

## 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 BALKOSKY**, 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 ; **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, Shavalta - 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).

## VENTE AU NUMÉRO - ORDER OF 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 : [foundation@auschwitz.be](mailto:foundation@auschwitz.be)  
[www.auschwitz.be](http://www.auschwitz.be)  
Prix de Vente - Order by Number  
Frais de port inclus / including postage  
Europe : 15 € - Autres / 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 2003



## Sommaire - Contents

<b>Bref message du Président de la Fondation Auschwitz, BARON PAUL HALTER</b> <i>Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation</i> . . . . .	5
<b>FABIENNE REGARD</b> <b>Passage de la troisième à la quatrième génération d'historiens oralistes à partir de deux exemples concrets de recherches utilisant cette méthodologie spécifique :</b> <i>Les réfugiés Juifs en Suisse pendant la Deuxième Guerre mondiale vus par le prisme de leur(s) mémoire(s) (1986-1995)</i> <i>et Archimob (1997-2005)</i> . . . . .	7
<b>ZOË WAXMAN</b> <b>Piecing Together Lives :</b> <b>Reappraising the Literary Testimony of witnesses</b> . . . . .	19
<b>SÉBASTIEN FEVRY</b> <b>Le traumatisme historique au cinéma.</b> <b>Entre constat et performance</b> . . . . .	31
<b>VINCENT LOWY</b> <b>Dialectique de la propagande nazie :</b> <b>Analyse d'une séquence du film allemand «Schicksalwende» (1939)</b> . . . . .	51
<b>WALTER MERAZZI</b> <b>Il progetto «Voci, volti, memoria dei deportati italiani nella Germania nazista»</b> . . . . .	61
<b>Présentation du projet «Voix, visages, mémoires des déportés italiens en Allemagne nazie».</b> . . . . .	65
<b>JÉRÔME BURTIN</b> <b>Judéocide et Télévision française.</b> <b>Etude des logiques de programmation (1945-2000)</b> . . . . .	69
<b>DR. GIDEON GREIF ET ANDREAS KILIAN</b> <b>Significance, responsibility, challenge :</b> <b>Interviewing the Sonderkommando survivors</b> . . . . .	75
<b>YANNIS THANASSEKOS ET SARAH TIMPERMAN</b> <b>Le Statut du témoignage dans les recherches historiques sur les camps de concentration et d'extermination nazis.</b> . . . . .	85

FRÉDÉRIC GONSETH  
«Mission en enfer» ..... 97

CLAUDE LACOUR  
Représentation du génocide juif à travers deux bandes dessinées  
*Maus et Auschwitz* ..... 103

Appel du Secrétariat de Rédaction  
*Invitation from the Editorial Secretariat* ..... 115

Liste des thèmes proposés pour exploration par les membres  
du Comité de Rédaction du Cahier International ..... 117  
*List of the Research Themes proposed by the Members  
of the Editorial Board for Treatment in the International Journal* ..... 120

Table des matières des numéros précédents  
*Contents of all Journals* ..... 123

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

Voici déjà la neuvième édition de notre *Cahier International sur l'étude des témoignages audiovisuels des victimes des crimes et génocides nazis*. A nouveau, je constate avec plaisir que celui-ci poursuit remarquablement sa mission en présentant diverses études qui contribuent toutes, de manière éminemment utile, à la préservation et la transmission des crimes et génocides nazis.

Après cinq années de parution, il est rassurant de voir que le *Cahier International* accueille encore et toujours de nouveaux correspondants qui explorent des voies de recherches neuves et ouvrent de nouveaux horizons dans l'étude des témoignages audiovisuels des rescapés des crimes nazis.

Comme nous pouvons le constater, ce numéro contient, comme à l'accoutumée, plusieurs études portant sur la récolte des témoignages, tant du point de vue méthodologique que du point de vue de leur contenu. En outre, notre *Cahier International* consacré à l'audiovisuel s'est ouvert progressivement aux médias de manière plus générale. Nous publions ainsi, dans ce numéro, un certain nombre de contributions qui traitent des crimes et génocides nazis au cinéma ou à la télévision à travers l'analyse de films ou de programmation télévisée.

En tant que rescapé d'Auschwitz, voir que des chercheurs s'impliquent corps et âme dans ce travail avec passion et compétence donne à espérer. Je me dois de remercier ici l'ensemble de nos correspondants qui, par leurs recherches, enrichissent remarquablement notre connaissance des crimes et génocides nazis et oeuvrent ainsi à une construction efficace de l'Histoire et de la mémoire des crimes nazis.

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

With this number, you already hold the ninth edition of our *International Journal - studies on the audio-visual testimony of victims of the Nazi crimes and genocides* in your hands. Once again, I am highly satisfied to state that this journal remarkably fulfils its mission, for it presents various studies, which contribute all in an extraordinarily useful manner to the preservation and the transmission of the Nazi crimes and genocides.

After five years of publishing the *International Journal*, it is reassuring to see that it still welcomes new correspondents who explore new fields of research and give new insights into the studies on the audio-visual testimony of the survivors of the Nazi crimes.

As we can see it in this number, this journal contains as usual several studies on the recording of testimonies, as well from the methodological point of view as from the point of view of its content. Furthermore, our *International Journal* being devoted to the audio-visual sector has opened itself to the media more generally. Therefore, we publish in this edition a certain number of contributions, which deal with Nazi crimes and genocides in the cinema and on television by analysing films and television programs.

As a survivor of Auschwitz, it gives me hope to see researchers dedicating heart and soul to this work, with passion and competence. So I have to thank here all our correspondents who remarkably enrich with their researches our knowledge of the Nazi crimes and genocides and lead consequently to an effective construction of history and remembrance of the Nazi crimes.



FABIENNE REGARD

*Chargée d'enseignements*

*Institut Universitaire de Hautes Etudes Internationales*

*Genève - Suisse*

**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)***

La typologie à laquelle je me réfère dans les expressions de «troisième et quatrième génération» a été établie par Philippe Joutard, à l'occasion du 18<sup>e</sup> Congrès des sciences historiques de Montréal en septembre 1995. Il a tenté de concevoir une synthèse globale sur la place et les méthodes de l'histoire orale dans différentes parties du monde.<sup>1</sup> Son approche interculturelle permet de réaliser combien la mémoire historiographique est ethnocentrique et a tendance à généraliser une réalité jeune de quelques siècles. En effet, si l'Histoire en tant que méthode a

été très marquée par les écoles positivistes allemandes et françaises au 19<sup>e</sup> siècle, il ne faudrait pas oublier qu'en remontant plus loin (dans le temps et dans l'espace), l'Histoire était, du temps des pères fondateurs tels qu'Hérodote ou Thucydide ce que l'on savait parce qu'on l'avait vu, et que cette conception est restée valide jusqu'au 17<sup>e</sup> siècle.<sup>2</sup> En outre, le monde jusque récemment était surtout peuplé d'Hommes dont la culture ou la tradition se transmet par l'oralité, le geste, le chant etc.

<sup>1</sup> JOUTARD Philippe, «L'histoire orale : bilan d'un quart de siècle de réflexion méthodologique et de travaux.» dans *Rapport du Comité international des Sciences historiques, 18<sup>e</sup> Congrès International Des Sciences Historiques*, Montréal, septembre 1995, pp. 205-218.

<sup>2</sup> SOULET Jean-François, *L'histoire immédiate*. Paris, PUF, 1994.

Au vingtième siècle, la redécouverte de la source orale dans nos pays de tradition historique écrite récente mais bien ancrée, ne s'est pas faite sans difficultés.

La première génération évoquée par Philippe Joutard fait référence aux projets de l'Université de Columbia en 1948, autour des chercheurs Allan Nevins et Louis Starr<sup>3</sup>. Dans une perspective archivistique de sauvegarde de mémoires, ils désiraient enregistrer les témoignages d'hommes politiques afin de garder une trace de leurs prises de décisions. C'est une prise de conscience de l'impact de l'évolution technique sur la disparition de certaines informations autrefois transmises par écrit remplacées par des appels téléphoniques, des discussions informelles, des déplacements en voiture.

Ces interviews d'élite concernaient les dirigeants. A la même époque, en France, les

chefs de la Résistance étaient systématiquement interviewés et au Mexique, les chefs de la Révolution.

A l'inverse, la deuxième génération apparue au début des années 1970 propose l'utilisation de cette méthode comme un contre-pouvoir. Grâce à la vulgarisation du magnétophone portable, les «sans-histoires», les minoritaires, les syndicalistes, les femmes peuvent s'enregistrer, raconter leur vie et ainsi prendre conscience de la valeur de leur culture en elle-même et non comme sous-culture d'une culture dominante<sup>4</sup>. Des historiens tels que Paul Thompson mettent en place des «History workshops» en Grande-Bretagne<sup>5</sup>. L'histoire orale devient un instrument militant proposant une contre-histoire<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> STARR Louis M, «Studs Terkel et l'histoire orale» dans *Dialogue*, pp. 66-76.

<sup>4</sup> GATTI Armand, «Le lion, sa cage et ses ailes», histoire de six films vidéo, réalisés par Armand Gatti, avec les Espagnols, les Italiens, les Géorgiens, les Polonais, les Marocains, les Yougoslaves ou réalisés par les Espagnols, les Italiens, les Géorgiens, les Polonais, les Marocains, les Yougoslaves avec Armand Gatti et son équipe, dans *Dialectiques*, n°30, 1980, p. 25.

<sup>5</sup> Cette deuxième génération est aussi très active en Italie (centres de Turin, Milan), aux Pays Bas et en France.

<sup>6</sup> JOUTARD Philippe, *Ces voix qui nous viennent du passé*, Paris, Hachette, 1983, p. 160.

<sup>7</sup> *Envelopes of Sound, The Art of Oral History*. BENISON Saul ; GRELE Ronald, KESSLER HARRIS Alice, TEDLOCK Dennis, TERKEL Studs, VANSINA Jan, Chicago, Precedent Publishing, 2nd Edition, 1985, p.89.

<sup>8</sup> Bologne 1976, Colchester 1978, Amsterdam 1980, Paris 1980, Aix en Provence 1982, Barcelone 1985, Oxford 1987

<sup>9</sup> Une des principales est Historia y Fuentes Orales : [www.hayfo.com](http://www.hayfo.com) mais aussi The Oral History Review : [www.ucpress.edu/journals/ohr](http://www.ucpress.edu/journals/ohr) ou [www.uah.edu/OHR/](http://www.uah.edu/OHR/)

<sup>10</sup> L'Espagne fut pionnière dans ce domaine, autour de la personnalité charismatique de Mercedes Vilanova.

<sup>11</sup> Avec l'implication des musées ou de grandes institutions proches du pouvoir (universités, grandes entreprises, archives).

<sup>12</sup> «Survivors of the Shoah Visual History Foundation» a par exemple été fondée en 1994 par Spielberg : [www.vhf.org](http://www.vhf.org)

<sup>13</sup> Les autres recherches ont concerné l'histoire orale de la Radio Suisse Romande (1930 à 1955) et l'histoire orale des femmes de l'administration communale lausannoise (1970 à 1999), elles s'apparentent à la troisième génération, alors que la dernière en cours sur laquelle je reviendrai plus en détails concerne l'antisémitisme en Suisse, est typiquement une recherche de la quatrième génération.

<sup>14</sup> Sur l'importance du point de vue, cf. l'excellent ouvrage de GINZBURG Carlo. *A distance : Neuf études sur le point de vue en histoire*. Paris, Gallimard, 2001

<sup>15</sup> REGARD Fabienne, «La politique suisse à l'égard des réfugiés pendant la Deuxième Guerre mondiale, histoire et historiographie» dans *Equinoxe*, Lausanne, 1989, pp. 59-73.



La génération suivante, la troisième, réagit par le biais d'une réflexion méthodologique sur la valeur «scientifique» de l'approche. Certains «académiques» s'insurgent contre l'utilisation du terme Histoire qu'ils estiment abusif dans le cas de simple retranscription de récit de vie, sans aucune mise en place d'un appareil critique<sup>7</sup>. C'est le temps des débats, des colloques<sup>8</sup>, des discussions par articles interposés dans des revues<sup>9</sup>, des créations de chaires universitaires<sup>10</sup>, d'une certaine institutionnalisation de la méthode<sup>11</sup>.

Enfin, la quatrième génération est apparue vers 1995, avec l'apparition de grands projets pluridisciplinaires, impliquant non seulement des historiens mais aussi des cinéastes, des documentaristes, des archivistes. Sur un plan technique, cela correspond à la vulgarisation de la caméra et du montage numérique sur des ordinateurs portables grand public<sup>12</sup>. Au niveau de la relation entre témoin et société, nous nous situons dans une phase d'hypermnésie. Le témoin a une reconnaissance sociale qu'il n'a jamais connue auparavant et se trouve instrumentalisé par toute forme de pouvoir (média, éducation, musées, entreprises). On est passé du droit à la mémoire au devoir de mémoire.

Dans cet article, je vais présenter deux des cinq recherches<sup>13</sup> que j'ai menées en ayant recours à l'histoire orale. A partir de ces exemples concrets, l'accent sera mis sur les spécificités méthodologiques et les problèmes rencontrés ainsi que les solutions trouvées.

La première recherche entreprise en 1986 était ma thèse de doctorat en sciences politiques à l'Institut Universitaire de Hautes Etudes Internationales.

## **I. La recherche «les réfugiés juifs en Suisse pendant la Deuxième Guerre mondiale vus par le prisme de leur(s) mémoire(s)» est représentative des préoccupations de la 3<sup>e</sup> génération.**

### **La définition du sujet et du projet**

Au départ, le projet était d'étudier la question des réfugiés Juifs en Suisse, leur accueil ou refoulement à partir des archives officielles, celles des camps, du Département de Justice et Police, de l'Armée etc. C'était en 1986 et là, j'ai découvert qu'on ignorait où se trouvaient certaines archives, que d'autres étaient encore non consultables, enfin que d'autres avaient été détruites par manque de place. En étudiant l'historiographie du thème, j'ai réalisé que le point de vue envisagé<sup>14</sup> sur la Deuxième Guerre mondiale était toujours celui dominant des Mobilisés et jamais celui des réfugiés.

Après avoir analysé le point de vue dominant sur l'accueil des réfugiés et la chronologie des ordonnances helvétiques décidant de l'ouverture et de la fermeture des frontières, de l'ouverture de camps, à partir de l'historiographie classique, j'ai décidé de chercher à découvrir la vision des réfugiés Juifs sur ce qu'ils ont vécu en Suisse. La recherche sur des journaux intimes n'a pas pu aboutir en raison de la difficulté à trouver les sources.

Au-delà d'informations sur leur vie en Suisse entre 1942 et 1945, ce qui m'intéressait aussi était leur point de vue cinquante ans plus tard, afin d'étudier leur(s) mémoire(s) et découvrir s'il était possible de distinguer des cercles de mémoire collective. En effet, après avoir écrit un article sur les courants historiographiques entre 1945 et 1985 à propos de la question des réfugiés Juifs en Suisse<sup>15</sup>, j'avais conclu par une hypothèse de

travail suggérant un «gap» entre mémoires juives et mémoires suisses sur ce thème : «En effet, les divergences d'interprétation se cristallisent et traduisent à plus ou moins long terme le choc des mémoires». La réalité vécue en Suisse depuis 1995 a confirmé la validité de cette hypothèse. C'est ce qui s'est produit en mai 1995 suite aux excuses publiques de Kaspar Villiger<sup>16</sup> pour les refoulements et la suggestion d'ajouter un J sur les passeports des Juifs du Reich (afin d'éviter le rétablissement du visa pour les détenteurs de passeport allemand<sup>17</sup> et de distinguer les Juifs à la frontière pour les empêcher d'entrer sur territoire helvétique).

La consultation de l'historiographie classique a constitué la base de la rédaction d'un questionnaire, trop précis et trop complexe (une trentaine de pages). Je l'ai testé auprès de 50 témoins pour la plupart non Juifs qui avaient vécu en Suisse pendant la Mob<sup>18</sup> ou qui avaient fait passer des réfugiés en Suisse. Au bout de deux ans environ, la véritable enquête a commencé.

### La recherche des témoins

Pour retrouver les témoins, je n'ai pas pu partir des listes trouvées dans les archives

parce qu'il était quasiment impossible de savoir où ils habitaient maintenant, s'ils avaient conservé le même nom, notamment en s'installant en Israël ou se mariant, en divorçant etc.

Je connaissais des témoins potentiels à la Communauté juive de Genève où je suivais l'Oulpan et participais à la rédaction du journal Hai. A partir de leurs contacts, un réseau s'est construit, utilisant la méthode boule de neige. Chacun à la fin de l'entretien m'a conseillé de rencontrer entre 2 et 20 personnes, et m'a recommandée auprès d'eux. Outre le gain de temps, l'avantage principal était l'amélioration du rapport empathique par une confiance accrue dès le début de l'interaction communicative. En général, le network system a l'inconvénient majeur de limiter la recherche à un cercle de mémoire collective. Or, ce ne fut pas du tout le cas puisque les réfugiés s'étaient connus soit avant la guerre, soit après 1945, soit avaient vécu dans un même camp mais pour une période restreinte le plus souvent (les réfugiés étaient souvent transférés<sup>19</sup> d'un camp à l'autre, d'un endroit du pays à l'autre). Enfin, au cours de l'enquête, j'ai eu la chance de rencontrer des anciens du camp

<sup>16</sup> Conseiller fédéral, Parti Radical Démocratique Suisse, chef du Département militaire fédéral de 1989 à 1995, Président de la Confédération en 1995.

<sup>17</sup> Automne 1938. Sur ce sujet, cf. LUDWIG Carl, *La politique pratiquée par la Suisse à l'égard des réfugiés de 1933 à nos jours*. Berne, 1958, pp. 93-100 qui présente les différentes phases de la négociation entre la légation suisse à Berlin et les autorités du Reich, ainsi que l'article de Daniel Bourgeois, «La porte se ferme, la suisse et le problème de l'immigration juive en 1938» dans *Relations internationales*, n°54, Genève, 1988, pp. 181-204.

<sup>18</sup> En Suisse romande, nous utilisons le terme Mob pour désigner la Deuxième Guerre mondiale et Mobbards, les hommes qui ont été mobilisés pendant cette période.

<sup>19</sup> Et certains ont connu plus d'une dizaine de camps dans les quatre régions linguistiques du pays.

<sup>20</sup> Ai découvert plus tard l'importance et la nécessité de tenir un journal de bord de l'enquête.

<sup>21</sup> Première partie de ma thèse de doctorat, Tome1 (non publié, mais consultable à l'Institut Universitaire de Hautes Etudes Internationales ou par prêt interbibliothécaire), 356 p. Seule la deuxième partie sur la question des réfugiés Juifs a été publiée en 2002 : *La Suisse, paradis de l'enfer. Mémoires de réfugiés Juifs*. Yens sur Morges, éditions Cabedita, 2002.

<sup>22</sup> CLAPIER-VALLADON Simone, POIRIER Jean, *L'approche biographique. Réflexions épistémologiques sur une méthode de recherche*. Nice, Centre Universitaire Méditerranéen, 1983 et CLAPIER-VALLADON Simone, POIRIER Jean, RAYBAUT Paul, *Les récits de vie, théorie et pratique*, Paris, PUF, 1983.

de Davesco et du Home sioniste de Versoix Pont-Céard qui sont restés en contact et se revoient jusqu'à ce jour. L'accès à ces deux cercles de mémoires collectives s'est fait directement, avec des informations très précises sur leurs étapes de cristallisation depuis 1945.

### Le corpus

Au cours de ces 9 ans de recherches, j'ai interviewé environ 200 personnes, vivant en Israël, aux Etats-Unis, en Belgique, aux Pays-Bas, en France et en Suisse. Je me suis déplacée au domicile de l'interviewé, la plupart du temps. L'étude ne visait pas un échantillonnage statistiquement représentatif. Néanmoins, mes témoins appartenaient à diverses catégories socio-professionnelles (agriculteur kibboutznik, professeur d'université, artiste, secrétaire, journaliste, femme au foyer etc.), à diverses tendances politiques, idéologiques (sioniste, antisioniste, communistes, de droite) et religieuses (athées à orthodoxe). Ces hommes et femmes sont nés entre 1901 et 1940, mais la majorité d'entre eux avait entre 14 et 25 ans pendant la guerre.

Dans ma collecte d'interviews, il faut distinguer deux parties bien distinctes. Tout d'abord, la frénésie d'entendre, d'écouter, de recevoir ces témoignages mais sans le désir de les retranscrire, ni de les analyser. Un besoin de m'imprégner de leur point de vue, de le comprendre, au sens physique du terme, de le «prendre avec». J'ai réalisé quelques années plus tard combien c'était une erreur de ne pas retranscrire dans les heures qui suivent l'interaction communicative.

Je ne me posais pas de questions sur les risques de la méthode et continuais allégrement à m'enivrer de témoignages. J'étais en Israël et avais déjà fait un assez grand nombre d'interviews, je ne sais plus exactement combien<sup>20</sup>, mais tout se passait bien. Et puis, un beau jour, j'ai été mise à la porte par une

femme qui pleurait, qui hurlait. A l'époque, mes connaissances d'hébreu étaient rudimentaires et je ne comprenais pas vraiment ce qui se passait. Elle m'avait demandé de revenir une heure plus tard. Elle semblait aller mieux, on a fait une interview, très courte, où ni elle, ni moi, n'étions bien, mais c'était plutôt dans le non-dit. Le lendemain, j'ai appris par un de ses amis qu'elle avait perdu son mari, passeur d'enfants vers la Suisse, qui avait été arrêté par les Allemands et s'était suicidé dans sa cellule parce qu'il ne voulait pas dénoncer la filière. C'était la première fois qu'elle reparlait de cette période depuis qu'elle avait refait sa vie en Israël. Elle avait accepté de me rencontrer parce que c'était un projet «scientifique» mais depuis l'arrivée de ma lettre, elle avait recommencé à faire des cauchemars.

Cette interview a constitué un déclic pour moi, sur les dangers «humains» inhérents à l'interview, avec la prise de conscience qu'on peut faire mal ou se faire mal et le début d'une réflexion sur les effets de la méthode. J'ai arrêté de faire des interviews pendant environ quatre ans pour me consacrer à une recherche méthodologique sur l'histoire orale.<sup>21</sup>

C'est là que j'ai découvert les techniques de communication non-verbales, les concepts empruntés à d'autres disciplines comme l'empathie, le transfert, l'imprégnation, l'internalisation, l'utilisation du matériel technique, les fonctionnements des mémoires, les spécificités des mémoires traumatiques enfin, l'existence d'un véritable courant sur un plan international avec les questions épistémologiques de représentativité des témoins, la subjectivité, la critique des sources etc.

Il est évident que les interviews réalisées dans la deuxième phase de la recherche sont d'une autre qualité ! Ne serait-ce que grâce à Simone Clapier Valladon, j'ai appris à intégrer une critique interne des dires au cours même de l'interaction<sup>22</sup>.

## Le traitement des interviews

Après des heures de retranscription pénible (réalisées trop longtemps après l'entretien), je connaissais les histoires de vie à peu près par cœur. Comme Michael Pollack<sup>23</sup>, j'ai trouvé difficile de «travailler» sur ces données, qui résistaient à l'approche critique. Le «matériel» restait vivant et il fallait se faire violence pour le réduire à un «saucissonnage» thématique et factuel. L'interdit - au sens étymologique du terme - devait être franchi et dépassé.

Ensuite, j'ai procédé à une analyse horizontale autour des thèmes suivants: l'arrivée en Suisse, le passage de la frontière, le premier accueil, la vie en camps et en homes de jeunes, les relations humaines, l'encadrement, la dynamique entre réfugiés et entre camps, le choc culturel, les relations avec des familles suisses juives et non juives, avec les populations locales, l'antisémitisme, les liens avec l'étranger, le rapport à la Shoah, le départ de Suisse à la fin de la guerre et les relations avec ce pays depuis 1945, enfin leur appréciation sur la politique suisse à l'égard des réfugiés Juifs. Dans l'ouvrage rédigé, j'ai conservé les analyses d'une vingtaine de témoignages, ceux qui comportaient le plus d'items. La typologie effectuée néanmoins est maximaliste et permet d'inclure les réponses de tous les autres entretiens.

Les résultats ont été mis en perspective avec l'historiographie, les films d'époque et les documents personnels des témoins.

En 1995, j'ai eu accès aux dossiers personnels des réfugiés, série N des archives fédérales et ai comparé les récits de vie aux documents administratifs concernant leur séjour en Suisse tels qu'interrogatoire au moment de l'entrée en Suisse, bulletin d'entrée, de sortie de camps, de transfert, lettres de réclamations etc. La mise en perspective a été instructive sur ce que l'approche oraliste nous offrait ou non. En particulier, cela m'a permis de réaliser combien l'idée selon laquelle une archive écrite était vraie parce qu'elle était sur support papier était naïve. En effet, les témoins m'avaient parfois prévenue qu'ils avaient menti à leur arrivée en Suisse pour ne pas dénoncer un passeur, pour ne pas mettre en danger une filière, pour être accueilli alors que leur âge ne correspondait pas aux critères helvétiques d'acceptation en vigueur à l'époque etc. En revanche, pour obtenir les dates exactes d'entrées sur le territoire ou en camps, les dossiers écrits sont plus précis que les souvenirs reconstruits cinquante ans plus tard. De même, sur le fonctionnement interne des camps et l'utilisation des réfugiés eux-mêmes, les dossiers nous apportent des informations que les réfugiés préfèrent oublier. Enfin, les visions du monde et toutes les sensations qui échappent à l'écrit, à l'officiel et à l'administratif, ne sont atteignables que dans le cadre d'une interaction fondée sur la confiance réciproque.

<sup>23</sup> POLLACK Michael, *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*. Paris, Métailié, 1990.

<sup>24</sup> C'est le critère établi par Isabelle Bertaux Wiame que nous avons retenu.

<sup>25</sup> Le temps n'a pas la même valeur à 21 ans, âge que j'avais au début de ma thèse et à 70 ans âge moyen de mes témoins à l'époque.

<sup>26</sup> J'ai l'impression d'avoir vécu les mêmes impressions que Nicole Lapierre : «Comment justifier de ne pas téléphoner et rendre visite régulièrement à tous ceux qui vous ont ouvert leur maison et raconté leur vie ? De ces réactions familières et pseudo-familiales, il m'a donc fallu me déprendre, en ne faisant plus signe, au risque de paraître d'une incroyable ingratitude.» LAPIERRE Nicole, *Le silence de la mémoire, à la recherche des Juifs de Ploek*. Paris, Plon, 1989, *op.cit.*, p. 77.

### Exemple résumé de résultats obtenus sur un thème : l'impression générale face à la politique suisse vis à vis des réfugiés Juifs.

L'analyse de l'ensemble des témoignages nous a permis de distinguer trois tendances principales de réponses :

- *une appréciation globalement positive*

Cette appréciation est majoritaire parmi les interviewés qui mettent l'accent sur le fait que la Suisse est le pays qui leur a permis de rester en vie

- *sans commentaire* parce que c'était une période de leur vie qui correspondait à la fin du danger de mort, de l'angoisse quotidienne et surtout à leur jeunesse.

- *parce que nous ignorions à l'époque ce qui se passait ailleurs.* Etant donné qu'on n'avait pas la mesure de la réalité de la Shoah, on pouvait être heureux et profiter de l'atmosphère qui régnait.

- *parce que nous ignorions ce qui se passait ailleurs, puis plus négative.* Le regret énoncé concerne les refoulements aux frontières avec toutes les conséquences qui en ont découlé pour ceux qui en ont été victimes.

- *une appréciation globalement négative*

- *sans commentaire* parce que la vie en camp était difficile, la nourriture insuffisante, les contacts désagréables, la discipline terrible.

- *au départ parce que nous ignorions ce qui se passait ailleurs puis plus positive.* On se croyait très malheureux et maltraités mais lorsqu'on a réalisé ce qu'a été la Shoah, on a éprouvé de la reconnaissance à l'égard de la Suisse.

- *parce que ce qui se passait ailleurs ne justifie rien,* ni les refoulements, ni la rudesse de l'accueil, ni l'encadrement militaire, ni la séparation des couples et des familles. Il y a deux témoins qui parlent de traumatisme, en raison de la manière dont ils se sont sentis dévalorisés ou maltraités.

- *une appréciation mitigée parce qu'il y eut des côtés extraordinaires et d'autres inacceptables, à l'image de la société humaine.*

Cette interprétation, plus nuancée que les précédentes met en exergue les rencontres positives et négatives que les réfugiés ont faites. Selon eux, il est impossible de donner un avis général, sans trahir la complexité de la réalité.

### La présentation des résultats et les frustrations

A la fin du projet (jamais tout à fait fini, mais il faut bien mettre un terme à un moment ou à un autre, et les interviews n'apportaient plus d'éléments vraiment différents de ceux précédemment recueillis<sup>24</sup>), il y a un élément que je ne suis pas parvenue à gérer, c'est le suivi du relationnel avec les témoins. Je n'avais jamais imaginé qu'ils seraient aussi impliqués dans ma thèse, attendant plus impatiemment<sup>25</sup> que moi, ses résultats. Impossible de répondre à leurs attentes, à leurs courriers, à leurs coups de fils, c'était techniquement irréalisable. Dans les recherches suivantes, j'ai prévu et consacré du temps au suivi des témoins, même si cela reste toujours un vrai problème<sup>26</sup>.

Sur le plan de la présentation des données, mon rêve était de réaliser un CDrom, intégrant les photos personnelles, les interviews enregistrées, les documents d'époque et l'historiographie. Techniquement, malgré un stage dans cette perspective à Malte, je ne suis pas arrivée à concrétiser ce Cdrom que je voulais interactif.

J'ai dû me résoudre à rendre un ouvrage d'histoire orale de plus de 700 pages écrites, ce qui est un peu dommage et continue à me sembler un non-sens.

Depuis, j'ai pris conscience de quelques erreurs que j'ai tenté de ne pas reproduire par la suite :

- de garder l'anonymat des témoins qui ne sert à rien et enlève une dimension humaine.
- d'avoir commencé l'interview avec une question sur l'arrivée en Suisse et rien sur l'enfance, sur la période d'avant la Shoah. L'erreur de questionnement est d'avoir sous-utilisé le matériel en privilégiant la dimension horizontale sans envisager une dimension verticale, c'est-à-dire la cohérence de vie, la construction des opinions, la logique des actes, des pensées, des actes au regard de l'héritage familial, culturel, sociétal et religieux.
- d'avoir attendu avant de retranscrire les cassettes.
- d'avoir économisé sur le matériel technique (et avoir perdu une bonne partie des données enregistrées, à ce jour).

De nombreux points communs sont caractéristiques de cette troisième génération d'historiens oralistes :

- l'ignorance de faire partie d'une génération spécifique, je n'avais pas du tout conscience de l'existence d'un véritable courant historiographique mais avais l'impression de faire un travail d'exploration et de pionnière.
- des débuts de recherches avec une approche classique puis, petit à petit axée sur les récits de vie, en raison d'archives détruites ou non consultables à l'époque (elles le sont depuis).

- une formation traditionnelle d'historienne classique (c'est-à-dire formée à la recherche historiographique et aux recherches en archives mais pas aux techniques de communication ni à la pratique de l'interview compréhensive et empathique).
- des difficultés pour trouver un directeur de thèse qui accepte cette méthode de travail.
- un travail individuel et solitaire.
- un temps d'approvisionnement du matériel tel que magnétophone (sur dix ans, j'en ai testé quatre avant de trouver le matériel adéquat).
- des erreurs techniques classiques: piles défaillantes alors que j'avais eu toutes les peines du monde à obtenir un entretien avec ce témoin, arrivée en retard, arrivée trop à l'heure, erreur de jour, oubli d'enclencher le bouton enregistrement, oubli du magnétophone et de la cassette chez le témoin en raison de l'émotion très forte ressentie pendant l'interaction.
- le sujet : la mémoire juive. Cela correspond à l'époque où le survivant de la Shoah acquiert une position reconnue de témoin de l'Histoire sur un plan public, après le procès Eichmann.<sup>27</sup> Toutefois, le point de vue juif sur la politique suisse à l'égard des réfugiés n'avait jamais été étudiée et à l'époque était considéré comme un sujet sans intérêt (ce qui a changé après 1995).
- un lien fort de nature émotionnelle avec le thème envisagé (étude de Alice Kessler

<sup>27</sup> WIEVIORKA Annette, *Déportation et génocide*. Paris, Hachette, 1995 et *L'ère du témoin*. Paris, Hachette littérature, 2002.

<sup>28</sup> KESSLER HARRIS Alice, *Envelopes of Sound*, op. cit., p. 78.

<sup>29</sup> SEIGNOBOS Charles, *Introduction aux sciences historiques*, Paris, 1898.

<sup>30</sup> Nicole LAPIERRE explique très bien cette oscillation entre vie privée et professionnelle au début de son livre : *Le silence de la mémoire, à la recherche des Juifs de Ploetz*. Paris, Plon, 1989. Selon elle, l'historien ne peut connaître vraiment son interlocuteur que s'il accepte de se découvrir à son tour.

<sup>31</sup> JOUTARD Philippe, *Ces voix*, op.cit. pp. 228 et 231.

<sup>32</sup> On retrouve cette constante préoccupation chez Nicole LAPIERRE, Michael POLLACK, et Isabelle BERTHAUX-WIAME.



Harris des années 1980 la plupart des recherches en histoire orale,<sup>28</sup> c'est le cas). C'est ce que l'historien Seignobos appelait le don de sympathie envers son sujet.<sup>29</sup>

- le désir de garder une certaine distance avec les témoins afin de ne pas perdre mon objectivité (inquiète de m'éloigner des canons de l'objectivité obsessionnelle et mythique en Histoire).<sup>30</sup>
- partir de l'idée que la collecte du témoignage était la partie la plus difficile, donc investir toutes ses forces et son énergie dans cette partie, au détriment de l'énergie et du temps consacré à la critique du document. Philippe Joutard souligne que c'est une erreur typique de cette génération et qui doit être corrigée par les suivantes.<sup>31</sup>
- l'obsession de prouver que la méthode est scientifique et valable<sup>32</sup>.
- l'entreprise d'une recherche méthodologique pour apprendre à mener une enquête, à chercher des témoins, à procéder à une interview. La recherche méthodologique est devenue aussi importante que l'enquête sur le terrain.

Après cette recherche, j'ai suivi un stage organisé par la fondation Spielberg à Paris. Il devenait de plus en plus évident que l'image devenait une composante importante, avec des conséquences sur la relation interviewer-interviewé et sur son analyse.

## II. Archimob dans la mouvance Spielberg

En 1997, à partir de l'idée d'un documentariste, Frédéric Gonseth, nous avons mis en place une équipe nationale (en trois langues) d'une cinquantaine de personnes, historiens, cinéastes, documentaristes, preneurs de son, archivistes. Il s'agissait d'un immense projet, au niveau suisse, de recueil de 500 interviews d'enfants, de femmes et d'hommes ayant vécu en Suisse pendant la Mobilisation.

Il a d'abord fallu apprendre à collaborer entre professions différentes, comprendre les attentes de chacun. Nous avons organisé des stages de formation pluridisciplinaires, y compris à l'histoire orale. En tant qu'historien, nous avions tout à apprendre sur la mise en place, la gestion et la recherche de fonds pour un projet d'une telle envergure (1 million 400 000 francs suisses). Ce fut très formateur !

Le plus difficile a été de travailler avec des collègues de la même profession mais d'une autre région linguistique, en raison de points de vue différents, en particulier, au niveau des historiens. Nos débats ont porté essentiellement sur le type de questionnaire à utiliser, finalement, nous avons opté pour une approche semi-directive, laissant au témoin une certaine latitude pour développer ses centres d'intérêt. Notre souci était d'obtenir une homogénéité suffisante du matériel recueilli pour l'analyser horizontalement.

La dimension hypermnésie ou course contre le temps, avec le désir d'enregistrer avant qu'ils ne disparaissent les témoins les plus âgés a été omniprésente et actuellement, nous avons déjà perdu une partie d'entre eux. En cela, ce projet s'apparente à celui de Spielberg. En outre, les conditions légales sur la cession des droits sur l'image de la personne interviewée sont les mêmes. Les témoins reçoivent une copie de leur entretien dont ils pourront faire un usage personnel et familial exclusivement.

Les thèmes que l'on retrouve dans d'autres grands projets nationaux comme ceux de la commission de réconciliation en Afrique du Sud ou des femmes de mai en Argentine concernent à chaque fois des périodes traumatiques, sur un plan collectif ou individuel, des questions identitaires, des belligérants.

Dans le cas du projet Archimob, le «traumatisme» a été le choc des mémoires cristallisées autour du concept de «défense spi-

rituelle», mis en place par le Conseil fédéral à partir de décembre 1938. Cette idéologie «suisse» s'est cristallisée et sa remise en question en 1995 avec la relecture de l'histoire officielle (a été mise en place une Commission indépendante d'experts Suisse-Deuxième Guerre mondiale appelée communément Commission Bergier, du nom du président) a constitué une sorte d'électrochoc dans une société qui tout à coup, a vu se réveiller ses vieux démons, antisémitisme dans des lettres de lecteurs, dans des émissions de télévision, xénophobie etc.

La motivation des témoins d'Archimob était la plupart de temps de réagir aux accusations réelles ou fantasmées contre la politique suisse pendant la Deuxième Guerre mondiale. Ils ont désiré raconter leur vie, leurs problèmes, leur réalité et surtout leur point de vue face à la nouvelle histoire officielle.

### La recherche des témoins

Après des appels dans les médias et l'application de la méthode boule de neige, nous disposons de plus de volontaires que le nombre envisagé. Sont donc entrés en considération la capacité du témoin à s'exprimer, l'intérêt de ce qu'il avait vécu, sa région d'origine, sa catégorie socioprofessionnelle, sa position idéologique. Nous avons cherché à obtenir une grande diversité d'expériences de vie afin de reconstituer un puzzle le plus exhaustif possible.

