidienne des hommes et gagne une force que les images d'horreur, aujourd'hui banalisées, ne peuvent égaler.

La recherche gestuelle dans l'animation des êtres humains et le travail opiniâtre de la caméra se rejoignent pour créer une judicieuse chorégraphie. La légère inclinaison rythmée des visages de droite à gauche, le soir, dans le châlit, nous plonge dans l'univers aérien du ballet. «L'homme sans cheveux» balance les bras tels les ailes d'un oiseau prêt à l'envol et s'effondre dans une véritable danse de la mort. L'enchevêtrement de bras et de jambes des morts et des vivants lorsque le corps est jeté dans la fosse, revêt une telle puissance que, comme dans une figure et un thème de ballet, la vie se confond avec la mort. Alors que les pieds du pendu se balancent comme s'ils se préparaient à réaliser un entrechat, un long travelling vertical nous fait découvrir un corps flottant, aérien, comme si la corde avait disparu. De la même façon, lorsque «l'homme barbu», avec ses deux moignons, tel un personnage costumé, s'écroule en dessinant sur le mur, les légers mouvements de ses bras semblent communiquer au spectateur sa souffrance et sa délivrance. La mise en spectacle de la mort ne dédramatise pas la situation, mais aide le spectateur à l'accepter en adhérant à la forme esthétique ; l'absence de brutalité explicite allonge le moment de la mort, et permet d'induire celui de la souffrance qui s'imprègne dans l'affectivité du spectateur. L'esthétisme ne rend pas obligatoirement la mort plus belle, mais il ne la banalise pas ; il aiguise la conscience du spectateur et accentue l'opposition entre la création et le néant.

Dans ce film la déportation est aussi une mise en scène de théâtre. Des ombres traversent le champ comme elles traverseraient

une scène ; la nuit l'ampoule clignote comme des projecteurs et chaque visage est éclairé successivement par la lampe torche des gardes comme si les personnages, tour à tour, allaient réciter leur texte dans ce rond de lumière. «L'homme à lunettes» rapproche doucement ses mains de son visage éclairé par des flashes comme un comédien dans un monologue, la figure de «l'homme barbu» et celle de «l'homme à lunettes» se retrouvent face à face comme pour débiter un dialogue. Le nom des personnages n'est pas sans rappeler les protagonistes d'une saynète pour enfants. Sur la dernière séquence du film, la caméra, en plongeant sur les immeubles et les arbres, ouvre le rideau de la scène de la mémoire pour faire apparaître la peinture de Raymond Delvax, réalisée par «l'homme barbu» avant de mourir.

Cette combinatoire d'esthétisme et de réalité dans une animation créatrice nous donne une autre image de la déportation sans jamais trahir le réel, sans jamais s'éloigner de l'histoire. Elle n'a pas besoin de construire de héros, mais se contente de montrer des hommes anonymes avec leurs faiblesses, victimes de bourreaux quasiment invisibles, incarnés par des ombres noires. Ce film est un cri muet d'où s'échappent la réalité de la mort, le supplice des hommes, le silence de la souffrance. Il est l'aboutissement d'une réflexion sur la vie et sur l'homme, il s'ancre dans une conception positive de l'existence humaine ; il exprime la sensibilité du peintre Raymond Delvax qui déclare : *«face à une humanité qui se couvre depuis les origines pour mieux occulter le réel, je tente de trouver la faille car je pense que la vérité de l'homme se trouve au fond de sa faiblesse et de sa déchirure. Là où est le cri muet du corps, là où l'espoir n'a plus de place, là où l'être est nu et abandonné jaillit sans doute la force de la vie, de la sexualité et de la mort, et cette trinité prend alors tout son sens».*

C'est en effet la dualité entre la vie et la mort, la faiblesse du corps et de l'esprit, la solitude de l'homme traqué et la recherche esthétique dans la composition de l'image et du montage, qui donnent à ce film toute sa puissance et son originalité. Cette création a mis au service d'une représentation de la déportation une sensibilité et une sérénité qui

convoquent le respect et l'admiration du spectateur plus que le dégoût, l'horreur et la révolte ; ses images prégnantes éveillent une attention, condamnent l'indifférence, distillent l'espoir et constituent, par l'empreinte de la ligne de vie, une véritable conscience de la mémoire.

DR. CARLA GIACOMOZZI
Città di Bolzano -Archivio Storico
Bolzano
Italia

GIUSEPPE PALEARI
Comune di Nova Milanese
Bibliotheca Civica Popolare
Milano
Italia

Archives Audiovisuelles de la Mémoire / Audiovisuelles Archiv der Erinnerungen.

Fonds au service de la recherche et de la connaissance.¹

Depuis de nombreuses années, par le biais de leurs bibliothèques communales et de leurs archives historiques, la commune de Nova Milanese et la ville de Bolzano se sont engagées dans un travail de recherche sur la déportation de civils italiens par les nazis entre août 1943 et la fin de la Deuxième Guerre Mondiale².

Les deux municipalités ont notamment mis sur pied un projet commun qu'ils poursuivent

avec assiduité - *Témoignage des Lager/ Videoaussagen aus den Lagern* - et qui consiste à recueillir et à enregistrer sur vidéo des témoignages d'anciens déportés civils italiens dans les camps nazis. Ces deux municipalités sont intimement convaincues que la mémoire des rescapés constitue une source *primaire* dont la collecte est indispensable et urgente³.

¹ Nous tenons à remercier vivement Madame Catherine PETITJEAN pour sa traduction en français de l'article de Carla Giacomozzi et Giuseppe Paleari.

² Pour un panorama de toutes les activités des communes de Bolzano et de Nova Milanese sur le thème de la mémoire de la déportation, voir Giacomozzi C., Paleari G., «Geschichte und Erinnerung» und «... per non dimenticare» : Erfahrungen von zwei Gemeinden Italiens», in *Etudes sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis* - Editions du Centre d'Etudes et de Documentation Fondation Auschwitz - Bruxelles, N. 1, juin 1998, pp. 171 - 179

³ Pour ce projet spécifique, se reporter à Giacomozzi C., Paleari G., «Zeugnisse aus den NS-Lagern : 10 Fernsehsendungen und 1 website ... um nicht zu vergessen», in *Etudes sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis* - Editions du Centre d'Etudes et de Documentation Fondation Auschwitz - Bruxelles, N. 8, juin 2002, pp. 63 - 68.