### La réalisation des interviews

Notre équipe de tournage se rendait au domicile du témoin avec le matériel. Pendant que le technicien installait la caméra, l'éclairage et les micros, l'historien (ou les deux) procédait à une pré-interview afin de préparer une mini-biographie du témoin et orienter l'interview. Sur les 557 interviews du projet national, j'en ai fait 110 en Suisse, en France, en Belgique et en Israël et ai trouvé beaucoup plus motivant le travail en équipe, par rapport à l'expérience précédente en solitaire. Le soulagement qu'un professionnel assure les aspects techniques permet à l'historien de se concentrer vraiment sur l'interaction, le rapport interlocutoire et la dynamique de l'entretien. En outre, il existait une très forte complicité entre historiens et technicien, ce qui facilitait l'intégration de notre équipe, un peu envahissante. Très vite, le témoin devenait presque un membre de notre équipe. Il participait au choix du lieu de tournage dans l'appartement, nous aidait à déplacer les meubles. Le matériel professionnel de tournage n'est pas étranger à cela. En effet, nous avons beau expliquer que nous ne travaillions pas pour la télévision, nombre de nos interlocuteurs ne cessaient de nous demander quand l'émission serait diffusée. Cette vision valorisait leurs dires et les motivait particulièrement à donner le meilleur d'eux-mêmes, rechercher des archives, des photos, des journaux intimes, des lettres d'amour, des cahiers de cuisine, des cahiers d'école. La peur face à du matériel de tournage n'a

<sup>33</sup> DEJUNG Christof, GULL Thomas, WIRZ Tanja, *Landigeist und Judenstempel: Erinnerungen einer Generation 1930-1945*. Zürich, Limmat Verlag, novembre 2002.

<sup>34</sup> NEURY Laurent, REGARD Fabienne, *Mémoire d'une Suisse en Guerre, la vie malgré tout*, Yens sur Morges, éditions Cabedita, novembre 2002.

<sup>35</sup> Cf l'article écrit par Frédéric GONSETH, «ARCHIMOB, Association pour la collecte et l'archivage audiovisuel de témoignages sur la période de la Deuxième Guerre mondiale en Suisse» dans *Cahier International, Etudes sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis*, n°8, juin 2002, pp. 69-73

<sup>36</sup> Recherche sur les deux prochaines années, financée par le Fonds national suisse de la Recherche Scientifique (FNS).



jamais constitué un facteur déterminant, même si les témoins prenaient bien soin d'aller chez le coiffeur ou chez l'esthéticienne la veille, conscients de l'image qu'ils allaient transmettre. Très vite, la caméra, la chaleur de l'éclairage et l'étrangeté de la transformation de leur lieu de vie disparaissait au profit d'une intense relation émotionnelle, d'une danse effrénée au rythme de la reconstruction mémorielle et de la recherche de vérité. A la différence du magnétophone de la troisième génération d'oraliste que tous les témoins connaissaient ou savaient utiliser, la caméra comporte encore pour les Mobards, «une dimension mythique», synonyme de média et de pouvoir.

### Le traitement des interviews

Toutes les interviews ont été indexées par mots clés sur une base de données accessible par Internet.

Tout de suite après la fin de la collecte, deux premiers ouvrages ont été rédigés, un en allemand : *Landgeist und Judenstempel : Errinerungen einer Generation 1930-1945*<sup>33</sup> par Christof Dejung, Thomas Gull, Tanja Wirz et un en français *Mémoire d'une Suisse en Guerre, la vie malgré tout*<sup>34</sup> par Laurent Neury et moi-même. Il s'agissait de publier rapidement un ouvrage grand public qui mettait en perspective les témoignages par rapport à l'historiographie classique. Nous avons construit le livre autour des thèmes suivants : la vie quotidienne, la peur, l'alimentation, l'hygiène, la vie professionnelle, les loisirs, la vie des mobilisé-es, les réfugiés.

### D'autres projets sont en cours tels qu'exposition et films.<sup>35</sup>

Dans la recherche que je mène actuellement<sup>36</sup> sur « les réactions collectives et individuelles aux rapports Bergier : analyse de 206 interviews réalisées entre 1997 et 2002 »,

je vais étudier l'influence de l'idéologie internalisée et cristallisée sur les discours contemporains. Les interviews francophones seront analysées horizontalement et verticalement afin de déterminer l'influence de la «Défense spirituelle» et de ses effets induits indirects (vision de l'Autre, peur de l'étranger, xénophobie, antisémitisme etc.). Les réactions actuelles de chaque témoin aux rapports Bergier seront mises en regard avec l'analyse verticale de son interview et nous essaierons de construire des modèles types de processus d'internalisations idéologiques et espérons ainsi compléter les connaissances actuelles sur l'antisémitisme, la peur de l'Autre et la «zone grise».

Nos préoccupations actuelles :

Analyser la stratégie du témoin est un facteur essentiel dans le cas de ce matériel parce que l'enquête est réalisée en période de crise nationale. Il est nécessaire de le situer dans un contexte idéologique, religieux, social afin de comprendre les choix effectués au niveau de la reconstruction d'un discours mémoriel. En particulier, la vision de l'historien, comme «un traître» ou comme un «scientifique» a une implication directe sur le discours émis. En outre, le récit de vie reprend sa fonction de contre-histoire officielle qu'il avait dans les années 1970. Pour cette raison, les historiens de notre génération sont extrêmement sensibles aux censures possibles de toute forme de pouvoir et revendiquent haut et fort leur besoin d'indépendance «scientifique».

Une autre préoccupation liée aux thèmes abordés, c'est l'éthique, face au témoin et face à soi. Dans le cas de ma recherche actuelle, je vais rétablir l'anonymat pour mes témoins, afin d'étudier en toute sérénité, les composantes politiquement incorrectes, de leurs reconstructions et parfois blessantes pour moi.

Enfin, malgré la publication écrite du dernier ouvrage, il est clair que mon rapport scientifique qui sortira en 2005 sera accompagné d'un film documentaire sur DVD, intégrant les résultats de la recherche, les publications de sources aussi diverses que photos, articles de journaux, lettres de lecteurs, articles scientifiques ou extraits de livres. Mes étudiants<sup>37</sup> à l'Institut Universitaire de Hautes Etudes Internationales à Genève bénéficient d'une

formation technique et produisent leurs travaux de séminaires sur support audiovisuel.

Le passage à l'enregistrement vidéo ne peut se faire sans une réflexion sur les implications au niveau didactique de l'utilisation pédagogique de l'image, son impact sur les spectateurs, la mémoire long terme (différences entre le cinéma et la télévision<sup>38</sup>), et les effets de la «mémorialisation» audiovisuelle, d'une certaine manière, parfois désacralisante.

---

<sup>37</sup> Séminaire année 2002-2003 : «Les sources audiovisuelles de l'histoire des relations internationales». Les étudiants choisissent un thème des relations internationales et par groupe, effectuent un travail de recherches méthodologique et pratique pluri-sources (analyse d'interviews, d'affiches, de cartes postales, de caricatures, de graffiti, de peintures, de films documentaires et de fiction, de chansons, de musiques, de BD et d'archives classiques).

<sup>38</sup> KRUGMAN Herbert, «An Application of Learning Theory to TV Copy Testing» in *Public Opinion Quarterly*, vol 26, Winter 1962 ; KRUGMAN Herbert, «Passive learning from TV in *Public Opinion Quarterly*, vol. 34», 1970 ; KRUGMAN Herbert, «Point of view : Sustained Viewing of Television», *Journal of Advertising Research*, N°3, 1980 ; «La société des écrans et la television», *REVUE ESPRIT*, mars-avril 2003 ; Film : ENTELL Peter et MARRIOT Luc. *Le Tube. Production Show and Tell Films et Kaos Film*, 2002.  
[www.filmtube.com](http://www.filmtube.com), [www.turnoffyourtv.com](http://www.turnoffyourtv.com),  
[www.corporations.org/media/tv.html](http://www.corporations.org/media/tv.html),  
[www.macluhan.utoronto.ca/derrick.html](http://www.macluhan.utoronto.ca/derrick.html)

DR. ZOË WAXMAN

*Historian*

*University of Oxford*

*Great Britain*

## Piecing Together Lives : Reappraising the Literary Testimony of Witnesses

The increasing mortality of survivors has led to a flourishing area of research specifically concerned with testimony; however, it is mostly being carried out by experts in English literature, Jewish studies, psychology, or philosophy, and not by historians. While a textual approach to testimony may be insightful, or one that looks at testimony in psychological or philosophical terms, these approaches often leave little room to examine the social and historical climate of Holocaust testimony and the role it plays in the bearing of witness. At the same time, historians have tended to shun the post-war testimony of survivors due to the widespread belief that only testimony written

at the time has any measure of reliability. However, this assumes that ‘the literal facts of the Holocaust are both the primary aim and achievement of a survivor’s testimony.’<sup>1</sup> Rather than treat Holocaust testimony ahistorically, or eschew the testimonies of survivors, we should embrace both the fact that Holocaust testimony has a history, and that testimony is mediated by this history: that it is inextricably entwined within the conditions in which it is made. Why? Because, crucially, it enriches our understanding and knowledge of the events of the Holocaust instead of blunting it. It tells us about the concerns of witnesses, and allows us to piece together their lives. To

---

<sup>1</sup> See J. E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation* (Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990), p. 16.

do so, it is necessary to look at the reasons and motivations behind the bearing of witness. These include: to defy the Nazis' intention to leave no trace of Jewish existence; to inform the world of Jewish suffering; to memorialize the dead; to make sense of painful experiences; to leave records for survivors' families; to guide future generations in their understanding of the Nazi genocide.

Raul Hilberg, author of the seminal three-volume work *The Destruction of the European Jews*,<sup>2</sup> has written: 'In their accounts, survivors generally leave out the setting of their experiences, such as specific localities or the names and positions of persons they encountered.'<sup>3</sup> This is problematic, for many of the official documents and records pertaining to the Holocaust were destroyed during the war, and being predominantly German, those that remain were often intended to mislead. Without the testimony written during the war - for example, the diaries written in the ghettos and the

rare testimony constructed in the concentration camps - and the memoirs of survivors, knowledge of what the European Jewry were forced to endure, would be severely limited. Nevertheless, Hilberg writes:

*I have read countless accounts of survivors. I looked for missing links in my jigsaw puzzle... Most often, however, I had to remind myself that what I most wanted from them they could not give me, no matter how much they said.<sup>4</sup>*

Hilberg and other historians try to use testimony sparingly, and where possible to illustrate rather than inform their narratives. As a consequence, Holocaust testimony has become an enclosed genre: its dynamics left largely untouched by historians. Even Martin Gilbert's innovative work *The Holocaust: The Jewish Tragedy*,<sup>5</sup> a narrative history of the Holocaust based mainly on primary sources and interviews with survivors, while structured by testimony,

<sup>2</sup> R. Hilberg, *The Destruction of European Jews* (3 vols., New York: Holmes and Meier, 1961); cf. idem., *The Destruction of European Jews: Revised and Definitive Edition* (3 vols., New York: Holmes and Meier, 1985); and *The Destruction of European Jews: Student Edition* (New York: Quadrangle, 1985).

<sup>3</sup> Idem., *The Politics of Memory: The Journey of a Holocaust Historian* (Chicago: Ivan R. Dee, 1996), p. 133.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> M. Gilbert, *The Holocaust: The Jewish Tragedy* (London: Fontana Press, 1987).

<sup>6</sup> J. E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust*, p. 37.

<sup>7</sup> S. Felman and D. Laub (eds.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, (New York, Routledge, 1992), p. 59.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>9</sup> C. A. Kaplan, *Scroll of Agony: The Warsaw Diary of Chaim A. Kaplan*, trans. and (ed.), A. I. Katsch (Bloomington an Indianapolis: Indiana University Press, 1999), p. 30.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> C. Delbo, *None Of Us Will Return*, trans. J. Githens (Boston: Beacon, 1965), p. 1.

<sup>12</sup> S. Kessel, *Hanged as Auschwitz*, trans. M. Wallace and D. Wallace (New York: Stein and Day, 1972), p. 11.

<sup>13</sup> E. Wiesel, 'Twentieth Anniversary Keynote', in F. H. Little, A. L. Berger, and H. G. Locke (eds.), *What Have We Learned? Telling the Story and Teaching the Lessons of the Holocaust: Papers of the Twentieth-Anniversary Scholars' Conference* (Lewinston, Maine, 1993), pp. 7-8.

<sup>14</sup> H. J. Cargas, In Conversation with Elie Wiesel (*New York: Paulist, 1976*), p. 89.

<sup>15</sup> S. Selver-Urbach, *Through the Window of My Home: Memories from Ghetto Lodz* (Jerusalem: Yad Vashem, 1968), p. 125.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 188.

offers very little analysis of the sources on which it relies. It is important to treat testimony in a way that does not separate it from the context in which it is made. The scholar James Young, working in the fields of English and Judaic studies, suggests:

*Instead of looking for evidence of experiences, the reader might concede that narrative testimony documents not the experiences it relates but rather the conceptual presuppositions through which the narrator has apprehended experience.<sup>6</sup>*

This is illustrated in an example supplied by the psychoanalyst Dori Laub, describing the testimony of a woman who witnessed the *Sonderkommando* uprising at Birkenau: 'All of a sudden... we saw four chimneys going up in flames, exploding. The flames shot into the sky, people were running. It was unbelievable.'<sup>7</sup> However, only one chimney was blown up and later the woman's videotaped testimony was presented at a conference and provoked considerable debate among historians who claimed that this inaccuracy called into question the veracity of the woman's testimony in general. As Laub, though, rightly pointed out:

*The woman was testifying... not to the number of chimneys blown up, but to something else, more radical: the reality of an unimaginable occurrence. One chimney blown up in Auschwitz was as incredible as four... She testified to the breakage of a framework. That was historical truth.<sup>8</sup>*

The problem of the factual accuracy of testimony was a matter considered in the ghettos while witnesses were living through the events they were recording. For example, in the Warsaw ghetto, diarist Chaim Kaplan wrote:

*I risk my life with my writing, but my abilities are limited; I don't know all the facts; those that I do know may not be*

*sufficiently clear; and many of them I write on the basis of rumours whose accuracy I cannot guarantee.<sup>9</sup>*

Nevertheless, Kaplan decided he could be true to the essence of the suffering of the Jewish people, therefore reaching a similar definition of historical truth to that of Laub:

*But for the sake of truth, I do not require individual facts, but rather manifestations of the fruits of a great many facts that leave their impression on the people's opinions, on their mood and morale. And I dwell among my people and behold their misery and their soul's torments.<sup>10</sup>*

In a similar vein, the French survivor of Auschwitz, Charlotte Delbo has written: 'Today, I am not sure that what I wrote is true. I am certain it is truthful.'<sup>11</sup> Sim Kessel, also a survivor, similarly states: 'On the ground of truth or sincerity I could not I think be reproached. But on many points I wanted to be more precise.'<sup>12</sup> Inevitably witnesses have to read testimonies and historiographies to fill the gaps in their knowledge. Elie Wiesel, who believes that 'any survivor has more to say than all the historians combined about what happened',<sup>13</sup> has stated that in his quest to learn more 'he has read every single book that appeared on the Holocaust.'<sup>14</sup> Sara Selver-Urbach, spent a week in Auschwitz, and admits that she 'even lacked the time to become convinced that the crematoriums with their smoking chimneys were indeed consecrated to the burning of human beings.'<sup>15</sup> She explains that it was only after liberation that she and her friends learnt:

*[T]he total horror of such places of Auschwitz and Treblinka and Majdanek, both from survivors of those death camps who'd witnessed these horrors with their own eyes, and from written reports in newspapers and books as well as from various exhibitions.<sup>16</sup>*

Conversely, there is also the possibility of receiving false information. Selver-Urbach states that in addition to learning about the gas chambers and crematoria at Auschwitz, '[a] grisly detail about life in the ghetto was revealed as well.'<sup>17</sup> She explains to her readers:

*The green soap that had been so plentiful and had smelled so unpleasantly - the soap imprinted with the initials R.J.F. - had been processed from the bodies of cremated Jews! The initials stood for Reines Juden Fett (pure Jew fat).<sup>18</sup>*

In fact, Yad Vashem officially states that the German concentration camp authorities at no time made soap out of the Jews. During the war, when Germany suffered a shortage of fats and the production of soap came under government supervision, bars of soap were imprinted with the initials R.I.F., a German acronym for 'pure industrial fat'. A few people mistakenly read the letters as R.J.F. and the rumour spread among the ghettos.

Primo Levi, an Italian survivor of Auschwitz, has written: 'At a distance of thirty years I find it difficult to reconstruct the sort of human being that corresponded, in November 1944, to my name or, better, to my number: 174517'.<sup>19</sup> While there was an inevitable limitation to the knowledge of witnesses, and survivors' memories are 'indissolubly woven into the present',<sup>20</sup> testimony is still vital to our knowledge and

understanding. Its importance lies in not only what it informs us regarding the events themselves but what it can tell us about the people who are doing the witnessing. For that reason testimonies should not be read as snapshots of events independent of the witness. As James Young points out :

*[T]he reasons for which diarists wrote and the focus of their witness inescapably regulate, and at times restrict, the diarist's record...[and] In addition to time and place, the diarists' very language, tradition and world view played crucial roles in the making of their literary witness.<sup>21</sup>*

Witnesses' own identity and understanding are inextricably immersed in the events they describe, both at the time and now. We need to consider all the factors that James Young highlights above, as well as taking into account witnesses' personal attempts to memorialize the dead, make sense of painful experiences, and guide future generations in their attempts to understand the Nazi genocide.

In addition, it is important to understand that the Holocaust was not just one event, but many different events, witnessed by many different people. While the concept of 'the Holocaust' as a descriptive category purports to homogenize different experiences of suffering, Holocaust testimonies are written by a wide diversity of authors with a wide diversity of experiences. They come from both men and women, the old, and by those

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> P. Levi, *The Periodic Table*, trans. R. Rosenthal (New York: Abacus, 1984), pp. 139-40.

<sup>20</sup> T. Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, trans. E. F. N. Jephcott (London: Verso, 1978), p. 166.

<sup>21</sup> J. E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust*, pp. 25-6.

<sup>22</sup> See L. Langer, *Versions of Survival: The Holocaust and the Human Spirit* (Albany, NY: University of New York Press, 1982), p. 54.

<sup>23</sup> C. A. Kaplan, *Scroll of Agony*, p. 144.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 395.

who were children during the war. Some are educated and/or religious and some are not. Some witnesses survived the concentration and death camps, others, less well-known labour camps; there are also those who never experienced the camps, such as partisans, refugees, hidden children, and witnesses to mass shootings. These different types of experience critically affect how survivors interpret the Holocaust in their testimonies.

It will of course never be known how many of the victims of the Nazi genocide wished to record their experiences; as the Holocaust scholar and literary critic Lawrence Langer reminds us, 98 per cent perished without ever writing down their experiences.<sup>22</sup> However, testimonies indicate that many witnesses developed the desire to tell their stories not after liberation, but during the events themselves. Also, it can be seen that the conditions and motivations for bearing witness change immeasurably - especially when considering the concentration camps whose conditions largely militated against the writing of testimony.

Many of the accounts written in the ghettos were written by those who did not know where deportation would lead, or what conditions were like in other ghettos and the concentration camps in Eastern Europe. Few of the authors survived, and therefore we do not know how they might have altered, or added to their testimonies in the light of information obtained after the war. The key difference between testimonies written during the Holocaust, and those written after liberation, is that testimonies written at the time were written by those who did not necessarily know their fate. While memory and post-Holocaust identity are acknowledged as factors that mediate the memories of survivors, the observations of the ghetto diarists are treated almost reverentially - as providing snapshots of histo-

ry. However, the ghetto diarists knew that what they were experiencing would one day be studied as an important historical event, and this awareness shaped not only their writing, but also influenced their actions. Rather than simply documenting events, their testimonies can be seen to have a politico-religious dimension. As such, the ghetto diaries cannot be read as accounts of unmediated experiences, for they are subject to the negotiation of particular identities - predominantly, a shared Jewish identity and the need to bear witness.

For Chaim Kaplan, a committed Warsaw ghetto diarist, the writing of his diary was not a release from reality, but an act of duty, which nurtured his will to survive. A diary entry written on 2 May 1940, states:

*In a spiritual state like the one in which I find myself at this time, it is difficult to hold a pen, to concentrate one's thoughts. But a strange idea has stuck in my head since the war broke out - that it is a duty I must perform. This idea is like a flame imprisoned in my bones, burning within me, screaming: Record! Perhaps I am the only one engaged in this work, and that strengthens and encourages me.*<sup>23</sup>

Before he was deported to Treblinka in late 1942, Kaplan gave his diary to a friend to smuggle out of the ghetto. The diary was discovered after the war almost totally intact. On 31 July 1942, he had written: 'My utmost concern is for hiding my diary so that it will be preserved for future generations'.<sup>24</sup>

By writing in the ghettos, Jews were consciously defying the Nazis' intention to leave no trace of Jewish existence. By secretly recording Jewish life in Poland during the German occupation; asserting individual agency; continuing the Jewish tradition of witnessing; and memorializing the dead, the Warsaw ghetto chroniclers, both individually and collectively, performed an



important act of resistance - a notion that continues to motivate survivors to come forward to tell their stories. Also, the chroniclers were able to foresee some of the concerns that would come to dominate historians studying the period and this was reflected in their writing:

*The historian of the future will have to devote a fitting chapter to the role of the Jewish woman during the war. It is thanks to the courage and endurance of our women that thousands of families have been able to endure these bitter times.*<sup>25</sup>

In the concentration camps considerably less testimonies were written and/or survived - with a few important exceptions - because the terrible conditions largely militated against it: there was a general lack of resources, such as paper and writing equipment; the fear of punishment; lack of privacy in the barracks; and the German commitment to destroy evidence of their crimes. It does not mean that those held captive did not have the desire to bear witness to their experiences. Informed by their captors that there would be no survivors, prisoners could only dream of one-day telling the world of their suffering. However, testimonies indicate that the conditions in the ghettos were no preparation for the appalling horrors of the concentration camps. They

show how the arrival and initiation process at the concentration camps (separation from family, loss of belongings, the showers, shaving and tattooing) served to rupture many of their previous identities and beliefs. Even when writing many years after the events survivors are unable to shake off the sense of shock and incredulity they experienced, and this is reflected in their writing. They describe their adjustment to life in the concentration camps, their increasing familiarity with thirst, starvation, filth, brutality, and the inability to prevent the suffering of others.

While the nature and demands of bearing witness in the concentration camps marked a significant departure from the type of documentation possible in the ghettos, for many prisoners there remained a desire to resurrect, perhaps for posterity, a part of their previous lives. In his essay, 'Jewish Identities in the Holocaust: Martyrdom as a Representative Category', the anthropologist and theologian, Jonathan Webber gives examples of how Jewish rituals provided religious Jews with the ability to retain significant aspects of their pre-war identities. He makes the important observation (which he attributes to a personal correspondence with Rabbi Shlomo Zalman Lehrer, a former Auschwitz prisoner)<sup>26</sup> that '[k]nowledge of the correct date in the Jewish calendar, regularly

<sup>25</sup> E. Ringelblum, *Notes from the Warsaw Ghetto: The Journal of Emmanuel Ringelblum* (ed.), J. Sloan (New York : Schocken, 1985), p. 294.

<sup>26</sup> Cf. S. Z. Lehrer and L. Strassman, *The Vanished City of Tsanz* (Southfield, Mich., 1997).

<sup>27</sup> J. Webber, 'Jewish Identities in the Holocaust : Martyrdom as a Representative Category', in A. Polonsky (ed.), *Polin. Studies in Polish Jewry: Focusing on the Holocaust and its Aftermath*, 13 (London, 2000), p. 139.

<sup>28</sup> F. Michelson, *I Survived Rumbuli*, trans. W. Goodman (New York: Holocaust Library, 1979), p. 42.

<sup>29</sup> P. Levi, *Survival in Auschwitz : The Nazi Assault on Humanity*, trans. S. Woolf (London: Collier, 1961), p. 36.

<sup>30</sup> A. Novac, *The Beautiful Days of My Youth : My Six Months in Auschwitz and Plaszow*, trans. G. L. Newman (New York : Henry Holt and Co., 1997), pp. 7-8.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>32</sup> R. Laquer Weiss, 'Writing in Defiance, p. 22. Cited in D. Patterson, *Along the Edge of Annihilation: The Collapse and Recovery of Life in the Holocaust Diary* (Seattle : University of Washington Press), p. 23.

<sup>33</sup> A. Donat, *The Holocaust Kingdom* (London: Corgi, 1967), p. 206. On Ignacy Schiper, see D. Rosenthal, 'Dr. Yitzhok Schipper', *Jewish Frontier*, 41 (4), (Apr. 1974), 5-10.



confirmed by newly arriving transports of deportees, constantly provided religious prisoners with an anchorage in their own cultural world.<sup>27</sup> Testimonies clearly show how the concentration camps disconnected prisoners from their previous identities. They also show that it was essential to regain a part of the past in order to find some meaning that allowed prisoners to carry on the struggle to survive - for many, it was the desire to bear witness, hence the post-war memoir becoming a vehicle for the resurrection of identity.

Some prisoners started to think that one-day they would tell the world about their experiences ('I must survive as a witness')<sup>iv</sup> and for many this fuelled their efforts to survive, highlighting how the desire to bear witness also had very valuable practical consequences. Primo Levi's friend Steinlauf tells him: 'even in this place one can survive, and therefore one must survive, to tell the story, to bear witness.'<sup>28</sup> In this way the commitment to bear witness can be seen as synonymous with survival. However, depending on the individual circumstances of the prisoner - for example, the conditions of the camp they were in and their position within the camp - it meant different things for different witnesses.

Ana Novac, a fifteen-year-old Hungarian girl, somehow managed to keep a journal while in Auschwitz and the P\_aszów [Plaszow] labour camp in 1944. She wrote with a pencil stub that she found in the ground on SS notices ripped from the walls (carrying statements such as 'CLEANLINESS IS HEALTH'), and hid the notes in her shoes; when too many accumulated she memorized them to reconstruct later.<sup>30</sup> She explains in her journal:

*I'm not writing for myself, that goes without saying. I hope that these notes will be part of the evidence, on the day of reckoning! But even if I knew that I would be*

*my only reader, I would still write! I would take the trouble to find the right word, the strongest word.<sup>31</sup>*

Renata Laqueur Weiss was a concentration camp diarist, who went on to make a study of concentration camp diaries. She believes that the few concentration camp diarists were not only writing to one-day bear witness, but also 'to write themselves out of the concentration camp world'.<sup>32</sup> It was a way of connecting themselves to life outside the camps.

Those who had reached a certain level of education before entering the concentration camps, or had taken part in archival projects in the ghettos, were particularly likely to be aware of the historical significance of their experiences. In Majdanek, the well-known Jewish historian Ignacy Schiper instructed the journalist Alexander Donat:

*History is usually written by the victor. What we know about murdered people is only what their murderers vaingloriously cared to say about them. Should our murderers be victorious, should they write the history of this war, our destruction will be presented as one of the most beautiful pages of world history, and future generations will pay tribute to them as dauntless crusaders. Their every word will be taken for gospel. Or they may wipe out our memory altogether, as if we had never existed, as if there had never been a Polish Jewry, a Ghetto in Warsaw, a Maidanek.<sup>33</sup>*

While at Monowitz, Primo Levi was able to make notes of things he planned to tell the world upon liberation, but for most other concentration camp inmates, trying to remember the precise details of their suffering was impossible. The desire to record everything consumed energy that was badly needed for survival; thinking needed to be geared towards the procurement of additional food and the avoidance of selection.

Although only a few were able to find the resources or energy to write while in the camps, many still intended to bear witness one-day. Kitty Hart, who survived Auschwitz, writes: ‘something inside kept telling me that I had to last out. Never obey. Never give in. Some of us had to live, to defy them all, and one day tell the truth.’<sup>34</sup>

Some, like the *Sonderkommando* (special work/detachment) prisoners Zelman Gradowksi, Sa\_men [Salmen] Leventhal and Dayan Langfus, who were forced to work in the crematoria of Auschwitz-Birkenau, managed to document their experiences within the camp, and buried their writings near the crematoria of Birkenau because they knew they would not survive.<sup>35</sup> These testimonies can be viewed as acts of both personal and collective resistance because they consciously resisted the Nazis by not only leaving documentation of their own existence, but by the political desire to bear witness to the destruction of the European Jews.

In the immediate post-war period, Holocaust survivors were met with widespread indifference by a public reluctant to listen to the harrowing accounts of the Nazi

concentration and death camps. It was this, rather than a desire to forget what they had been through, that led many survivors to wait years before speaking of their experiences. However, survivors did not abandon the desire to bear witness. Elie Wiesel, who was deported to Auschwitz as a teenager, points out that the extremity of the Nazi genocide meant that survivors had no choice but to tell their stories: ‘I have written them in order to testify. My role is the role of the witness... Not to tell, or to tell another story, is... to commit perjury.’<sup>36</sup>

One of the greatest losses imposed on survivors was the destruction of the matrix of meanings usually employed to understand the world. This resulted in what the Holocaust scholar David Patterson calls ‘The Failure of Liberation’.<sup>37</sup> Citing a statement by Primo Levi - ‘In the very hour in which hope of a return to life ceased to be crazy. I was overcome by... the pain of exile, of my distant home, of loneliness’<sup>38</sup> - Patterson explains: ‘The distance from home is not so much geographical as it is metaphysical. It lies not in the miles that separate Levi from Italy, but in the void that isolates him from the human beings around him,

<sup>34</sup> K. Hart, *Return to Auschwitz: The Remarkable Story of a Girl who Survived the Holocaust* (London : Grafton, 1983) p. 127.

<sup>35</sup> For a history of the manuscripts and their discovery, see B. Mark, *The Scrolls of Auschwitz* (Tel Aviv : ‘Am Oved, 1985).

<sup>36</sup> Cited in S. Felman, ‘The Return of the Voice’, in S. Felman and D. Laub (eds.), *Testimony*, p. 204.

<sup>37</sup> D. Patterson, *Sun Turned to Darkness*, p. 179.

<sup>38</sup> P. Levi cited in D. Patterson, *Sun Turned to Darkness: Memory and Recovery in the Holocaust Memoir* (New York : Syracuse University Press), p. 189.

<sup>39</sup> D. Patterson, *Sun Turned to Darkness*, p. 189.

<sup>40</sup> P. Levi, *The Reawakening*, trans. S. Woolf (New York : Collier, 1965), p. 67.

<sup>41</sup> S. Dekoven Ezrahi, ‘Boundaries of the Present: Two Literary Approaches to the Concentration Camps’, in I. Gutman and A. Saf (eds.), *The Nazi Concentration Camps: Fourth Proceedings of the Fourth International Conference, 1980* (Jerusalem : Yad Vashem, 1984), p. 657.

<sup>42</sup> D. Sierakowiak, *The Diary of Dawid Sierakowiak: Five Notebooks from the Āód [Łódz] Ghetto* (ed.), A. Adelson, trans. K. Turowski (London: Bloomsbury, 1997), p. 209.

<sup>43</sup> P. Levi, *The Drowned and the Saved*, trans. R. Rosenthal (New York : Vintage, 1988), pp. 70-1.

<sup>44</sup> A. Lasker-Wallfisch, *Inherit the Truth 1939-1945* (London: Faber, 1996), pp. 13-14.

<sup>45</sup> H. Wermuth, *Breathe Deeply My Son* (London: Vallentine Mitchell, 1993), p. 58.

both living and dead.<sup>39</sup> Although Primo Levi returned to his native Italy, and found his home and family intact, he could not leave the past behind. This is expressed in a dream described in *The Reawakening*, where he writes: 'I am in the Lager [camp] once more, and nothing is true outside the Lager.'<sup>40</sup> Tadeusz Borowski, a poet before the war, who started writing immediately after liberation wrote all his stories about Auschwitz in the present tense, thereby 'ruling out any return to the world of the past or hope for the future'.<sup>41</sup> With time to reflect on the enormity of their losses, survivors such as Levi and Borowski discovered that as a consequence of surviving extreme trauma, ordinary life had lost its meaning. The belief of Dawid Sierakowiak, a young boy, and his friends in the *Áód* [Lodz] ghetto, that: 'if we survive the ghetto, we'll certainly experience a richness of life that we wouldn't have appreciated otherwise',<sup>42</sup> was, for many survivors, not true as they had to continue living with all that they had lost. In the *Drowned and the Saved*, Levi writes:

*Just as they felt they were again becoming men, that is, responsible, the sorrows of men returned: the sorrow of the dispersed or lost family; the universal suffering all around; their own exhaustion, which seemed definitive, past cure; the problems of life to begin all over again amid the rubble, often alone.*<sup>43</sup>

It was only later with the introduction of the post-war concept 'the Holocaust' to describe survivors' experiences (while the destruction of European Jewry was taking place the events lacked a unified name) and the trial of Adolf Eichmann in Jerusalem, that the experiences of survivors slowly ceased to be seen as isolated, personal experiences of suffering, and instead became viewed as essential components of an important historical event. The concept 'the Holocaust', and the adop-

tion of the post-war identity of the survivor as bearer of witness, act as organizational frameworks for survivors' experiences, enabling individual experiences of suffering to become part of a collective event, and allowing survivors to discover through the writing of memoir, a post-war identity that provides a means to reconcile their wartime experiences with the desire to create a new life after the Holocaust.

Although many survivors did go on to have families, build careers and experience successes, most have had to endure painful memories and nightmares, daily associations, the fear that history will be repeated, and for most, the loss of loved ones. It is these types of experiences that indicate the limits of the concept of the Holocaust in signifying an end to the set of events. Many survivors feel inextricably linked to their traumatic past. For them, as perhaps for their children and even their grandchildren, there will never be an end. Anita Lasker-Wallfisch, a cellist in the orchestra of Birkenau, waited forty years before writing about her experiences. First, she needed to concentrate on building a new life and bringing up her children. She says it is primarily for them that she decided to write her book, 'so that they could 'inherit the truth' and keep alive the memory of those terrible days.'<sup>44</sup>

Many survivors wish to bear witness to the family and friends who did not survive. Some did not realize, or did not allow themselves to accept, that when they said goodbye, at the time, they would never see their families again. Henry Wermuth writes that when he and his father said goodbye to his mother and sister: 'We did not kiss or hug unduly as we would not allow ourselves to feel that this was a final goodbye.'<sup>45</sup> The loss of his thirteen-year-old sister, who Wermuth anticipated to be the one member of the family who would survive - 'her young fea-

tures could blend easily with any European race and her Polish was excellent<sup>46</sup> - was particularly painful. His testimony is dedicated to his parents, to the six million murdered Jews 'who were murdered in the cruellest manner during the greatest crime in human history... and especially... to Hanna - my beloved little sister who so wanted to live.'<sup>47</sup> Olga Lengyel, a Jewish physician, asked the SS officer standing on the disembarking platform of Birkenau whether her eleven-year-old son could join his little brother in the special children's camp the younger boy was supposedly being sent to. Not thinking for one moment the Germans would harm children, she was comforted when her mother was allowed to join her sons. A few days later she learnt that they had been sent to the gas chambers.<sup>48</sup> Lengyel cannot forgive herself for not realizing that no children's camp existed. She declares at the start of her testimony: '*Mea culpa*, my fault, *mea maxima culpa*! The world understands that I could not have known, but in my heart the terrible feeling persists that I could have, I might have, saved them.'<sup>49</sup> For Lengyel, the act of writing is as an act of atonement or an attempt to assimilate overwhelming memories.

Survivors not only want to bear witness to the Nazi genocide, they also want to preserve the memory of pre-war Jewish life and to, therefore, defy the Nazi commit-

ment to leave no trace of Jewish existence. Behind the events of the Holocaust there is a lost past or heritage. Survivors not only have to deal with the trauma of their wartime experiences, but also have to negotiate the rupture of not being able to live the life that was mapped out for them in childhood. Very few deportees realized that when they left they would never return. Increasingly, memoirs have included a section on pre-war life, presenting detailed memories of former homes - geography, food, education, and so on. They often present almost idealized images of childhood and family life. Perhaps, it is an attempt to emphasize how much was destroyed by the Nazis, and to show that the Holocaust constitutes more than just the suffering they endured in the ghettos or concentration camps, or in hiding - that it means the obliteration of their individual histories.

Some survivors include in their memoirs an acknowledgement that their survival was gained at the cost of another's life. This can dramatically affect the narrative structure of testimonies. Michael Berg, aware that he was saved when a man named Alexander Donat accidentally took his place in a death brigade, wrote his memoir, *The Holocaust Kingdom*,<sup>50</sup> in Donat's name, therefore acknowledging both the interchangeability of fate and his debt to the dead. Primo Levi has gone further, suggesting that fate rather

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>47</sup> *Ibid.*, Dedication.

<sup>48</sup> See O. Lengyel, *Five Chimneys: A Woman Survivor's True Story of Auschwitz* (Chicago: Academy, 1995).

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>50</sup> A. Donat, *The Holocaust Kingdom*

<sup>51</sup> P. Levi, *The Drowned and the Saved*, p. 82.

<sup>52</sup> K. Hart, *Return to Auschwitz*, p. 94.

<sup>53</sup> T. Levi, *A Cat Called Adolf* (London: Vallentine Mitchell, 1995), p. 22.

<sup>54</sup> See Z. Waxman, 'Unheard Stories: Reading Women's Holocaust Testimonies', *The Jewish Quarterly*, 177 (Spring 2000), pp. 53-8, and idem., 'Unheard Testimony, Untold Stories: The Representation of Women's Holocaust Experiences', *Women's History Review* (forthcoming).

than being random, was a 'process of negative selection' where: 'The worst survived, that is, the fittest; the best all died'.<sup>51</sup> Levi is not suggesting that those who survived did so, like Berg, at the cost of another's life, nor that survivors committed immoral acts in order to survive, rather, it is simply that fact that he survived while millions did not that haunts him. While Levi was aware that his training as a chemist helped save him by providing him with useful skills, other witnesses have tried to explain their survival by focusing on other seemingly innocuous factors. There is also a tendency for survivors to use their testimonies to stress the morality of their behaviour, believing that any suggestion of impropriety - in order to survive - detracts attention from the real perpetrators of the Holocaust. While Kitty Hart has emphasized: 'I'm not ashamed of anything I did there [Auschwitz] and not ashamed to be alive today',<sup>52</sup> other survivors have used their testimonies to try to dispel accusations of passivity. For example, Trudi Levi, as well as outlining her role in sabotaging the German war effort - by leaving the caps loose on the grenades she was preparing while working as a slave-labourer in a munitions factory - adds: 'I never found out how many other prisoner groups sabotaged the war effort of the Germans in this way. If there were many, slave-labourers must have made a fair contribution in hastening the Germans' defeat.'<sup>vi</sup> Even those who lacked such an opportunity for sabotage have tried to frame their narratives around the theme of resistance by emphasizing the role of spiritual resistance in their survival.