Parallèlement, les municipalités de Bolzano et de Nova Milanese ont lancé en 1997 la biennale «La Mémoire en Revue» (*La Memoria in Rassegna/Erinnerungen Revue passieren lassen*) qui consiste à rassembler des témoignages dans le contexte européen, à en établir un catalogue et à mettre le matériel audiovisuel produit à la disposition de qui veut les consulter, le tout étant articulé autour de trois thèmes : la Résistance, la Déportation et la Libération en Europe⁴.

En janvier 2004, grâce à la quantité de documents recueillis, les deux municipalités ont inauguré les *Archives Audiovisuelles de la Mémoire* (AADM). L'AADM est un service public gratuit qui se propose de récupérer, de sauvegarder, de conserver et de valoriser les documents. Ce service a un double objectif : valoriser et communiquer les résultats d'un vaste travail de recherche, mais aussi et avant tout, rendre les sources historiques «primaires» qui sont par nature d'une grande valeur narrative et d'une valeur documentaire irremplaçable accessibles à toute personne intéressée.

L'AADM a deux sièges, l'un aux Archives historiques de la ville de Bolzano, l'autre à la commune de Nova Milanese. Les archives sont accessibles de manière individuelle ou collective. L'AADM est constitué du «Fonds de Témoignages des Lager» et du Fonds de «La Mémoire en Revue». Les deux fonds s'étoffent au fur et à mesure des apports de nouveaux témoignages audiovisuels, dans la perspective de rééditer la biennale organisée à l'instigation de la «Mémoire en Revue» et qui en est à sa 5^e édition cette année.

Des instruments de recherche ont été prévus pour faciliter la consultation, parmi lesquels se trouve une liste nominative imprimée de toutes les personnes interviewées, laquelle renvoie à des fiches personnelles reprenant les faits marquants de l'expérience rapportée par chaque rescapé, les supports DVD du catalogue (Fonds «Testimonianza dai Lager»), et enfin, le catalogue thématique imprimé de toutes les vidéos et cassettes VHS (Fonds de la «Mémoire en Revue»). La retranscription de quelques témoignages vidéos a été réalisée et les textes imprimés sont distribués gratuitement.

La demande émanant des écoles du pays tout entier ne cesse de croître. Les services et moyens de connaissance, d'information et de communication sur le thème de la déportation de civils sont de plus en plus sollicités. Le service de l'AADM s'insère donc dans un vaste projet articulé autour de la promotion de l'histoire concentrationnaire.

Le Fonds

«Testimonianza Dai Lager» - Témoignage des Lager

Plusieurs années de travail nous ont permis de constituer un fonds d'archives de visages, de voix et de récits de femmes et d'hommes qui ont survécu à la déportation nazie. Les témoignages vidéos des rescapés, d'origines géographiques les plus diverses, d'appartenance sociale, culturelle, idéologique et religieuse différentes, dévoilent des réalités nouvelles et contribuent à faire connaître et à comprendre la variété et la complexité du phénomène concentrationnaire qui a frappé l'Italie dès le mois d'août 1943. Le Fonds

⁴ voir à ce propos La mémoire en revue : «La Memoria in Rassegna / Erinnerungen Revue passieren lassen vedasi» Giacomozzi C., Palcari G., «Erinnerungen Revue passieren lassen : Videosa über Widerstand, Deportation und Befreiung. Ein Vorschlag zur Annäherung und wider das Vergessen», in *Etudes sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis* - Editions du Centre d'Etudes et de Documentation Fondation Auschwitz - Bruxelles, N. 4, décembre 1999, pp. 71 - 79.

«Testimonianza dai Lager» compte actuellement 190 témoignages vidéos réalisés sous format digital, et totalisent environ 220 heures de tournage. Le Fonds constitue une source historique immuable : il s'agit d'expériences de déportation vécues par des civils, ignorées pendant des dizaines d'années, et rendues désormais accessible grâce à notre travail. La recherche couvre une vaste étendue territoriale puisqu'à ce jour, des témoignages ont été recueillis dans dix régions d'Italie, ce qui correspond à la quasi-totalité des régions où furent organisées les déportations nazies.

Le Fonds

«Memoria in rassegna» - La Mémoire en Revue

Ce Fonds de l'AADM compte actuellement 213 vidéocassettes recueillies grâce à l'initiative internationale «La Mémoire en Revue» que les deux municipalités proposent tous les deux ans aux écoles, aux associations, aux organismes publics et privés, articulées autour des trois thèmes que sont la Résistance, la Déportation et la Libération en Europe au cours du deuxième conflit mondial.

Notes techniques

Sièges des Archives Audiovisuelles de la Mémoire (AADM)

Archivio Storico, Città di Bolzano

Via Portici 30

Tel. 0471 997391 - fax 0471 997456

Email : archivistorico@comune.bolzano.it

orari : da lunedì a venerdì : 9.00 - 12.30 ;
martedì : 15.00 - 16.30, giovedì : 14.00 -
17.30

referente : Carla Giacomozzi

Biblioteca Civica Popolare, Comune di
Nova Milanese

Via Giussani 7

Tel. 0362 43498 - fax 0362 43375

Email : biblioteca@betam.it

orari : da martedì a vendredi : 9.00 - 12.15 e
14.15 - 17.45 ; sabato : 9.00 - 12.15

referente : Giuseppe Paleari

Accès aux AADM

Le service de consultation est accessible gratuitement aux deux sièges. Les jeunes de moins de 18 ans peuvent également consulter les archives sur présentation d'une autorisation parentale.

Réservation obligatoire par téléphone, fax ou courrier électronique.