Because the Holocaust is now regarded as an event with pedagogic implications, survivors are seen as containing a unique source of historical knowledge that holds important messages on morality and the human condition. The role of the Holocaust witness has

now grown from ensuring that the world knows of the Nazis' crimes, to giving commentary on, and warnings against, other or future examples of ethnic cleansing and genocide. Educating future generations has given survivors the means to incorporate their traumatic experiences into life after the events. However, while the role of the witness has given survivors a sense of purpose, the comprehension and conception of the Holocaust as a historical event plays a significant role itself in the constructing and re-constructing of testimony, rendering a powerful change in the nature of bearing witness. It not only acts as an organizer of memory (for events contained within its own description and for memories of other events) but it also places survivors' experiences under the homogenizing dictates of collective memory - which conceals the diversity of experiences it seeks to represent. The imposing of a universal identity not only sets unrealistic demands on the survivor-writer, but also overlooks the fact that survivors' experiences are multifaceted and heterogeneous; quite easily experiences that do not accord with accepted Holocaust narratives can be pushed towards the margins or neglected altogether.<sup>vii</sup> Survivors may feel obliged to stay silent about certain aspects of their experiences for fear that they do not belong to the history of the Holocaust, or that they will not be understood. Without a willingness to explore the lives of witnesses and the diversity of their experiences it is likely that we will never piece together all the pieces.



SÉBASTIEN FEVRY

# Le traumatisme historique au cinéma

## Entre constat et performance<sup>1</sup>

### 1. Introduction

Par sa capacité à enregistrer le réel, le cinéma s'est très tôt présenté comme le témoin privilégié de l'histoire du siècle. Des premiers opérateurs Lumière aux bandes d'actualités, il s'agissait de capter le mouvement du réel, de filmer les grands épisodes de l'histoire : le couronnement du Tsar Nicolas II, l'apparition des premiers zeppelins puis, plus tard encore, les images de guerre, le procès Nuremberg... Mais le cinéma est bien plus

qu'une surface sensible qui garderait trace des événements du siècle. Sur le grand écran, c'est également une histoire reconstruite, déformée, qui se projette et se donne à voir. Songeons à des films comme *Naissance d'une nation* (Griffith, 1915), *Le pont de la rivière Kwai* (Lean, 1957) ou, plus près de nous, *Pearl Harbor* (Bay, 2001). Même s'ils s'éloignent de la vérité historique, ces films participent à la constitution de l'identité collective et permettent à chacun de se situer

<sup>1</sup>L'article présenté ici reprend les principales analyses et conclusions d'un mémoire de DEA consacré à la mise en scène des traumatismes historiques au cinéma. Cf. Sébastien FEVRY, *Entre constat et performance. La représentation des traumatismes historiques au cinéma*, Université Catholique de Louvain, Département de Communication, septembre 2001. (NDLR : Ce mémoire, déposé à concourir dans le cadre du Prix de la Fondation Auschwitz 2001-2002, a été tout particulièrement apprécié par les membres du jury qui ont accordé à l'auteur le bénéfice de l'article 4 du règlement permettant au Conseil d'administration de la Fondation Auschwitz de lui allouer un subside pour la poursuite de ses recherches. Le présent article en constitue le résultat).



dans le prolongement d'une histoire commune.

Entre la captation du réel et sa reconstruction, entre la saisie de l'histoire et sa déformation, se joue donc la fonction mémorielle du cinéma. C'est dans un tel cadre qu'il convient d'interroger la représentation des traumatismes historiques. Comment ceux-ci sont-ils configurés au cinéma ? De quelle manière mobilisent-ils la mémoire collective ?

Sur un plan psychanalytique, on définira le traumatisme comme un événement douloureux qui vient ébranler la conscience du sujet et qui ne peut être « construit en connaissance, ni assimilé complètement par le système cognitif »<sup>2</sup>. Appliquée à l'histoire, la notion de traumatisme renvoie aux événements collectifs (guerres, génocides...) qui, par leur violence, ont bouleversé les individus y participant. La définition psychanalytique peut également être étendue à la société dans son ensemble. Le traumatisme historique désigne alors un fait passé qui ne parvient pas à s'intégrer à la mémoire collective, qui revient sans cesse faire débat. Articulant étroitement deux niveaux, le traumatisme historique apparaît donc comme un événement dont le souvenir persiste à hanter les mémoires collective et singulière.

Non content d'ébranler les mémoires, le traumatisme pose également problème quant à sa représentation. Celle-ci rencontre tout d'abord les difficultés liées à la représentation de tout événement passé. Comment, en effet, représenter ce qui a été mais qui n'est plus ? Le passé ne nous est jamais donné en tant que tel, mais procède toujours d'une mise en scène, d'une opération de configu-

ration qui l'éloigne, peu ou prou, de ce qu'il fut réellement. A cette première difficulté s'ajoute ensuite celle directement liée à la nature du traumatisme. En raison de sa nature violente et inqualifiable, celui-ci semble vouloir échapper à toute tentative de reconstitution et interpelle directement les mécanismes de la représentation.

Cette interpellation résonne encore plus vivement dans le champ cinématographique. En raison de son pouvoir mimétique, le cinéma pose, avec une acuité particulière, la problématique du réel et de sa représentation. Produisant l'illusion de la réalité, la mise en scène du traumatisme tend souvent à valoir pour le traumatisme lui-même. Pourtant, on sait que la représentation filmique, aussi fidèle soit-elle, ne pourra jamais rendre compte de l'ampleur exacte du traumatisme, puisque ce dernier excède, par sa nature inqualifiable, les limites du représentable...

Il n'empêche que de nombreux films se déploient autour d'un événement traumatique. Quelles stratégies configuratives mobilisent-ils alors ? Et quelles relations entretiennent-ils avec leur référent ?

Partant de ces questions, je commencerai par définir deux grands modes de configuration : les modes du constat et de la performance. M'inspirant de la distinction opérée par Austin dans le champ du langage, je montrerai que l'opposition constat/performance se révèle également pertinente au cinéma. Si cette première étape peut dérouter par son aspect théorique, elle est néanmoins indispensable à la suite de cette réflexion.

<sup>2</sup> Shoshana FELMAN, Dori LAUB, *Testimony. Crises of witnessing in Literature, psychoanalysis, and history*, New-York and London, Routledge, 1992, p. 5. Je traduis la citation.

<sup>3</sup> John L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire. How to do things with words*, Paris, Seuil, 1970, coll. «Points Essais», p. 57.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 139.



Dans la seconde partie de l'article, il apparaîtra que les stratégies constatives et performatives engagent chacune un rapport spécifique au traumatisme passé. Cette seconde partie sera aussi l'occasion de s'interroger sur la notion de fidélité représentative. La fidélité historique passe-t-elle par un constat ou une performance de l'événement ? Pour répondre à cette question, j'examinerai deux représentations emblématiques de la Shoah : *La liste de Schindler* (Spielberg, 1993) et *Shoah* (Lanzmann, 1985).

Essentiellement théorique, mais s'appuyant sur des exemples filmiques précis, ma réflexion vise donc à mieux comprendre les enjeux des représentations traumatiques, la manière dont elles mobilisent et ébranlent nos mémoires.

## 2. Stratégies constatives et performatives

### 2.1 La distinction constatif/performatif

C'est au philosophe anglais John L. Austin que l'on doit la distinction entre performatif et constatif. A travers cette distinction, Austin entend lutter contre l'illusion descriptive du langage. Pour mener à bien cette entreprise, le philosophe part de l'observation du langage quotidien. Ainsi, une phrase comme «je baptise ce bateau *Queen Elisabeth*» ne vise manifestement pas à décrire un événement. Énoncer une telle phrase (dans les circonstances appropriées) équivaut à effectuer l'action décrite par l'énoncé. En d'autres termes : 'dire, c'est faire'. Et l'auteur de nommer ce type de phrases : 'énoncés performatifs'.

Pour Austin, l'énonciation performative se distingue des affirmations (ou constatifs) par le fait qu'elle «ne se limite pas à dire quelque chose, mais qu'elle fait quelque chose ; qu'elle n'est pas un compte rendu,

vrai ou faux d'un phénomène»<sup>3</sup>. Si l'énoncé performatif n'est pas soumis aux critères de vérité ou de fausseté, il possède néanmoins ses propres critères d'évaluation. Il s'évalue ainsi en fonction de la réussite ou de l'échec de son énonciation. L'acte performatif peut très bien ne pas s'accomplir. Pour pouvoir baptiser ce bateau *Queen Elisabeth*, il faut évidemment que je sois la personne désignée pour le faire. Si tel n'est pas le cas, mon énonciation ne sera pas fautive pour autant. On parlera plutôt d'une énonciation malheureuse, non avenue.

En résumé, l'énonciation performative se distingue de l'énonciation constative par deux traits essentiels :

- 1) l'énonciation performative doit effectuer quelque chose et non pas simplement dire quelque chose ;
- 2) elle est heureuse ou malheureuse, au lieu de vraie ou fautive<sup>4</sup>.

Progressivement, Austin va cependant abandonner sa distinction initiale. Il lui semble, en effet, que tout énoncé comporte un aspect performatif. Même l'énoncé le plus descriptif accomplit une action. Ainsi, une proposition comme «il pleut» ne vise pas seulement à rendre compte d'un état du monde ; elle constitue également un acte d'affirmation. Entre «il pleut» et «j'affirme qu'il pleut», il n'y a, pour Austin, qu'une différence d'explicitation. Parallèlement, il lui semble aussi que tout énoncé performatif entretient une certaine relation avec le monde. Bien sûr, cette relation n'est pas identique à celle des énoncés constatifs mais elle porte néanmoins sur des faits extérieurs au discours. La phrase «je baptise ce bateau *Queen Elisabeth*» implique qu'il y ait devant moi un bateau portant ce nom, qu'une cérémonie se déroule autour du navire...

Tout énoncé combine donc les dimensions constative et performative, et vise autant à dire qu'à faire quelque chose. Dès lors, «il

n'est pas d'énoncé qui ne soit un acte et ne se présente, virtuellement ou explicitement, comme tel»<sup>5</sup>. Que reste-t-il alors de l'opposition initiale ? Pour Austin, pas grand-chose. Le constatif et le performatif lui apparaissent finalement comme des abstractions peu opportunes<sup>6</sup>.

D'entrée, la distinction constatif/performatif se trouve menacée. Pour restaurer cette distinction et assurer sa pertinence, il convient d'introduire un paramètre supplémentaire : la direction d'ajustement au monde. C'est ce que fait François Récanati dans *Les énoncés performatifs*, un ouvrage qui propose une classification des actes de langage à partir de l'opposition initiale d'Austin.

De manière sommaire, la direction d'ajustement peut se définir de la façon suivante : «soit ce qui est dit est conforme à la réalité et reflète ce qui est, soit ce qui est dit 'informe' la réalité et détermine ce qui est»<sup>7</sup>. Autrement dit, l'orientation de la direction d'ajustement varie selon que l'énoncé se conforme au monde ou que le monde se conforme à l'énoncé.

Dans son essai, Récanati montre que ce paramètre est déterminant pour saisir la différence profonde entre les énoncés constatifs et performatifs. Un énoncé comme «la terre est ronde» vise à rapporter le monde, à réfléchir une réalité qui lui préexiste. Par

contre, une proposition performative comme «la séance est ouverte» cherche à agir directement sur l'environnement extérieur. La notion de direction d'ajustement permet donc de comprendre l'intention qui animait Austin à l'origine, lorsqu'il a établi l'opposition entre constatif et performatif. D'un côté, des énoncés qui décrivent le monde, de l'autre, des propositions qui le modifient.

A ceci, on pourrait objecter qu'une proposition comme «la terre est ronde» produit également une nouvelle réalité, la réalité de mon acte de parole : le fait d'affirmer que la terre est ronde. Mais, comme le note Récanati, pour qu'un énoncé soit performatif, «il ne suffit pas qu'il constitue une réalité nouvelle (...); il faut que l'énonciation soit (ou plutôt se présente comme) constitutive de la réalité à laquelle l'énoncé fait référence»<sup>8</sup>. Contrairement à «la terre est ronde», la phrase «je baptise ce bateau *Queen Elizabeth*» produit l'événement annoncé par l'énoncé. Une telle phrase se caractérise par sa dimension sui-référentielle : le signifié s'identifie au référent, la phrase se prend elle-même comme objet.

La prise en compte de la dimension sui-référentielle est importante, car elle permet de prolonger l'analyse de la direction d'ajustement. Lorsque l'énoncé se conforme au monde, le réel apparaît comme indépen-

<sup>5</sup> François RECANATI, *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979, coll. «L'ordre philosophique», p. 118.

<sup>6</sup> Poursuivant sa réflexion, Austin va être amené à distinguer trois dimensions inhérentes à la production de tout énoncé. La première, la dimension locutoire, renvoie au contenu du message, à sa signification. La seconde porte sur la valeur d'usage du message, sa fonction dans la communication langagière : Austin la nomme 'illocutoire'. Enfin, la dernière dimension, appelée 'perlocutoire', désigne les effets produits par mon énonciation, ses implications concrètes sur l'auditeur.

<sup>7</sup> François RECANATI, *Les énoncés performatifs. Contribution à la pragmatique*, Paris, Editions de Minuit, 1981, coll. «Propositions», p. 172

<sup>8</sup> *Id.*, p. 85.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 180.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, coll. «Poétique», p. 299.

dant de l'énonciation. La proposition réfléchit un état des choses qui lui préexiste, qui est antérieur à son articulation. En revanche, lorsque l'énoncé cherche à informer le monde, l'énonciation produit la réalité à laquelle l'énoncé fait référence. La modification du réel est à la fois causée par l'énonciation du message et le contenu de l'énoncé qui prescrit, en quelque sorte, la modification à venir.

En combinant étroitement direction d'ajustement et dimension sui-référentielle, Récanati parvient à restaurer l'opposition entre les énoncés constatifs et performatifs. Ces énoncés sont tout d'abord des énoncés représentatifs : ils entretiennent une relation au monde. Ils se distinguent ensuite par la nature de cette relation : les énoncés constatifs présentent le monde «comme donné indépendamment de l'énonciation»<sup>9</sup> tandis que les énoncés performatifs «présentent l'état de choses auquel ils font référence comme virtuellement réalisé par (ou à cause de) l'énonciation»<sup>10</sup>.

Grâce à l'intervention de Récanati, la distinction constatif/performatif se trouve maintenant dotée d'une assise stable et solide. Cependant, même affinée, l'opposition initiale d'Austin semble vouloir s'appliquer essentiellement à de courtes séquences verbales, issues de l'observation de la conversation quotidienne. Il me reste donc à envisager la transposition de cette distinction dans le champ cinématographique.

## 2.2. Transposition au cinéma

L'une des principales objections à la transposition de la théorie des actes de langage au cinéma tient dans le fait que celle-ci ne pourrait s'appliquer qu'à des énoncés disposant d'une structure propositionnelle. Pour un auteur comme Jean-Marie Schaeffer, une œuvre cinématographique n'est certainement pas un acte de langage, car le film «n'est pas de nature langagière mais de natu-

re visuelle»<sup>11</sup>. Il n'y a donc pas homologie de structures entre les productions filmiques et verbales. Dès lors, la transposition performatif/constatif dans le champ cinématographique semble s'avérer délicate puisque celle-ci est à la base même de la théorie des actes de langage.

Comment répondre à une telle objection ? J'y répondrai en soulignant le caractère non-langagier de la direction d'ajustement au monde. Celle-ci me paraît indépendante de la structure sémiotique de l'énoncé. Elle peut tout aussi bien régir des énoncés de nature visuelle ou verbale, pour peu que ceux-ci soient représentatifs et qu'ils entretiennent une relation au monde. Le film comme la peinture peuvent ainsi s'efforcer de rapporter fidèlement un état des choses ou, au contraire, chercher à produire un nouveau rapport à la réalité. Les tableaux de Magritte, par exemple, ne cherchent pas à se conformer au monde mais bien à proposer l'image d'une autre réalité et cela, en donnant forme au réel préexistant.

La direction d'ajustement au monde échappe donc au carcan linguistique et s'adapte, sans difficulté apparente, à toute production représentative. Si cet argument me paraît déterminant, sa portée reste cependant trop générale. Pour mieux cerner la spécificité d'une transposition au cinéma, il me faut pousser davantage la réflexion et faire intervenir un autre critère déterminant : la dimension sui-référentielle.

Avec Récanati, nous avons observé que cette dimension complète avantagement la notion de direction d'ajustement. Un énoncé qui se conforme au monde tend à présenter son contenu comme indépendant de son énonciation. À l'inverse, lorsqu'un énoncé cherche à modifier le monde, l'énonciation est constitutive de la réalité à laquelle l'énoncé fait référence.

À travers cette dimension sui-référentielle, on voit que la direction d'ajustement peut

être appréhendée à partir de la posture énonciative de la représentation. Or, il apparaît que l'énonciation filmique diffère fondamentalement de l'énonciation verbale. Dans un ouvrage déterminant, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Christian Metz souligne l'importance de concevoir, pour le cinéma, un appareil énonciatif «qui n'imité pas de trop près tel ou tel dispositif linguistique»<sup>12</sup>.

Cette volonté de s'écarter du modèle linguistique tient à plusieurs raisons. Tout d'abord, le film ne dispose pas de termes équivalents aux pronoms déictiques («je», «tu») qui, dans la langue, permettent de désigner les partenaires de la communication. Il s'ensuit que le film ne s'adresse jamais à un spectateur particulier mais toujours à un spectateur type. Enfin, alors qu'un échange langagier suppose une certaine interaction, le film reste, quant à lui, insensible aux réactions des spectateurs.

Dans cette perspective, l'intervention la plus décisive de Metz est de remettre en question la notion d'énonciateur filmique. Si l'énonciation cinématographique est bien orientée vers le public, il n'est pas indispensable, en revanche, qu'elle soit dotée d'un énonciateur défini. L'énonciation, selon Metz, c'est le film : «aussi, le seul terme dont j'aie finalement besoin, du côté de la production, est-il *énonciation* lui-même, qui justement désigne une fonction»<sup>13</sup>.

Par cette définition, Metz attire l'attention sur le caractère dynamique du processus énonciatif. Pour comprendre ce processus, il n'est plus besoin de recourir à une instance placée à l'origine du film. C'est le film lui-même qui révèle ses coordonnées énonciatives :

«l'énonciation est l'acte sémiologique par lequel certaines parties d'un texte nous parlent de ce texte comme d'un acte»<sup>14</sup>. Pour Metz, l'énonciation cinématographique ne peut donc être perçue qu'à travers certaines marques réflexives, telles que le film dans le film, l'apparition d'écrans seconds ou la présence d'images subjectives...

Une telle approche permet de mieux comprendre la dimension sui-référentielle des énoncés filmiques. Il y a 'sui-référentialité' lorsque le film nous parle de lui-même comme d'un acte. Dans ce cas, le film désigne la réalité de son propre discours et recourt à des constructions réflexives qui renvoient à l'opération énonciative ayant donné lieu à sa production.

La dimension sui-référentielle définie, il me semble que l'on peut revenir à la direction d'ajustement au monde. Lorsque l'énoncé filmique fait mine de constater une réalité préexistante, il ne comporte pas de marques énonciatives qui renverraient à son acte de production. Par contre, lorsque la direction d'ajustement va de l'énoncé au monde, le film produit une nouvelle réalité, l'acte même de son discours, acte qu'il désigne comme tel. La réalité à laquelle renvoie l'énoncé apparaît alors comme étroitement déterminée, mise en scène par l'énonciation. Le référent du film n'est plus le monde, mais le monde mêlé au discours ou plutôt, le discours en tant qu'il présente un certain état du monde.

Ceci établi, je peux à présent définir les stratégies constatatives et performatives lorsqu'elles apparaissent au cinéma.

<sup>12</sup> Christian METZ, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 19.

<sup>13</sup> *Id.*, p. 199.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 20.

<sup>15</sup> Christian METZ, «Le dire et le dit au cinéma : vers le déclin d'un Vraisemblable ?», dans *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Editions Klincksieck, 1971, t. I, coll. «Esthétique», p. 231.

### 2.3. Les productions constatives

Nombreux sont les films présentant une dimension constative. La plupart, aurait-on envie d'écrire. Films hollywoodiens, documentaires 'classiques', autant de représentations qui rapportent, ou font mine de rapporter, un certain état du monde. Un tel phénomène résulte, pour une large part, du statut ontologique de l'image cinématographique. Saisissant le monde en mouvement, celle-ci donne l'impression d'accéder directement à la réalité. Au cinéma, les événements semblent se raconter eux-mêmes, se projeter 'naturellement' sur le grand écran. Evidemment, il s'agit là d'une illusion. Même dans le cas du documentaire le plus 'impartial', on sait que la seule présence de la caméra contribue à agir sur le cours des événements. Devant l'objectif, le comportement des personnages se modifie. Et le simple choix d'un cadre produit un découpage, partiel et partial, du monde environnant.

Il apparaît donc que le réel ne peut jamais être saisi dans sa vérité première et absolue. Dès lors, le travail des productions constatives se précise. Il va essentiellement consister à produire l'illusion de la réalité, c'est-à-dire à donner le sentiment d'un monde autonome se prolongeant derrière l'écran. Une telle opération nécessite la dissimulation des marques énonciatives et conduit le film à déployer un ensemble de procédures ayant pour but d'effacer à l'écran toute trace d'intervention extérieure. L'apparition de traces énonciatives risquerait de rompre l'adhésion au réel, ce qui aurait pour conséquence de révéler au public l'aspect discursif du film regardé.

On comprend mieux maintenant la visée des productions constatives. Elles ne visent pas tant à se conformer au monde qu'à *faire croire* qu'elles s'y conforment. Il faut que le spectateur croie en ce qui est présenté à l'écran. Bien sûr, ce 'faire-croire' peut s'exprimer sous des modalités différentes. Lors

d'un documentaire traditionnel, il s'appuiera sur toute une série d'indices (longs plans-séquences, images tremblantes, prises sur le vif... (qui donneront au public l'impression d'être au plus près du réel. Pour ce qui est des productions fictionnelles, il s'agira avant tout de suspendre l'incrédulité du spectateur. Processus d'identification, catharsis assureront une adhésion directe à la fiction et cela, même si le contenu de celle-ci se présente comme rationnellement impossible (films de science-fiction, d'horreur, etc.).

Dans cette perspective, la logique du vraisemblable joue un rôle déterminant. Le *faire-croire* doit s'appuyer sur un *faire-vrai*. Pour que la représentation soit crédible, il faut qu'elle se présente comme vraisemblable, c'est-à-dire comme «possible aux yeux de l'opinion commune»<sup>15</sup>. En d'autres termes, le film ne doit pas ressembler à la réalité mais bien à l'idée qu'on s'en fait, cette 'idée' reposant, en grande partie, sur des conventions culturelles et des stéréotypes sociaux. Plutôt que de se rapporter à une vérité absolue, les représentations constatives se conforment donc davantage à un monde préalablement construit. Elles mobilisent un ensemble de conventions qui doivent leur assurer de reproduire un réel 'admissible', socialement approuvé.

Cette analyse peut se poursuivre sur le plan cognitif. Sur base de ce qui précède, il est permis d'avancer que les productions constatives visent avant tout à conforter les représentations mentales des spectateurs. Ces productions reposent sur des structures culturelles (modèles de narrations, de personnages) qui trouvent leur prolongement dans les schémas cognitifs des individus. Cela ne veut toutefois pas dire que les films constatifs se présentent comme des œuvres fermées, entièrement stéréotypées. Il peut arriver, au sein d'un film, qu'une scène, ou simplement une image, vienne bouleverser les schémas mentaux en vigueur. Mais, de

manière générale, ces productions cherchent à se conformer au 'monde mental' des spectateurs et correspondent aux attentes d'une société donnée.

Une telle visée cognitive ne doit pas être sous-estimée. Elle facilite non seulement l'intégration des informations véhiculées, mais permet également d'expliquer le rôle fédérateur joué par certains films. Si des productions comme *Pearl Harbor* ou *Il faut sauver le soldat Ryan* (Spielberg, 1998) mobilisent autant les foules, c'est qu'elles appellent un même type de lecture et qu'elles répondent, d'une manière ou d'une autre, aux grandes préoccupations de l'époque<sup>16</sup>.

#### 2.4. Les productions performatives

Contrairement aux films constatifs, les productions performatives ne visent pas à faire croire qu'elles reproduisent un monde pré-existant. La direction d'ajustement s'inverse. Ce n'est plus l'énoncé qui se conforme au monde mais le monde à l'énoncé. L'univers référentiel est explicitement informé, mis en discours par le travail de l'énonciation.

Si les énoncés constatifs cherchaient à dissimuler toute trace d'énonciation, les performatifs tendent, quant à eux, à exhiber leurs marques énonciatives. Des motifs comme les fenêtres, les miroirs peuvent venir redoubler le grand écran sur lequel se déroule la projection. La présence d'un réalisateur à l'image constitue également une trace réflexive déterminante. Enfin, notons que les marques énonciatives ne se déploient pas seulement à partir du contenu de la représentation mais qu'elles peuvent également résulter

d'un travail sur la matière filmique : images ralenties, constructions sonores spécifiques...

Parmi ces constructions réflexives, la plus significative est sans nul doute la mise en abyme filmique. Bien que cette forme puisse connaître de nombreuses déclinaisons, elle se caractérise par un trait essentiel : la présence d'un film second au sein du film premier. De nombreuses productions présentent ainsi un réalisateur aux prises avec les difficultés de la création cinématographique. Il suffit de songer à certains films de Godard comme *Les histoire(s) du cinéma* (1988-1998) ou encore, aux œuvres de Chris Marker (*Sans soleil* en 1982). Dans ces représentations, la mise en abyme est chargée de témoigner du travail du cinéaste, de sa confrontation avec le réel.

Toutefois, face à de telles constructions, il convient de rester prudent : celles-ci génèrent une illusion dont il est parfois difficile de se défaire. L'énonciation mise en scène ne peut s'identifier à l'acte énonciateur du film. Comme le note Francesco Casetti, « un énoncé peut exhiber ses présupposés mais, une fois inscrits dans le texte, ceux-ci réclameront, à leur tour, d'autres présupposés comme condition de leur représentation »<sup>17</sup>. Les marques réflexives placées au sein du film ne sont ainsi que les simulacres du faire énonciatif. Pour pouvoir rester opérationnel, l'acte d'énonciation est condamné à demeurer hors du champ de la représentation.

Dès lors, on comprend mieux la portée des marques énonciatives. Ne disposant d'aucune capacité articulatoire, leur fonction essentielle est de souligner la dimension discursive de l'énoncé filmique, quitte à tromper le spectateur sur l'origine de ce discours.

<sup>16</sup> Pour étudier la visée cognitive des représentations, je me suis appuyé sur deux ouvrages essentiels : R. LAN-GACKER, « Categorization and Context », dans *Foundations of cognitive grammar*, Stanford (California), Stanford University Press, vol. 1, 1987, pp. 369-408. Dan SPERBER, *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974, coll. « Savoir ».

<sup>17</sup> Francesco CASETTI, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, coll. « Regards et écoutes », p. 182.



Par cette réflexion, nous arrivons à ce qui distingue fondamentalement les performatifs filmiques des performatifs linguistiques. Dans la langue, un énoncé du type «la séance est ouverte» possède une réelle vertu opératoire. On peut mesurer le bon accomplissement de son action en vérifiant s'il produit (ou non) l'ouverture effective de la séance.

Il ne se passe rien de tel avec les productions filmiques. Contrairement aux séquences verbales, le film ne peut venir modifier la réalité physique du monde environnant. En revanche, il a la capacité de présenter son référent comme *déjà* transformé, mis en scène par le travail énonciatif. Dans cette perspective, le fait que celui-ci soit simulé n'a qu'une importance secondaire. L'essentiel est que le contenu référentiel apparaisse, à un niveau interne, comme étroitement dépendant de l'énonciation. L'orientation de la direction d'ajustement s'observe au sein même de l'énoncé. En se désignant comme acte de discours, le film donne explicitement forme à la réalité qu'il est chargé de représenter.

Il ne faut toutefois pas réduire la production performative à la simple simulation d'une mise en discours. Le travail discursif effectué au sein de la représentation rejaillit directement sur le plan pragmatique et entraîne une réception différente de celle des énoncés constatifs. Les productions performatives se caractérisent ainsi par leur pouvoir d'instauration, ce terme devant être pris ici au sens fort, lorsqu'il signifie 'fonder', 'établir pour la première fois'.

Alors que les productions constatatives s'appuient sur des discours préexistants, les films performatifs proposent une configuration radicalement nouvelle de l'événement. Un film comme *Hiroshima, mon amour* (Resnais, 1959) donne une vision de la guerre qui diffère fondamentalement des visions habituellement mises en scène. L'œuvre de Resnais met en rapport des réalités

(Nevers/Hiroshima, libération/bombardement) qui n'avaient jamais été rassemblées de la sorte auparavant. De manière générale, on dira donc que les énoncés performatifs instaurent un nouveau rapport à l'événement et qu'ils mettent en place une vision singulière du monde.

Si je prolonge cette analyse, j'avancerai que les productions performatives jouent un rôle nettement moins fédérateur que les productions constatatives, mais qu'elles participent, de manière décisive, à l'évolution de nos représentations mentales. En s'éloignant des discours dominants, les films performatifs entraînent le plus souvent la réorganisation des schémas mentaux et conduisent le spectateur à modifier sa façon de percevoir la réalité. Un tel travail nécessite évidemment un engagement important du spectateur. Dès lors, il n'est pas étonnant que les œuvres performatives soient souvent réputées difficiles d'accès, quand elles ne sont pas abusivement réservées à quelques 'intellectuels'.

Pour clôturer cette analyse, il reste encore à envisager la question de l'échec de l'énonciation. Alors que les constatifs s'évaluent en termes de vérité ou de fausseté, les performatifs se jugent en fonction du bon accomplissement de leur énonciation. Qu'en est-il de cette distinction ? Il semble *a priori* que toute production filmique puisse échouer dans son énonciation. Dans ce cas, le film n'est pas compris par le public et ne rencontre pas ses attentes. Cependant, si cet échec peut affecter théoriquement les films constatifs et performatifs, il se produit le plus souvent avec le second type de productions. Etant donné que les films performatifs détournent, d'une manière ou d'une autre, les stéréotypes existants, leur réception peut s'avérer plus problématique. Le public risque de ne pas reconnaître le contenu référentiel, d'être décontenancé par sa mise en discours.

Contrairement aux énoncés constatifs, les productions performatives peuvent également mettre en scène l'échec de leur énonciation et montrer qu'elles ne parviennent pas à donner forme à l'événement. Bien sûr, cet échec énonciatif est, pour une grande part, simulé. Mais encore une fois, l'important est ce que la représentation donne à voir : la relation difficile entre l'énoncé et son référent. Un tel processus se révélera capital lorsque j'étudierai la représentation des traumatismes historiques. Par sa nature hors norme, le traumatisme ne manquera pas de mettre en cause le discours chargé de le représenter.

## 2.5. Récapitulation

Avant d'en venir aux traumatismes historiques, rappelons les traits essentiels des stratégies constatatives et performatives.

Les représentations constatatives font mine de se conformer au monde. Font mine seulement, car le monde, dans sa vérité première et absolue, est, par nature, insaisissable. Dès lors, les productions constatatives vont déployer toute une série de procédures (effacement des marques énonciatives, logique de vraisemblance...) visant à *faire croire* à la réalité du monde représenté. Sur le plan social, ces productions se caractérisent par leur rôle fédérateur, par le fait qu'elles suscitent, le plus souvent, l'adhésion des spectateurs.

Les productions performatives visent, quant à elles, à transformer le monde. Cette transformation se manifeste tout

d'abord au sein même de l'énoncé. Le réel représenté est donné comme déjà mis en discours, comme déjà informé par l'énonciation (dimension sui-référentielle). Cette transformation, interne à l'énoncé, débouche ensuite sur une transformation d'ordre cognitif. Les représentations performatives se caractérisent ainsi par une forte volonté instauratrice. Elles cherchent à instaurer dans l'esprit du spectateur une nouvelle vision des choses et peuvent modifier, à des degrés divers, les schémas mentaux qui coordonnent habituellement la perception de la réalité. Essentiellement révélatrices, ces œuvres invitent à repenser le monde, le monde tel qu'il s'exprime à travers sa représentation, c'est-à-dire, finalement, à travers le cinéma.

Remarquons également que ces deux types de stratégies correspondent à de grandes orientations théoriques. Loin de constituer une dichotomie raide et rigide, les dimensions constatative et performative doivent être perçues comme les pôles extrêmes d'un continuum pouvant se prêter à diverses modulations. S'il n'est pas de films purement constatifs ou performatifs, il est néanmoins possible de distinguer, en fonction de la configuration propre à chaque représentation, de grandes inclinaisons. Le film s'efforce-t-il de rapporter un état du monde ou, au contraire, cherche-t-il à lui donner forme à travers la mise en scène de son énonciation ?

<sup>18</sup> Freud distingue également une troisième voie, la perlaboration. Cette dernière ne constitue pas vraiment un mode de rappel mais désigne plutôt le travail qui suit la découverte du traumatisme, travail consistant à accompagner le malade dans l'assimilation de ce traumatisme jusque-là refoulé. Sigmund FREUD, «Remémoration, répétition et perlaboration», dans *La technique psychanalytique*, Paris, PUF, 1977, coll. «Bibliothèque de psychanalyse», pp. 105-115.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 106.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 108.

<sup>21</sup> Ernst VAN ALPHEN, «Art, Morality and the Holocaust», dans *Encyclopedia of Aesthetics*, New-York, Oxford University Press, 1998, t. III, p. 287. Je traduis la citation.



### 3. Retour au traumatisme historique

En guise de préambule, je souhaiterais effectuer un bref détour par la psychanalyse afin de préciser le statut de l'événement traumatique. Un tel détour n'est pas sans importance. Il existe, en effet, un certain parallélisme entre les manifestations individuelles du traumatisme et la configuration des représentations chargées de le mettre en scène. La distinction performatif/constatif prolonge ainsi, sur le plan configuratif, les observations résultant de l'analyse psychanalytique.

La Guerre 14-18, la Shoah, les goulags, le Vietnam... Autant de traumatismes de l'histoire qui sont aussi, d'abord et avant tout, une somme de traumatismes individuels. Avant d'être mis en scène et communiqué à la société, le traumatisme apparaît tout d'abord sous la forme brute du témoignage. Il n'accède à la reconnaissance que s'il peut être formulé, mis en discours par les personnes qui en ont été les victimes.

A ce stade de la réflexion, il me semble intéressant de faire intervenir une distinction employée par Freud. S'interrogeant sur le rappel d'événements refoulés en cure analytique, celui-ci est amené à distinguer deux modes d'évocation : la remémoration et la répétition<sup>18</sup>. Au cours de la remémoration, «le patient se place dans une situation antérieure qu'il ne paraît jamais confondre avec la situation présente»<sup>19</sup>. Par contre, dans le processus de répétition, le patient «n'a aucun souvenir de ce qu'il a oublié et refoulé et ne fait que le traduire en actes»<sup>20</sup>. Il répète, de manière inconsciente, le traumatisme qui l'a affecté.

Le mode de la remémoration est donc le mode 'normal' du souvenir et donne lieu à un récit structuré de l'événement passé, ce dernier étant clairement identifié et limité dans le temps. La répétition, par contre,

constitue le mode spécifique du rappel du souvenir traumatique :

*«Un événement traumatique ne peut être totalement assimilé au moment où il se produit : ce qui implique qu'on ne peut s'en souvenir. C'est seulement par la répétition, après l'événement, qu'un traumatisme peut rétrospectivement être assimilé. Alors qu'un souvenir est clairement distinct de l'événement (c'est le souvenir de quelque chose), la réalité et la représentation du traumatisme sont inséparables (...). La représentation est l'événement.»*<sup>21</sup>

Les modes d'évocation dégagés par Freud (remémoration/répétition) peuvent être rapprochés des modes constatif et performatif tels qu'ils ont été définis dans la première partie de cet article.

Ainsi, les films, qui tendent à représenter le traumatisme comme un événement parfaitement localisable et circonscrit dans le passé, le font-ils généralement sous le mode du constat. Si l'on veut poursuivre le rapprochement psychanalytique, on dira que l'œuvre se souvient sans peine et qu'elle n'éprouve pas de difficultés apparentes à mettre en scène l'événement passé. Du présent où il se trouve, le film dresse le constat, souvent accablant, d'un événement historique particulier. Et c'est ce constat qui va ensuite provoquer l'empathie ou l'indignation des spectateurs.

De plus, comme nous le verrons, les films se déployant sous le mode du constat ont tendance à être jugés en fonction de la vérité supposée de leur représentation. La polémique suscitée par *La liste de Schindler* a ainsi pour origine la non-véracité de ce qui est montré à l'écran ou en tout cas, l'omission flagrante d'une partie importante de la réalité historique. On rejoint ici l'un des traits essentiels des énoncés constatifs, à savoir qu'ils se jugent le plus souvent en fonction de la vérité ou de la fausseté de leur contenu référentiel.

Mais la pertinence de la distinction austinienne apparaît plus nettement encore avec les représentations performatives. Pour Freud, traumatisme et langage sont inextricablement liés : le traumatisme ne peut s'actualiser qu'à travers le discours, mais cette actualisation ne va pas sans ébranler la structure même de ce discours. Cette caractéristique du rappel traumatique renvoie directement à la dimension sui-référentielle des productions performatives. Dans ces productions, le réel n'est pas donné comme indépendant de l'énonciation mais apparaît, au contraire, comme étroitement travaillé par celle-ci. Plutôt que de vouloir reconstituer l'événement passé, des films comme *Level 5* (Marker, 1997) ou *Hiroshima, mon amour* choisissent d'afficher leur aspect discursif. Dès lors, ce n'est plus le traumatisme qui fait événement, c'est le film lui-même en tant qu'il manifeste l'émergence du traumatisme à travers le discours.

On peut encore aller plus loin dans le rapprochement avec l'analyse psychanalytique. Rappelons que, pour Austin, les énoncés performatifs s'évaluent en termes de succès ou d'insuccès. Placée dans le cadre qui nous occupe, cette observation prend une acuité particulière. Dans les productions performatives, ce n'est plus tant la véracité du traumatisme qui est en jeu, mais bien le fait de le dire et de le montrer. L'enjeu de ces productions se précise alors. Il s'agit de parvenir à mettre en scène l'événement traumatique, de réussir ou d'échouer dans cette tentative de représentation.

A travers cette première approche, on voit que les modes constatif et performatif permettent de mieux saisir les enjeux liés à la représentation des traumatismes passés. Reste encore à montrer, de manière concrète, la place que le référent traumatique peut occuper dans les représentations qui lui sont

liées. Pour ce faire, je me pencherai sur deux films particulièrement emblématiques, à la fois par leur type de configuration ainsi que par l'influence décisive qu'ils ont exercée sur notre mémoire collective : *La liste de Schindler* et *Shoah*. Au terme de cette étape, je m'interrogerai sur la notion de fidélité représentative. Comment respecter au mieux la singularité de l'événement ? En adoptant la stratégie du constat ou en suivant celle de la performance ?

## 4. La place du référent traumatique

### 4.1. Deux représentations emblématiques de la Shoah

Par son ampleur, la Shoah cristallise, de manière décisive, les questions liées à la mise en scène du traumatisme. S'il est exagéré de proclamer, comme Adorno, qu'il n'y a plus d'art possible après Auschwitz, du moins faut-il reconnaître que la figuration du génocide juif bouleverse directement les mécanismes de la représentation. Comme le note Paul Ricoeur, «il y aurait dans l'événement même quelque chose de si monstrueux qu'il mettrait en déroute tous les modes de représentation disponibles»<sup>22</sup>. La Shoah interpelle donc fortement la capacité représentative du discours, c'est-à-dire son pouvoir de saisir le monde. Comment, en effet, gérer la réalité d'un tel événement ?

Nombreux sont les films qui ont tenté de répondre à cette question. J'en retiendrai deux : *La liste de Schindler* et *Shoah*. Comme annoncé, ces deux œuvres me semblent significatives dans la mesure où elles mettent en œuvre des stratégies de configuration radicalement opposées : d'un côté, une œuvre qui tend à se substituer à la réalité (mode du constat), de l'autre, un film qui

<sup>22</sup> Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, coll. « L'ordre philosophique », pp. 331-332.

souligne l'écart entre le traumatisme et son discours (mode de la performance).

#### 4.1.1. Mode constatif : *La liste de Schindler*

Sorti en 1993, le film de Spielberg retrace, sous une forme romancée, le 'sauvetage' d'un millier de Juifs polonais par un industriel allemand, Oskar Schindler. A travers cette histoire, le réalisateur reconstitue les grandes phases du génocide : discrimination, liquidation des ghettos, camps de concentration puis d'extermination. *A priori*, il semble qu'aucun événement ne résiste à sa mise en scène (exécution sommaires, charniers...). Le film tend à se déployer sous le mode du constat et semble se conformer à la réalité de l'Holocauste. Pour mener à bien cette stratégie constative, la représentation recourt à deux types de processus, étroitement mêlés : les processus d'authentification et de fictionnalisation.

Les événements que rapporte le film sont tout d'abord des événements réels, historiques : la Shoah bien sûr, mais aussi l'histoire de Schindler. Pour assurer l'ancrage de ces événements, de nombreux sous-titres apparaissent à l'écran et viennent préciser la date et le lieu de certains faits. Dans la même perspective, la fin du film me semble particulièrement significative : les 'véritables' Juifs sauvés par Schindler défilent, un à un, devant la tombe de leur protecteur.

L'entreprise d'authentification se manifeste également lors de la reconstitution des événements historiques. Pour mettre en scène la liquidation du ghetto, Spielberg adopte certaines techniques directement inspirées du documentaire : caméra à l'épaule, longs plans-séquences... L'objectif d'une telle monstration est évident. Il s'agit de faire croire que la réalité est saisie sur le vif, qu'elle se déroule indépendamment de la présence de la caméra. Cette simulation est encore renforcée par le tournage en noir et

blanc. Si un tel procédé permet d'inscrire l'histoire du génocide dans le passé et de l'opposer au temps présent (celui du souvenir, filmé en couleur), il contribue aussi à donner aux images un statut assez comparable aux images d'archives, à savoir la marque d'une certaine 'authenticité' filmique.

Parallèlement à l'entreprise d'authentification, travaille un autre type de processus, un processus de fictionnalisation. *La liste de Schindler* est ainsi construit comme un mélodrame hollywoodien. Le film répond à un schéma narratif simple et se termine, de manière significative, par un happy end. Le personnage de Schindler correspond à la figure du héros américain. Industriel cupide au départ, il prend progressivement conscience de la détresse de ses ouvriers pour finalement apparaître comme leur sauveur. A côté du héros principal, la plupart des autres personnages présentent une dimension caricaturale et renvoient le plus souvent à des traits stéréotypés. A travers cet ensemble de conventions narratives, le film de Spielberg fait en sorte que le spectateur se retrouve en terrain de connaissance. Pris au jeu de l'identification et de la catharsis, celui-ci ne peut que participer pleinement au déroulement de la projection.

*A priori*, on pourrait croire que les processus d'authentification et de fictionnalisation sont antagonistes. En fait, ils travaillent de manière complémentaire. Le premier assure l'ancrage référentiel du film tandis que le second facilite l'adhésion du spectateur. Ce dernier doit ainsi disposer de certains indices pour croire en la véracité historique de la représentation. Mais il faut aussi, dans le même temps, qu'il reconnaisse la réalité mise en scène. D'où une certaine simplification, le recours aux stéréotypes, aux conventions préétablies.

A ce sujet, il est intéressant de noter que le film de Spielberg ne se rapporte pas tant au

traumatisme qu'aux mises en images qui ont suivi celui-ci. Ainsi que le note Sylvie Lindeperg, *La liste de Schindler* «repose sur l'idée que la mémoire fonctionne désormais sur le souvenir de l'image, par un effet d'intertextualité cinématographique et télévisuelle»<sup>23</sup>. Cet effet d'intertextualité se manifeste à travers de nombreuses séquences du film. L'orgie des soldats allemands renvoie ainsi à une scène fameuse des *Damnés* (Visconti, 1970), les images de déportés rappellent certaines photos d'archives, etc.

Se déployant sous le mode du constat, *La liste de Schindler* combine donc étroitement précision référentielle et conventions culturelles en vue de rendre son histoire vraisemblable. Cependant, ce fragile équilibre va se trouver menacé lors d'une séquence-clef du film : la scène des douches. Cette dernière est intéressante dans la mesure où elle porte à son maximum la tension entre rigueur historique et logique interne à la représentation. À travers cette scène, c'est la structure même du film qui est en jeu, son rapport au traumatisme.

Rappelons brièvement la scène en question. Vers la fin du film, Schindler obtient des autorités nazies que ses protégés ne soient pas déportés vers Auschwitz. Cependant, une erreur d'aiguillage conduit les ouvrières au camp d'extermination. Celles-ci sont tout d'abord montrées débarquant du train. Ensuite, on leur rase les cheveux et on les emmène dans les douches. Les portes se referment. Les lumières s'éteignent. Cris de panique. Lumière, de nouveau. C'est de

l'eau qui sort des pommeaux. Plus tard, un plan montrera une file de déportés pénétrant dans un bâtiment puis, par un mouvement vertical, la caméra s'attardera sur la cheminée du crématoire. Par ce simple mouvement d'appareil seront finalement évoquées les 'vraies' chambres à gaz.

Lors de la sortie du film, la scène des douches a suscité une vive polémique<sup>24</sup>. On reproche au réalisateur d'affaiblir la réalité du traumatisme, d'en donner une vision tronquée, incomplète. Le film se trouve finalement jugé en fonction de la vérité de son contenu référentiel. Rien d'étonnant à cela puisque, jusqu'à la scène incriminée, Spielberg donnait l'impression de 'constater' l'horreur de la Shoah, d'en montrer les moindres détails. Cependant, avec cette scène, l'illusion constative se trouve rompue. Le film ne vise pas tant à se conformer à la réalité historique qu'à mettre en scène sa propre vision des événements. Bien que cette mise en scène puisse être critiquable, elle s'inscrit cependant parfaitement dans la logique de la représentation.

L'apparition des chambres à gaz n'aurait pas manqué de bouleverser la structure interne de la représentation. *La liste de Schindler* est construit selon une logique rédemptrice. Malgré les brimades, les massacres, le film se termine sur une note d'espoir. Par son courage, l'industriel se rachète de sa cupidité. Et les Juifs sauvés peuvent enfin apercevoir la terre promise. Dans cette optique, il est clair que Spielberg ne pouvait mettre en scène la mort de masse et, à plus forte raison, au

<sup>23</sup> Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000, coll. «CNRS Histoire», p. 196.

<sup>24</sup> Pour plus de détails au sujet de cette polémique, cf. Vincent LOWY, *L'histoire infilmable. Les camps d'extermination nazis à l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2001, coll. «Champs visuels», pp. 153-164.

<sup>25</sup> Cf. l'intervention de Claude Lanzmann dans *Le monde* lors de la sortie de *La liste de Schindler*, intervention reprise dans Vincent LOWY, *op. cit.*, p. 155.

<sup>26</sup> Sylvie LINDEPERG, *op. cit.*, p. 191.

<sup>27</sup> Déclaration de Lanzmann reprise dans *Id.*, p. 190.

terme de la représentation, lorsque enfin apparaît une promesse de bonheur. Par conséquent, pour que le propos du film soit cohérent ou du moins, qu'il respecte sa logique initiale, il fallait montrer le sauvetage de quelques déportés et évoquer, de manière lacunaire, l'extermination de tous les autres.

A travers la scène des douches se dévoile l'illusion produite par le mode constatif. Si processus d'authentification et de fictionalisation travaillent de manière complémentaire, le premier est néanmoins subordonné au second. La réalité historique n'est exploitée que dans la mesure où elle peut assurer la progression interne de la représentation. Mieux encore, l'ancrage référentiel permet de 'naturaliser' le discours, de faire croire que celui-ci est l'expression directe de la réalité alors qu'il n'obéit, en fait, qu'à ses propres impératifs, des impératifs qui relèvent davantage d'une logique de cohérence que d'un réel souci historique.

Cela étant, même si le film de Spielberg se déploie globalement sous le mode du constat, il ne faut pas trop vite conclure à l'absence d'éléments performatifs. Certaines séquences renversent ainsi la logique constative dominante et permettent au film d'installer un autre rapport au traumatisme. A cet égard, les scènes où apparaît la petite fille au manteau rouge me paraissent significatives.

Ne jouant pas un rôle important dans l'histoire, cette petite fille est tout de suite identifiée par la couleur rouge de son manteau, couleur qui tranche singulièrement avec le noir et blanc de la représentation. Contrairement à ce qui se produit dans les autres scènes, c'est la matérialité de l'image qui est ici révélée. Celle-ci ne se donne plus comme le substitut de la réalité mais apparaît comme une surface picturale d'où soudain se détache une 'figure' en couleur.

Parmi la foule des prisonniers, il s'agit de faire voir la petite fille. C'est alors l'image elle-même, par sa signifiante, qui révèle l'un des traits saillants de l'Holocauste : l'arrestation et la mort d'un enfant. Mais à travers l'image de la petite fille, c'est l'ensemble des enfants arrêtés et abattus qui sont évoqués. Cette image peut même rappeler le conte du petit chaperon rouge, conte dans lequel une pauvre enfant se trouve menacée et dévorée par un grand méchant loup... Plutôt que d'instaurer un nouveau rapport à la réalité, la performance vise ici à introduire une figure intemporelle (celle de l'enfance assassinée) (au sein de la trame historique).

#### 4.1.2. Mode performatif : *Shoah*

Antérieure au film de Spielberg, l'œuvre de Lanzmann se présente comme son «contraire absolu»<sup>25</sup>. Alors que *La liste de Schindler* cherche à représenter l'horreur du génocide, *Shoah* est tout entier construit sur l'impossibilité de cette représentation. Lanzmann ne recourt à aucun document d'archives, pas plus qu'il ne tente de reconstituer le drame passé. Le film repose presque exclusivement sur les témoignages de contemporains de l'Holocauste et montre ce qui reste des lieux d'exécutions.

Dans son film, Lanzmann choisit de se confronter avec l'événement ultime du génocide qu'est la 'Solution finale'. Contrairement au film de Spielberg, il ne s'agit pas de retracer les différentes étapes du traumatisme mais de se concentrer directement sur les camps d'extermination (Auschwitz, Sobibor, Treblinka...). Par ce choix stratégique, le réalisateur se heurte d'emblée à la spécificité du génocide juif : son invisibilité. A ce stade extrême, les nazis ont tout fait pour effacer les marques de leurs crimes. L'invisibilité du traumatisme se signale «par la destruction des traces matérielles, par le trucage du langage, par l'absence d'images sur l'anéantis-

sement, par la disparition des cadavres considérés comme preuves ultimes»<sup>26</sup>.

Dans *Shoah*, le référent est donc porté comme disparu, anéanti. Comment dès lors «faire un film à partir de ce néant»<sup>27</sup> ? C'est ici qu'apparaît le rôle essentiel du témoignage. Si le film ne peut représenter l'événement, du moins peut-il partir à la recherche des survivants de 'l'industrie de la mort'. L'œuvre de Lanzmann va alors se présenter comme un acte d'investigation, comme une (en)quête impossible. A travers ce processus est mise en évidence la puissance instauratrice de la parole. Seul le discours des témoins permet d'instaurer à nouveau ce qui avait été détruit et effacé.

Cette fonction instauratrice se manifeste dans de nombreux témoignages. L'un d'eux me paraît particulièrement significatif. Au cours de son cheminement, Lanzmann rencontre un homme qui était chargé de couper les cheveux des déportés avant leur entrée dans les chambres à gaz. Le cinéaste décide de l'interroger dans un salon de coiffure en lui demandant de répéter ce qu'il faisait alors. Nous voyons le témoin couper les cheveux d'un client tout en essayant de raconter son histoire. Mais, sous le coup de l'émotion, il doit s'interrompre à plusieurs reprises. La caméra saisit ici le traumatisme tel qu'il réapparaît dans la conscience du témoin, comme un événement qui hésite encore à se dire, mais qui cherche pourtant à se répéter.

Avec cette scène, nous voyons bien que la parole se produit sous le mode de la performance. Le traumatisme n'accède à la réalité qu'à travers le discours. Ce qui importe, c'est d'arriver à dire l'événement. Hésitations, bégayements participent à la mise au jour de la vérité. Une vérité qui n'est pas donnée

comme préexistante, mais qui naît directement du langage, qui lui est constitutive.

Cependant, malgré l'impact de telles scènes, on ne peut réduire l'ensemble du film à une somme de témoignages individuels. L'image joue également un rôle déterminant. Lanzmann ne se contente pas de filmer les survivants mais montre aussi les lieux du traumatisme. Et si la parole s'accomplissait sous le mode performatif, les images ont le plus souvent force de constat, un constat bien différent pourtant de celui mis en œuvre par *La liste de Schindler*.

Si Spielberg fait mine de constater le traumatisme passé, l'œuvre de Lanzmann en montre les dernières traces présentes. L'image a ici une fonction d'assignation. La caméra délimite l'espace, filme les endroits où se sont déroulés les événements. Le réalisateur s'efforce de délimiter le tracé des camps, d'en retrouver le périmètre exact. Ce travail est difficile. La plupart du temps, les traces se sont estompées ou ont disparu. Les forêts de Pologne ont retrouvé leur calme ; les camps apparaissent comme des monceaux de ruines. Le constat de *Shoah* diffère de celui de Spielberg par le fait qu'il montre l'absence de son référent. Par ce constat spécifique, Lanzmann inscrit au cœur du film le caractère non-figurable de l'événement : il n'y a plus rien à voir mais c'est justement cela qu'il faut montrer.

Dans *Shoah*, constat et performance travaillent en étroite interaction. Pour être opérante, la parole des survivants doit s'enraciner dans l'image des lieux, lieux dont l'apparente sérénité rend d'autant plus atroces les récits qui nous sont contés. En retour, le discours des témoins vient transformer l'image, restituer aux vestiges des camps leur hor-

<sup>28</sup> Déclaration de Lanzmann, reprise dans Vincent LOWY, *op. cit.*, p. 156.

<sup>29</sup> Rachel ERTEL, «Le noir miracle», dans *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, coll. «L'extrême contemporain», p. 54.

<sup>30</sup> Vincent LOWY, *op. cit.*, p. 193.



reur fondatrice. Le présent se charge du poids du passé, les lieux sont à nouveau habités. Par sa structure spécifique, *Shoah* montre donc que discours présent et traumatisme passé sont inextricablement emmêlés.

A cet égard, il est intéressant de comparer la fin de *Shoah* à celle de *La liste de Schindler*. Chez Spielberg, le film se termine par le défilé des survivants sur la tombe de l'industriel allemand. Par une telle conclusion (que renforce encore le passage du noir et blanc à la couleur (Spielberg tend à séparer nettement le présent du passé. Ce dernier ne constitue finalement qu'un pénible et douloureux souvenir, souvenir qui exige devoir de mémoire et recueillement. Il en va tout autrement chez Lanzmann. Tout au long du film, le passé est montré comme faisant sans cesse retour dans le présent. Et cette imbrication se poursuit jusqu'à la fin de la représentation. La dernière image de *Shoah* est, en effet, «un train qui roule, interminablement. Pour dire que l'Holocauste n'a pas de fin»<sup>28</sup>.

Alors que *La liste de Schindler* représente le traumatisme comme *déjà passé*, *Shoah* le donne à voir comme *encore présent*. Et c'est sans doute là que se tient, en définitive, la force performative du film. Le traumatisme ne resurgit pas seulement dans l'actualité des témoins et des lieux, mais également dans le présent des spectateurs. Le film tend à se présenter lui-même comme un événement, un événement qui réinstalle, parmi nous, l'ampleur du génocide. L'œuvre de Lanzmann se charge alors d'un véritable impact traumatique. Plutôt que de nous conforter dans des sensations préétablies, le film parvient à nous faire ressentir autrement le traumatisme et, cela de manière presque physique : «après *Shoah*, il nous arrivera devant un objet très ordinaire (un train, un camion), devant un paysage serein, d'être pris d'un frisson, d'un spasme. Ce

sera, dans notre corps, la mémoire du génocide»<sup>29</sup>...

#### 4.2. La fidélité à l'événement

En conclusion, on peut donc dire que *La liste de Schindler* et *Shoah* engagent chacun un rapport spécifique au traumatisme passé. Alors que le premier s'efforce de reproduire le génocide, le second montre l'impossibilité de toute représentation directe. A partir de cette double analyse, je souhaiterais généraliser mes observations et réfléchir à la notion de fidélité représentative.

Comme je l'ai indiqué précédemment, les productions constatives visent à se conformer au monde. Appliqué au traumatisme, cet objectif ne manque pas d'apparaître comme quelque peu présomptueux. En dépit de ses efforts, la représentation ne pourra jamais résorber l'écart entre le présent de son énonciation et le passé de l'événement. De manière plus spécifique encore, le traumatisme, en raison de son caractère inassimilable, échappe à toute tentative de reconstitution.

Dès lors, si les productions constatives ne peuvent véritablement se rapporter à la réalité du traumatisme, elles vont tout mettre en œuvre pour qu'on croit qu'elles s'y conforment. Nous entrons alors dans le champ du vraisemblable. Pour que la représentation soit crédible, il faut qu'elle propose aux spectateurs une visualisation du traumatisme qui recoupe, d'une manière ou d'une autre, les visualisations précédentes. C'est ce qui se produit avec un film comme *La liste de Schindler*. Ce film repose sur certains clichés et stéréotypes qui assurent au spectateur d'avoir affaire à la 'bonne' représentation du traumatisme.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que le film de Spielberg a provoqué une accélération des représentations de la Shoah. Des films comme *La vie est belle* (Benigni, 1998), *Train de vie* (Mihaileanu, 1998), *Jacob le menteur* (Kassovitz, 1999) «démontrent que

la matière historique de cette période peut désormais subir une infinité de traitements, libérés des pesanteurs idéologiques qui entravaient l'utilisation de la réalité historique»<sup>30</sup>. A cet égard, une production comme *La vie est belle* me paraît significative. Dans ce film, la représentation des camps est délibérément schématisée : dortoirs, cours de caserne, miradors.... Mais cette mise en scène suffit à la crédibilité de l'histoire dans la mesure où elle renvoie à une représentation convenue des camps (et peu importe que ce soit un camp de concentration ou d'extermination).

Face à de telles productions, on peut se demander si le traumatisme ne tend pas à basculer peu à peu dans le registre du vraisemblable, à être régi par un ensemble de règles et de conventions internes à la représentation. La Shoah comme genre cinématographique ?

C'est ici qu'intervient, me semble-t-il, la question éthique. Le vraisemblable vise à ce que le contenu de la représentation soit possible aux yeux de l'opinion commune. Dans cette perspective, le traumatisme est configuré de telle sorte qu'il puisse entrer dans les cadres cognitifs établis. Or, peut-on rendre acceptable un événement qui, justement, se définit par son caractère inacceptable, c'est-à-dire hors normes ? Un tel processus ne contribue-t-il pas à banaliser le traumatisme, à lui ôter sa force spécifique ? Ces questions sont importantes dans la mesure où elles envisagent l'impact mémoriel des représentations filmiques.

Le constat du traumatisme risque, paradoxalement, de conduire à l'oubli de celui-ci. En définitive, on se souviendra davantage de la représentation que de l'événement traumatique lui-même, événement sans com-

mune mesure pourtant avec sa mise en scène, aussi fidèle soit-elle. Comme le note Gérard Wajcman, «toute représentation, en même temps qu'elle prétend porter le souvenir fait tomber un rideau, elle est l'adresse d'un éternel adieu à ce qui fut. Ainsi va l'histoire. Un film sur les camps est une autorisation donnée à oublier»<sup>31</sup>.

La rigueur de cette position peut être atténuée si l'on prend en compte la mobilisation que peuvent entraîner les productions constatives. Des films comme *La liste de Schindler* et *La vie est belle* ont connu un large succès public et présentent, de ce fait, un impact pédagogique certain. Ces représentations font prendre conscience à un grand nombre de l'existence même du génocide. Et même si elles réduisent la singularité du traumatisme, elles l'inscrivent néanmoins dans la mémoire collective pour en faire un événement-clef de notre histoire commune.

Par opposition à ce qui précède, il apparaît que les productions performatives respectent davantage la spécificité du traumatisme. Sous ce mode, l'événement se donne comme solidaire de son énonciation. Or, c'est là une caractéristique fondamentale du rappel traumatique tel que l'a défini Freud. Pour le psychanalyste, le traumatisme apparaît comme un événement qui ébranle la structure du langage. Transposée sur le plan configuratif, une telle définition s'applique aux productions performatives. Dans ces productions, l'événement traumatique ne fait pas l'objet d'une monstration directe et sans faille, mais vient, au contraire, ébranler les mécanismes de la représentation. Le film s'annonce pour ce qu'il est : un discours à propos du traumatisme et non le traumatisme lui-même. Il s'ensuit que la représen-

<sup>31</sup> Gérard WAJCMAN, «L'art, la psychanalyse, le siècle», dans *Lacan, l'écrit, l'image*, Paris, Flammarion, 2000, coll. «Champs», p. 49.

<sup>32</sup> Christian METZ, «Le dire et le dit au cinéma : vers le déclin d'un Vraisemblable ? », *op. cit.*, p. 239.



tation acquiert un statut événementiel, puisque c'est à travers son acte de discours que le traumatisme peut s'instituer en objet de connaissance.

On peut donc parler à propos des productions performatives de fidélité représentative. Cette fidélité se manifeste dans le film *Shoah* de Lanzmann mais également dans d'autres types de productions comme *Nuit et Brouillard* (Resnais, 1955) ou *Drancy Avenir* (des Pallières, 1996), des films qui mettent chacun en scène une vision particulière du génocide.

Cette diversité des visions est à souligner. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la fidélité représentative n'implique pas une version univoque de l'événement. Au contraire, chaque film est tenu de réinventer son rapport au traumatisme, d'instaurer son propre dispositif de narration. Un tel renouvellement est même indispensable si la représentation veut éviter de basculer dans le registre du vraisemblable, car il est clair « que la vérité d'aujourd'hui peut toujours devenir le Vraisemblable de demain »<sup>32</sup>. Ainsi, certaines inventions formelles de *Shoah* sont-elles progressivement entrées dans les conventions réglant la production des documentaires consacrés au génocide. Pour éviter cette récupération, les productions performatives doivent instaurer un discours singulier à propos du traumatisme, cette instauration renvoyant au caractère unique et singulier de l'événement lui-même.

Sur le plan mémoriel, les productions performatives jouent un rôle déterminant dans la mesure où elles renouvellent notre façon de percevoir le traumatisme. *Shoah*, mais aussi *Nuit et Brouillard* ont ainsi conduit à réévaluer certains aspects de l'Holocauste. Ces productions peuvent même venir bouleverser les représentations mentales en vigueur, ce qui ne va pas sans entraîner certains problèmes de réception. Le film suscite alors les critiques et ne parvient à trouver son

public qu'après un temps relativement long. C'est, par exemple, le cas de *Nuit et Brouillard* qui, lors de sa sortie, fut partiellement censuré et dont certaines images continuent, aujourd'hui encore, à susciter stupeur et incompréhension...

Se conformer au traumatisme ou lui donner forme à travers la mise en scène de l'énonciation, tels sont, en définitive, les grands enjeux des stratégies constatives et performatives. Mais on ne comprendrait pas vraiment l'importance de ces stratégies, si on ne les mettait en relation avec la place qu'elles accordent au référent traumatique.

Selon la stratégie adoptée, le référent apparaîtra comme présent ou absent. Dans le cas du constat, la représentation cherche à rendre présent l'événement, à faire en sorte que celui-ci tienne tout entier dans le cadre de la configuration. Bien sûr, il s'agit là d'une présence illusoire. En se substituant à la réalité, la représentation dissimule une absence de taille, celle du traumatisme en tant qu'événement passé qui justement ne peut être rendu présent et qui se trouve irréductible à toute représentation. Sous le mode de la performance, le traumatisme est donné comme absent et se voit pensé comme un au-dehors de la représentation. A travers le jeu complexe de l'énonciation, le film va tenter de rendre présent cette absence, de signifier l'impossibilité de toute configuration directe.

Qu'elle se déploie sous le mode du constat ou de la performance, la représentation du traumatisme se trouve étroitement travaillée par la dialectique de la présence et de l'absence. A l'œuvre dans les représentations, cette dialectique renvoie aussi au difficile travail du souvenir, à l'émergence d'un passé que la mémoire réactualise, parfois sans difficultés, souvent avec les bégaiements et hésitations propres au rappel de tout événement douloureux...



VINCENT LOWY

*Docteur en sciences de l'information et de la communication  
Université Nancy 2  
France*

## Dialectique de la propagande documentaire nazie : Analyse d'une séquence du film allemand *Schicksalwende* (1939)

Nous savons à quel point, dans le cinéma allemand des années 1933-1945, dans les films d'actualité, dans les documentaires didactiques et dans les films romanesques, la dialectique du discours nazi affecte toutes les constructions de sens filmique. Comme le souligne Siegfried Kracauer<sup>1</sup> :

*« 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, 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,

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

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.

En 1939, les documentaristes allemands évoquent l'annexion des Sudètes, vastes régions frontalières de Tchécoslovaquie où les auxiliaires du national-socialisme sont parvenus à déstabiliser le pouvoir républicain de Prague. Avec la complicité passive des Français et des Britanniques, ils ont obtenu le rattachement de ces provinces au Reich hitlérien (Accord de Munich du 30 septembre 1939). *Schicksalwende* de Johannes Häussler, un des films de montage produits peu après, est particulièrement représentatif de cette anesthésie de la raison que recherche le film persuasif nazi auprès de son public. Réalisé au moment où l'Allemagne prépare les opérations d'invasion du territoire polonais en liaison avec les Soviétiques, ce documentaire ne diffère en apparence qu'assez peu des productions du même type. Comme *Sudetendeutschland kehrt heim* (1938) et *Heimkehr ins Reich* (1938) le faisaient en particulier, *Schicksalwende* célèbre l'annexion des Sudètes et de la Bohême-Moravie comme une étape décisive dans le processus de recomposition du grand Reich d'avant 1919. Nous allons pourtant mettre en relief certaines différences de ton qui font de ce montage un véritable film de guerre idéologique et non plus seulement une pièce de propagande indifférenciée.

Ce film de 28 minutes est présenté au cours du générique par le Service de la Propagande du Reich (*NSDAP Reichspropagandaleitung*). Réalisé par Johannes Häussler, il bénéficie d'une musique originale solennelle, signée par

Ludwig Preiss. Comme souvent, c'est la carte du Reich de Barberousse qui ouvre le film, avec les mentions écrites *Königreich Böhmen* et *Markgrämären* appliquées sur la Bohême et la Moravie, *Herzogtum Österreich* sur l'Autriche. Le rappel en images des grandes heures de la présence allemande en Bohême (Barberousse à Eger, l'université allemande de Prague, *Wallenstein* de Schiller, la grandeur des Habsbourg...) introduit la carte du deuxième Reich, réduit en morceaux par les traités de Versailles et de Saint-Germain. Belles industries de Bohême et de Moravie selon Johannes Häussler : dentelles, eau de source et lutherie. Comme c'est le cas dans tous ces films nazis sur les Sudètes, les usines d'armement Skoda ne sont pas mentionnées alors que ce sont elles qui en réalité justifiaient pour les hiérarques nazis l'annexion de ces territoires : les métiers à tisser et les violons correspondent mieux à l'atmosphère *völkisch* qui doit désormais régner en Bohême.

Mais tous ces trésors sont enlevés à l'Allemagne par Masaryk et Benes, les leaders républicains tchèques. Ils ont édifié un terrible réseau de fortifications entre Tchécoslovaquie et Allemagne, destiné à séparer les frères allemands. Le référendum de mai 1938 n'y change rien, bien que 91 % de la population des Sudètes se prononce pour un régime spécial, qui devrait aboutir à l'indépendance des régions germanophones. Dans les Sudètes, les travailleurs allemands vivent dans une misère terrible : ils ne gagnent la plupart du temps qu'un mark par semaine. Ils vivent dans des taudis, souvent avec des animaux. Les Tchèques leur réservent les emplois les moins valorisants : ils travaillent dans les mines et dans les hauts-fourneaux, dans des conditions fatales pour leur santé. Leur espérance de vie est incroyablement courte. Sur les hauteurs, les paysans allemands sont dépossédés de leurs terres. Ils doivent payer de lourds tributs à

la République. Un couple de paysans allemands témoigne de cette misère : ils ne sont âgés que d'une cinquantaine d'années mais ce sont deux vieillards séniles qui se déplacent avec difficulté. Mais le gouvernement de Prague n'est pas seul en cause : les juifs sont également responsables de la misère des Allemands des Sudètes. Ils accaparent leurs richesses et vivent dans le luxe à Karlsbad. Ils poussent Benes à martyriser les paysans et les ouvriers des Sudètes - et ils encouragent la Tchécoslovaquie à entrer en guerre contre l'Allemagne. Pendant que les juifs font des cures thermales, les *Freikorps* du SDP s'organisent pour défendre le sang allemand. Benes oblige Paris et Londres à mobiliser leurs troupes alors que la nation allemande se groupe derrière son chef, «...wie ein Block !». Mais à la dernière minute, la conférence de Munich est annoncée dans les journaux. Les Français et les Anglais abandonnent le gouvernement de Prague, qui doit libérer les Allemands de la tyrannie républicaine. C'est l'entrée des troupes du Reich dans les Sudètes : panneaux abattus, signalisation tchèque saccagée, retour de l'abondance, vêtements et nourriture... En partant, les Tchèques ont commis des déprédations qu'il faut maintenant réparer. Prague continue de vouloir la guerre mais le pays s'enlise dans la dépression économique. Le président Hacha se rend à Berlin pour demander l'aide économique de l'Allemagne. La Wehrmacht entre à Prague, sous des feux d'artifices. Pour conclure ce film, deux cartes sont comparées : l'Allemagne de 1933 et celle de 1939. Les mots *Gross Deutschland* et *Gross deutsches Reich* illuminent l'écran.

Comme nous le voyons, rien ne semble vraiment distinguer ce film de la production courante : on y retrouve tous les motifs amalgamés apparus dans les actualités et dans les documentaires didactiques sur les Sudètes. Pourtant, *Schicksalwende* apporte un nouvel élément à la construction bien

rôdée du récit de la crise des Sudètes, un élément qui en change considérablement la portée. Il s'agit naturellement de la séquence antisémite.

Le rôle de la communauté juive de Bohême dans la crise des Sudètes reste encore à étudier sur le plan historique : pour notre part, nous n'en avons pas trouvé la moindre trace. Il est vrai que les Juifs tchèques, membres de la communauté allemande, étaient pour l'essentiel opposés aux objectifs de Henlein pour des raisons bien compréhensibles. Pour autant, c'est de façon totalement arbitraire que les Juifs sont mis en cause dans *Schicksalwende*. Analysons les motifs de cette séquence et le mouvement général auquel elle correspond.

La séquence débute par l'image d'un panneau de quai de gare : Karlovy-Vary. Ce nom est à lui seul une marque d'étrangeté pour les Allemands qui se souviennent avec nostalgie des séjours aux bains de la famille impériale. La station thermale a été fondée au XIV<sup>e</sup> siècle par Charles IV, empereur germanique et roi de Bohême : la ville en tire son nom allemand de Karlsbad, la traduction tchèque ayant été instituée en 1918. Les images suivantes montrent la vie quotidienne des habitants aisés de la ville, qui accomplissent des actes anodins : entrer et sortir, traverser la rue, emmener ses enfants à l'école. Mais cette classe favorisée de Karlsbad est typée selon les critères physiques que les nazis attribuent aux juifs : cheveu noir et crépu, lippe pendante, dos voûté... On insiste sur l'aisance de cette population : on voit ainsi une mère de famille sortir d'un institut de beauté avec une ribambelle d'enfants. La petite troupe moutonnaire se dirige ensuite à l'angle de la rue, où une imposante limousine noire vient la cueillir. Le plan suivant montre une plaque sur une grille ouvragée : «*Chaim Isidor Goldschmidt, Bankier*». Les clients des thermes apparaissent alors, installés dans

des chaises-longues : ce sont des jeunes hommes d'allure décontractée, qui lisent des journaux financiers et des romans modernes, qui portent des lunettes de soleil qu'ils remontent sur leur front. On les voit se lever et quitter leurs confortables peignoirs. Ils plongent dans l'Eger. Plus loin, plusieurs enfants s'éclaboussent dans un petit bassin, sous l'œil vigilant de leur nourrice. Quelques plans des casinos de la ville, autour desquels les Juifs semblent s'affairer, concluent ce passage éloquent.

Cette séquence est quasiment muette. Les derniers mots prononcés par le commentateur sont : «*Les Juifs poussent à la guerre contre l'Allemagne.*». Puis le passage se déroule sans le moindre commentaire, alors que la musique prend des accents judaïques : des clarinettes langoureuses évoquent la mollesse des personnages, sur le phrasé répétitif d'un trombone à coulisses. Lorsque la séquence se termine, une vigoureuse marche militaire prend le relais, alors qu'à l'écran, un défilé irréprochable des valeureux *Freikorps* de Konrad Henlein succède à la démarche indolente des curistes. Cette interruption du commentaire, la seule de tout le film, satisfait une volonté de laisser l'image et la musique gouverner à elles seules l'appréciation du spectateur, comme si la charge émotionnelle contenue par ses seuls vecteurs de sens était plus forte que les arguments énoncés. Et de fait, ce passage prend l'aspect parenthétique d'une brèche narrative dans le tissu du récit de la crise des Sudètes.

Pourtant, cette séquence qui paraît hors de propos correspond aux tendances générales du film nazi en 1939. Au début du règne d'Hitler, la production allemande s'est tenue à l'écart des campagnes de haine raciale développées par le régime. Certes, des personnages typés apparaissent de façon cir-

constancielle, associés au pouvoir soviétique et à la République de Weimar. Mais il n'y a là rien de caractéristique, d'autant plus que ce type d'antisémitisme secondaire existait déjà dans des œuvres importantes du cinéma de Weimar, comme *Das alte Gesetz*<sup>2</sup> (1923) d'Ewald André Dupont, et même dans des films français de la meilleure veine, comme *La petite Lise* (1930) de Jean Grémillon.

Il faut attendre 1939 pour que l'antisémitisme hitlérien se libère au cinéma. Il y a à cela des raisons historiques : dans la montée en puissance qui conduit l'Allemagne de 1933 à l'état de guerre de septembre 1939, des étapes sont négociées avec une grande habileté par les chefs nazis, en particulier lors des Olympiades de 1936. Sinistre indicateur des besoins nazis en matière de prestige international, la persécution des Juifs d'Allemagne connaît au moment des Jeux de Berlin un relatif apaisement, qui fait oublier au public étranger les violents assauts du printemps 1933 et de l'été 1935. Il s'agit dès lors de modérer pour un temps les méthodes prédatrices et voyantes utilisées par le régime hitlérien depuis trois ans : en dressant un cadre officiel et législatif à l'antisémitisme, en neutralisant la brutale SA, en limitant le nombre d'arrestations d'opposants au régime et de pensionnaires dans les camps de concentration, le pouvoir national-socialiste entend profiter de l'année olympique pour faire croire qu'une normalisation du régime est possible et que le nazisme peut offrir au monde un visage fréquentable, proche de celui du fascisme mussolinien.

Mais en 1937, le chef de la Sécurité du Reich Heydrich met au point des mesures qui seront appliquées en 1938 : interdiction aux Juifs de pratiquer certaines professions, ajout obligatoire des prénoms Sarah et Israël, etc.

<sup>2</sup> Film également connu sous le titre *Baruch* et dont Dupont a réalisé un remake en Angleterre, *Two Worlds* (1930).

<sup>3</sup> Cité par Régine MIHAL FRIEDMAN, *L'image et son juif*, Paris, Payot, 1983, p. 55.