DR. CARLA GIACOMOZZI
Città di Bolzano -Archivio Storico
Bolzano
Italia

GIUSEPPE PALEARI
Comune di Nova Milanese
Bibliotheca Civica Popolare
Milano
Italia

L'Archivio Audiovisivo della Memoria / Audiovisuelles Archiv der Erinnerungen.

Fondi al servizio della ricerca e della conoscenza

Da molti anni il Comune di Nova Milanese e la Città di Bolzano attraverso i rispettivi servizi della Biblioteca Civica Popolare e dell'Archivio Storico sono impegnati in un lavoro di ricerca relativo alla deportazione nazista di civili dall'Italia, organizzata tra l'agosto 1943 e la fine della Seconda Guerra Mondiale.¹

In particolare i due Comuni hanno dato avvio e danno continuità al condiviso

progetto *Testimonianze dai Lager / Videoaussagen aus den Lagern* di produzione e realizzazione di videotestimonianze ad ex deportati civili italiani dei Lager nazisti, fortemente motivati dalla convinzione che la memoria dei sopravvissuti sia una fonte *primaria* e che sia necessario procedere al relativo recupero con grande celerità.²

¹ Per una panoramica su tutte le attività dei due Comuni di Bolzano e di Nova Milanese sul tema della memoria della deportazione vedasi Giacomozzi C., Paleari G., «Geschichte und Erinnerung» und «... per non dimenticare»: Erfahrungen von zwei Gemeinden Italiens», in *Etudes sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis* - Editions du Centre d'Etudes et de Documentation Fondation Auschwitz - Bruxelles, N. 1, juin 1998, pp. 171 - 179.

² Su questo specifico progetto di realizzazione di videointerviste vedasi Giacomozzi C., Paleari G., «Zeugnisse aus den NS-Lagern : 10 Fernsehsendungen und 1 website ... um nicht zu vergessen», in *Etudes sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis* - Editions du Centre d'Etudes et de Documentation Fondation Auschwitz - Bruxelles, N. 8, juin 2002, pp. 63 - 68.

Contemporaneamente a questa e ad altre iniziative congiunte, i due Comuni di Bolzano e di Nova Milanese dal 1997 hanno avviato l'iniziativa biennale *La Memoria in Rassegna / Erinnerungen Revue passieren lassen* che consiste nella raccolta in ambito europeo, nella catalogazione e nella messa a disposizione di materiale audiovisivo prodotto sui tre temi di Resistenza, Deportazione e Liberazione in Europa.³

Nel gennaio 2004 con i materiali documentari così raccolti i due Comuni hanno inaugurato l'Archivio Audiovisivo della Memoria (AADM). L'AADM è un servizio pubblico gratuito che si propone il recupero, la salvaguardia, la conservazione e la valorizzazione di materiali documentari.

Esso ha duplice scopo: valorizzare e comunicare i risultati di un ampio lavoro di ricerca e, soprattutto, rendere accessibili agli interessati fonti storiche primarie che hanno profondo valore intrinseco di narrazioni e insostituibile valore documentale.

L'AADM ha sede sia presso l'Archivio Storico della Città di Bolzano sia presso la Biblioteca Civica Popolare del Comune di Nova Milanese ed è possibile accedere al servizio con postazioni singole e/o di gruppo. L'AADM è composto dal Fondo *Testimonianze dai Lager* e dal Fondo *La Memoria in Rassegna*. La consistenza di entrambe i fondi è in costante aumento per la continua realizzazione delle videotestimonianze e per la riproposizione biennale dell'iniziativa *La Memoria in Rassegna*, giunta quest'anno alla 5. edizione. Sono stati predisposti per i consultatori appositi strumenti di ricerca: l'elenco nominativo cartaceo degli intervistati corredato da schede

personali contenenti le fasi salienti dell'esperienza narrata da ciascun sopravvissuto ed i supporti DVD del girato (Fondo *Testimonianze dai Lager*); il catalogo cartaceo tematico dei video e le videocassette VHS (Fondo *La Memoria in Rassegna*). Di alcune videotestimonianze sono disponibili e sono stati stampati i testi delle trascrizioni, in distribuzione gratuita.

Crescente è la domanda che le Scuole ed il territorio pongono ai due Comuni per la fornitura di servizi e strumenti di conoscenza, informazione e comunicazione sul tema della Deportazione di civili nazisti. Il servizio dell'AADM si inserisce quindi in un ampio ed articolato progetto di promozione della storia concentrazionaria.

Il Fondo *Testimonianze dai Lager*

Con il lavoro di anni abbiamo costituito un archivio di volti, voci e narrazioni di donne e uomini che sono sopravvissuti alla deportazione nazista. Le videotestimonianze dei sopravvissuti, di varia provenienza geografica, appartenenza sociale, culturale, ideologica e di fede, svelano nuove realtà e contribuiscono a far conoscere e capire la varietà e la complessità del fenomeno concentrazionario che ha interessato l'Italia e gli italiani dall'agosto del 1943. Il Fondo *Testimonianze dai Lager* è attualmente costituito da 190 videotestimonianze realizzate in formato digitale, per un totale di circa 220 ore di girato. Il fondo costituisce una fonte storica insostituibile: si tratta di esperienze di deportazione di civili per anni non raccolte ma, attraverso il nostro lavoro, ora accessibili. La ricerca prende in considera-

³ Sull'iniziativa *La Memoria in Rassegna / Erinnerungen Revue passieren lassen* vedasi Giacomozzi C., Paleari G., «Erinnerungen Revue passieren lassen: Videos über Widerstand, Deportation und Befreiung. Ein Vorschlag zur Annäherung und wider das Vergessen», in *Etudes sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis* - Editions du Centre d'Etudes et de Documentation Fondation Auschwitz - Bruxelles, N. 4, décembre 1999, pp. 71 - 79.

zione un ampio ambito geografico - finora sono state realizzate testimonianze in dieci regioni d'Italia - che corrispondono alla quasi totalità delle regioni da cui furono organizzate le deportazioni di civili.