Les pogromes sont également encouragés, après plusieurs années de prohibition : ils culminent pendant l'été avec le pillage de la synagogue de Munich. Le lancement du journal *Der Stürmer*, en octobre, donne à son auteur principal Julius Streicher l'occasion régulière de proférer des insultes antisémites à longueur de publication, confirmant du même coup l'opinion de masses déjà longuement conditionnées.

Lorsque les vannes de la terreur antisémite sont ouvertes par la Nuit de cristal du 10 novembre 1938, la place du Juif comme sujet cinématographique prend une nouvelle importance. Plusieurs films anodins du début de 1939 reflètent ce passage de l'implicite à l'explicite, comme *Robert und Bertram* de Hans Heins Zerlett, comédie musicale qui montre un couple de parvenus juifs vulgaires et cupides. Les tournages de grands films antisémites se succèdent au cours des mois qui suivent : *Die Rothschilds* (1940) d'Eric Waschnek, le documentaire *Der Ewige Jude* (1940) de Fritz Hippler et surtout *Jud Süß* (1940) de Veit Harlan, le seul grand succès du film antisémite allemand. Cette étonnante conjonction montre bien que le cinéma allemand s'est attaqué à la propagande raciale de façon subite, comme si l'on s'était aperçu d'un coup que rien d'ambitieux n'avait été consacré jusque là à la haine des Juifs. Il convient de s'interroger sur les formes de ce décalage, comme le fait Christian Delage :

«*Les nazis n'aborderont de manière frontale l'antisémitisme que tardivement, comme s'il s'agissait d'entériner l'extermination des Juifs d'Allemagne et d'Europe centrale.*»

Nous pensons pour notre part que le problème juif fonctionne dans l'imaginaire nazi de manière strictement parallèle à la conduite de la guerre. Le déclenchement de celle-ci engage les vecteurs de l'imagerie populaire dans un durcissement radical, ce que

démontre l'incorporation arbitraire de la thématique antisémite dans le récit de la crise des Sudètes que fait *Schicksalwende*. S'il est indéniable que les persécutions s'aggravent en 1939, c'est véritablement en 1941 que la politique d'extermination des Juifs prend le rythme et les méthodes industriels qui font sa spécificité. C'est d'ailleurs le déchaînement de la guerre totale, initiée par l'opération *Barbarossa* en juin 1941, qui va donner aux fonctionnaires allemands les moyens administratifs et directs de détruire physiquement la plus grande partie des Juifs d'Europe centrale. Ainsi, la destruction des Juifs n'est qu'un aspect de la guerre nazie, l'une entraînant l'autre dans son sillage.

Comme en Angleterre et comme en France, le cinéma nazi de l'été 1939 n'est déjà plus le même que celui d'octobre 1938. Il s'agit d'un cinéma plus offensif encore, entièrement consacré à l'intoxication de la propagande de guerre. Nous entrons avec *Schicksalwende* dans le régime extravagant des années quarante, où la conduite des opérations militaires autorise toutes les contre-vérités, procédant ainsi à l'écrasement méthodique des perspectives du réel. Dans son ouvrage fondamental *L'image et son juif*, Régine Mihal Friedman met justement en cause la volonté directe d'Adolf Hitler de radicaliser le style de la production cinématographique, à la suite de la déclaration de guerre franco-allemande. Elle cite le docteur Rosenberg qui rapporte qu'Hitler se serait plaint à la fin de 1939 de la timidité des films de propagande<sup>3</sup> :

Hitler : «*Il se passe actuellement en Allemagne des choses prodigieuses autour de la mobilisation générale... mais le cinéma n'en tient aucun compte...que nous ayons accompli la révolution nationale-socialiste, rien dans sa thématique ne permet de le savoir...*»



Goebbels : *Pourtant, nous avons quelques grands films à thème national de Karl Ritter !*

Hitler : *Oui, des films patriotiques d'une manière générale mais pas nationaux-socialistes. On a su critiquer beaucoup de choses mais, des Judéo-bolcheviques, notre cinéma n'a jusqu'ici osé parler. Dans le nouveau Robert und Bertram, ce sont les Allemands qui sont présentés sous un mauvais jour. Les plaintes sont générales, il n'y a rien à dire : elles sont parfaitement justifiées.»*

Le manque d'audace de l'antisémitisme cinématographique est donc ressenti par le chef nazi et les reproches qu'il adresse à Josef Goebbels ne restent pas lettre morte puisque moins d'un mois plus tard, le tournage du film de Veit Harlan est annoncé avec éclat. Dans les grandes productions d'Eric Waschnek, de Fritz Hippler et de Veit Harlan, mais aussi dans des œuvres mineures, le problème juif n'est plus seulement constitutif de l'arrière-plan social ou politique mais devient le seul et unique motif du film. Le Juif quitte la toile de fond pour apparaître sur le devant de la scène, sous les projecteurs, personnage principal d'un drame souvent historique. En effet, la puissance et l'influence de ce contre-modèle social n'existent plus dans l'Allemagne hitlérienne mais par nécessité scénaristique, le Juif doit tout de même menacer les fondements de la société allemande : pour le scénariste nazi, le seul moyen est donc de montrer des Juifs historiques, qui prouvent que l'esprit germanique a vécu pendant des siècles sous la menace de la corruption juive. Projeter ce personnage dans le passé, c'est déjà le tuer un peu ; c'est aussi montrer par contraste que les germes nuisibles de la juiverie ne menacent plus l'Allemagne grâce à la politique de ségrégation et d'isolement menée par les nazis.

Cet aspect se retrouve dans le passage antisémite de *Schicksalwende*. La démonstration de Johannes Häussler repose sur l'idée que la vie sybaritique que mènent les Juifs à Karlovy Vary contribue à l'oppression des paysans allemands des Sudètes. Or le film est justement réalisé pour célébrer la libération des Sudètes et l'occupation de la Bohême-Moravie. Le passage antisémite a donc une valeur rétrospective, à l'instar des séquences sur la misère des paysans ou sur la lutte inégale entre police tchèque et *Freikorps* allemands. Les Juifs sont une émanation directe du régime démocratique et républicain qui règne indûment sur Prague : Karlovy Vary livrée aux rapaces devient une représentation métonymique du vieux royaume germanique de Bohême. En rattachant la majeure partie de la Tchécoslovaquie au grand Reich, Hitler met un terme à tous ces facteurs humiliants pour le sang allemand, y compris à la domination juive sur Karlsbad. Au moment où le film est projeté, Karlovy Vary fait partie d'un passé définitivement révolu et les curistes juifs goûtent aux brutalités de l'antisémitisme d'État.

Juger le glorieux présent à l'aune des servitudes et des injustices du passé : ce renversement des perspectives historiques est un effet constant du film antisémite des années 1939-1940. Nous retrouvons cela dans un film romanesque qui nous renvoie à plusieurs titres à *Schicksalwende* : *Leinen aus Irland* (1939) de Heinz Helbig. Ce film produit par la société autrichienne Wien-Film fait partie de la première génération des films antisémites, avec *Robert und Bertram*. Il évoque les heures déclinantes de la double-monarchie, en rappelant les problèmes que posent aux tisserands des Sudètes le progrès industriel du début du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>4</sup> Régine MIHAL FRIEDMAN, *op.cit.*, pp. 52-53.



Le docteur Kuhn, un industriel pragois peu scrupuleux, rachète de petites entreprises artisanales avec l'ambition de mettre la main sur l'ensemble de la production textile en Bohême. Il compte pour cela importer des bobines de tissus irlandais détaxées, réduisant ainsi nombre de petits artisans allemands à la ruine. Il tente de circonvenir des fonctionnaires du gouvernement austro-hongrois qui, lui-même livré aux intrigues et aux conflits qui opposent Hongrois, Tchèques et Allemands, ferme les yeux sur les entourloupes de l'affairiste, que l'on suppose juif. Kuhn doit affronter Hubermayer, un vieux tisserand allemand, qui essaie désespérément d'attirer l'attention du gouvernement sur les malversations auxquelles se livre Kuhn. Le ministre social-démocrate du Commerce se laisse aveugler par l'agilité de l'escroc, mais un de ses subalternes, le jeune et dynamique conseiller Goll ouvre les yeux sur les turpitudes de Kuhn. En s'alliant à Hubermayer, Goll parvient à faire échec aux filouteries de l'industriel véreux, qui est obligé de fuir à New-York.

Ce film comporte une critique assez claire de la faiblesse du régime de François-Joseph dans les années qui précèdent la guerre mondiale, monarchie décadente et affaiblie, profondément atteinte par la lèpre juive. Il y a certainement là une comparaison à effectuer avec le régime judéo-maçonnique de la Tchécoslovaquie de Benes, corrompue de l'intérieur par les influences étrangères et les relations interlopes du président. Régine Mihal Friedman met en évidence la correspondance entre la crise des Sudètes et la problématique *Blut und Boden* du film de Heblig<sup>4</sup>:

«...Hubermayer retrouve en triomphateur le sang des Sudètes qui ne saurait mentir, et ce même sol que les accords de Munich livrent alors à Hitler, car c'est dans l'inévitable thématique «Sang et sol» que s'inscrit le discours antisémite de Leinen aus

Irland. Le film s'était en effet ouvert sur une route de campagne quelque part en Bohême, où l'on voyait des tisserands, par familles entières, apporter leurs rouleaux de toile à la fabrique Hubermayer et se découvrir tous d'un même mouvement lorsque le maître apparaissait et s'adressait à eux. (...) La violence demeurée verbale ayant eu inévitablement gain de cause et secoué la torpeur des hauts-fonctionnaires, Hubermayer à l'épilogue pouvait recommander à ses artisans venus accueillir le triomphateur avec fleurs et musique de «vite retourner aux métiers à tisser, à la bonne vieille, honnête toile de Bohême.» L'apothéose corporatiste proclamait l'équilibre retrouvé, le statu quo ante restauré, le cycle refermé là même où il s'était ouvert.»

Le patriarche Hubermayer applique vis-à-vis de ses compatriotes des Sudètes le *Führerprinzip* cher à Konrad Henlein. Il arrive à contrer l'affairisme juif en utilisant les armes administratives et non la violence physique, un peu comme Hitler est parvenu à obliger successivement Chamberlain, Daladier et Hacha à lui livrer l'essentiel du territoire tchèque, sans engager la moindre opération militaire. Hubermayer parvient à restaurer l'âge d'or *völkisch*, à restaurer les frontières préindustrielles d'un territoire imaginaire d'où la vermine juive est expulsée. Il y parvient grâce à l'aide d'un jeune fonctionnaire incorruptible, qui avoue avoir été tenté par la carrière militaire et incarne le sang nouveau de l'Allemagne restaurée. Le lien symbolique entre le vieil empire germanique de Barberousse et le grand Reich régénéré d'Adolf Hitler est assuré par la collaboration de ces deux personnages mythiques.

Le Juif est considéré comme l'agent étranger qui corrode les structures sociales et étatiques de l'empire austro-hongrois. Nous retrouvons ici quelques aspects constitutifs

de l'antisémitisme du film de Johannes Häussler : l'opposition entre ville et campagne, le problème de la modernité et de l'enrichissement industriel, les luttes d'influence politique, qui marginalisent ceux qui respectent le mode de vie *völkisch*. Régine Mihál Friedman résume cette série de dichotomies centrales dans la construction de l'antisémitisme moderne<sup>5</sup> :

«Leinen aus Irland inaugure un système d'oppositions dorénavant repris dans les autres films antisémites où s'affronteront la ville (ou la cour) dissolvante et la campagne régénératrice ; la haute société décadente, jouisseuse, enjuivée et le «Mittelstand», la petite bourgeoisie, pénétrée de vertus et porteuse du sentiment national ; le chef charismatique, le «führer» authentique et l'autorité usurpée, due à la naissance ou à un régime corrompu ; le héros doté d'instinct racial et l'aryen enjuivé. Ce film sera aussi le premier à traduire visuellement, bien que timidement encore, deux stades de l'assimilation juive à la société environnante «le porteur de caf-tan» et «le Juif camouflé». Les films à venir stigmatiseront simultanément chez le Juif la manifestation impudente de son altérité et son acharnement pervers à l'occulter.»

Ce portrait du Juif faussement assimilé, profiteur et intrigant, rompu à l'exercice de la haute-finance qui lui assure confort et mollesse tout en étrangeant la petite bourgeoisie et le prolétariat allemands se retrouve trait pour trait dans le passage antisémite de *Schicksalwende*. Malgré sa brièveté (moins de deux minutes sur un film d'une demi-

heure), cette séquence rassemble toute l'imagerie antisémite des années trente :

- Les comportements décadents liés à la vie citadine : *nonchalance, shopping, jeux de hasard...*
- Le besoin de domination financière : *la plaque du banquier...*
- Le besoin de domination sociale : *les domestiques, chauffeur et nourrice...*
- Le besoin de domination intellectuelle : *la lecture de romans contemporains...*
- Le rapport à l'information et à la presse : *la lecture des journaux...*
- Le culte de l'oisiveté et le refus du travail manuel : *la cure thermale...*
- L'usurpation des attributs de l'honorabilité et le besoin de sophistication : *l'institut de beauté...*
- La fonction reproductrice, conditionnée par une forte tendance à l'invasion : *la famille nombreuse...*
- Le germe de pollution, de colonisation et de destruction du grand héritage germanique : *la petite cité thermale de l'empereur Charles est devenue une Gomorrhe livrée à la dépravation...*
- L'influence, le goût du pouvoir occulte et de l'intrigue : *deux Juifs discutent au pied du casino, en se tenant par le bras, tête baissée ; les vitres teintées de la Limousine...*

L'antisémitisme condensé de ce passage de *Schicksalwende* ne s'arrête pas là. Il épouse également des données spécifiques à la situation des Allemands de Bohême. En effet, *Leinen aus Irland* nous montre bien que le discours du film de Häussler repose sur un

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 48-49.

<sup>6</sup> Cité par Pierre CADARS et Francis COURTADE, *Histoire du Cinéma nazi*, Paris, Eric Losfeld/Le terrain vague, 1972, p. 190.

<sup>7</sup> Christian DELAGE, *La vision nazie de l'histoire, À travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, Éditions L'âge d'homme, 1989, p. 63.

contexte de haine raciale qui devait à coup sûr faire partie de la propagande de Konrad Henlein : dans le film de Helbig comme dans celui de Häußler, les Juifs habitent les grandes villes de Bohême, ils travaillent dans l'industrie et dans la finance et exploitent les travailleurs des régions frontalières, ils usurpent la respectabilité sociale, ils contournent les règles du jeu social en tirant profit du travail des autres... Dans le contexte de l'activisme du SDP, notons que les Juifs sont de surcroît accusés de pousser Prague à la guerre avec l'Allemagne : ils ont donc de l'influence dans les plus hautes sphères de la République, influence maléfique qu'ils dissimulent sous les atours tranquilles de la vie de curiste.

Au sujet de la facilité qu'ont les Juifs à tromper le monde en prenant les apparences du commun, Erwin Leiser déclare au sujet du film de Helbig<sup>6</sup> :

*«Le Juif est tout bonnement dangereux parce que les bureaucrates gâteux de Vienne ne voient pas clair dans son jeu. (...) Un État dirigé par les nationaux-socialistes protège les tisserands du pays contre les machinations internationales des forces obscures, telles que les incarne un docteur Kuhn. Celui-ci a l'allure d'un élégant intrigant à qui son oncle Sigi rappelle à tout propos ses origines. Le tandem Kuhn/Sigi doit persuader le public que l'élégance extérieure d'un juif n'est qu'une façade derrière laquelle les antisémites vigilants découvrent sans tarder lâcheté brutalité et fourberie.»*

Dans *Leinen aus Irland*, le portrait du docteur Kuhn ne comporte aucune des marques présumées d'appartenance à la religion juive : son visage porte les traits lourds d'un affairiste malpropre et libidineux. Pas de nez busqué ou de dos courbé, seulement l'image stéréotypée de l'industriel véreux : le type juif fait une entrée discrète dans le film romanesque nazi. En revanche, dans

*Schicksalwende*, les stéréotypes physiques attribués aux Juifs sont accentués. Ces curistes rassemblent les traits caractéristiques du Juif dans le documentaire nazi, selon Christian Delage<sup>7</sup> :

*«L'antisémitisme nazi trouve un terrain d'expression filmique en se déployant sur trois axes : la révélation d'une typologie des traits physiques spécifiques aux hommes et aux femmes juives ; la dénonciation d'un mode de vie et de coutumes religieuses montrées comme barbare ; et enfin la comparaison des juifs à des parasites.»*

Le film s'inscrit dans une perspective de propagande active, où les traits sont violemment accusés, où les mensonges passent à proportion de leur énormité. Le phénomène décrit par Kracauer, qui consiste à couper «à la racine toute signification réelle que le travail sur le vif de la caméra pouvait transmettre» est ici magistralement illustré. L'articulation de ce passage antisémite répond précisément à cette praxis, à ce besoin de déréaliser l'histoire, de créer des combinaisons de sens qui déclassent tout sentiment de raison.

L'irruption du Juif dans le récit immuable de la crise de Sudètes provoque un croisement référentiel qui reflète toute l'habileté dialectique des monteurs nazis. En amont, l'aisance des curistes juifs tranche avec l'état pitoyable du couple de paysans cacochymes, qui précède juste leur arrivée. La santé vigoureuse et le train de vie somptuaire des Juifs contraste brutalement avec l'indigence des paysans. Et en aval, l'insolente paresse des Juifs est opposée à l'activité paramilitaire des *Freikorps* de Henlein, qui marchent au pas dans des uniformes de fortune, portant avec eux le rêve ardent de rejoindre la patrie. Cette double articulation permet au spectateur d'effectuer un double rejet du Juif, mais plus encore d'identifier la trilogie victimes/bourreaux/sauveurs qui doit régir tout bon discours de propagande filmique. Cette représentation oblique conditionne

efficacement la haine antisémite du spectateur.

Cette analyse de film nous conduit à observer que dans les faits, hors du cadre symbolique de la propagande d'État, il existe un rapport de cause à effet entre le règlement de la crise des Sudètes et l'aggravation des violences antisémites. Entre Munich et la Nuit de cristal, s'effectue un passage symbolique de la violence entre représentants des États à la violence entre individus, comme si la première rendait la seconde possible, l'autorisait et donc l'encourageait. Le jeu de l'intimidation internationale libère les forces de la domination interpersonnelle et garantit l'impunité aux criminels : il n'y a plus de loi morale qui vaille après Munich.

Cette double incidence de septembre-novembre 1938 doit nous rappeler que les chefs politiques ont essentiellement un rôle de modèle et donc d'animateur, alors que les masses ont un rôle d'agent social, d'applicateur. C'est un peu ce que déclare Michel Maffesoli, au sujet de la vie politique<sup>8</sup> :

*« Si le rôle du politique est celui de l'animation - d'où la mise en scène dont il a besoin, la monumentalité où il se tient et l'apparat dont il s'habille -, le rôle de la masse, quant à elle, est celui de la survie. Il faut se maintenir dans l'être. (...) Le peuple a pour responsabilité essentielle de triompher de la mort tous les jours. »*

---

<sup>8</sup> Michel MAFFESOLI, «Politique et socialité», dans *Le Croquant*, n° 17, printemps-été 1995, pp. 65-66.

WALTER MERAZZI

*Direttore*

*Istituto di storia contemporanea «Pier Amato Perretta»*

*Como - Italia*

## Il progetto «Voci, volti, memorie dei deportati italiani nella Germania nazista»

L'Istituto di storia contemporanea «Pier Amato Perretta» di Como, è un ente di ricerca che ha compiuto 25 anni nell'ottobre 2002, ed è associato all'Istituto Nazionale per la Storia del Movimento di Liberazione.

Resistenza e seconda guerra mondiale, movimento operaio e associazionismo popolare, storia sociale del territorio sono stati sin qui gli ambiti privilegiati della ricerca dell'istituto.

Ricciotti Lazzerò, Presidente dal 1998, scomparso lo scorso dicembre, autore de «Gli schiavi di Hitler» sui lavoratori coatti italiani nel III Reich, ha stimolato una rinnovata attenzione alla deportazione degli italiani nella Germania nazista

La storia della deportazione di oltre seicentomila militari e civili italiani da parte delle forze armate tedesche, la loro schedatura e

internamento nei lager, il loro estenuante impiego nella produzione bellica, nell'industria, nell'agricoltura, nei servizi da parte della Germania di Hitler, appartiene pienamente alla storia d'Europa, è comune a quella delle vittime del nazismo. Per questi uomini e queste donne, per questi civili e militari si aprirono solo prospettive di sopravvivenza e resistenza.

Si valuta intorno ad oltre quarantamila il numero di militari italiani deceduti nei territori occupati dal Reich durante l'ultima guerra; imprecisato quello dei civili deportati: la durezza del loro sfruttamento determinò un'altissima mortalità: L'assenza di una approfondita ricerca circa le modalità del loro arresto e deportazione non permette tutt'oggi di determinarne i numeri.

Gli italiani, come milioni di cittadini dei paesi dell'Europa orientale occupati dai nazisti, vennero deportati per andare a occupare, alla catena di montaggio, il posto delle generazioni ariane impegnate sui vari fronti di guerra. Come tutti gli schiavi di Hitler, vissero un vero e proprio inferno in terra, fatto di fame, distruzioni, desolazione, bombardamenti, disciplina, morte.

Nei giorni successivi all'annuncio dell'armistizio con gli alleati, l'otto settembre 1943, vennero deportati in Germania oltre 600.000 militari. Ad essi seguirono nei mesi successivi decine di migliaia di civili italiani «nemici del Reich» (ebrei, partigiani, antifascisti, operai in sciopero) o semplicemente rastrellati nelle razzie delle truppe tedesche e delle formazioni militari della Repubblica Sociale italiana a caccia di manodopera per le imprese tedesche.

I racconti degli internati militari ci restituiscono la visione corale del disorientamento in cui piombò l'esercito dopo l'otto settembre, il sentimento quasi di vergogna, lo spaesamento e scoramento in cui caddero questi giovani nati con il fascismo, cresciuti nella sua scuola, mandati a combattere sui vari fronti e infine abbandonati a sé stessi.

Separati dal mondo, non assistiti dal diritto, né dalla Croce Rossa, svilupparono una forte solidarietà per sopravvivere e resistere alla durezza delle loro condizioni. Avrebbero potuto sfuggire alla prigionia ma nella grande totalità rifiutarono le richieste di arruolamento. Pagarono a caro prezzo il loro deciso NO alla guerra nazifascista

Testimoni della tragedia ebraica, vennero trattati, come riconoscono gli stessi storici tedeschi, appena sopra i russi nella gerarchia del sistema lager.

Certo ci fu anche chi trovò condizioni più umane, chi fu aiutato dai tedeschi, chi lavorò in campagna, ma la pesantezza del lavoro di

fabbrica e nelle miniere, l'impiego di massa nelle grandi opere di difesa orientali, le condizioni della detenzione, la fame, le umiliazioni e le violenze, rendono l'immagine di una Germania come grande unico lager e quello dei lager come sistema regolativo della manodopera coatta, risorsa indispensabile per la guerra combattuta dalla borghesia industriale tedesca, fondata sulla cancellazione dei diritti degli individui.

Il ritorno in Italia penoso, rocambolesco o assistito, non offrì occasioni di riscatto: chi tornò lacerato e sconvolto trovò una forte concorrenza sul mercato del lavoro, l'indifferenza di un paese che si stava riorganizzando, che voleva dimenticare al più presto la guerra, già immerso in nuovi problemi e in un nuovo quadro internazionale.

Lentamente il processo di integrazione portò questa massa di giovani, contadini e operai scampati al sistema lager, a fare la loro parte, nel silenzio della memoria, nella ricostruzione del paese.

Malgrado quello della deportazione sia stato uno dei principali drammi della guerra, il destino di questi uomini sembra rimosso dalla coscienza storica del paese.

Le carenze della storiografia discendono «in primis» dalla difficoltà della società italiana del dopoguerra a confrontarsi con il fascismo e la sua guerra, con l'otto settembre, la Repubblica Sociale e fino in fondo con la Resistenza

Invisi ai fascisti perché non avevano aderito alla repubblica fantoccio di Mussolini, sospetti agli occhi della burocrazia e dell'esercito perché arresi, le vicende degli internati militari italiani vennero schiacciate dal paradigma della Resistenza militare e politica come unica Resistenza legittima. Su di loro pesarono infine come un macigno i nuovi equilibri internazionali. Troppe le questioni irrisolte perché non prevalesse nel paese la voglia di dimenticare rapidamente:

la loro «memoria inutile» venne digerita nel clima della ricostruzione e della guerra fredda».

Il loro fu considerato un fenomeno scomodo, «minore» rispetto agli altri drammi della guerra, una storia su cui gettare, al più, un fugace sguardo «pietoso».

Solo la voce dei protagonisti ha saputo mantenere vivo il ricordo del furto di vita e di lavoro, della violenza e dell'abbandono in cui si vennero a trovare.

Scarsi sono stati gli studi, spesso limitati agli ambiti delle Associazioni dei reduci, agli storici legati alla storia della Resistenza. La maggior parte delle pubblicazioni sull'argomento (Claudio Sommaruga ne ha censite 526) sono costituite da memorialistica.

E' particolarmente significativo il fatto che le due principali e organiche ricerche sugli internati militari italiani siano opera di due storici tedeschi come Gehrard Schreiber e Gabriele Hammermann.

La debolezza storiografica e politica dei deportati italiani è risultata evidente quando nel 2000 la Repubblica Federale tedesca ha approvato una legge destinata a risarcire i lavoratori coatti del III Reich. I militari italiani sono stati esclusi dal risarcimento perché considerati «prigionieri di guerra». Si è trattato di una decisione fondata su un falso storico: un capolavoro di ipocrisia, l'ultimo schiaffo, l'ultima umiliazione ad una generazione «tradita, disprezzata, dimenticata» come l'ha definita Gehrard Schreiber.

In questo momento la legge tedesca appare come un'iniziativa che banalizza la memoria, un percorso pasticciato e osteggiato che dimostra le presenti difficoltà per la Germania di fare fino in fondo i conti con il suo passato. Una simile situazione costituisce un terreno friabile su cui non è pensabile poter costruire una memoria condivisa, una bussola per un futuro europeo.

Il progetto «Voci, volti, memorie dei deportati italiani nella Germania nazista», articolato dall'Istituto «Perretta», si propone l'obiettivo di raccogliere le testimonianze dei deportati italiani.

Esso è stato possibile a partire dalle competenze della sezione video dell'Istituto e per mezzo di un finanziamento della Regione Lombardia, che ha permesso un adeguamento tecnologico degli strumenti di ripresa e di post produzione.

Il progetto prevede la raccolta di interviste finalizzate all'approfondimento della ricerca e funzionali alla campagna per il risarcimento.

Le video testimonianze sin qui raccolte appartengono a deportati civili e internati militari ;

sono state registrate presso il centro video dell'Istituto A queste interviste in loco si affiancano testimonianze raccolte in Lombardia, Piemonte, Marche e Abruzzi, realizzate a domicilio oppure in locali predisposti in accordo con associazioni locali o in concomitanza di incontri nazionali di reduci.

Le interviste prevedono una serie di domande sulle fasi e aspetti della deportazione, internamento, lavoro coatto, liberazione. Le domande iniziali sono relative al periodo antecedente la deportazione e riguardano: caratteristiche della famiglia e dell'ambiente, educazione, lavoro, esperienza militare e di guerra. A conclusione vengono fatte domande sul reinserimento dopo il rientro in Italia.

La raccolta di video testimonianze si affianca ad un lavoro di ricerca finalizzato all'ordinamento, informatizzazione, studio di oltre dodicimila schede personali, corredate da documenti, immagini, brevi memorie, diari di ex deportati, raccolte a partire dall'anno 2000 all'interno della campagna per il risarcimento del lavoro coatto nella



Germania nazista, promossa dal nostro Istituto in collaborazione con Associazioni di reduci, Patronati Sindacali e altri Istituti Storici.

La modulazione della ricerca nel corso del triennio attraverso lo sviluppo di progetti specifici con Comunità Europea, Regione Lombardia, Fondazione Cariplo, Fondazione Provinciale della Comunità Comasca, ha portato alla creazione del sito internet [www.schiavidihitler.it](http://www.schiavidihitler.it), alla sistemazione di tremila schede e alla loro pubblicazione sul sito, contestualmente a trecento brevi memorie, immagini, documenti, strumenti per la

ricerca; alla raccolta di oltre cinquanta video testimonianze.

La ricerca si è affiancata ad una intensa attività di assistenza personale agli ex deportati nei confronti della Fondazione «Memoria, Responsabilità, Futuro», alla partecipazione dell'attività del «Coordinamento nazionale degli Enti, Associazioni, Istituti per il risarcimento del lavoro coatto nella Germania nazista», al sostegno e partecipazione ad iniziative pubbliche e verso Enti Istituzionali. Negli ultimi mesi si è inoltre molto intensificato il rapporto di lavoro con gruppi locali di ricerca in Germania.

WALTER MERAZZI

*Directeur*

*Istituto di storia contemporanea «Pier Amato Perretta»*

*Côme - Italie*

## Le projet «voix, visages, mémoires des déportés italiens en Allemagne nazie»<sup>1</sup>

L'Institut d'Histoire contemporaine «Pier Amato Perretta» de Côme est un centre de recherche qui a célébré son 25<sup>e</sup> anniversaire en octobre 2002. Il est associé à l'Institut National d'Histoire du Mouvement de Libération. Parmi les thèmes de prédilection qui font l'objet de recherches par l'Institut, nous trouvons la Résistance et la Seconde Guerre mondiale, le mouvement ouvrier, les mouvements associatifs populaires et l'histoire sociale de l'ensemble du territoire. Ricciotti Lazzaro, Président depuis 1998 a disparu en décembre dernier. Il était l'auteur de «Gli schiavi di Hitler» (*Les esclaves d'Hitler*), traitant du travail obligatoire des Italiens sous le III<sup>e</sup> Reich. Il a sus-

cité un renouveau d'attention sur la déportation des Italiens en Allemagne nazie.

L'histoire de la déportation de plus de six cent mille militaires et civils italiens par les forces armées allemandes, leur enregistrement et leur internement dans les *Lagers*, leur travail éreintant pour la production de guerre, tant dans l'industrie et l'agriculture que dans les autres services de l'Allemagne hitlérienne, fait partie intégrante de l'Histoire de l'Europe. Elle est le patrimoine commun de toutes les victimes du nazisme. Pour ces femmes et ces hommes, pour ces civils et ces militaires, la seule perspective d'avenir était : survivre et résister.

<sup>1</sup> Nous tenons à remercier chaleureusement Madame Catherine PETTJEAN pour sa traduction en français de l'article de Walter Merazzi.

On estime à plus de quarante mille le nombre de militaires italiens morts sur le sol des territoires occupés par le Reich pendant la dernière guerre. Le nombre de civils déportés est plus imprécis et la dureté de leur exploitation eut pour conséquence un taux élevé de mortalité. L'absence d'une recherche systématique approfondie sur les circonstances de leur arrestation et de leur déportation ne permet pas encore aujourd'hui d'établir un nombre précis.

Les Italiens, comme des millions de citoyens des pays d'Europe occidentale occupés par les Nazis furent déportés vers des camps de travail, des chaînes de montage, pour remplacer les générations aryennes envoyées sur les différents fronts. Comme tous les esclaves d'Hitler, ils vécurent un véritable enfer sur terre dont le quotidien n'était que faim, désolation, bombardements, discipline et mort.

Les jours qui suivirent l'annonce de l'Armistice avec les alliés, le 8 septembre 1943, plus de 600 000 militaires furent déportés vers l'Allemagne. Dans les mois qui suivirent, ce sont plusieurs dizaines de milliers de civils italiens qui prirent le même chemin (Juifs, partisans, antifascistes, ouvriers en grève ou simplement des victimes des *razzias* menées par les troupes allemandes et les formations militaires de la République Sociale italienne à la recherche de main d'œuvre pour les entreprises allemandes).

Tous les récits des internés militaires décrivent d'une même voix la désorientation totale dans laquelle sombra l'armée au lendemain du 8 septembre, le sentiment semblable à la honte, le dépaysement et le désarroi dans lequel s'enfoncèrent ces jeunes, nés dans le fascisme, élevés au sein de son école, envoyés au combat sur plusieurs fronts et finalement abandonnés à eux-mêmes.

Coupés du monde, sans soutien légal, pas même de la Croix-Rouge, ils développèrent une solidarité très forte pour survivre et

résister à la dureté de leurs conditions de vie. Ils auraient pu échapper à la prison mais la grande majorité refusa les propositions d'enrôlement. Ils payèrent très cher le prix de leur décision, leur NON à la guerre nazie et fasciste.

Des témoins de la tragédie juive racontent, et les historiens allemands corroborent leurs récits : ils furent traités à peine mieux que les Russes, tels que la hiérarchie du système des *Lagers* les définissait.

Evidemment, certains connurent des conditions meilleures, furent aidés par des Allemands ou travaillèrent dans les campagnes, dans les exploitations agricoles, mais le poids du travail en usine et dans les mines, l'emploi de masse dans les grandes œuvres de défense de l'Est, les conditions de détention, la faim, les humiliations et les violences, tout cela donna l'image d'une l'Allemagne semblable à un immense camp unique dans lequel les *Lagers* opéraient en tant que système de régulation du travail obligatoire, ressource indispensable pour la guerre combattue par la bourgeoisie industrielle allemande, fondée sur l'anéantissement des droits individuels.

Le retour pénible vers l'Italie, rocambolesque ou assisté, n'offrit pas d'occasion de rachat : celui qui retourna au pays, meurtri et bouleversé, trouva une concurrence sévère sur le marché du travail, l'indifférence d'un pays en phase de réorganisation, qui voulait oublier la guerre au plus vite et déjà en proie à de nouveaux problèmes dans un nouveau cadre international.

Lentement, le processus d'intégration contraignit cette masse de jeunes, de paysans et d'ouvriers arrachés au système du Lager, à tirer leur plan, dans le silence de la mémoire, dans la reconstruction du pays.

Malgré le fait que le drame de la déportation ait été un des drames majeurs de la guerre, le destin de ces hommes semble être oublié

de la conscience historique du pays. Les carences de l'historiographie découlent «in primis» de la difficulté de la société italienne de l'après-guerre à faire face au fascisme et à sa guerre, celle du 8 septembre, la République sociale et dans le fond, à la Résistance. Mal vus des fascistes parce qu'ils n'avaient pas adhéré à la république fantôme de Mussolini, suspects aux yeux de la bureaucratie et de l'armée parce qu'ils avaient été arrêtés, les vicissitudes des internés militaires italiens ont été oblitérées par le paradigme de la Résistance militaire et politique comme seule et unique forme de résistance légitime. Il pèse sur eux, en fin de compte, telle une chape de plomb, de nouveaux équilibres internationaux. Les questions sans réponses foisonnent car elles furent écrasées par la volonté d'oublier rapidement ; leur «mémoire inutile» fut rapidement digérée dans un climat de reconstruction et de guerre froide.

Leur cas fut jugé comme un phénomène gênant, «mineur» en regard des autres drames de la guerre, une histoire juste bonne à recevoir un bref coup d'œil «pieux». Seule la voix des protagonistes a réussi à maintenir vivant le souvenir d'une vie volée et d'une vie de labeur, de violence et d'abandon qu'ils ont été contraints d'assumer. Rares sont les études sur le sujet, et lorsqu'elles existent, elles se limitent au domaine des associations d'Anciens Combattants, aux récits liés à l'histoire de la Résistance. La plus grande partie des publications sur le sujet (Claudio Sommaruga en a recensé 526) est constituée à partir de souvenirs. Cela est particulièrement significatif si l'on considère que les deux recherches organiques principales sur les internés militaires italiens sont l'œuvre de deux Allemands comme Gehrard Schreiber et Gabriele Hammermann.

La faiblesse historiographique et politique des déportés italiens fut mise en évidence en 2000, lorsque la République Fédérale

d'Allemagne a adopté une loi destinée à dédommager les travailleurs forcés du III<sup>e</sup> Reich. Les militaires italiens ont été exclus de ce programme parce qu'ils étaient considérés «prisonniers de guerre». Il s'agissait d'une décision fondée sur un événement historique totalement faux : un chef d'œuvre d'hypocrisie, un affront ultime, l'humiliation suprême à une génération «trahie, désespérée, oubliée» comme l'a si bien dit Gehrard Schreiber. A ce stade, la loi allemande apparaît comme une initiative prise dans le seul but de banaliser la mémoire, un parcours raté et à sens inverse qui démontre la difficulté actuelle de l'Allemagne de régler définitivement ses comptes avec le passé. Une telle situation constitue un terrain friable sur lequel il est impensable de pouvoir construire une mémoire commune, une boussole pour un avenir européen.

Le projet «*voix, visages, mémoires des déportés italiens en Allemagne nazie*», préparé par l'Institut Perretta, a pour objectif de recueillir les témoignages des déportés italiens.

Sa mise en œuvre fut possible grâce aux compétences de la section vidéo de l'institut et grâce à un subside de la Région Lombardie, ce qui a permis l'adéquation technologique des instruments de reprise et de post-production.

Le projet prévoit le rassemblement d'interviews dont l'objectif est d'approfondir au maximum la recherche pour mener à bien la campagne en faveur de l'indemnisation. Les témoignages audiovisuels récoltés jusqu'à présent appartiennent à des déportés civils et à des internés militaires ; ils ont été enregistrés au Centre audiovisuel de l'Institut. A côté de ces interviews en studio, nous avons ajouté des témoignages recueillis en Lombardie, au Piémont, dans les Marches et les Abruzzes, à domicile ou dans les locaux spécialement préparés pour l'occasion par

des associations locales ou à l'occasion de commémorations d'anciens combattants.

Les interviews prévoient une série de questions sur les étapes et les aspects de la déportation, de l'internement, du travail obligatoire, de la libération. Les questions initiales se réfèrent à la période précédant la déportation et s'attachent principalement à cerner la famille et le milieu, l'éducation, le travail, l'expérience militaire et l'expérience pendant la guerre. Pour clôturer l'interview, des questions abordent la réinsertion après le retour en Italie.

Le rassemblement de ces témoignages audiovisuels s'accompagne d'un travail de recherche axé sur le classement, l'informatisation et l'étude de plus de douze mille fiches personnelles, corroborés par des documents, des images, de brefs mémoires, journaux intimes d'anciens déportés, rassemblés depuis l'an 2000 dans le cadre de la campagne pour l'indemnisation du travail obligatoire en Allemagne nazie, soutenue par notre Institut en collaboration avec des Associations d'anciens combattants, d'organisations syndicales et d'autres Instituts d'Histoire.

La modulation de la recherche au cours des trois années par le biais de projets spécifiques avec la Communauté européenne, la Région Lombardie, la Fondation Cariplo, la Fondation Provinciale de la Communauté de Côme, a abouti à la création d'un site internet : [www.schiavidihitler.it](http://www.schiavidihitler.it), au classement de trois mille fiches et à leur publication sur le site aux côtés de trois cents brefs souvenirs, des images, des instruments de recherche, et à la récolte de cinq cents vidéos de témoignages.

La recherche s'est ajoutée à une activité intense d'assistance personnelle aux anciens déportés, mise en place au bénéfice de la Fondation «Mémoire, Responsabilité, Avenir». Elle s'intègre également aux activités de la «Coordination nationale des Organisations, Associations et Instituts pour l'indemnisation du travail obligatoire en Allemagne nazie» et participe à des initiatives publiques. Au cours des derniers mois, nous avons assisté en outre à l'intensification des relations de travail avec des groupes locaux de recherche en Allemagne.

JÉRÔME BURTIN

*Doctorant*

*Centre de Recherche sur les Médias*

*Université de Metz*

*France*

## Judéocide et Télévision française : Etude des logiques de programmation (1945 - 2000)

L'objet de cet article est de présenter le sujet d'un travail de recherche (Thèse en Sciences de l'Information et de la Communication) débuté en 2001 à l'université de Metz.

Ce travail trouve son origine dans la volonté de compréhension des mécanismes de la médiatisation du judéocide et à la suite de la lecture de l'article de Jacques Walter *Pour une périodisation des témoignages de survivants à la télévision*<sup>1</sup> paru dans les pages de cette même revue. En effet, après la lecture de ce dernier, nous ne pouvions que regretter l'absence de travaux universitaires sur le couple Shoah/télévision qui nous appor-

teraient, entre autre, un savoir précieux quant à la place du judéocide dans l'espace public français.

### Histoire et télévision

Aujourd'hui, on estime que la télévision assume une triple mission : celle d'information, de culture et de divertissement. Elle est un élément constitutif de notre mémoire sociale. Son rôle de miroir de notre société est néanmoins contesté. En effet, si cette dernière propose de nombreuses informations sur la société, tant dans les fictions que dans les reportages, elle n'est en aucun

<sup>1</sup> J. WALTER, «Pour une périodisation des témoignages de survivants à la télévision» dans *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*, 3, Bruxelles, Éd. du Centre d'Études et de Documentation - Fondation Auschwitz, juin 1999, pp. 91-102

cas le «réceptacle de la société». De par son rôle d'acteur à l'intérieur du champ social, elle fournit des modèles et des références qui correspondent, par proximité temporelle, aux modèles et aux références contemporains. La télévision est donc aujourd'hui un véritable acteur social. Pour s'assurer de l'importance de ce média chez nos contemporains, il suffit d'examiner le taux croissant d'équipement des foyers : entre 1954 et 1990, il a augmenté de près de 90%<sup>2</sup>. Cette croissance s'accompagne d'un développement du nombre de chaînes et de la diversification de leurs programmes.

La télévision a toujours laissé une place au traitement de l'histoire dans ses programmes, qui depuis une vingtaine d'années ne cesse de s'accroître. En outre, nous pouvons constater plus spécifiquement une certaine récurrence de la thématique du judéocide, qu'il s'agisse d'émissions spéciales, du journal télévisé ou de fictions<sup>3</sup>. L'abondance de ce thème peut s'expliquer tout d'abord par des facteurs socio-historiques mais aussi par l'engouement de la télévision pour Clio<sup>4</sup>, et par l'histoire même de ce média. Ainsi, nous serions passés, dans les années 80, de la «paléo-télévision» fondée sur le primat du

contrat et de l'éducatif à la «néo-télévision» fondée, quant à elle, sur celui du contact et de la convivialité, somme toute, à «une télévision de l'intimité»<sup>5</sup>. Dans cette dernière forme de télévision, la place du témoin, y compris historique, acquiert une importance nouvelle. Il semble tout de même délicat de schématiser le développement de ce média en deux phases : il serait plus juste de parler d'une histoire multidimensionnelle. Malgré tout, la télévision semble être un lieu privilégié de mémoire.

### L'importance d'une étude du couple Shoah et télévision

Bien que depuis la loi du 20 juin 1992, les productions de la radio et de la télévision aient le statut d'archives, il n'y a pas eu de travaux sur le traitement télévisuel de la Shoah, si ce n'est l'article de Jacques Walter<sup>6</sup> paru en juin 1999. Une telle étude pourrait pourtant nous apporter des connaissances utiles. En effet, la transposition télévisuelle peut, entre autre, transfigurer le fait rapporté en un événement médiatique. Nous pouvons alors reprendre F. Garçon : «la force explosive du

<sup>2</sup> J. BOURDON, *Haute fidélité. Pouvoir et télévision, 1935-1994*, Paris, Ed. du Seuil, 1994

<sup>3</sup> Entre 1967 et 1991, les dossiers de l'écran ont, par exemple, favorisé l'évocation du génocide et de la déportation.

<sup>4</sup> De plus, il existe un réel public pour les émissions à caractère historique. Ainsi, *Histoire parallèle*, présentée par l'historien Marc Ferro, a duré près de 12 ans et a réuni près de 500 000 spectateurs hebdomadairement.

<sup>5</sup> D. MEHL, *La télévision de l'intimité*, Paris, Ed. du Seuil, 1996.

<sup>6</sup> J. WALTER, *op.cit.*

<sup>7</sup> F. GARÇON, (ss. dir.), *Cinéma et Histoire autour de Marc Ferro*, Paris, Cinémactions, 1993.

<sup>8</sup> En Allemagne de l'Est, le film a été interdit sous la pression du gouvernement, des films glorifiant le rôle de l'armée rouge ont été diffusés. A contrario, en Allemagne de l'Ouest, la diffusion de la série a permis bon nombre de réflexions et un réajustement des programmes scolaires traitant de cette période.

<sup>9</sup> Nous pouvons alors reprendre l'exemple de la télévision française. Au début du mois de mai 1990, *Nuit et Brouillard* est diffusé sur la Cinq en réaction à la profanation au cimetière juif de Carpentras. Il en sera de même lors du procès Touvier.

<sup>10</sup> B. FLEURY-VILATTE, *Images et représentations (cinéma, télévision et histoire)*, Note de synthèse présentée pour l'habilitation à diriger des recherches, Université Nancy 2 (sous la direction du professeur M. Ferro), 1995.

<sup>11</sup> A. WIEVIORKA, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

<sup>12</sup> J-M. CHAUMONT, *La concurrence des victimes. Génocide, Identité, Reconnaissance*, Ed. La découverte, 1997.

<sup>13</sup> F. BEDARIDA, «Shoah : la singularité du mal» dans : *L'Histoire*, n°220, 1998, p. 62.



*septième Art, la télévision l'a démultiplié. Et là, encore, tout comme au cinéma, les réalisations à caractère historique, s'élèvent davantage que les autres au statut de monuments médiatiques*»<sup>7</sup>. Pour l'exemple qui nous intéresse, il suffit de nous rappeler la diffusion de la série *Holocauste* en Allemagne. Cette dernière a eu des conséquences considérables sur la société des deux Allemagne<sup>8</sup>.

Un traitement quantitatif nous permettrait d'analyser les fréquences de diffusion de programmes sur ce sujet. Il pourrait alors s'agir d'émissions spécifiques sur cette période ou d'allusions à cet événement dans des programmes plus généralistes. Ce travail de recherche aurait alors pour objectif de nous renseigner sur les conditions d'une telle programmation. Ainsi, nous pourrions isoler les régimes de diffusion de ces émissions : la télévision diffuse-t-elle ces dernières dans des conditions bien particulières. Existe-t-il des périodes de «pics» tout comme des périodes de «basses eaux»? Il semble que, souvent, ces diffusions répondent aux besoins de l'actualité comme illustration d'un sujet politique, lors de période de commémoration ou dans des circonstances judiciaires comme le procès Papon<sup>9</sup>. Nous devons ainsi nous intéresser à la logique de programmation des chaînes de télévision française quant à ce sujet. En effet, un certain nombre de facteurs influent sur la politique des chaînes. Nous pouvons reprendre ici l'exemple de l'émission «*La caméra explore le temps*». Cette dernière a rencontré un succès certain auprès du public mais a finalement été interdite par crainte que l'engagement de De Stello Lorenzi ne se répercute sur l'image. Cet exemple peut, en partie, expliquer des choix opérés en matière d'émissions historiques. De même, il faut garder à l'esprit que la télévision est un instrument de promotion, de défense d'une cause. Ainsi, il convient de prendre en comp-

te les logiques d'investissement de celui-ci par des groupes d'intérêts (au sens où l'entendent les politistes). Cela revient donc à minimiser le rôle d'initiative des professionnels de la télévision<sup>10</sup>.

## Périodisation de l'étude

Il semble que, pour plusieurs raisons, les années 60 marquent un tournant dans l'émergence de la mémoire du génocide et de sa représentation. Ces raisons sont de deux ordres : les raisons inhérentes à l'historiographie du génocide et celles inhérentes à la télévision.

Selon Annette Wieviorka, le procès Eichmann (1961) semble avoir permis à la Shoah une apparition dans l'espace public et «*le début d'une ère nouvelle où la mémoire du génocide devient constitutive d'une certaine identité juive tout en revendiquant fortement sa présence dans l'espace public*»<sup>11</sup>. D'autres chercheurs, qui, dans différents pays, ont étudié l'évolution de la construction de la mémoire du judéocide, insistent sur le tournant pris dans les années 60 : Tom Segev en Israël, Rachel G. Sidel aux Etats-Unis... Pour certains, la période s'étalant entre 1945 et 1961 voit la prédominance de l'écrit et, à partir des années 60, une place plus importante accordée à la parole des témoins.

D'autres situent ce tournant historiographique plus tardivement, au début des années 70. Ainsi, J.-M. Chaumont qualifie la période 1945-1967 de «*temps de la honte*» et celle de 1967 à aujourd'hui de «*temps de la gloire*»<sup>12</sup>.

F. Bedarida, quant à lui, n'hésite pas à parler de «*tornade historiographique*»<sup>13</sup>. Cette dernière ne touche pas particulièrement la télévision mais il n'en demeure pas moins qu'elle influence ceux qui organisent la production de témoignages et le rôle même des témoins.

Enfin, un certain nombre d'événements influent directement sur la représentation de la Shoah à la télévision française comme le procès Touvier ou l'apparition sur la scène publique des thèses révisionnistes.

Plus spécifiquement en France, les témoignages des survivants sont rares à la télévision durant une longue période pour des raisons politiques : la télévision est encore assujettie à l'Etat. Ainsi, la mémoire télévisuelle du judéocide est tributaire des liens qui unissent l'environnement politique et la télévision, des liens qui unissent la télévision et la société et, enfin, des dispositifs institutionnels et stratégiques propres au fonctionnement télévisuel. Par conséquent, le traitement d'un fait historique à la télévision française est étroitement corrélé à l'histoire de la télévision, de ses acteurs ainsi que de leurs rapports avec l'environnement, qu'il émane de la politique ou du social de façon plus large.

Il est donc nécessaire de prendre en compte le poids reconnu de la censure et du filtrage de la programmation télévisuelle de cette époque. L'Etat désire faire jouer à la télévision une fonction culturelle, «*ceci s'est traduit (...) par une propension à enseigner l'histoire, propension à laquelle participent les responsables politiques gaullistes et des réalisateurs proches du Parti communiste : Les uns et les autres peuvent se référer à un passé résistant au détriment de l'évocation de la Shoah*»<sup>14</sup>. Il va alors se constituer un véritable mythe résistancialiste. La télévision se doit, par conséquent, d'être un facteur d'unifi-

cation : traiter de la Shoah revient alors à rouvrir la blessure mal cicatrisée de Vichy et de la collaboration.

Il faut attendre les lois du 3 juillet 1972 et du 7 août 1974 pour que s'amorce la rupture entre l'Etat et la télévision : «*la télévision fonctionne désormais en toute autonomie et au-delà des organismes de représentation traditionnels*»<sup>15</sup>. Ainsi, après la loi de 1974, les chaînes deviennent concurrentes : la recherche de l'audience commerciale devient un élément déterminant de la politique de programmation. De plus, la télévision des années 70 prend une nouvelle dimension, elle occupe désormais une place au sein du débat social. Cette place ne cessera de croître jusqu'à nos jours.

Au vu de ces différents éléments, il nous semble intéressant de prendre pour notre étude la période 1945-2000. Nous pourrions ainsi vérifier un certain nombre d'hypothèses en lien avec l'évolution de la télévision mais également en rapport avec l'historiographie du génocide. De plus, comme le souligne Béatrice Fleury-Vilatte, «*travailler à partir d'un thème unique sur une période longue permet de dépasser le cadre seul de l'événement en traitant également de l'évolution de la télévision française sur le plan formel, stylistique et narratologique*»<sup>16</sup>. En effet, à l'image du courant cinéma-histoire qui envisage le cinéma comme un vecteur d'informations sociologiques<sup>17</sup>, plusieurs historiens envisagent la télévision comme un moyen de compréhension sociale.

<sup>14</sup> J. WALTER, *op.cit.*

<sup>15</sup> S. BLUM, *La télévision ordinaire du pouvoir*, Paris, PUF, 1982.

<sup>16</sup> B. FLEURY-VILATTE, *op.cit.*

<sup>17</sup> M. FERRO, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard (Folio Histoire), 1993.

<sup>18</sup> Le problème ici est que cette scène pourrait être annexe au sujet principal du film, une histoire d'amour par exemple. L'utilisation de ces images servirait alors simplement à rappeler un contexte aux téléspectateurs.

<sup>19</sup> J. WALTER, *op.cit.*

<sup>20</sup> L. VILCHES, *La télévision dans la vie quotidienne. Etats des savoirs*, Vendôme, Apogée, 1995.

## Délimitation du champ de recherche

L'objectif de ce travail consiste en l'analyse des conditions de programmation, de la fréquence de ces programmes ainsi que de leur contenu. Ceci nous permettra de mieux cerner la politique de programmation des chaînes hertziennes françaises concernant le judéocide et, par conséquent, de cerner la mémoire médiatique dont la télévision rend compte. Afin de constituer notre corpus, nous profiterons de la loi de juin 1992, instaurant le dépôt légal de l'audiovisuel. Ainsi, une grande partie de notre travail de recherche consistera à répertorier ces programmes grâce aux fonds de l'INA. Il s'agira également d'étudier les grilles de programmation par l'intermédiaire de la presse spécialisée. Afin de réellement analyser cette logique de programmation, nous devons certainement contacter les différentes chaînes de télévision pour un travail d'enquête.

Mettre en place une telle étude requiert de notre part l'élaboration d'un véritable protocole de recherche et doit également répondre à un certain souci méthodologique.

Le principal problème auquel nous allons être confrontés est la réunion de notre corpus. Tout d'abord, il s'agit pour nous de préciser au mieux ce que nous entendons par la représentation de la Shoah à la télévision. En effet, la Shoah ne se résume pas seulement à l'industrie de mort des camps d'extermination. Elle comprend également les différentes mesures discriminatoires et vexatoires, la ghettoïsation et les exécutions sommaires. Il est évident que nous nous devons de délimiter notre champ de recherche. Dans le cas contraire, une fiction ayant pour cadre la France de la seconde Guerre Mondiale et présentant une scène de rafle de Juifs par des fonctionnaires de

Vichy<sup>18</sup> pourrait alors côtoyer dans notre étude un documentaire sur le camp d'Auschwitz. Nous nous limiterons donc aux programmes dont le sujet est précisément le judéocide. Cette précision est fondamentale, notamment en ce qui concerne le travail que nous allons réaliser à l'INA. J. Walter, dans son article *«Pour une périodisation des témoignages de survivants à la télévision»*, relate les difficultés rencontrées par le chercheur dans la réunion d'un tel corpus. Il insiste notamment sur le problème de la non-standardisation des mots-clés. Il précise, par ailleurs, que cette limite n'invalide en rien une démarche de nature quantitative, mais qu'elle *«invite à la prudence et à une réflexion sur les déterminants socio-historiques des outils d'investigation produits par les documentaristes et sur leur mode d'utilisation par les chercheurs»*<sup>19</sup>.

Reste alors à déterminer si nous nous limitons à un genre bien précis d'émissions ou si nous associons dans notre étude les fictions et les documentaires. Lorenzo Vilches nous indique que deux démarches coexistent, celle d'Ellis, tout d'abord, selon laquelle *«A la télévision, on ne peut pas diviser le modèle narratif en deux modèles distincts, l'un pour la fiction, l'autre pour la chronique»* et celle d'Eco qui oppose les deux registres parce que la différence qui sépare l'information et la fiction *«se reflètent dans la façon dont les organes de contrôle parlementaire, la presse, les partis politiques censurent la télévision»*<sup>20</sup>. Pourtant, il nous semble intéressant d'étudier la télévision comme un tout signifiant, non pas en distinguant les genres qui la composent mais en étudiant ces genres à la lumière de leur cohabitation. De plus, l'étude comparative des genres donne la possibilité de mieux appréhender les spécificités des deux genres et, ainsi de confirmer ou d'infirmer l'idée d'une mémoire télévisuelle spécifique par rapport à un événement donné.

Lors de l'analyse des émissions retenues pour notre étude, il faudra garder en mémoire qu'une des particularités de la télévision est d'insérer son contenu à l'intérieur d'un flux. Dans ce sens, il ne faut en aucun cas abstraire une émission de la grille qui l'accueille et qui conditionne sa réception, son interprétation et son impact. J. Bourdon nous rappelle que *«l'archive audiovisuelle ne peut être comprise que reconstituée au temps-lieu de sa diffusion-réception. Sinon elle est*

*sémique, aphasique, muette, ouverte à toutes les projections du chercheur. A l'inverse des textes littéraires ou cinématographiques, des œuvres d'art en général, qui ont «une vie propre», un sens durci par une tradition de commentaire et d'observation, et qui donnent prise à un travail «relativement autonome»<sup>21</sup>. Ainsi, nous ne pouvons analyser le contenu d'une émission sans nous intéresser à son heure de programmation car cette dernière est porteuse de sens.*

---

<sup>21</sup> J. BOURDON, «Quelle documentation écrite pour les chercheurs travaillant sur les archives audiovisuelles» dans *Les ateliers de recherches méthodologiques*, Inathèque de France (cité par B. Fleury-Vilatte).

**DR. GIDEON GREIF**

*Historian*

*Yad Vashem Educational Center*

*Israel*

**ANDREAS KILIAN**

*Historian*

*Claims Conference - Fund for Former Slave and Forced Laborers*

*Germany*

## **Significance, responsibility, challenge : Interviewing the Sonderkommando survivors**

### **Significance : The Uniqueness of the Sonderkommando testimonies**

The importance of Oral History for a genuine and vivid understanding of the Holocaust is widely acknowledged today. In a period where the ruling power did everything to eliminate and burn all relevant documents in order to eradicate any evidence of this enormous crime, the eyewitness reports fill the gaps and enable us to understand the conditions of the persecuted, tortured and murdered Jews. In many places where Jews lived, none of the documents remained. Only the survivors, few as they

are, can provide tangible and detailed descriptions of their experiences.

Furthermore, historical documents cannot give answers to all the questions that are necessary for their interpretation. Eyewitnesses, on the other hand, are able to correct credibly, even in hindsight, their own testimonies. In contrast, written documents, whether authentic or purposefully misrepresenting, talk only for themselves and elucidate, if at all, only in a highly limited fashion.

A thorough methodology of questioning is even able to induce an eyewitness to regain access to fragments of his memory that he might have repressed up to now. He might thus be able to reconstruct events in even greater detail. In contrast, a written docu-

ment only provides answers based on the reader's interpretation, rather than those intended by its author.

In a historical event like the Holocaust, in which the perpetrators of the crimes did everything they could to humiliate their victims, only the personal account can speak for the humiliated people and explain to us, for instance, what it means to sit three days and nights in a sealed waggon without a real toilet, compelled to use a bucket in front of everybody's eyes. Relevant documents, even where they exist, can scarcely give us an impression of the enormous fear the Jews felt, of the sense of being tormented and treated like beasts, or of the ways in which the malicious de-humanization affected their souls.

A vivid eyewitness account not only facilitates a better and more appropriate understanding of people's «lived realities», it also helps to classify and explain historical documents.

For these reasons, there are today no more arguments against the historical value of oral testimonies. The reservations that some historians used to profess some thirty and even twenty years ago have all but vanished completely. A keen effort is being made - though very late in time - to save the last testimonies before their bearers will disappear.

Behind this effort also always lies an attempt to give voice to the survivors - and in case of video-recordings to supplement this voice with a face - and to enable descendants and the coming generations to have access to the testimony in a special way. The intimate encounter with eyewitness reports differs substantially from the abstract nature of a document text. A testimony provides, in addition to being a mere text, an experience that conveys moods and atmosphere, which are communicated by facial expressions, language and voice, behaviour and mannerisms of the interviewee.

The narrative form and expressive potential of audio or visual reports are able to convey more insight and information than the written word alone. Only recently, during a film presentation for this topic, an attentive young woman in the audience asked about the meaning of the empty gaze of the survivors of the Sonderkommando. The profound sense of sadness and traumatization of the survivor could not have been better conveyed than in a filmic portrayal, by his own facial expression and physiognomy.

Over the years, a vast amount of oral histories has been accumulated within the wider field called «Testimonies on the Holocaust». Their importance and relevance naturally vary. Places like big cities (e.g. Warsaw, Krakow, Paris, Saloniki, Amsterdam, Brussels, etc.) have yielded more testimonies than small villages. The life in the big concentration and extermination camps is represented by oral testimonies in much greater detail than events that occurred in the vast number of smaller camps. On the other hand, the extermination of the Jews occurred in thousands of places, many of them tiny, even places that do not appear on the map. Naturally, the written documentation in such places is very scarce.

Whenever the Nazis regarded a site or an operation as «secret», the chance to find survivors and uncover oral evidence is limited. The policy in such cases was to eliminate those, who knew «too much». Such a place of secrecy was the area of the crematoria and the gas chambers in the largest of the extermination camps, Auschwitz-Birkenau, whose existence was labelled «top secret» by the German authorities. The extermination facilities in Auschwitz-Birkenau were never described in terms of what they actually were. Instead, code names and terms were used to hide the real purpose of the death factories.

In contrast to the death zone in Auschwitz-Birkenau, none of the prisoners in the strictly isolated killing areas of the «pure» extermination camps, like Treblinka, Sobibor and Belzec, survived the end of the war. For these camps the extermination facilities and the concrete killing process could only be described from an outside perspective, i.e. only by prisoners who worked within the immediate vicinity of the gas chambers and burning sites. Thus, the fact that members of the Sonderkommando in Auschwitz survived was highly significant.

None of the people deported to Auschwitz and sent to the gas chambers in the camp, survived. This fact also highlights the importance of the evidence given by the survivors of the very small group of prisoners who were forced to work in the killing installations. Their oral testimonies are essential in our efforts to understand the way in which the Death Factory Auschwitz operated within framework of the «Final Solution», especially since the SS perpetrators who ran these installations refused to shed any light on the crimes committed in the death area.

The SS regularly murdered the majority of those prisoners, who were part of the Death Factory and therefore labelled according to SS terminology as «Sonderkommando». In principle, according to an order issued by Eichmann, they were all doomed to die in the end, as they were officially considered «Geheimnisträger» - secret bearers.

Every prisoner who knew about secret aspects of the extermination was regarded as especially dangerous for the Germans' efforts to conceal as much the crimes perpetrated in the camps as possible. In fact the SS tried however to keep and exploit every labourer and trained specialists who were forced into submission and obedience.

Miraculously, about 110 of the originally 2200 prisoners of the Sonderkommando survived Auschwitz and the subsequent

Death Marches. Since the end of WWII, a considerable number of those prisoners have passed away and with them their important testimonies. Today, only 20 of those survivors are still alive worldwide, of which a quarter reside in Europe: two men in France, as well as one each in Germany, Poland and Italy ; the remaining ones live in Israel, the United States and Canada. Of all the Sonderkommando survivors, approx. 40 men left testimonies of all kinds in 13 different languages: manuscripts, autobiographical writings, drawings or paintings, audio and visual recordings, protocols and hearings in courts of law and other types of interviews.

Accounts of the Sonderkommandos and specific events during its history - in particular the depiction of the resistance movement in the Sonderkommando - has yielded until recently a number of tendentious and problematic representations. This insufficient historiography of the Sonderkommando showed that historians and other scholars were often led to politically influenced or abstract and theory dependent misinterpretations, due to their limited knowledge about survivors' testimonies, lacking possibilities to compare between testimonies, lacking overview, especially regarding contexts and numerous gaps of knowledge. By relying too heavily on historical documents, rather than empirical knowledge, as provided in eyewitness testimonies, historians investigating the story of the Sonderkommando could only gain limited insights and were unable to grasp the complexity of the issues involved.

Until 1980 no systematic effort has been undertaken to document their testimonies. The first scholar, who engaged in a more specifically directed research on the Sonderkommando from 1980 onwards, was our dear friend Dr. Erich Kulka (1911-1995), who had himself been a prisoner in Auschwitz



for 26 months. Then in 1986, Gideon Greif embarked on a systematic study of the history of the Sonderkommando in Israel, which has expanded since 1994 into world-wide project thanks to the joint work of the authors of this article.

The members of the former Sonderkommando were the only prisoners who witnessed fully and first-hand the mass murder of the Jews (approx. 1,100,000 victims), the Poles (ca.75,000), the Gypsies (ca.21,000), and the last extermination operations of the all together 15,000 murdered Soviet POWs - who were mainly gassed or shot in the killing installations of Auschwitz-Birkenau. For this reason alone, it is of utmost importance to save the reminiscences of the members of the Sonderkommando and document concrete, realistic and plastic images of the following points:

### Anatomy :

The structure and architecture of the killing sites and their technical details: Although much of the architectonic and engineering plans have been found, the testimonies of the former Sonderkommando prisoners enable us to understand exactly how the «factory» of death functioned and how the «Production Line» operated.

This is the reason why the former Sonderkommando members Henryk Tauber, Shlomo Dragon, Stanislaw Jankowski and Henryk Mandelbaum, after their escape from the Death Marches between February and June 1945, explained the function of the crematoria to the Soviet and Polish Investigation Commissions and supplied evidence for the crimes. Furthermore, it was the Sonderkommando survivors Filip Müller, Dov Paisikovic and Milton Buki, who elucidated the process of extermination in the course of the Frankfurt Trials in 1964 and 1965. Finally, the already mentioned Shlomo

Dragon testified in 1972 in Linz against the designers of the gas chambers Ertl and Dejaco.

In this context, one also ought to mention that in studies on Auschwitz theoretical calculations were often mistakably taken for authentic representations, even though they totally contradicted the empirical data given by those who worked in the crematoria. This explains also the recent revisionist scandal caused by the Spiegel editor Fritjof Meier, who attempted in such a manner to reduce significantly the number of victims in Auschwitz.

The erroneous conclusions of such statistical studies are often the result of a problematic devaluation of eyewitness testimonies, as well as an overrated and uncritical conception of National Socialist documents and planning. This explains, for instance, the difference between the capacity of the crematoria, as mentioned in the official documents and the descriptions of the survivor testimonies. The practical implementation of the killing and the burning simply differed from the theoretical plans that were set out in the building plans for the crematoria and gas chambers. In practice, the capacity of the killing installations eventually doubled, due to additional methods and innovations that were being discovered over time. In such case, eyewitnesses accounts can provide much more accurate information than documents and operational plans that were mostly written prior to the actual events.

However, during the last couple of years, a specific effort on part of project groups has increasingly resorted to the detailed knowledge of the only survivors who are still able to report about the workings and the inner life of the killing installations. Between 1997-2000 the former Sonderkommando prisoner Shlomo Venezia accompanied an Italian team of researchers to Auschwitz, who worked on a multi-media project

«Destinazione Auschwitz» and could eventually present a detailed virtual reconstruction of the crematorium complex.

In addition, Venezia acted in 1999 as consultant for the production of the feature film «Life is Beautiful» by Roberto Benigni. Morris Kesselmann, the youngest survivor of the Sonderkommando, was in 1998 an advisor for the script to the theatre play «The Grey Zone», which was based on the report of the Rumanian pathologist Miklos Nyiszli and later turned into feature film by Tim Blake Nelson. However, one ought to mention that these cooperations had only become possible after years of carefully approaching the survivors in interviews, where they had opened up, overcome their fears and broken the silence.

### **Deceit and Strategies of Extermination :**

The tactics of deceit, as implemented by the SS personnel vis-à-vis the victims in the undressing hall and the gas chambers: The thousands of innocent victims were constantly cheated and deceived by the Germans. Every detail in the killing process was accompanied by fraud. The goal was to bring the victims almost voluntarily inside the gas chambers, without investing much efforts and manpower. The benches and wooden hooks in the undressing rooms, the metal pipes and shower heads in the gas chamber, the signs in several languages - all these were intentionally installed in the undressing halls and gas chambers. Over decades this image was determined by the outside perspective of other prisoners and supplemented by rumours and elaborate phantasies - like the idea that soap and towels were handed out to the victims, or that the toxic gas was released from the showerheads. Such myths and other wrong and defamatory accounts, e.g. by Miklos Nyiszli

and Primo Levi (whose writings are based on Nyiszli), or those by Hermann Langbein and Tadeusz Borowski, could only be conclusively refuted with the testimonies of the former prisoners of the Sonderkommando. The persistent protest of survivors of the Sonderkommando even pressured Langbein to remove a section that offended the honour of the Sonderkommando from his book «Menschen in Auschwitz», 23 years after its first release. In this way, the testimonies of the former Sonderkommando prisoners help to overcome prejudices and distorted facts.

### **The behaviour towards the victims on their way to the gas chambers and inside the undressing halls :**

According to survivors' reports, the behaviour of the SS staff towards the victims was not permanent or steady and moved from courtesy and politeness to aggression, violence and brutality. The testimonies of the Sonderkommando prisoners give an authentic, internal picture of the Germans' behavioural patterns on the threshold of death and qualify the tendentious and euphemizing accounts of the former camp commander Rudolf Höß in his autobiographic recollections.

### **Characterizing the perpetrators :**

The behaviour of the SS personnel working at the crematoria: the best and most detailed document can never be a substitute for the testimonies of the survivors, who met SS-people like Otto Moll, the commander of the crematoria, almost every day. Only those former prisoners can convey a realistic picture of the extreme cruelty of the Germans

in the Killing area in Auschwitz-Birkenau. In this context, the significance of the survivors' testimonies becomes especially apparent when considering the SS perpetrators' tacit agreement not to testify against each other and their refusal to contribute to the uncovering of the crimes.

### **Reactions :**

The behaviour of the victims in their last minutes after they discovered the truth about their fate: the patterns of the behaviour of those doomed to death enable us, for instance, to answer the question, how much they knew in advance about their forthcoming death, if there were attempts of resistance, and if they tried even in the last minute, to fight for their life.

### **Covering up the traces :**

The concrete efforts to conceal the traces of the murder, i.e. the removal and incineration of the corpses and the scattering of the remaining ashes: the Sonderkommando prisoners were witnesses to the enormous efforts on part of the Germans to erase the evidences of the crimes and to remove all leftovers, even the ashes.

### **Uncovering the traces :**

The history of the «hidden scripts» that were prepared secretly by some of the Sonderkommando members : the background of the documentary project, initiated by members of the Sonderkommando, can be revealed only by resorting to the testimonies of the Sonderkommando members, who knew the comrades that were involved in the writing process of the scripts, and who knew the circumstance that enabled its creation. Furthermore, some of the survivors who were either initiated into the secret or buried some of the scripts them-

selves could even help to find this highly valuable historical source after the war.

### **Social life :**

The daily life within the Sonderkommando, the way they related to each other and to their tormentors, the SS guards: the reality, in which the Sonderkommando members were forced to live and act was without precedence. For the first time in human history, a man was forced to «work» in a Death Factory, to be surrounded day and night by corpses, ashes and painful death. The testimonies depict the various ways in which the Sonderkommando people tried to cope with this gruesome reality. The inside perspective on life in the Sonderkommando also shows that this prisoner unit did not consist of a homogenous group. Amongst these men - who came from very different social and cultural backgrounds, who spoke different languages, had different religious affiliations and had gained different experiences in living and surviving - existed different moralities, mentalities and patterns of behaviour. These differences affected the attitude of each prisoner; they determined his strategy of survival in the extermination camp and also led, from time to time, to conflicts within the Sonderkommando.

### **Conspiratory activities :**

- The underground resistance activities of the Sonderkommando, their relations to the «Kampfgruppe Auschwitz» and the preparations for the joint uprising of the resistance groups: In the history of Auschwitz this chapter is relatively unknown. The range of testimonies reveal the complex world of underground activities in the camp, the group constellations and the negotiations held between the Jewish and non-Jewish underground movements, in their mutual attempt to

sabotage the killing machinery and free all the prisoners.

Since conspiratory activities naturally avoid producing written documentation, only a comparative analysis of a whole range of testimonies can enable us to uncover the intricate history of the resistance movement.

- The details of the Sonderkommando uprising on October 07th 1944: Since this event is only scarcely documented, the oral evidence is especially essential to understand this important event in the camp's history and evaluate its historical significance.

## STEPS IN THE INTERVIEW PROCESS

To trace and find the former members of the Sonderkommando was tremendously difficult. The few remaining survivors disappeared after the war and dispersed across a number of countries all around the world. Having lived though hell on earth, they all tried to open a new chapter in their lives. Those survivors had all reasons to remain anonymous, and gradually build up a new life in a 'normal world', without being surrounded day and night by dying people, corpses, crushed bones and ashes. This explains why the existence of the Sonderkommando survivors has remained unknown for so many years.

An additional reason for the former prisoners of this Kommando to stay 'hidden', was the general attitude displayed by former inmates of Auschwitz towards so called «Funktionshäftlinge» (prisoner functionaries), both Jewish and non-Jewish, who held positions like «Blockältester», «Blockschreiber», «Kapo», «Vorarbeiter», and others. In the years following the end of WWII, some of those prisoner functionaries were identified and brought to trial and many had to flee their places of residence and settle down in some remote countries, like

e.g. Australia, where people did not know about their past.

The former members of the Sonderkommando did not want to expose themselves to the same treatment those other former functionaries had to endure. The survivors of the Sonderkommando truly and justifiably considered themselves innocent, since they were forced to participate in the mechanism of the killings. They did not kill anybody - the action of killing was always, without exemption executed by the SS men - still the Sonderkommando people were part of the general process and witness to each step in it. They had suffered enough and desperately tried to avoid being associated with those Auschwitz prisoners, who stood condemned and accused for having committed severe crimes against their fellow inmates.

They also tended to conceal from their families the fact that they worked in the Sonderkommando, in order to protect them from the unbearable reminiscences of their life in the camp. They were convinced that they had a responsibility not to burden their wives and children with horror of their past experiences. The refusal to reveal their past was generally an attempt to protect themselves and their loved ones from pain and grief. The desire to stay hidden, to repress, the fear of being seen as a tool in the hands of the murders, and the feeling that nobody will ever be able to understand their ability to «work» in the center of hell - all these aspects made interviewing the former Sonderkommando members exceptionally difficult.

Tracing their whereabouts was only the first steps. The real responsibility and challenges began when confronting these people with the horrors of their past.

As interviewers we had to deal with the following problems :

- A basic resistance and refusal on part of the survivor to confront his memories - a self-protective behaviour, that counteracts the opening of old wounds and scars. This trend is common for most of the survivors. In the case of the Sonderkommando members it is extreme. To overcome this obstacle, strong efforts had to be made in the pre-interview time and during the interview itself.
- The necessity to ask direct questions that refer to the most horrible, sensitive and delicate aspects of life and death. Such questions could include subjects like: reaction to nudity, sexuality, carrying out from the gas chamber corpses of family members or friends, incineration and burning in the crematorium-ovens corpses of family members or acquaintances, taking and using the property (especially valuables) of the murdered people, left alone in the undressing room, making «business» with the Germans in the gas chambers area, the conflicts between prisoners of different nationalities and other delicate topics.
- How to protect the interviewee from being hurt, or feeling attacked and feeling implicitly accused as «collaborator» or «agent» of the murderers.
- To which degree it was possible to discuss «unpleasant» subjects, for instance, whether the interviewee has feelings of guilt or remorse about corruption or theft that he might have committed whilst staying in the crematoria installations.
- How to receive the maximum amount of information and data (technical, emotional, historical) from the survivor without creating unnecessary mental and psychological distress.
- How to interpret several actions, made in a routine manner by some of the Sonderkommando prisoners, without making to them unjust. Those actions include making business and commerce with the German team in the crematoria are, not telling the truth to the thousands of Jews, undressing in the undressing cellars and halls, minutes away from their deaths, the treatment given to the corpses of the suffocated victims while dragging out their bodies from the gas chambers, the rude and vulgar way of behaviour, which part of them used, or: the very significant advantages that they have gained from the Germans, like - much better nutrition, better housing and sanitary conditions, better attitude from the side of the SS-personnel (less strictness) and so on.
- The main challenge for us, the authors of this article, in our interview project was to document in detail the full history of the Sonderkommando, in all its aspects and manifestation, but to refrain in this endeavour from any kind of judgementalism. We tried our best to avoid appearing like prosecutors or accusers to the Auschwitz survivors, who were, perhaps, one of the groups who suffered the most in the camp. It was almost a mission impossible.
- We had to arrive at the interviews well supplied with a detailed and comprehensive knowledge about Auschwitz, its structure, mechanism, routine manpower, mentality, habits, daily schedule of prisoners and SS guards, etc. - in order to be able to ask the right questions and gain information and details on particular issues and fields, which need to be revealed and exposed.
- We had to gain the complete confidence of the survivor, so that he will be open, direct and sincere in his answers, even on unpleasant, delicate and sensible subjects.
- We had to decide what language to use in the formulations of questions and remarks, in order to refrain from hurting and opening old scars.