Il Fondo *La Memoria in Rassegna*

Il Fondo *La Memoria in Rassegna* dell'AADM è costituito attualmente da 213 videocassette raccolte grazie all'iniziativa internazionale *La Memoria in Rassegna* che ogni due anni i due Comuni propongono a scuole, associazioni, enti pubblici e privati che abbiano prodotto videocassette sui tre temi di resistenza, deportazione e liberazione in Europa nel corso del secondo conflitto mondiale.

Note tecniche

Le sedi dell'*Archivio Audiovisivo della Memoria*

Archivio Storico, Città di Bolzano

Via Portici 30

Tel. 0471 997391 - fax 0471 997456

Email : archivistorico@comune.bolzano.it

orari : da lunedì a venerdì : 9.00 - 12.30 ;
martedì : 15.00 - 16.30, giovedì : 14.00 -
17.30

referente : Carla Giacomozzi

Biblioteca Civica Popolare, Comune di
Nova Milanese

Via Giussani 7

Tel. 0362 43498 - fax 0362 43375

Email : biblioteca@betam.it

orari : da martedì a venerdì : 9.00 - 12.15 e
14.15 - 17.45 ; sabato : 9.00 - 12.15

referente : Giuseppe Paleari

Accesso all'Archivio Audiovisivo della
Memoria

Il servizio di consultazione è possibile solo
nelle due sedi ed è gratuito.

Anche i minori di anni 18 possono accedere
al servizio purché autorizzati per iscritto
da un genitore.

È necessaria la prenotazione anche via tele-
fono, fax o e-mail.

Appel du Secrétariat de Rédaction

Invitation from the Editorial Secretariat

Nous invitons toutes les équipes participant à l'édition du Cahier International à contribuer à l'animation d'une nouvelle rubrique dans laquelle des rescapés des camps interviewés s'exprimeront sur leur propre expérience du témoignage audiovisuel. Une telle rubrique pourra s'avérer très utile, aussi bien pour les interviewers eux-mêmes que pour mieux entretenir nos contacts et relations avec les témoins. Les différents chercheurs et équipes sont donc conviés à solliciter des rescapés déjà interviewés afin que ces derniers nous communiquent pour publication leurs commentaires et réflexions visant à enrichir nos méthodes de travail sur les témoignages

We invite all the groups taking part in the publication of the International Journal to encourage the survivors of the camps whom they have interviewed to send us comments on their experience of giving audiovisual testimony, for publication in a new section of the Journal. Their contributions will be very useful for interviewers, and will also enable us to keep in contact with the witnesses. We therefore urge researchers and groups to ask the survivors they have interviewed to send us their comments and reflections for publication, with a view to improving our methods of working with testimony.

LISTE DES THÈMES PROPOSÉS POUR EXPLORATION PAR LES MEMBRES DU COMITÉ DE RÉDACTION DU CAHIER

(SUIVIS DES NOMS DES PERSONNES LES AYANT SUGGÉRÉS)

THEMES PROPOSES POUR UNE EXPLOITATION SCIENTIFIQUE DU TEMOIGNAGE AUDIOVISUEL

La façon dont l'Allemagne - et peut-être aussi d'autres pays - se situe par rapport à l'histoire (Nathan BEYRAK) ; Le reflet de l'Holocauste dans les médias, dans les arts, dans la société israélienne (Nathan BEYRAK) ; Les témoignages des survivants et la perception de l'insertion du nazisme dans la vie quotidienne (Izidoro BLIKSTEIN) ; Etudes comparatives sur la vie des survivants dans leur pays d'adoption (Izidoro BLIKSTEIN) ; Le discours nazi et l'intertextualité du racisme et de l'antisémitisme d'après les rescapés interviewés (Izidoro BLIKSTEIN) ; Analyse sémiotique et linguistique des témoignages des survivants de la Shoah (Izidoro BLIKSTEIN) ; Les Juifs en Suisse (Cathy GELBIN et Eva LEZZI) ; Les enfants cachés (Cathy GELBIN et Eva LEZZI) ; Les différentes formes de perception des événements chez les rescapés (Cathy GELBIN et Eva LEZZI) ; Etude comparative du rescapé en ex-Allemagne de l'Est et en ex-Allemagne de l'Ouest (Cathy GELBIN et Eva LEZZI) ; Les rescapés qui ont été sauvés par leurs convictions (Manette MARTIN-CHAUFFIER) ; La Shoah au regard de la Bible : influence des conceptions philosophiques de la Tora et du Talmud sur le comportement des Juifs face au nazisme (Michel ROSENFELDT) ; Les personnes âgées dans le ghetto de Theresienstadt d'après les témoignages oraux et écrits (Anita TARSI) ; La signification de la «faim» selon les différentes situations et circonstances : dans les ghettos, les camps, les lieux de caches, les forêts, selon l'âge, le sexe etc. (Anita TARSI) ; Les changements intervenant dans les valeurs sociales et familiales durant la vie dans les ghettos, les camps, les lieux de caches et les forêts (Anita TARSI) ; L'impact des connaissances générales et de la mémoire collective sur les perceptions des rescapés et leurs propres expériences (Anita TARSI) ; Le rôle de l'activité créatrice et artistique sous la domination nazie d'après les rescapés (Anita TARSI) ; Analyse du «non-événementiel» à travers les témoignages audiovisuels (Yannis THANASSEKOS) ; Problèmes et tensions identitaires dans les témoignages audiovisuels (Yannis THANASSEKOS) ; Temps historique et temps du récit à travers le témoignage audiovisuel (Yannis THANASSEKOS) ; Identité politique et identité communautaire chez les rescapés interviewés (Anne VAN LANDSCHOOT) ; Les représentations de la famille et de la fratrie à travers les témoignages audiovisuels des rescapés (Régine WAINTRATER et Josette ZARKA) ; Les femmes et l'univers concentrationnaire : les expérimentations médicales, le travail forcé dans les usines ou complexes industriels SS et les enfants, les naissances etc. (Loretta WALZ) ; La réaction des enfants séparés de leurs parents et cachés dans divers milieux et institutions (Josette ZARKA).

THEMES LIES A LA FORME ET A LA METHODE DU TEMOIGNAGE AUDIOVISUEL

Méthodologie en histoire orale (Nathan BEYRAK); Etudes comparatives sur la méthodologie d'enregistrement des témoignages des survivants (Izidoro BLIKSTEIN); Les temps consacrés aux différentes étapes de la vie du témoin par le témoin lui-même (Manette MARTIN-CHAUFFIER); Méthodologie et contenu des histoires orales (Joan RINGELHEIM); Comparaisons et contrastes avec les autres sortes de projets d'histoire orale (Joan RINGELHEIM); Les interviews audiovisuelles qui se déroulent au domicile du témoin : les règles méthodologiques à respecter et les aspects relationnels intervieweur/interviewé particuliers à ce type d'interviews (Michel ROSENFELDT); La forme du témoignage oral et audiovisuel (Joanne RUDOF); Evaluation critique du matériel, comparaison en profondeur des différentes méthodes d'interview et de leurs paramètres médiatiques (l'écrit, l'audio, la vidéo), leur durée, leur localisation (à la maison, dans un studio, à l'extérieur), le rôle donné à l'interviewer,... (Anita TARSI); Le support audiovisuel : quels matériaux pour l'historien ? (Anne VAN LANDSCHOOT); Le témoin-sujet et son rapport à l'interviewer. L'interviewer-sujet et son rapport au témoin (Anne VAN LANDSCHOOT); Le rapport du témoin à son image (Régine WAINTRATER); Les entretiens post-témoignage (Régine WAINTRATER); Le problème de la limitation de l'entretien. Est-il souhaitable d'établir une limite (limite ou contenant) ? (Régine WAINTRATER); Le langage non verbal et son rapport au texte (Régine WAINTRATER); L'apport de l'image au témoignage (Régine WAINTRATER); Le témoignage audiovisuel : un texte comme les autres ? (Régine WAINTRATER); Analyse transversale des témoignages : comparaison suivant les pays d'origine (Régine WAINTRATER et Josette ZARKA); La place du langage verbal et du langage non-verbal dans le témoignage (Régine WAINTRATER et Josette ZARKA); Comparaison entre les enregistrements vidéo et les enregistrements audio (Régine WAINTRATER et Josette ZARKA); Les effets du témoignage sur le témoin et sur celui qui recueille son témoignage (Régine WAINTRATER et Josette ZARKA).

THEMES LIES AUX PROBLEMES DE CONSERVATION ET DE DIFFUSION DU TEMOIGNAGE

La création d'une base de données mondiale relative à tous les survivants de l'Holocauste qui ont donné leur témoignage sur support audiovisuel : Combien de témoignages nos équipes ont-elles enregistrés ? Combien de témoignages ont-ils été enregistrés par l'équipe de Spielberg ? Combien de témoignages récoltés par une équipe ont-ils été copiés par une autre équipe ? Combien de survivants doivent encore donner leur témoignage ? Combien de survivants n'ont-ils témoigné que sous la forme orale ? Combien de survivants n'ont-ils témoigné que sous la forme écrite (témoignage partiel ou complet) ? Quels sont les éléments essentiels du témoignage ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE); L'impact des nouvelles technologies sur l'enregistrement, la conservation, la récupération et l'utilisation des témoignages audiovisuels (Alberta GOTTHARDT STRAGE); La survie des collections (Joan RINGELHEIM); Méthodes de catalogage des interviews des rescapés de l'Holocauste pour leurs usage et traitement futurs (Anita TARSI).

THEMES LIES A L'UTILISATION ET A LA TRANSMISSION DU TEMOIGNAGE

Les témoignages littéraires et artistiques (cinéma, télévision, théâtre, peinture etc.) sur l'univers concentrationnaire (Izidoro BLIKSTEIN) ; L'enjeu du témoignage dans la transmission (Cathy GELBIN et Eva LEZZI) ; L'utilisation des témoignages des survivants de l'Holocauste dans l'enseignement primaire, secondaire et supérieur : Quels sont les sujets utilisés pour enseigner l'Holocauste ? Quelles sont les questions les plus souvent posées par les étudiants ? Quels sont les matériels de base essentiels pour les enseignants ? Quels sont les cours préparatoires destinés aux enseignants qui sont actuellement à leur disposition ? Quelles ont été les réactions des étudiants ? Comment introduire des éléments relatifs aux témoignages en dehors des cours d'histoire, par exemple au cours de musique, d'art, de littérature, de religion, de philosophie, etc. ? Comment déterminer au mieux les effets, l'importance et le succès des diverses utilisations du témoignage ? De quelle manière les événements futurs interféreront-ils sur l'enseignement de l'Holocauste en général et sur la façon de considérer les témoignages audiovisuels en particulier ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; L'intégration des témoignages audiovisuels dans les musées du monde entier : Dans quelle mesure les musées ont-ils introduit les témoignages dans leurs collections permanentes ? A quels problèmes ont-ils été confrontés et comment les ont-ils résolus ? Dans quels pays peut-on trouver les exemples les plus intéressants d'intégration du témoignage dans les musées ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; Les effets des témoignages audiovisuels sur les deuxième et troisième générations (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; L'usage et l'abus des intérêts personnels relatifs à l'Holocauste dans la mémoire publique et la documentation (Joanne RUDOF) ; L'usage scientifique de l'histoire orale et des témoignages audiovisuels (Joanne RUDOF).

AUTRES

Résumés de témoignages présentant un intérêt significatif (Nathan BEYRAK).