- We had to develop sensitivity concerning the decision, when to stop the interview, in other words : to be able to feel the right moment to say goodbye and leave. It was very important to take into account the emotional strength and also the physical conditions and health of the survivor.
- We had to find the correct decision, in which to use the recorded material in the research-process, in a way that will do justice to the murdered, to the survivors and to humanity. This was first and foremost in order to prevent the potential instrumentalization and politicization of this highly delicate topic.

## Concluding remarks

The testimonies we collected comprise in several cases «explosive» information. As historians, we see ourselves committed to present and verify the authenticity, the truthfulness and the credibility of the testimony.

It is a difficult job. In order not to fail, we had to be simultaneously experts not only in history, but also in areas like diplomacy and psychology. A successful questioning also required a lot of patience and stamina: Only years of consistent and stringent work allowed us to gain the trust of the survivors, which in turn was the precondition for getting direct and open answers. Only after

years were the essential «secrets» revealed to us.

The outcome of the interviews we have conducted is an abundant, outstanding historical source, which contributes to the understanding of Auschwitz-Birkenau, its killing installations, its German personnel and the Sonderkommando . The most unbelievable crime in human history slowly becomes a reality - cruel, inhuman, evil and murderous. In this form the collection of testimonies provides a valuable, strong and effective tool and weapon against all those in the world, who wish to commit the murder of the memory of the 1,250,000 innocent people who were killed in Auschwitz. Having no grave - their memory is the only value that remains for us.

The interviews with the former members of the Sonderkommando are in this way also our personal contribution to the strengthening of the remembrance of those, who were brought to that place called Auschwitz-Birkenau, only to be humiliated, dehumanized and murdered, without leaving one complete bone of their tortured soul and body. Some of the victims still reside among us, yet they cannot escape the memory of the death zone in Auschwitz. It is our responsibility to bring to life their memory and to speak for those, who simply cannot speak anymore or who are unable to find the words for the anguish in the hell of Auschwitz.





YANNIS THANASSEKOS,

*Directeur*

*Fondation Auschwitz - Bruxelles*

SARAH TIMPERMAN

*Collaboratrice scientifique*

*Fondation Auschwitz - Bruxelles*

## Le statut du témoignage dans les recherches historiques sur les camps de concentration et d'extermination nazis<sup>1</sup>.

Le débat entre l'histoire et la mémoire n'est certes pas nouveau, mais il a connu ces dernières années, à l'occasion de recherches et de discussions sur les crimes et génocides nazis, des développements inattendus et des approfondissements épistémologiques particulièrement féconds. Nous n'avons pas l'intention de reprendre ici les termes de cette discussion parfois houleuse. Nous signalerons seulement qu'aujourd'hui un certain consensus semble se faire jour chez de nombreux chercheurs. La compétition entre l'histoire et la mémoire, au sens d'une compétition entre la vérité de l'une et la

fidélité à l'autre, ne saurait être tranchée ni sur le plan épistémologique ni sur le plan éthique. Au fil de discussions et de confrontations, nous avons appris d'une part à revoir à la baisse les prétentions du discours historique à une scientificité qui n'aurait de compte à rendre qu'à elle-même et, de l'autre, à être plus vigilant et plus critique à l'égard d'une mémoire laquelle, charriant notamment des revendications identitaires, avait parfois tendance à mettre la recherche scientifique sous surveillance. Toutefois, nous savons que l'attitude de la grande majorité des historiens de métier à l'égard des

---

<sup>1</sup> Ce texte est la version française de la contribution de la Fondation Auschwitz au Colloque International «The Contribution of Oral Testimony to Holocaust and Genocide Studies» qui s'est tenu à l'Université de Yale les 6 et 7 octobre 2002 et auquel a participé la Fondation Auschwitz. La version anglaise de cette contribution sera publiée prochainement dans les Actes du Colloque.

témoignages des survivants des camps de concentration et d'extermination nazis demeure en règle générale plus que circospecte. Elle culmine entre une franche méfiance - voire le rejet - et un scepticisme radical alors même que les autres disciplines des sciences de l'homme - diverses branches de la sociologie, psychologie, philosophie, sciences du texte etc. - semblent y avoir trouvé leur miel. Il faut noter néanmoins qu'en raison, notamment, de l'importance qu'a pris de nos jours le mouvement mémoriel, l'histoire se montre de plus en plus disposée à faire de la mémoire un «objet d'étude» dans le cadre d'une histoire élargie des représentations et des mentalités. Plus même, face au «moment mémoriel» présent qui semble ébranler le monopole qu'elle croyait exercer sur la représentation du passé, l'histoire a dû, en élargissant son questionnaire, inventer pour ainsi dire une «nouvelle histoire» qui se donne pour objet *«Non plus les déterminants, mais leurs effets ; non plus les actions mémorisées ni même commémorées, mais la trace de ces actions et le jeu de ces commémorations ; pas les événements pour eux-mêmes, mais leur construction dans le temps, l'effacement et la résurgence de leurs significations ; non le passé tel qu'il s'est passé, mais ses réemplois permanents, ses usages et ses mésusages (...) ; pas la tradition, mais la manière dont elle s'est constituée et trans-*

*mise»*<sup>2</sup>. Mais, force est de constater qu'en dépit de cette nouvelle orientation historiographique prometteuse, pour le gros de la corporation historique, la portée des témoignages des survivants des crimes et génocides nazis comme source historique, demeure toujours fortement contestée sinon carrément niée.

L'objet de la présente communication vise à mettre en lumière aussi brièvement que possible l'apport des récits et des témoignages des survivants des camps dans la recherche historique. Que peuvent-ils nous apprendre ? Peuvent-ils faire l'objet d'un traitement rigoureux ? Peut-on les soumettre aux règles de la critique historique et de quelle manière ? On pourrait multiplier à volonté ces questions. Ici comme ailleurs, ce n'est que le travail, guidé par des méthodes et des hypothèses appropriées, qui peut nous aider à esquisser quelques réponses. Ce travail devient d'autant plus complexe que les supports de la mémoire dans ce domaine se sont multipliés et diversifiés au fil du temps : dépositions judiciaires, autobiographies, mémoires et récits publiés, entretiens sollicités, enregistrements enfin sur support audio et audiovisuel<sup>3</sup>.

Pour commencer, essayons de problématiser la perspective de travail qui est la nôtre. Il y a tout d'abord une raison fondamentale qui nous interdit de nous limiter au seul

<sup>2</sup> Pierre NORA, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1993, vol. 1, p. 24.

<sup>3</sup> Sur l'étude du témoignage audiovisuel, nous nous permettons de renvoyer à nos contributions dans, Yannis THANASSEKOS et Maurice CLING, *Ces visages qui nous parlent/These faces talk to us*, Actes de la Première Rencontre internationale sur le témoignage des survivants des camps de concentration et d'extermination nazis, édités par la Fondation Auschwitz et la Fondation pour la Mémoire de la Déportation, Bruxelles-Paris, 1995 et Yannis THANASSEKOS et Anne VAN LANDSCHOOT, *Du Témoignage audiovisuel/From the audiovisual testimony*, Actes de la Deuxième Rencontre internationale sur le témoignage des survivants des camps de concentration et d'extermination nazis, édités par la Fondation Auschwitz et la Fondation pour la Mémoire de la Déportation, Bruxelles-Paris, 1996.

<sup>4</sup> Voir Geoffrey HARTMAN, «Apprendre des survivants : Remarques sur l'histoire orale et les archives vidéo des témoignages sur l'holocauste à l'Université de Yale», Colloque international sur Histoire et Mémoire des crimes et génocides nazis (nov. 1992), *ACTES II, Bulletin Trimestriel de la Fondation Auschwitz*, n° spécial 38-39, octobre-décembre 1993.

<sup>5</sup> Ch. V. LANGLOIS et Ch. SEIGNOBOS, *Introduction aux études historiques*, Paris, Kimé, 1992, p. 29.

examen des archives que nous a laissé l'institution du crime et ses annexes. En effet, cela a déjà été dit<sup>4</sup>, une telle démarche, aussi exhaustive et rigoureuse qu'elle puisse être, n'aboutit finalement qu'à nous révéler un phénomène qui *s'auto-documente* et qui *s'auto-institue* en matériel historique. Ni l'entendement, ni la raison éthique ne peuvent se contenter d'une telle connaissance. Par sa nature même, cette documentation ne peut être que *lacunaire* et *partiale*. L'argument de la nature strictement contemporaine du document d'archives comme celui, subséquent, qui fait prévaloir que le caractère décisif de ce type de documentation réside dans le fait qu'elle a été produite en dehors de toute préoccupation historique - arguments dont personne, au demeurant, ne conteste la pertinence - ne sont pas relevant sur ce terrain précis. Bien que non entachés *d'a posteriori* - ce qui constitue, à en croire certains, la tare congénitale des récits et témoignages - les documents d'époque qui nous intéressent ici n'en demeurent pas moins *partiaux* et *lacunaires*. Leur caractère foncièrement partial nous semble évident dans la mesure où en tant que documents, ils véhiculent les points de vues, les pré-construits idéologiques, les conceptions et la vision du monde des exécutés eux-mêmes. Quant à leur caractère lacunaire, il résulte aussi bien de la destruction expresse des preuves et des traces par l'appareil criminel lui-même que par les destructions liées aux aléas de la guerre. A quoi il nous faudra ajouter aussi le caractère codé et apocryphe de bon nombre de documents destinés à préserver le «maquillage» et le secret qui entouraient l'ensemble de l'opération. Ceci sur le plan strictement cognitif, plan cognitif qui, s'agissant d'une expérience historique de cette nature, se refuse à prendre à la lettre le slogan radical du manifeste positiviste : «*pas de documents, pas d'histoire*»<sup>5</sup>. Il faut, de toute urgence, entreprendre ce que certains ont très justement appelé «*l'inven-*

*taire des archives du silence*» car dans le legs que nous a laissé cette tragédie collective il y a, à côté des documents du régime criminel, non seulement l'immense *silence* de ceux qui ne sont pas revenus mais aussi et surtout *la parole, l'expérience*, de ceux qui ont survécu. Quant au plan éthique que nous n'aborderons pas ici, nous dirons tout simplement qu'il nous semble inadmissible d'accepter que nos représentations collectives ne soient habitées que par cette seule auto-documentation et les images qu'elle véhicule.

Aussi, devons-nous nous interroger : de quelle manière les récits et les témoignages peuvent-ils nous aider à la fois pour *court-circuiter* cette auto-constitution du phénomène - plan cognitif - et pour compléter nos représentations collectives - plan éthique ?

Nous examinerons ici le premier plan en reformulant ma question : les récits et les témoignages des survivants (et de façon plus générale, les matériaux que nous fournissent leurs souvenirs) peuvent-ils être considérés comme des *matériaux empiriques* susceptibles de nous documenter - au sens historique du terme - sur les crimes et génocides nazis ? Les arguments qui contestent cette possibilité ne manquent pas toujours de pertinence et il nous faudra donc les affronter.

Pour autant que nous sachions, tout objet historique, même sévèrement délimité en tant que factualité, résulte d'un certain découpage, d'un certain travail investi en lui par l'historien. Nous présumons en effet qu'une «trace» quelconque du passé - trace comptable, administrative, juridique ou quoi d'autre encore - n'accède au statut de «document» pertinent que par cette intervention avisée de l'historien, intervention plus ou moins codifiée sous la forme de certaines opérations *heuristiques* et *herméneutiques* «légalisées» par la communauté scientifique. Toutefois, cette double opération, qui est en fait une technique absolument incon-

turnable de la démarche scientifique en histoire, n'est, dans l'ordre de la pensée, qu'une opération seconde. La première et la plus importante consiste en la formulation de certains «*problèmes*» que l'historien pose au passé, procédure qui contribue à créer, au sens propre du terme, ce que nous appelons communément les «*faits*» et les «*documents*»<sup>6</sup>; ce qui signifie à son tour que c'est à partir de ce conglomerat de «*problèmes/documents*» que nous essayons de construire un savoir possible sur le passé, c'est-à-dire d'élaborer des réponses satisfaisantes *aux problèmes* que nous nous sommes posés. «*Pas de savoir sans problèmes*»<sup>7</sup>, c'est davantage qu'un avertissement, c'est la condition même de tout savoir, savoir historique compris<sup>8</sup>. Plus même, c'est, sans exception, la qualité et la fécondité *des problèmes* que nous formulons qui déterminent la valeur du savoir qu'on tente d'élaborer. On l'a déjà dit, l'historien «*invente*» ses sources (Paul Veyne), il les «*fabrique*». La question de savoir comment on peut formuler ces «*problèmes*» et sur quoi se fonde leur légitimité, renvoie à un autre débat que nous n'aborderons pas ici. Disons pour faire bref, que cette formulation dépend des expériences et des connaissances antérieures, des traditions, des interrogations du présent, des contextes institutionnels, mais aussi de l'imagination et de la mentalité du cher-

cheur. A partir de là, une fois les bonnes questions et les bonnes hypothèses posées, reste à les confronter avec les matériaux recueillis - soit sous forme de documentation conventionnelle, soit sous forme de témoignages - en les soumettant à une critique aussi sévère que possible au moyen d'arguments rationnels et empiriques. La première question qui nous préoccupera donc ici sera celle du type de problèmes que nous sommes autorisés à poser, en toute rigueur, à ces matériaux que sont les récits et les témoignages des survivants. En effet, au même titre que l'histoire n'a pu s'arracher du piège de la pure événementialité qu'en problématisant son regard sur le passé, la mémoire ne pourra éviter le traquenard que lui tente la gesticulation rituelle et retenir sa chute dans l'hagiographie qu'en se problématisant, c'est-à-dire en formulant des problèmes à son endroit même. Nous en examinerons quelques-uns plus loin.

Sous ce double rapport - formulation de problèmes et discussion rationnelle des solutions proposées - nous ne voyons aucun argument valable qui puisse contester la possibilité d'élever les récits et les témoignages à la dignité des matériaux empiriques susceptibles de nous documenter sur le passé, en l'occurrence sur les crimes et génocides nazis. Cette possibilité sera fonction

<sup>6</sup> Nous ne faisons que reproduire ici très schématiquement l'un des arguments développés à ce propos par les critiques du positivisme depuis Marc BLOCH avec sa célèbre *Apologie pour l'histoire ou le Métier d'historien*, Arman Colin, Paris, 1941 (rééd. 1964) jusqu'à l'antiquiste Paul VEYNE (*Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971) en passant par H.-I. MARROU (*De la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954) et tant d'autres.

<sup>7</sup> Karl R. POPPER, «La logique des sciences sociales. Rapport aux Journées de Tübingen», in *T. Adorno-K. Popper. De Vienne à Francfort, la querelle allemande des sciences sociales*, Éd. Complexe, Bruxelles, 1979.

<sup>8</sup> Tel est du reste le fondement de la coupure épistémologique qu'a opérée dans les années '30 le paradigme de «l'histoire-problème» par rapport à l'ancien paradigme positiviste de «l'histoire événementielle».

<sup>9</sup> Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p. 265 et s.

<sup>10</sup> Pour une étude des témoignages sous ce rapport, nous renvoyons à notre étude «Stratégies de survie. Le dicible et l'indicible : de l'invisibilité au dédoublement», in *Le traumatisme et l'effroi. Aspects psychopathologiques du traumatisme*, Hôpitaux civils de Strasbourg, édité à l'aide du Conseil de l'Europe, Strasbourg, 1995.

<sup>11</sup> C'est à dessein que nous avons laissé de côté la question capitale de l'apport des témoignages des membres des sonderkommandos concernant le processus et les techniques des exterminations. Elle exigerait de très amples développements. Il existe déjà des travaux très importants en la matière et des nouvelles recherches sont en cours.

d'une part de la *fécondité* des problèmes que nous formulerons à leur sujet et, de l'autre, de l'acuité de la *critique* à laquelle nous soumettrons les solutions proposées.

Pour illustrer cette possibilité, nous examinerons brièvement l'ordre des problèmes que nous pouvons poser aux matériaux recueillis par récits, témoignages et entretiens, dans le but explicite de les «conformer» comme *documents*. Nous diviserons ces problèmes en deux types : ceux qui appartiennent à la sphère *événementielle* et ceux qui renvoient à ce que certains ont appelé, pour faire bref, la sphère *non-événementielle de l'événement*<sup>9</sup>. Nous y reviendrons, mais nous dirons brièvement que cette sphère renvoie directement aussi bien aux significations vécues des expériences humaines qu'aux représentations et interprétations des événements que se donnent les acteurs eux-mêmes. Serait-il possible d'évacuer l'étude de cette sphère dans le travail historique ? Que serait une histoire qui aurait neutralisé, évacué, ces significations vécues, ces représentations et ces interprétations ? Autant de questions que nous aborderons par la suite.

## I. Le témoignage comme source supplétive

Sur le premier plan - sphère événementielle -, les récits et les témoignages peuvent être particulièrement utiles à l'historien pour se documenter sur toute une série de problèmes par rapport auxquels les archives conventionnelles - celles que nous a laissées, en gros, l'institution criminelle et ses annexes - s'avèrent soit cruellement muettes, soit insuffisamment documentées. Ici, les témoignages des survivants constituent une source supplétive absolument incontournable. Ces problèmes sont nombreux et couvrent toutes les phases du déploiement de la criminalité nazie, des persécutions à

la libération en passant par la déportation, l'internement et les exterminations. Évoquons quelques-uns seulement de ces problèmes : les circonstances et le contexte des arrestations et des interrogatoires, l'internement provisoire dans des camps de rassemblement ou des prisons, les conditions des transports qui duraient parfois des jours, la structure et le fonctionnement de l'appareil d'auto-administration des camps, des sous-camps et des commandos de travail, les relations entre les détenus, les diverses formes de mécanismes de survie<sup>10</sup>, les conditions de travail, les formes quotidiennes de résistance d'une main-d'œuvre réduite au travail forcé, la structure interne des camps - que certains témoins privilégiés connaissaient tout autant sinon mieux que l'administration nazie -, le fonctionnement des 'revier', les évacuations sauvages des camps dans le contexte anarchique de la défaite et l'effondrement de l'Allemagne - les «marches de la mort» - et, enfin, les circonstances de la libération, le retour au pays et les difficultés de la réadaptation à la vie normale<sup>11</sup>. Il nous semble évident que si l'on voulait écrire l'histoire de toutes ces thématiques uniquement à l'aide de la documentation conventionnelle, on aboutirait immanquablement à un récit à la fois squelettique et gravement lacunaire. La connaissance historique qui en découlerait serait particulièrement pauvre aussi bien en contenu événementiel qu'en informations susceptibles de faire l'objet d'une narration historique. En revanche, ces mêmes domaines peuvent être abondamment documentés à l'aide de témoignages des survivants regroupés selon des thématiques soigneusement choisies et en procédant bien entendu aux recoupements et aux confrontations nécessaires.

Dans cette première typologie de problèmes à soumettre aux témoignages, la méthodologie générale du traitement des matériaux recueillis est celle que nous a enseignée et que

nous enseigne toujours la discipline historique - c'est-à-dire la critique historique - par quoi précisément ces matériaux bruts deviennent des *documents*. Avec une réserve toutefois qui n'annule certainement pas ce qui vient d'être dit, mais qui a néanmoins son importance. Parce qu'il s'agit ici de souvenirs d'humains et non pas de documents inertes, on ne peut se permettre de les «traiter» de la façon dont on le fait d'ordinaire avec les papiers et les documents d'archives. Nous pouvons fort bien appliquer avec rigueur la règle bien connue selon laquelle l'historien doit livrer une «*lutte contre l'optique imposée par les sources*»<sup>12</sup> sans pour autant adopter une stratégie de soupçons généralisés qui ferait du témoin un accusé. Or, c'est là une pente sur laquelle glisse très souvent non seulement la justice mais aussi un certain hyper-criticisme en histoire.

Pour illustrer cette démarche nous donnons la synthèse de quelques aspects de nos enquêtes à partir de notre fonds d'archives des témoignages audiovisuels. Il s'agit des récits de vie d'une durée variable de quatre à dix-neuf heures qui vont des souvenirs d'enfance à aujourd'hui. Parmi les différentes thématiques explorées, nous en évoquerons ici trois à titre d'exemple que nous exposerons dans l'ordre croissant des problèmes historiographiques et des critiques qu'ils nous posent : 1) les conditions de déportation vers Auschwitz, 2) l'arrivée au camp et le début du processus de dépersonnalisation et enfin, 3) l'organisation du travail concentrationnaire et des commandos. Le corpus de récits exploité relate, selon les thématiques choisies, des expériences communes en des lieux et des circonstances déterminées. Nous avons voulu tester la pertinence d'un concept intuitif qui pourrait nous servir de guide dans les enquêtes de ce type, celui d'un «noyau compact de sou-

venirs communs» qui correspondrait à une réelle «communauté d'expériences» des survivants interrogés.

## 1. Les conditions de déportation

Nous savons qu'en dépit de quelques traits communs ou similaires, les conditions de déportation vers Auschwitz ont beaucoup varié en fonction des lieux, des circonstances locales, des périodes, du type d'occupation et d'appareils répressifs chargés de l'exécution, du rôle des institutions locales, sans parler des facteurs liés à l'évolution du conflit mondial sur le théâtre des opérations. Aussi, le choix du corpus pour explorer cette thématique doit obéir à des critères très précis. Pour l'illustrer nous avons effectué un test par la confrontation d'une dizaine de témoignages de survivants déportés de Rhodes. Si toutes les déportations furent cruelles, celle-ci, qui débuta en août 1944, se distingua par sa férocité en raison notamment de la distance. Les transports duraient treize jours précédés d'un «périple» de plusieurs jours en mer Égée et d'un bref arrêt au camp de rassemblement de Chaïdari à Athènes. La parfaite concordance des informations factuelles relatives aussi bien en ce qui concerne l'occupation de l'île par les Allemands en septembre 1943 qu'en ce qui concerne le processus de discrimination, de rafles, du transport en bateaux jusqu'à Athènes et de là en wagons à bestiaux jusqu'à Auschwitz, est étonnante. Et par de-là même de cette concordance sur le plan purement événementiel, il y a lieu aussi de signaler les importantes similitudes que nous avons pu observer au niveau des perceptions et des vécus des témoins, voire même sur le plan des interprétations confuses qu'ils tentaient de donner, au moment même, à ce qui leur arrivait. Incontestablement, la confrontation de tous ces témoignages nous permet de

<sup>12</sup> Paul VEYNE, *op. cit.*, p. 265 et s.



parler ici de l'existence d'un véritable «noyau compact de souvenirs communs» à partir duquel la critique historique peut construire en toute rigueur et sans aucune difficulté un récit historique impossible à reconstituer au moyen et à partir des seules archives conventionnelles.

## 2. L'arrivée au camp d'Auschwitz et le début du processus de dépersonnalisation

Une foule désormais de témoignages relatent l'arrivée aux camps, les premiers chocs et le processus de dépersonnalisation entrepris à la descente même des wagons. Pour ce qui est d'Auschwitz, la sélection à laquelle étaient soumis les arrivants, aggrave encore le choc et la confusion en raison de la brutalité des séparations aux destinations encore inconnues. Ici aussi, les archives conventionnelles ne nous seront pas d'un grand secours pour reconstituer les événements immédiats ainsi que les processus qui se bousculent dès l'entrée au camp. Mais, d'autre part et contrairement à la thématique précédente, les nombreux témoignages dont nous disposons à ce sujet posent problème historiographique. Non seulement, les expériences individuelles se réduisent souvent à un état de pure sidération qui interdit toute assimilation, mais en plus, elles se précipitent en force dans une expérience collective impossible à décrypter - la réception brutale par les S.S., les vociférations, les coups, les aboiements des chiens, la foule des détenus aux pyjamas rayés, l'absence de repères, notamment spatiaux, l'accélération des mouvements et des ordres, etc. Pour les victimes, c'est une expérience vide de sens et sa remémoration pose par conséquent problème. Ce n'est qu'à posteriori qu'il est donné au sujet la possibilité d'organiser le sens de l'expérience vécue - et sa mise en ordre. Et ici, plus qu'ailleurs en raison des effets de cette sidération, cette reconstruction est toujours un «composé» :

les souvenirs propres, sous forme de «flash» que l'effort de mémoire ramène au présent, se rationalisent en s'intégrant dans des schémas et des stéréotypes mémoriels produits par l'accumulation des témoignages et leur diffusion ainsi que par la divulgation et la vulgarisation des connaissances historiques (voir, parmi d'autres exemples, l'omniprésence du Dr Mengele sur la rampe quasiment à toutes les sélections relatives, des témoins qui persistent à croire qu'ils avaient été débarqués à la rampe à une époque où celle-ci n'était pas encore construite, etc.). Cette recomposition et cette «contamination» des souvenirs individuels défaillants et en souffrance par des éléments qui leur sont externes, posent incontestablement de sérieux problèmes à la critique historique. Mais ils sont tout compte fait assez facilement détectables et peuvent par conséquent donner lieu à des rectifications. Toutefois, on aurait tort, nous semble-t-il, de les rejeter purement et simplement pour cette raison. En effet, c'est grâce à ces éléments de «contamination» que le sujet parvient à conserver, à nous communiquer et à nous faire partager ses bribes de souvenirs personnels, ses «flash», chaque fois singulier et qui, de ce fait même, peuvent nous être très utiles, voire précieux pour compléter et enrichir nos récits historiques. Il suffit de prendre quelques précautions dans le traitement et l'exploitation des sources orales et surtout de les organiser adéquatement.

Ainsi, pour ce qui de cette deuxième thématique - l'arrivée au camp et les débuts du processus de dépersonnalisation des victimes -, nous avons choisi un corpus comportant d'une part les témoignages des membres de deux familles déportés en même temps de Belgique et, de l'autre, des témoignages des convois arrivés à peu près au même moment d'Hongrie - au total huit récits. Ici aussi, alors même qu'il s'agit de personnalités différentes, aux expériences de



vie fort éloignées et appartenant à des horizons également fort différents, la confrontation des témoignages est également concluante. Non seulement les «flash» mémoriels sont quasi-identiques dès l'ouverture des portes des wagons mais on observe aussi des grandes similitudes dans les descriptions des premières séquences événementielles ; par la suite évidemment, en raison des séparations, les descriptions s'individualisent et se singularisent. Nous avons également confronté ces mêmes témoignages sous un angle davantage subjectif, celui précisément d'une remémoration possible des perceptions vécues de cette expérience immédiate et de courte durée. Il est intéressant de constater que chacun des témoins exprima, bien qu'avec des mots propres, cette même impossibilité d'assimilation de l'expérience vécue, une impossibilité que ni le temps ni le travail de mémoire n'ont pu réduire complètement. Ici aussi, nous sommes autorisés, nous semble-t-il, à affirmer l'existence d'un noyau compact de souvenirs communs, seul susceptible de nous documenter pour composer la narration historique de ce moment particulièrement crucial de la déportation. Pourvu bien entendu que la critique historique ne se limite pas seulement à rectifier les erreurs de la mémoire, mais qu'elle se montre aussi disponible à accueillir la totalité du témoignage sans récuser le témoin.

### 3. Le travail forcé et l'organisation des commandos

Sur cette thématique, l'étagage de notre hypothèse - celle de l'existence d'un «noyau compact de souvenirs communs» - s'est avéré plus complexe et plus ardu. Le travail de la critique historique rencontre ici davantage de difficultés et exige des spécifications plus rigoureuses et plus diversifiées.

Depuis les travaux pionniers de Joseph Billig, l'économie et le travail concentrationnaires ont fait l'objet de nombreuses et solides études. Elles ont mis en lumière l'ampleur et la diversité d'une exploitation sans limites mise en oeuvre pour une puissante bureaucratie et par toute sorte d'entreprises, militaires, publics et civiles - complexe économique S.S., usines, carrières, entreprises de construction, chemins de fer, exploitations agricoles, ateliers mécaniques, laboratoires, etc. Ici, la «communauté d'expérience» se limite à quelques traits saillants - les appels avant le départ au travail et au retour au camp, les rotations des équipes, les horaires, la surveillance, la nourriture, la mécanisation des tâches, etc. -, mais pour tout le reste, les expériences individuelles se déploient et se diversifient, surtout pour ce qui est des commandos extérieurs, au gré de l'évolution et de la diversification des besoins de l'appareil productif nazi qui puise à volonté dans l'immense réservoir de la main-d'œuvre concentrationnaire. On observe ainsi des différences notables liées à la grande diversité des lieux du travail et des unités de production et de transformation, à leur taille, à leur localisation (par rapport au camp), à la présence ou non des contremaîtres civils, des prisonniers de guerre, des travailleurs du STO voire même des travailleurs volontaires, à la «proximité» du secteur d'activité à l'industrie militaire, etc. Par ailleurs, inscrite dans le programme et l'idéologie du III<sup>ème</sup> Reich, l'extermination par le travail, réalité quotidienne, connu des hauts et des bas suivant en cela les «circonvolutions» des besoins et des objectifs de l'appareil productif nazi induites par l'évolution du conflit mondial, le retournement des fronts et la détérioration de la situation intérieure.

Il s'ensuit que pour documenter cette thématique à l'aide des témoignages écrits,

<sup>13</sup> idem, p. 30 et s. et 263 et s.

oraux ou audiovisuels des survivants, il faudra procéder à des travaux en profondeur en organisant cette vaste masse documentaire selon des périodes et des lieux - usines, entreprises, unités de production et ateliers - rigoureusement délimités et identifiés. C'est un travail qui reste à faire.

En attendant, nous avons choisi d'isoler, à l'intérieur de cette vaste problématique, quelques traits typiques par rapport auxquels les archives conventionnelles s'avèrent également muettes et où, par conséquent, les témoignages peuvent nous être particulièrement utiles. Il s'agit notamment : 1) du caractère souvent absurde des travaux harassants imposés aux déportés, 2) de l'étonnante irrationalité qui présidait à l'organisation du travail - irrationalité à laquelle tentait de remédier la brutalité d'un contrôle répressif accru -, 3) de la remarquable défaillance qui caractérisait la gestion des compétences (deux traits qui expliqueraient le faible rendement du travail forcé) et enfin, 4) des «tactiques» et des «stratégies» mises en œuvre par les déportés pour alléger leur peine, pour déjouer ne fut-ce que pour quelques moments la surveillance de leurs geôliers et pour se soustraire aux travaux les plus pénibles.

Pour illustrer cette thématique, nous avons confronté une dizaine de témoignages de déportés affectés à des commandos aussi bien à l'intérieur des camps qu'à l'extérieur. Les traits que nous venons d'indiquer reviennent avec une telle régularité, avec une telle massivité qu'il serait difficile de ne pas admettre que nous sommes ici aussi en présence d'un noyau compact de souvenirs communs qui nous permet de reconstituer au jour le jour une expérience largement partagée pour des périodes variables certes, mais hautement significatives. Seuls les témoignages peuvent nous fournir la matière et les informations nécessaires pour en construire le récit historique.

## II. Le témoignage comme document des significations vécues

Passons maintenant au deuxième type de problèmes que nous pouvons poser aux récits et aux témoignages, ceux précisément qui se rapportent à la sphère du *non événementiel*. En élargissant la définition de P. Veyne<sup>13</sup>, nous dirons que le «non-événementiel» se rapporte à tout ce qui renvoie : *au contenu d'une expérience, à son vécu, aux perceptions qu'en ont les acteurs, aux schémas interprétatifs, aux images, aux gestes et aux paroles qui accompagnent cette expérience de son origine au présent et qui connaissent une diffusion dans les représentations collectives*. Sphère non-événementielle certes, mais littéralement incrustée dans l'événement au point que si on le dépouille de sa présence, l'événement se figerait en une simple série de dates et de chiffres. Si l'on prend en considération le fait qu'il s'agisse bien ici non pas d'une expérience ordinaire mais d'une expérience historique limite, on mesurera mieux la portée et la signification de cette sphère.

Nous croyons que cette sphère peut être parfaitement documentée par les récits et les témoignages pourvu évidemment qu'on leur pose de bonnes questions et des problèmes féconds. Certes, à ce niveau, les matériaux recueillis ne constituent pas une *source ordinaire* de la critique historique (comme c'était le cas pour ces mêmes matériaux mais vus sous l'angle du premier type de problèmes que nous venons d'évoquer). Aussi, un autre type de critiques est ici nécessaire, une critique qui n'est encore ni largement expérimentée pour posséder des traditions solides, ni codifiée en un corpus de règles susceptibles de guider la recherche. Ici, on n'«invente» pas seulement ses sources, on doit aussi inventer sa méthode. On pourrait évoquer à ce sujet cette réflexion de Marc

Bloch : « *La critique du témoignage, qui travaille sur des réalités psychiques, demeurera toujours un art de finesse. Il n'existe point, pour elle, de livre de recettes. Mais c'est aussi un art rationnel, qui repose sur la pratique méthodique de quelques grandes opérations de l'esprit. Elle a, en un mot, sa dialectique propre, qu'il convient de chercher à dégager* »<sup>14</sup>.

On sait que la discipline historique voit dans l'application de techniques éprouvées de recueil et de traitement de données, le gage de sa scientificité, au sens précis que quiconque de compétent utiliserait ces mêmes règles et techniques, parviendrait inmanquablement à des résultats quasi-identiques ou, en tout cas, à des résultats susceptibles d'être rationnellement discutés par les membres de sa communauté scientifique. L'étude critique de la sphère non-événementielle peut-elle prétendre à de telles possibilités ? Il est trop tôt pour le dire. Certes, le travail sur les récits et les témoignages des survivants a notablement progressé ces dernières années et les résultats acquis sont de nature à nous encourager. Toutefois, en raison du retard pris dans ce domaine, il est impossible de répondre, séance tenante, à cette question. Peut-on élaborer pour l'étude du non-événementiel de cette expérience, des méthodes et des procédures stables et « légalées » susceptibles de guider la recherche ? Peut-on instituer à ce sujet un *espace argumentatif* suffisamment délimité pour opérer

des tests, des démonstrations et pour contrôler nos résultats ? Telles sont les questions essentielles. Une chose en tout cas est certaine : sans cette double possibilité - formulation des problèmes pertinents et critique rationnelle des solutions proposées - l'étude rigoureuse de cette sphère resterait une chimère et par là même notre connaissance historique irréversiblement mutilée. Pour tenter ce pari, il faut prendre le risque d'une double *conversion* du regard historique. Cette conversion n'est pas seulement dictée par la nature des « objets » qui peuplent la sphère non-événementielle de l'événement. Elle est surtout imposée par l'événement lui-même. Cela a déjà été évoqué, mais il est bon de le rappeler : Auschwitz a quelque part radicalement modifié notre *rapport à l'histoire* au double sens du terme - le réel historique d'une part, la connaissance qu'on peut produire à son sujet de l'autre. La première conversion du regard historique se situe sur l'axe de la *temporalité* et la seconde sur celui de la *vérité* comme *critère de démarcation*. L'étude critique des matériaux en question exige en effet, sur le premier plan, la mise en question du postulat classique d'une *temporalité unique et linéaire* sur laquelle viendraient prendre place, en s'alignant, les données étudiées - en tant que condition sine qua non à leur intelligibilité historique. Cette mise en question est nécessaire car le non-événementiel de l'événement est scandé précisément par une plura-

<sup>14</sup> Marc BLOCH, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 107.

<sup>15</sup> Cette mise en question d'une temporalité unique et linéaire ne concerne pas que l'étude de la sphère non-événementielle. Elle fut formulée au départ par la discipline historique elle-même dès lors que celle-ci s'émancipa de l'histoire événementielle pure - essentiellement politique - pour devenir « histoire-problème ». Plus précisément, l'histoire du long terme a mis en évidence plusieurs temps et rythmes dans le devenir historique. Nous nous rapportons ici évidemment aux travaux fondateurs de F. BRAUDEL (notamment à sa « Leçon inaugurale » au Collège de France-1950- repris avec d'autres textes importants dans *Écrits sur l'histoire*, Flammarion, Paris, 1969) et aux historiens qui s'en inspirent (voir entre autres la contribution de Michel VOVELLE, « L'histoire et la longue durée » dans J. LE GOFF et à, *La nouvelle histoire*, Paris, Ed. Rezt 1978).

<sup>16</sup> Charlotte DELBO, *Auschwitz et après. I. : Aucun de nous ne reviendra*, Éd. de Minuit, Paris, 1970.

<sup>17</sup> David ROUSSET, *L'univers concentrationnaire*, Éd. de Minuit, Paris, 1965. Rares sont les témoignages qui ne font pas référence à cet aspect particulièrement remarquable de l'expérience concentrationnaire.

lité de temps aux rythmes décalés - multiplicités des vécus, des perceptions, des réactions, etc. - qu'il s'agit de restituer aussi bien dans leur autonomie propre que dans leurs articulations mouvantes<sup>15</sup>. Sur le deuxième plan, il s'agit de déplacer le *critère de démarcation* de la *vérité* ou de la fiabilité factuelles des informations obtenues à la *véracité* des significations que nous communiquent leur contenu. «*Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique*» nous avertissait Charlotte Delbo<sup>16</sup>. Ce déplacement est exigé, quant au fond, par la difficulté sinon par l'impossibilité dans laquelle nous nous trouvons de se *représenter* l'univers concentrationnaire à travers des catégories de pensées et de référents coutumiers. Dans un univers où tout était littéralement possible - dans la sphère événementielle s'entend - il est très difficile de faire le tri entre le vraisemblable et invraisemblable, le possible et l'impossible, le contradictoire et le non-contradictoire, le cohérent et l'incohérent, le prévisible et l'imprévisible, le probable et l'improbable, etc. L'historien devrait être plus attentif à l'avertissement de D. Rousset lorsqu'il disait «*Les hommes normaux ne savent pas que tout est possible*»<sup>17</sup>. Cette difficulté requiert évidemment toute une autre tonalité dès lors qu'on passe de l'événementiel au non-événementiel.

Cette double conversion du regard historique pourrait alors ouvrir le champ à une exploitation originale des témoignages et récits sans pour autant se nier comme *regard objectif et rigoureux*. Nous pensons en effet que les éléments qui peuplent cette sphère *non-événementielle* peuvent parfaitement faire l'objet d'une étude *objective* dans la mesure où ils composent un paysage bien distinct et suffisamment structuré par une série de *mécanismes* et de *régularités* qui peuvent être *empiriquement identifiés* et *observés*. La reconstitution de ce paysage, de

ces mécanismes et de ces régularités, est absolument indispensable, nous semble-t-il, pour compléter la compréhension et la connaissance historique de l'événement. Les récits et les témoignages constituent cette source qui, correctement problématisée, peut nous aider à opérer cette reconstitution.