LIST OF THE RESEARCH THEMES PROPOSED BY THE MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD FOR TREATMENT IN THE INTERNATIONAL JOURNAL (WITH NAMES OF PROPOSERS)

RESEARCH THEMES

The way Germany is coping with history, and perhaps also other countries (Nathan BEYRAK) ; The Holocaust as reflected in the media, in the arts, in Israeli society (Nathan BEYRAK) ; The testimonies of survivors and the perception of the insertion of nazism in the daily life (Izidoro BLIKSTEIN) ; Comparative studies on the life of survivors in their host countries (Izidoro BLIKSTEIN) ; The language of the nazis and the *intertextuality* of racism and antisemitism according to the interviewed survivors (Izidoro BLIKSTEIN) ; Semiotic and linguistic analysis of the testimonies of survivors of the Shoah (Izidoro BLIKSTEIN) ; The Jews in Switzerland (Cathy GELBIN and Eva LEZZI) ; The persecuted children (Cathy GELBIN and Eva LEZZI) ; The different forms of the perception of collective events (Cathy GELBIN and Eva LEZZI) ; Survivors in the former German Democratic Republic (G.D.R) and in the Federal Republic of Germany (FR.G).A comparative study (Cathy GELBIN and Eva LEZZI) ; The survivors saved by their convictions (Manette MARTIN-CHAUFFIER) ; Shoah from the biblical viewpoint : philosophical conceptions' influence of Tora and Talmud on jewish attitude towards nazism (Michel ROSENFELDT) ; Old People in Ghetto Theresienstadt, based on written memories and related oral testimonies (Anita TARSI) ; The meaning of «hunger» in various situations and circumstances (ghettos, camps, hiding places, forests, age, gender etc.) (Anita TARSI) ; The changes in social and family values during life in ghettos, camps, hiding places and forests (Anita TARSI) ; The reflection of general knowledge and collective memory in the survivor's perceptions of his own experiences (Anita TARSI) ; The role of creative and artistic activity under Nazi domination as it is reflected in survivors' testimonies (Anita TARSI) ; Analysis of the «non-factual» in the audio-visual testimonies (Yannis THANASSEKOS) ; Identity problems and tensions in the audio-visual testimonies (Yannis THANASSEKOS) ; Historical time and time of report in the audio-visual testimony (Yannis THANASSEKOS) ; Political identity and common identity of the interviewed survivors (Anne VAN LANDSCHOOT) ; The representations of the family and of the *fratrie* in the audio-visual testimonies of survivors (Régine WAINTRATER and Josette ZARKA) ; Women in concentration camps : medical experiments, hard labour in SS-enterprises, children, births etc. (Loretta WALZ) ; The reaction of children separated from their parents and hidden in several milieus and institutions (Josette ZARKA).

THEMES CONCERNING THE FORM AND METHOD OF THE AUDIOVISUAL TESTIMONY

Oral History Methodology (Nathan BEYRAK) ; Comparative studies on the methodology of recording the testimonies of survivors (Izidoro BLIKSTEIN) ; The time dedicated to the different stages of the life of the survivor (dedicated by himself) (Manette MARTIN-CHAUFFIER) ; Methodology, content of oral histories (Joan RINGELHEIM) ; Comparisons and contrasts to other kinds of oral history projects (Joan RINGELHEIM) ; Audiovisual interviews at the witness' home :

methodological rules which have to be respected and particular relational aspects between interviewer/interviewee (Michel ROSENFELDT) ; The shaping of oral/video Testimonies (Joanne RUDOF) ; Comprehensive evaluation of the material, an in-depth comparison of the different interviewing methods and their many parameters such as media (writing, audio, video), duration, location (home, studio, outdoor), the role of the interviewer,... (Anita TARSI) ; The audio-visual support : materials for the historians (Anne VAN LANDSCHOOT) ; The subject of the testimony and its impact on the interviewer. The interviewer's subject and its impact on the interviewee (Anne VAN LANDSCHOOT) ; The connection between the witness and his picture (Régine WAINTRATER) ; The effects of the testimony on the survivor and on the person who records his testimony (Josette ZARKA and Régine WAINTRATER) ; The conversation after the testimony (Régine WAINTRATER) ; The problem of the limitation of the conversation. Is it desirable to make a limit ? (Régine WAINTRATER) ; The importance of the picture for the testimony (Régine WAINTRATER) ; The non-verbal language and its impact on the text (Régine WAINTRATER) ; The audio-visual testimony : a text like another ? (Régine WAINTRATER) ; Transversal analysis of the testimonies : Comparison according to origin countries (Régine WAINTRATER and Josette ZARKA) ; The importance of verbal and non-verbal language in the testimony (Régine WAINTRATER and Josette ZARKA) ; Comparison between the video recordings and the audio recordings (Régine WAINTRATER and Josette ZARKA).

THEMES CONCERNING THE PROBLEM OF CONSERVATION AND PRESENTATION OF THE TESTIMONIES

The impact of technological innovation on the recording, preservation, retrieval and utilization of the audio-visual testimonies (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; The creation of a world wide data base to include the total number of survivors of the Holocaust who have already given their audio-visual testimony : A. How many have been recorded by our member groups ? B. How many have been recorded by the Spielberg group ? C. How many of A have been duplicated by B ? D. How many remain to give testimony ? E. How many have given only an aural testimony ? F. How many have given only an incomplete or partial written testimony ? G. What elements are essential and/or desirable for inclusion ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; The survey of collections (Joan RINGELHEIM) ; Methods of cataloging Holocaust survivors interviews for future use and processing (Anita TARSI).

THEMES CONCERNING THE UTILIZATION AND THE TRANSMISSION OF THE TESTIMONIES

Literary and artistic testimonies (cinema, television, theatre, paintings etc.) about concentration camps (Izidoro BLIKSTEIN) ; The using of video testimonies for educational purposes (Cathy GELBIN and Eva LEZZI) ; The utilization of testimonies by Holocaust survivors for educational purposes at primary, secondary and tertiary level : What issues are involved in teaching the Holocaust ? What questions are most often raised by the students ? What background materials are essential for teachers ? What teacher training courses are currently available ? What have been the students' reactions ? How can subject areas in addition to History, i.e. music, art, literature, religion, philosophy, etc., introduce elements of testimonies ? How can one best determine the effect, significance or success of the various utilization's of the testimonies ? How will the events of the future affect the teaching of the Holocaust in general and in particular with regard to the audio-visual testimonies ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; The integration of audio-visual testimonies

in museums throughout the world :To what extent have museums included testimonies in their permanent collections ? What problems have been encountered and how have they been resolved ? Where are the most notable examples located ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ;The effect of the audio-visual testimonies on the 2nd and 3rd generations (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; The use and misuse of personal accounts of the Holocaust in shaping public memory and in the documentaries (Joanne RUDOF) ;The research use of oral history and video testimonies (Joanne RUDOF).

OTHER

To summarise specific testimonies of special interest (Nathan BEYRAK).

TABLE DES MATIÈRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS CONTENTS OF ALL JOURNALS

N° 1 JUIN - JUNE 1998

BARON PAUL HALTER, *Bref message du Président de la Fondation Auschwitz / Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation* ; GEOFFREY HARTMAN & YANNIS THANASSEKOS, *Pour une étude du témoignage audiovisuel des survivants des camps de concentration et d'extermination nazis / For a Study of the Audiovisual Testimony of Survivors from the Nazi concentration and extermination Camps* ; NATHAN BEYRAK, *The Contribution of Oral History to Historical Research* ; RÉGINE WAINTRATER, *Militantisme et recherche* ; SYDNEY BOLKOSKY, *Reflections on the «Education» of Child Victims of the Holocaust who survived* ; ALBERTA STRAGE, *The Utilisation of Audio-Visual Testimonies by Holocaust Survivors for Educational Purposes at Primary, Secondary, and Tertiary Levels in England* ; MANETTE MARTIN-CHAUFFIER, *Déportés de Dieu* ; LORETTA WALZ, *Von Kaninchen zu Königinnen. Die medizinischen Versuche an polnischen Frauen in Ravensbrück am Beispiel von drei Polinnen* ; HENRY GREENSPAN, *Making a Story from what is not a Story : Constructing the Tellable in Recounting by Holocaust Survivors* ; MICHEL ROSENFELDT, *Indexation des interviews audiovisuelles* ; ANITA TARSI, *«The urge to draw was greater than the need to document». The Experience of being an Artist in Ghetto Terezin through the Eyes of a Survivor* ; JAMES YOUNG, *Les témoignages audiovisuels de l'Holocauste : Rendre à l'histoire les visages de la mémoire* ; JUDITH HASSAN, *Memory and Remembrance. The Survivor of the Holocaust 50 years after Liberation* ; JOSETTE ZARKA, *Mémoire de l'injustifiable. Le cri du Pourquoi* ; JOANNE WEINER RUDOF, *Shaping Public and Private Memory. Holocaust Testimonies, Interviews and Documentaries* ; IZIDORO BLIKSTEIN, *Sémiotique de l'univers concentrationnaire dans l'oeuvre de Primo Levi* ; ROGER SIMON, *The Contribution of Holocaust Audio-Visual Testimony to Remembrance, Learning and Hope* ; JACQUES WALTER, *Dispositifs télévisuels et identités médiatiques des survivants. «Vie et mort dans les camps nazis»* ; CARLA GIACOMOZZI & GIUSEPPE PALEARI, *«Geschichte und Erinnerung» und «... per non dimenticare». Erfahrungen von zwei Gemeinden Italiens.*

N° 2 DÉCEMBRE - DECEMBER 1998

BARON PAUL HALTER, *Bref message du Président de la Fondation Auschwitz / Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation* ; ALEXANDER VON PLATO, *«Victims' Competitions « ? »* ; SYDNEY BOLKOSKY, *The Survivor Search for «Meaning»* ; JOSETTE ZARKA, *Les adolescents dans les camps d'extermination* ; EVA LEZZI, *Verfolgte Kinder : Erlebnisweisen und Erzählstrukturen* ; Henry GREENSPAN, *Survivor Guilt in Narrative Context* ; Commentaires - Commentary : GEOFFREY HARTMAN & YANNIS THANASSEKOS, *Autour de la «Survivors of the Shoah Visual History Foundation» / About the «Survivors of the Shoah Visual History Foundation»* ; Commentaires - Commentary : HUBERT GALLE, *Mais où est donc passé le réalisateur... ?* ; STEPHEN SMITH, *Beyond Testimony : Witness, Visual History and Education* ; NATHAN BEYRAK, *Testimonies of Non-Jewish Witnesses in Poland* ; LORETTA WALZ, *Zwangsarbeit für Siemens in Ravensbrück* ; PAULA J. DRAPER, *The Liberated Remember. Reflections of Canadian Holocaust Survivors.*

N° 3 JUIN - JUNE 1999

Actes de la / Proceedings of : *Troisième Rencontre Internationale sur le témoignage audiovisuel des survivants des camps de concentration et d'extermination nazis (Bruxelles, 11-13 juin 1998) / Third International Meeting on the audiovisual Testimony of Survivors from Nazi Concentration and Extermination Camps. (Brussels, June 11-13th 1998).*

N° 4 DÉCEMBRE - DECEMBER 1999

BARON PAUL HALTER, *Bref message du Président de la Fondation Auschwitz / Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation* ; SIDNEY BOLKOSKY, *Voices, Visions and Silence : Reflections on Listening to Holocaust Survivors* ; JACQUES WALTER, *Les Histoires du Ghetto de Varsovie. Archives historiques, mise en mémoire et dispositifs virtuels* ; STEPHEN D. SMITH, *Visual History : Creating New Forms of Discourse* ; IZIDORO BLIKSTEIN, *Secureni, Bessarabie : un «paradigme» de l'Holocauste ?* ; CATHY GELBIN, *Die NS-»Vergangenheitsbewältigung» in der DDR und ihre Widerspiegelung im narrativen Prozeß* ; JOSETTE ZARKA, *Communications, fantasmés et transmission. Quelques réflexions autour des communications entre des survivants des camps nazis et leurs enfants* ; CARLA GIACOMOZZI & GIUSEPPE PALEARI, *Erinnerungen Revue passieren lassen. Videos über Widerstand, Deportation und Befreiung. Ein Vorschlag zur Annäherung und wider das Vergessen* ; Commentaires - Commentary : JEAN-FRANÇOIS FORGES, *Shoah, un film unique. L'histoire et la mémoire.*

N° 5 SEPTEMBRE - SEPTEMBER 2000

BARON PAUL HALTER, *Bref message du Président de la Fondation Auschwitz / Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation* ; YANNIS THANASSEKOS, *Un nouveau projet audiovisuel de la Fondation Auschwitz. Une série d'interviews post-interviews / The Auschwitz Foundation's Latest Audiovisual Project. A Serie of Post-interviews Conversations* ; DAVID WOLGROCH, *Holocaust Testimonies : The Interviewer's Perspective* ; VINCENT LOWY, *Nuit sur la terre : la représentation des chambres à gaz à l'écran* ; ALICEVON PLATO, *Witnesses of the Auschwitz Trial in Frankfurt (West-Germany) in 1963-1965* ; IZIDORO BLIKSTEIN, *Un «modèle» particulier de Secureni (Bessarabie) vers...nulle part* ; MICHEL ROSENFELDT, *Evolution quantitative et qualitative de notre programme audiovisuel. L'indexation de nos interviews audiovisuelles* ; Commentaires - Commentary : CARL FRIEDMAN, *L'évangile selon Steven Spielberg.*

N° 6 MARS - MARCH 2001

BARON PAUL HALTER, *Bref message du Président de la Fondation Auschwitz / Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation* ; ERIC PEDON, JACQUES WALTER, *De la découverte de photographies à l'esthétisation du témoignage. Chronique couleur du ghetto de Lodz* ; NATHAN BEYRAK, *Oral Documentation of the Holocaust of Lithuanian Jewry. A project of the U.S. Holocaust Memorial Museum / The Jeff and Toby Herr Collection* ; JEROME BURTIN, *Shoah, Comédie et représentation(s)* ; ALBERTA GOTTHARDT STRAGE, *The Use of Audio-Visual at the Permanent Holocaust Exhibition of the Imperial War Museum in London* ; JOSETTE ZARKA, *Six ans de malheur. De l'enfance à l'adolescence sous les persécutions nazies* ; JOEL VAN CAUTER, *Clair chaos* ; RENZO STROSCIO, *Témoignages des survivants de l'holocauste : L'expérience de la libération* ; Commentaires : Colloque «Psychanalyse et Génocides» : un exposé de Régine WAINTRATER sur les entretiens post-interviews menés par la Fondation Auschwitz.

N° 7 SEPTEMBRE - SEPTEMBER 2001

BARON PAUL HALTER, *Bref message du Président de la Fondation Auschwitz / Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation* ; MICHAEL ANDRÉ BERNSTEIN, *The Shoah as a Show-Business / La Shoah version Show-biz* ; IZIDORO BLIKSTEIN, *L'Holocauste bessarabien : le salut des victimes... et la permanence de l'antisémitisme* ; ISABELLE GAVILLET, *Les témoignages des déportés homosexuels* ; HENRY GREENSPAN, *On Testimony, Legacy, and the Problem of Helplessness in History* ; VICENT LOWY, *Les têtes parlantes : Analyse croisée de la pratique de l'interview dans les films de Marcel Ophuls et de Claude Lanzmann* ; RENZO STROSCIO, *Témoignages des survivants de l'Holocauste. Une réflexion méthodologique.*

N° 8 JUIN - JUNE 2002

BARON PAUL HALTER, *Bref message du Président de la Fondation Auschwitz / Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation* ; VINCENT LOWY, *Les premières images de fiction de la déportation : «None shall escape» (1944) d'André De Toth* ; GIDEON M. GREIF, *Unique Testimonies : The Worldwide Project of «Sonderkommando» testimonies* ; SABINE MEUNIER, *L'utilisation des sources orales et audiovisuelles dans la recherche historique* ; SIDNEY BOLKOSKI, *«Rosenkes mit Madlen» and God's Emissaries* ; REGINE WAINTRATER, *Premier aperçu des entretiens post-témoignage* ; CARLA GIACOMOZZI, GIUSEPPE PALEARI, *Zeugnisse aus den NS-Lagern : 10 Fernsehsendungen und 1 website...um nicht zu vergessen* ; FREDERIC GONSETH, *ARCHIMOB : Association pour la collecte et l'archivage audiovisuel de témoignages sur la période de la Deuxième Guerre mondiale en Suisse* ; ISABELLE GAVILLET, *Manquer un «événement» : «Paragraph 175»* ; IZIDORO BLIKSTEIN, *Linguistique, : indo-européen et... racisme* ; COMMENTAIRES / COMMENTARY : *International Conference : «The Contribution of Oral Testimony to Holocaust and Genocide Studies».* Yale - October 6th and 7th 2002.

N° 9 JUIN - JUNE 2003

BARON PAUL HALTER, *Bref message du Président de la Fondation Auschwitz / Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation* ; FABIENNE REGARD *Passage de la troisième à la quatrième génération d'historiens oralistes à partir de deux exemples concrets de recherches utilisant cette méthodologie spécifique : Les réfugiés Juifs en Suisse pendant la Deuxième Guerre mondiale vus par le prisme de leur(s) mémoire(s) (1986-1995) et Archimob (1997-2005)* ; ZOE WAXMAN, *Piecing Together Lives : Reappraising the Literary Testimony of witnesses* ; SEBASTIEN FEVRY, *Le traumatisme historique au cinéma. Entre constat et performance* ; VINCENT LOWY, *Dialectique de la propagande nazie : Analyse d'une séquence du film allemand «Schicksalwende» (1939)* ; WALTER MERAZZI, *Il progetto «Voci, volti, memoria dei deportati italiani nella Germania nazista» / Présentation du projet «Voix, visages, mémoires des déportés italiens en Allemagne nazie»* ; JEROME BURTIN, *Judéocide et Télévision française. Etude des logiques de programmation (1945-2000)* ; Dr. GIDEON GREIF and ANDREAS KILIAN, *Significance, responsibility, challenge : Interviewing the Sonderkommando survivors* ; YANNIS THANASSEKOS et SARAH TIMPERMAN, *Le Statut du témoignage dans les recherches historiques sur les camps de concentration et d'extermination nazis* ; FREDERIC GONSETH, *«Mission en enfer»* ; CLAUDE LACOUR, *Représentation du génocide juif à travers deux bandes dessinées Maus et Auschwitz.*