Quels sont ces problèmes ? Ils sont évidemment nombreux. Nous nous limiterons à en énumérer ici quelques-uns seulement parmi ceux qu'il est possible d'explorer à partir des témoignages et des récits - notamment audiovisuels. Il s'agit d'une part d'une série d'expressions qui apparaissent de façon récurrente dans les récits de témoins - largement évoqués et amplifiés par bon nombre de commentateurs - comme celle de l'indicible, de l'inaudible, de l'incommunicable et de l'inimaginable de cette expérience. Quelle est la signification de ce type d'expression à l'intérieur même des témoignages ? Quel est leur statut ? Peut-on les soumettre à une analyse critique à partir des témoignages ? D'autre part, il s'agit d'une série de phénomènes observables dans l'analyse des récits et entretiens comme par exemple celui du dédoublement du sujet, de mécanismes et stratégies de survie, et enfin de la forclusion/inflation de la mémoire. Que peut nous apporter l'étude de ces phénomènes pour la compréhension de l'événement lui-même ? Ce n'est là bien entendu qu'une énumération tout à fait partielle des problèmes que nous pouvons poser en toute rigueur à nos matériaux.

Certes, l'historien pourra répliquer que tous ces concepts et phénomènes - indicible, inaudible, mécanismes de survie, dédoublement mémoriel, etc. - ne constituent pas, rigoureusement parlant, des «objets» d'étude appropriés pour l'exercice de son métier et que d'autres disciplines, comme la sociologie et la psychologie par exemple, seraient infiniment mieux équipées pour les traiter et les analyser. Mais peut-on vraiment conce-

voir une étude rigoureusement historique des camps de concentration et d'extermination nazis qui ferait totalement ou même partiellement abstraction des significations vécues et du *contenu* de cette expérience limite ? Ne faudrait-il pas plutôt envisager de restituer au champ historique aussi bien ces significations vécues que la compréhension de l'événement que génère l'acte même du témoignage ? Car ces significations et cette compréhension n'ont-elles pas - avec leurs erreurs et leurs contradictions - contribué à façonner l'évènement lui-même ? Considérer l'ensemble de ces «objets» comme de simples «représentations» ou reconstructions après coup - ce que fait générale-

ment l'historien conventionnel - c'est nous priver d'une source indispensable pour comprendre les comportements, les actions et les réactions des acteurs eux-mêmes en tant que partie prenante du réel historique. Par ailleurs et sur un plan plus général, ne vaudrait-il pas mieux qu'historiens, sociologues, psychologues et autres, se donnent la main - sans aucune prétention de domination d'une démarche sur l'autre - pour construire une histoire aussi totale que possible des crimes et génocides nazis ? Car finalement c'est ainsi et seulement ainsi que l'histoire accomplirait la triple et noble mission évoquée par K. Pomian : «*Faire savoir, faire comprendre et faire sentir.*»<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> K. POMMIAN, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, Folio/histoire, p. 60.

FRÉDÉRIC GONSETH

*Cinéaste**Président de l'Association Archimob<sup>1</sup>**Suisse*

## «Mission en enfer»

Deux cents cinquante citoyens suisses témoins des crimes de la Wehrmacht sur le front de l'Est. Et pas n'importe quels témoins: tous des observateurs qualifiés, médecins et membres de personnel médical, dont beaucoup, à leur retour de mission, en 1942-43, fournissent un rapport au Gouvernement suisse. Contrairement à ce qu'elles ont prétendu durant si longtemps, les autorités suisses disposaient très tôt d'une mine d'informations de première main, des informations qui ne laissaient planer aucun doute sur les crimes perpétrés par la Wehrmacht et les SS, l'anéantissement du peuple juif des Pays de l'Est et le massacre de

plus de trois millions de prisonniers de guerre soviétiques. Le Gouvernement suisse n'a fait aucun cas de ces informations, et même pire, il les a qualifiées, dans le cas des prisonniers soviétiques, de «rigoureusement fantaisistes»!

Soixante ans plus tard, réveiller ces responsabilités n'est pas sans douleur. Mais, pour la première fois, nombre de médecins et d'infirmières des quatre missions sanitaires suisses sur le Front de l'Est acceptent de parler. Ce qu'ils me racontent, c'est leur engagement, l'idéalisme de leur jeunesse, les rencontres étonnantes, mais aussi leur désarroi, leur impuissance, les expériences

<sup>1</sup> Archimob : Association pour la collecte et l'archivage audiovisuel de témoignages sur la période de la Deuxième Guerre mondiale en Suisse. Cf l'article écrit par Frédéric GONSETH dans *Cahier International, Etudes sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis*, n°8, juin 2002, pp. 69-73

douloureuses, les visions de cauchemar, dont certaines les ont poursuivis toute leur vie, en leur laissant un goût amer. Car ils furent trahis, à deux reprises. Une première fois, croyant oeuvrer sous le signe de la Croix-Rouge, ils se retrouvèrent intégrés à la Wehrmacht, avec interdiction de soigner des blessés soviétiques. Et une seconde fois, à leur retour, contraints de respecter la consigne de silence imposée par les autorités de la Croix-Rouge, ils firent les frais des ambiguïtés du gouvernement sans pouvoir répliquer à une opinion publique et à une historiographie qui ne virent bientôt plus dans les missions qu'une entreprise de «collaboration» avec les nazis.

Ce qui nous paraît d'un intérêt essentiel, d'une portée internationale, dans ces récits d'histoires personnelles, c'est le fait que des individus, sans aucune intention ni aucune intervention extérieure, aient été amenés à faire par eux-mêmes la découverte de certains aspects de la Shoah et d'autres aspects largement méconnus de la Seconde Guerre mondiale, en particulier ce qui a trait au génocide des prisonniers de guerre soviétiques. Au cœur du film, ces témoignages dessinent avec une précision croissante l'image d'une vérité aveuglante, parfois insoutenable. Cette vérité était à la portée de la Suisse et les autorités suisses de l'époque n'ont pas su la saisir. Pourquoi ? Le questionnement sur les raisons de cette cécité fait partie du débat intérieur que notre pays est en train de mener sur sa propre responsabilité durant cette guerre.

Le film est entièrement construit chronologiquement à partir des témoignages oraux, des photos, des récits publiés et des carnets intimes inédits des membres des missions. Il s'appuie aussi sur quelques-uns des survivants, parmi les prisonniers soviétiques. Des mémoires aux fonctionnements étonnamment divers sont à l'œuvre, dans une polyphonie de sensibilités. Raconté de vive voix

ou à travers la lecture d'extraits de nombreux journaux intimes et carnets de voyage, le film se présente comme un «voyage de groupe» en enfer. Il nous entraîne de Berne à Smolensk, de Leningrad au Ghetto de Varsovie, se risquant jusqu'aux abords de la bataille de Stalingrad, en compagnie de personnalités attachantes qui ont décidé de rompre le silence. La narration combine trois niveaux qui se complètent les uns les autres, et parfois se contredisent. Le film aborde ainsi la relativité du phénomène de la mémoire et l'impossibilité de la cerner par une approche unique, exclusive. Il montre la mémoire orale en train de défaillir : tous les anciens secouristes certifient qu'ils portaient une croix rouge sur la casquette de leur uniforme, alors que les photos prouvent que c'était une croix suisse... La véracité des textes lus à partir des journaux intimes, écrits le soir même des événements, paraît ainsi nettement supérieure aux déclarations d'histoire orale faites soixante ans plus tard, bien entendu, ce qui n'empêche pas celles-ci de témoigner de ce qui subsiste des émotions soixante ans plus tard, ce qui n'est pas négligeable non plus, même si les faits subissent un évident effet de «flou». Quant aux journaux intimes, ils passent souvent avec une touchante sincérité, très près de «grands faits» trop horribles pour être assumés par des individus qui redoutent les conséquences de leur initiation à l'horreur... Ils témoignent aussi du filtre que représente la sensibilité de chacun, qui ne permet qu'à un tout petit nombre d'entre eux de relier les faits et décrypter sur l'instant leur réelle signification humaine et politique. Il n'y a pas de mémoire pour des gens qui n'ont rien perçu... Le dialogue entre ces divers niveaux de narration et de perception enrichit cette réflexion sur la mémoire et la manière de la faire renaître, revivre. Dans ce sens, le film recourt à divers matériels d'images, des images tournées sur les lieux aujourd'hui, mais souvent confrontées à des images d'archives. Celles-



ci proviennent de trois sources principales et c'est leur combinaison qui fait tout le sel de la narration visuelle de «*Mission en enfer*».

Tout d'abord, j'utilise de très nombreuses photos conservées par des membres des missions eux-mêmes. Certains m'ont confié leur album complet. Il s'agit soit de photos faites par les médecins suisses eux-mêmes (les plus impressionnantes : celles du cimetière du Ghetto de Varsovie ont été réalisées clandestinement par un médecin qui parlait polonais, le Dr Max Kneubühler et ramenées en Suisse sous le manteau), soit par des médecins allemands qui les leur ont ensuite envoyées. On retrouve parfois les mêmes d'un album à l'autre. Ensuite j'utilise les films d'amateur, dont certains sont en couleur, et qui proviennent essentiellement de films 9,5 mm ou 16 mm réalisés par deux médecins de la Wehrmacht stationnés à Smolensk. Grâce aux recherches menées pour le film par David Bernet en Allemagne, nous avons retrouvé la famille d'un de ces médecins, le Dr Alius, qui a été intéressée par notre angle d'approche et nous a offert plus d'une heure d'images entièrement inédites. Les missions suisses n'y apparaissent pas, mais tout ce dont les missionnaires parlent y est filmé. C'est ainsi que le médecin allemand centenaire qui dirigeait les hôpitaux militaires de Smolensk et qui témoigne dans le film de l'extermination de tous les Juifs de la ville de Borissov, apparaît sur ces images en uniforme. Il a fallu scruter ces films image par image durant des heures pour parvenir à identifier les personnages, les lieux. Souvent ce sont des passages sautillants et extrêmement brefs qui sont les plus révélateurs et je dois donc les ralentir à l'extrême, sinon rien n'est identifiable. D'autres films amateurs et de très rares films d'actualités allemands sont également utilisés, il y a un grand regain d'intérêt pour ces sources amateurs ou ces actualités inédites car elles montrent la guerre sous un jour très méconnu, avec une qua-

lité rare qui est de montrer très souvent les coulisses de la guerre -et aussi les moments non-guerriers de la guerre : tiens, on pouvait rire et se lancer des boules de neige sur le Front de l'Est ?

Pour moi, l'intérêt particulier de ces sources privées, c'est d'être filmées à hauteur d'homme, je veux dire qu'elles expriment un point de vue peu chargé d'intentions. Il y a du hasard, il y a le besoin de filmer les collègues, les amis, les camarades, et un tout petit peu «le boulot»- avec la crainte de filmer des choses trop compromettantes. Attention donc, s'il y a beaucoup d'inédit dans ces points de vue amateurs tributaires du hasard, il y a aussi une forme de censure... J'ai donc souvent, dans des photos (fixes) prises par des simples soldats, des scènes beaucoup plus fortes, compromettantes pour la Wehrmacht, que dans ces films d'officiers qui s'auto censurent manifestement. J'utilise environ 90 % d'inédits. Je cite un film de propagande allemand qui a été montré assez souvent parce que c'est précisément une forte évocation de la manière dont les actualités allemandes présentaient les prisonniers de guerre soviétiques : comme des «sous-hommes» qui auraient envahi l'Allemagne si Hitler n'avait pas déclenché une guerre préventive. Guerre préventive, cela sonne curieusement en ces temps-ci, non ?

Les films des médecins sont en partie en couleur et cela semble dû au hasard. C'était de la couleur inversible qui, si elle n'a pas connu des variations de température, ont étonnamment bien tenu le coup. Parfois il ne reste de la couleur qu'une vague allusion... Mais la couleur apporte indéniablement une dimension d'authenticité énorme. C'est un truisme, mais on le vérifie chaque fois : notre mémoire de la Seconde Guerre mondiale fonctionne en noir et blanc et il faut faire un immense effort pour se dire que nos prédécesseurs directs vivaient une vie tout aussi

colorée que la nôtre. Bien sûr, il y a Van Gogh pour nous rappeler qu'il y a un siècle les tournesols étaient déjà jaunes. Mais chaque fois qu'on peut voir une rue et des habits en couleur, la guerre semble nous être jetée au visage. C'est le cas en particulier des images des Ghettos. Le Dr Alius, en poste à Smolensk, a filmé lui-même plusieurs opérations, en particulier une amputation, dont la vue est difficilement soutenable (bien qu'en noir et blanc). Il y a un débat permanent autour des images d'archives : faut-il TOUT montrer ou n'est-il pas plus efficace de suggérer ? Mon attitude est pragmatique, je veux être certain que la suggestion pourrait fonctionner SANS les images-choc comme celles de l'amputation - et dans ce cas très précis, j'ai décidé qu'il fallait les montrer. C'est un des aspects les plus délicats du travail de montage dans un film qui combine des images documentaires (les témoins aujourd'hui, les lieux aujourd'hui) avec les images d'archives d'autrefois. Il faut faire des projections-test avec des stades intermédiaires du montage, pour vérifier sur les spectateurs l'effet produit, car le cinéma documentaire est un art de la stimulation et de la simulation, il faut arriver à faire participer le spectateur, ce qui signifie aussi mettre en marche son imagination ; et trop lui montrer peut étouffer son imagination - trop peu ne pas assez la stimuler...

Ce film s'est réalisé sur une période de quatre ans et les témoignages se sont accumulés jusqu'à former une pile gigantesque : au moins vingt membres des missions, autant de prisonniers de guerre soviétiques, et une demi-douzaine de membres de services sanitaires de la Wehrmacht. Au total, avec les images tournées sur les lieux des quatre missions sur le Front russe, cela fait plus de 120 heures de rushes. Nous avons essuyé quelques refus en Suisse, une dizaine environ, à deux ou trois exceptions près, il s'agit de gens qui ne s'estimaient plus capables de

se livrer à ce travail de mémoire et d'entretien cinématographique. J'ai beaucoup regretté l'absence de deux médecins qui avaient eu des contacts avec des prisonniers de guerre soviétiques, mais dans l'ensemble c'est l'abondance de matériel qui me pose un problème de durée du film et de narration, pas les lacunes !

Bien sûr il y a le risque de la «banalisation» des images d'horreur (empilement de cadavres, etc.). Il est exact que la disponibilité du spectateur à subir des images de corps maltraités, de cadavres entassés, de fosses communes n'est pas illimitée. De très bons documentaires peuvent se passer totalement d'images d'archives, à commencer par *Shoah* de Lanzmann. Cela renvoie à ce que je pense de la simulation et de la stimulation au cinéma. La narration doit faire apparaître le besoin de voir certaines images, parce qu'elles sont, malgré leur horreur, «libératoires» : elles libèrent de l'émotion accumulée. Mais si vous imposez au spectateur des images très dures dont il ne ressent pas la nécessité absolue à tel moment de la narration, vous vous exposez à un réflexe de fermeture, vous obtenez l'effet contraire. C'est la force, la magie du cinéma documentaire que de faire renaître des mondes disparus, de faire revivre des fantômes, mais c'est un «pouvoir» dont il ne faut en aucun cas abuser, car la potion «magique» se transforme très vite en «poison», et pour le réalisateur, le carrosse en citrouille !

Ces quatre dernières années j'ai travaillé en parallèle avec le projet *Archimob*, ces deux projets s'enrichissant mutuellement. Par exemple, j'ai tourné tous les entretiens pour le film *Mission en enfer* avec l'idée que ces documents devaient aussi pouvoir servir à la recherche historique, être versés donc dans la collection d'histoire orale *Archimob* que j'ai initiée il y a cinq ans. Pour mon documentaire, même si je n'avais qu'une brève question à poser, je demandais au témoin de

commencer par raconter son enfance... Car *Archimob*, c'est le récit de vie, ce n'est pas un cinéaste qui vient avec ses besoins immédiats. Et cela dure une heure et demie en moyenne par témoin ! Du coup, cet effort est récompensé, car la qualité des entretiens pour *Mission en enfer* s'en trouve bonifiée : un témoin qui fait tout le récit de sa vie atteint un niveau d'intensité narrative et émotionnelle sans commune mesure avec un témoin qui doit juste faire resurgir pour quelques minutes un pan de sa vie. De ce fait, même si un témoin n'apparaît que pour une

phrase à un moment du film, il y figure avec une qualité de présence maximale. Je sais déjà qu'un ou deux témoins que j'ai filmés pour *Mission en enfer* et qui ne pourront pas y figurer malgré l'intérêt de leur témoignage, seront des témoins-clés de l'expo *Archimob* («memory-machine») qui tournera dans toute la Suisse pendant plusieurs années dès janvier 2004, ou dans l'un ou l'autre des 20 téléfilms de la série «Regards en arrière» que je produis pour la télévision et qui est basée sur les 557 entretiens de la collection *Archimob*.



CLAUDE LACOUR

*Docteur en Sciences de l'Information et de la Communication.  
Université Nancy II  
France*

## Représentation du génocide juif à travers deux bandes dessinées *Maus* et *Auschwitz*

Alors que la mémoire de la Shoah semblait s'être enfermée dans une prostration sacralisante et modélisante, nous observons depuis quelques temps une mouvance vers de nouvelles formes de représentations du génocide juif, tant dans la forme narrative et iconographique que dans les supports utilisés. En effet la construction et l'évolution des témoignages se sont organisées en différentes périodes généralement liées aux conjonctures politiques et socioculturelles. Nous pourrions considérer, après un long silence de la part des victimes de la déportation, que la première période est celle des témoignages immédiats d'après-guerre, dont le film *Nuit et Brouillard* de Resnais reste l'illustration et le document de référence. Elle marque aussi le début d'une superposition d'œuvres littéraires et cinématogra-

phiques construites sur la base de ces mêmes témoignages, qui servent aussi le travail des historiens.

La deuxième période coïnciderait avec la genèse du deuxième tome de *Maus* ; c'est en 1986 que Spiegelman se démarque des représentations traditionnelles de la Shoah en tentant de transmettre la mémoire d'Auschwitz par la bande dessinée, alors que, en France, la perspective du procès de Klaus Barbie ravive les mémoires, les peurs et les polémiques. C'est à la même époque que Claude Lanzmann réalisera *Shoah*, film de plus de 9 heures, dont l'objectif est de réveiller une mémoire collective par la simple évocation de l'insoutenable à travers la juxtaposition de témoignages. C'est le premier document qui se fonde sur le savoir historique et culturel du spectateur pour jouer sur

l'évocation de l'horreur plutôt que d'essayer, une fois encore, de montrer l'«inmontrable». De ces tentatives, d'une volonté mémorielle de plus en plus forte face à la demande des jeunes générations et à la disparition progressive des témoins, naissent des réflexions novatrices sur les modes de transmission du génocide juif, d'autant que surgissent avec acuité les difficultés d'acceptation de cultures et de religions différentes et méconnues.

En 1993, *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg déroge quelque peu aux représentations traditionnelles véhiculées par les témoignages et les documents d'archives en trompant l'attente du spectateur, troublé par la représentation de véritables douches et la sympathie conférée à l'Allemand. Mais en 1998, *Benigni* vient casser la prostration sacralisante dans laquelle s'était enfermée la transmission mémorielle de la Shoah et se trouve en totale rupture avec le politiquement correct entretenu par la majeure partie de la société et transmis aux jeunes comme vérité historique figée et incontestable. Et en 2002, la bande dessinée *Auschwitz* de Pascal Croci revêt deux aspects antinomiques : par sa forme, elle procède d'une volonté de rupture avec les modes de représentation antérieurs, par son contenu, elle rejoint *Nuit et Brouillard* de Resnais ou les témoignages d'anciens déportés familiers des jeunes générations qui, au fil du temps, marquent un détachement de plus en plus évident face à des images sans doute trop souvent répétées. Or, paradoxalement, la bande dessinée s'adresse à la jeunesse et celle-ci a reçu «le Prix Jeunesse de l'Assemblée Nationale». C'est dans ce contexte qu'il m'a semblé intéressant de réfléchir, au moyen d'une étude comparative entre les deux bandes dessinées *Maus* et *Auschwitz*, au réseau intertextuel qui s'établit entre les deux documents. A cet effet j'ai réfléchi aux corrélations et aux divergences narratives, aux formes

de représentation de l'horreur et aux relations spatio-temporelles mises en œuvre pour construire les images du génocide adressées particulièrement aux adolescents.

## I. La narration et le traitement du tragique

### 1. Deux trames narratives au service de processus communicationnels différents

Nous pouvons d'emblée observer que *Maus* est le fruit d'une expérience personnelle racontée par un narrateur-personnage qui fait part d'un double dessein : celui de décrire une vie familiale ordinaire entre 1938 et 1945 perturbée par le fait d'être juif et celui d'exorciser des traumatismes qui se perpétuent au fil des générations. En revanche, l'introduction d'*Auschwitz* annonce une volonté évidente de la part de Croci d'entrer le plus rapidement possible dans le vif et l'horreur du témoignage ; en effet les vignettes de la première page, encadrées de noir, propose une rétrospective de la «chasse aux Juifs» au fil des siècles et déterminent un procédé de deuil imposé au lecteur, trace de cette prostration sacralisante qui entoure la Shoah. L'incendie annonce la destruction des biens, mais aussi celle des hommes en faisant d'emblée référence à l'extermination par le crématoire ; cette technique est réitérée deux pages plus loin pour signifier l'arrivée au camp et symboliser la mort, alors que la plupart des dessins sont une copie de documents extraits de *Nuit et Brouillard* ou de documents d'archives ou encore renvoient aux témoignages des survivants : l'image des déportés derrière des barbelés dans un wagon évoque incontestablement le film de Resnais alors que la lumière des projecteurs tombant des miroirs pour éclairer l'arrivée des Juifs à Auschwitz nous renvoient aux déclarations des témoins et aux images de nos livres

d'histoire. C'est d'ailleurs ce que Croci explique dans le commentaire situé à la fin du livre: «*Pour écrire cette histoire, j'ai exclu toute documentation - livres, films, photos - qui ne provenait pas d'Auschwitz. [...] Comme je ne pouvais pas les emporter, j'allais dans les expositions, je faisais un croquis rapide, que je redessinais chez moi.*»

Et si *Maus* présente la déportation comme un épisode malheureux et horrible de la vie de Valdek, *Auschwitz* se limite à la représentation de la vie dans le camp. La réception est alors totalement différente, car le lecteur, jeune en particulier, peut difficilement s'identifier au couple Kazik-Cessia, alors qu'il peut se reconnaître dans la vie de Artie, ce jeune homme qui, dès son enfance, souffre de la discrimination, subit le conflit des générations, éprouve des sentiments et doit faire face aux problèmes du quotidien. De plus l'histoire du couple yougoslave nous est totalement inconnue; il semble ne pas avoir vécu en dehors de la déportation et le destin de leur fille reste la seule la seule intrigue dramatique qui puisse tenir le lecteur en haleine dans cette bande dessinée documentaire. A contrario Spiegelman nous fait revivre en direct sa vie et celle de sa famille en opérant des aller et retours entre passé et présent, ce qui construit une chronologie tout en maintenant le suspense; l'ambiance est créée dès l'introduction quand le jeune Artie, en 1958, s'interroge sur l'amitié, question universelle qui prend ancre le récit dans son contexte historique quand son père lui répond: «*enfermez-vous tous une semaine dans une SEULE pièce, sans rien à MANGER... ALORS, tu verras ce que c'est, les amis !...*» Chaque chapitre nous entraîne progressivement dans l'histoire et, comme un roman policier, finit par une ouverture sur les péripéties suivantes, procédé qui construit des rebondissements entre positif et négatif, malchance et chance et maintient la tension et la curiosité du lecteur.

Par sa construction narrative, *Maus* éveille donc davantage l'intérêt de la jeunesse pour qui la lecture est souvent synonyme de contrainte et présente la déportation comme un événement inhérent à la vie, auquel chacun pouvait être exposé.

## 2. La représentation des personnages

Les deux bandes dessinées présentent des personnages antinomiques à tous les niveaux et le parti pris par chacun des auteurs conduit à des perceptions totalement différentes.

Dans *Auschwitz* Croci met en scène un couple yougoslave déjà âgé qui, dès le début, est doté du statut de victimes. En effet, victimes de la guerre ethnique en Yougoslavie, Kazik et Cessia, avant leur exécution, témoignent de leur expérience à Auschwitz, cinquante ans plus tôt. Leurs visages baissés, leur dos courbés annoncent d'emblée la souffrance et la mort, comme s'ils avaient été prédestinés à la déportation. Alors qu'ils vont mourir, ils se sentent investis de la transmission de la mémoire et font leur devoir, comme contraints et forcés, à l'image de leur vie. Le seul visage qui permette au lecteur de retrouver quelques marques de réalité, de vie, dans ce monde infernal proche de la science-fiction, est celui de Ann, la fille de Kazik, alors qu'elle vient de mourir. Ses yeux fermés et ses traits fins apportent l'apaisement et le soulagement, indispensables à la fin de cette lecture pour reprendre contact avec la réalité. Ce choix de représentation des personnages empêche la construction de héros, démarche volontaire de la part de Croci ou interprétation du lecteur en référence à la dureté du graphisme; il est difficile de porter un jugement sur ce sujet, car l'auteur prend lui-même des positions contradictoires. A la fin de son ouvrage, il dit «*je ne sais pas si on peut parler de héros. [...] Est-ce que c'est un acte héroïque de penser d'abord à soi, et pas aux conséquences de*



son *évasion pour les autres ?*», ce qui ne l'empêche pas de vouer une admiration sans bornes à ses témoins. Ce traitement de l'image pose malgré tout le problème du statut des survivants de la déportation considérés comme des héros par une société en recherche d'identité et présentés comme tels aux jeunes, sans qu'ils aient les moyens de fonder leur propre jugement et cette bande dessinée ajoute au doute la confusion.

Nous pouvons aussi remarquer que les déportés anonymes n'ont généralement pas les cheveux rasés ; des mèches de cheveux apparaissent sous les toques rayées, détail non conforme aux témoignages des survivants d'Auschwitz.

La représentation des SS est tout aussi intéressante ; la casquette tombe sur des yeux exorbités, leur bouche est tordue, le visage anguleux, le menton et le nez pointus et saillants. Ils portent tous l'uniforme, veste et pantalon, sauf le chef ; en effet celui-ci est vêtu d'un manteau long, porte des lunettes, procédé de graphisme qui atténue la taille des yeux, fume avec un porte-cigarettes. C'est le seul à qui l'auteur attribue une trace d'humanité et c'est lui qui décidera de pas exterminer la jeune fille qui avait par miracle échappé au gavage.

Dans *Maus*, Spiegelman fait le choix de l'abstraction et de la symbolique en donnant à ses personnages les traits d'animaux familiers, procédé qui crée avec le lecteur des liens différents et qui, pourtant, ne nuit en rien au processus d'identification, a fortiori si le lecteur est jeune. Les Juifs sont symbolisés par des souris, petits rongeurs actifs et débrouillards qui se protègent en se faufilant dans des trous, leur pire ennemi étant évidemment incarné par le « chat-SS » ; la tête de ce chat est rarement visible, seulement quand un gros plan met l'accent sur les traits marqués par la colère et la haine. Alors la bouche est grande ouverte et laisse apparaître quelques dents acérées ; mais les traits

sont grossiers, les yeux noirs et mal dessinés et deux moustaches tombent de chaque côté du museau. Généralement le casque ou la casquette tombent sur ses yeux peu visibles et la bouche se réduit à un trait noir.

Les non Juifs sont incarnés par des cochons ; ils sont assez peu présents dans la narration et présentés sous un angle plutôt négatif que le graphisme accentue par des hachures verticales. Ils sont fourbes, envieux des Juifs : « *une montre en or, les Juifs, vous avez toujours de l'or* », mettent en évidence leur différence et leur supériorité ; l'un d'eux fait comprendre aux souris que les conditions de détention ne sont pas les mêmes si l'on est juif ou non : les prisonniers « cochons » travaillent alors que les souris ne restent pas longtemps en prison, elles sont évacuées par camions. Ils sont prêts à dénoncer les Juifs, créent une phobie du peuple juif auprès des jeunes générations. Un cochon auquel les Spiegelman sont venus demander asile craint les ennuis. Il incarne aussi le Kapo cruel, sanguinaire, primaire et soumis aux ordres, alors qu'un Kapo souris apporte son aide à Anja.

Pour jouer sur les identités et mettre l'accent sur l'antisémitisme, Spiegelman se sert d'un jeu de masques qui fait apparaître les souris sous les traits de cochons quand elles se sentent menacées, procédé qui contribue à créer un climat de suspicion et d'insécurité, reflet de la réalité. Dans l'œuvre de Spiegelman les souris ne sont des victimes nées ; elles sont actives, malignes et mettent leur intelligence à profit pour survivre, elles conservent l'espoir de s'en sortir, font partie intégrante d'une société dans laquelle chaque catégorie défend ses avantages.

Et, dans ce monde animalier, l'auteur glisse, à l'avant dernière page, une photo de son père en costume rayé ; elle semble être tombée là par hasard, de travers, sur une vignette noire, est présentée par le texte comme une reconstitution. Pour le lecteur, le choc est

inévitable, mais le procédé ne dégage aucune indécence, aucun voyeurisme ; il lui fait prendre conscience simplement qu'il n'avait pas été abusé par les souris auxquelles il s'était bien identifié.

Si, dans l'œuvre de Croci, le couple est perçu comme une négation de l'être humain, une image du désespoir incarné, *Maus* est une œuvre vivante, pleine d'espoir et de rebondissements et si Spiegelman veille à ce que ses personnages n'acquièrent pas le statut de héros, il n'en éveille pas moins chez le lecteur des sentiments d'admiration et de compassion, favorables à une prise de conscience de la réalité.

### 3. Les figures emblématiques récurrentes

Dans cette étude comparative je ne m'intéresserai qu'aux références iconographiques concernant la déportation et l'extermination puisque *Auschwitz* ne traite que de la vie dans le camp. La plupart des figures récurrentes trouvent une place logique dans ces deux bandes dessinées qui retracent le parcours effectué par les victimes vers la mort. Les images et leur exploitation appartiennent à un système métaphorique qui atteste du refoulement face à l'horreur et de la difficulté à traduire l'intraduisible quand l'homme atteint les extrêmes et que, ni les mots, ni les images par trop réducteurs n'ont la force ou la décence de servir l'expression.

Si le départ vers la mort se fait généralement par le train, ce n'est pas le cas dans ces deux bandes dessinées, mais les images de trains et de rails sont pourtant présentes tout au long de ces ouvrages. Dans *Auschwitz* le souvenir des trains est déclencheur de la remémoration et une page entière est consacrée au souvenir d'un jeune garçon errant le long de rails, décor dans lequel se mêlent miradors, barbelés et arbres tordus. Dans cette même page le train apparaît sous trois angles et trois cadrages différents. Nous

le retrouvons en gros plan lors de l'arrivée à Auschwitz, dessiné trois fois en contre plongée. Chez Croci il signifie le départ vers l'enfer, la hantise que les déportés ont conservée pour ce véhicule.

En revanche, chez Spiegelman, pas de départ, pas d'arrivée au camp signifiés par l'image, mais l'information est véhiculée par le texte. Ici le train est symbole de tous les transferts, de prison en prison, de camp en camp et celui qui apparaît en très gros plan est celui de la liberté que Vladek a manqué. Il est malgré tout rentré chez lui. Et si *Maus* est parcouru par une forme obsessionnelle de la mobilité, mettant l'accent sur l'insécurité des Juifs, le train, présenté au début de *Auschwitz* enferme la narration dans l'immobilité et dans le huis clos.

La fumée, sous des formes différentes, est présente dans les deux ouvrages. Dans *Auschwitz*, elle est directement associée à la destruction des Juifs, présente dès la première page lors de l'incendie des synagogues, envahissant l'image de formes nébuleuses. Elle prend une forme plus nette, soulignée d'un trait fin quand elle sort de la cheminée de la locomotive, mais entoure déjà le garçon qui voit passer le train d'un nuage significatif. Dès l'arrivée à Auschwitz, la fumée du crématoire entoure les déportés d'une pluie de cendres « *c'est pas de la neige... mais des cendres* », référence à *La Liste de Schindler* de Spielberg, quand une neige de cendres tourbillonne devant le soleil. Elle est omniprésente, recouvrant l'image d'un flou morbide, chaque fois qu'est dessinée la cheminée du crématoire ou que les hommes se sentent directement menacés. Elle est associée aux miradors, aux barbelés, aux corbeaux, aux sélections, aux gazages, aux ruines à la fin du livre, elle sort d'une grille en 1993 dans la cellule de Kazik et Cessia alors qu'ils vont mourir et trois vignettes de largeurs différentes à la dernière page sur une rétrospective historique des faits de l'année 1945.

L'enfermement de la narration dans une courte période et l'importance des ellipses temporelles accordent à la fumée une importance prépondérante ; symbolique de la mort et de l'étouffement, elle accompagne les victimes tout au long de leur vie.

La symbolique de la fumée dans *Maus* est toute autre ; dès le début du livre, elle s'échappe des cheminées de locomotives et de la cigarette de Artie en formant des volutes qui décrivent inexorablement des S qui deviennent SS quand deux volutes sont parallèles. Elle n'est jamais présente dans le paysage concentrationnaire, mais rappelée trois fois par une petite vignette représentant la cheminée du crématoire en bas de page, à droite et dessine le sigle SS. Les trois textes associés à ce dessin ont pour objectif de témoigner de l'extermination sans jamais nommer le lieu : « *des milliers, des centaines de milliers de Hongrois arrivaient là-bas à cette époque* » ; « *ceux avec moins de chance, les SS notaient leur numéro et de l'autre côté ils les envoyaient* » ; « *de mes PROPRES YEUX je l'ai vu* ». Le crématoire est signifié par les mots *là-bas* et *de l'autre côté*, métaphore qui met en évidence la pudeur de la part de l'auteur face à l'horreur, mais qui confirme le refoulement face à la destruction des corps par le feu et renvoie aux euphémismes utilisés réellement par les déportés pour tenter d'échapper à la réalité de leur vie ; ce triptyque démontre d'une profonde volonté de témoigner de l'extermination, en particulier auprès de jeunes davantage exposés encore au révisionnisme.

Le présentation de photos est une figure qui apparaît à la fin des deux ouvrages ; dans *Auschwitz* les photos se chevauchent, représentent des groupes ou des individus que le dessin d'une étoile désigne comme Juifs ; le texte nous informe qu'ils sont partis dans les marches de la mort. La dernière photo de la série est celle de Hitler à Munich en 1942,

moyen simpliste et réducteur d'expliquer la Shoah.

Chez Spiegelman elles constituent une technique narrative pour opérer un retour au passé et reprendre l'histoire des personnages qui avaient disparu du récit ; dessins de souris, elles sont d'abord présentées une à une, ce qui donne à l'auteur l'occasion de rappeler les non-sens et les errements de la vie de ces Juifs et de faire une rétrospective sur la disparition des membres de la famille de Artie. Deux photos prennent une place particulière dans *Maus* : celle de Richieu, frère aîné de Art Spiegelman, mort en déportation à qui le deuxième volume est dédié et celle de son père, que le lecteur ne connaît, jusqu'à la fin du livre, que sous les traits d'un dessin de souris. C'est alors que nous prenons conscience de la force et de la perfection de cet ouvrage où l'allégorie fonctionne parfaitement ; à aucun moment de l'histoire nous n'avions eu besoin de mettre un visage sur les deux personnages pour pouvoir nous identifier à eux, pour vibrer avec eux dans leur long chemin vers la mort. Pourtant ces photos assurent le lien entre fiction et réalité et authentifient le témoignage.

Dans ces deux ouvrages, les figures emblématiques utilisées sont les mêmes, mais n'assurent pas la même fonction. Dans *Auschwitz* le début et la fin du parcours vers la mort est symbolisé par les nuages de fumée, vapeur de la locomotive ou incendie et fumée du crématoire, alors que Spiegelman dans *Maus* met en évidence un sentiment récurrent éprouvé par les victimes, la solitude : séparation du couple à l'arrivée dans le camp, solitude le long des rails de chemin de fer à la fin du voyage.

#### 4. Les modes de représentation

L'analyse de la représentation de groupes humains met en évidence des procédés antinomiques : dans *Auschwitz* les personnages principaux n'apparaissent qu'au début et à la

fin de l'œuvre pour laisser place à la représentation de groupes dont sont souvent exclus Kazik et Cessia. Le procédé de plongée accentue l'effet de groupe et rejoint les techniques cinématographiques utilisées dans *Nuit et Brouillard* de Resnais, produit un effet d'entassement, don d'extermination de masse. Quand le groupe est moins important, Croci se sert de la contre plongée qui accentue l'expression des visages et insiste sur le statut de victimes des personnages.

En revanche, *Maus* est l'histoire d'individus et reste centrée sur la vie des parents de Artie, qui font partie intégrante du groupe représenté. Quand l'image acquiert une fonction illustrative et que les souris deviennent anonymes, celles-ci sont la plupart du temps barrées de hachures verticales. Ici le lecteur ne subit pas de rupture identificatoire, rentre dans le processus de représentation fictionnelle tout en intégrant la forme documentaire et en assumant le devoir de mémoire porté par Spiegelman. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles cette bande dessinée n'a pas soulevé de polémique alors qu'elle fut le premier mode de transmission à se démarquer des représentations documentaires, ce qui prouve que la mémoire de la Shoah peut être perpétuée par d'autres moyens que le document.

Ces deux ouvrages se différencient aussi par le mode de représentation des Juifs. Chez Croci, comme nous l'avons vu précédemment, le Juif est avant tout victime. Il est défini en fonction de ses ennemis, les chrétiens, les chefs séculiers, puis les nazis. Il est signifié au début par l'étoile, motif récurrent, couverte du sang d'une femme qui vient d'être abattue pour ne l'avoir pas ramassée ou à la fin, placée au milieu de photos pour signifier l'extermination. Il n'est d'ailleurs pas évident que ce stéréotype suffise à diriger la compréhension des jeunes lecteurs si ces derniers ne possèdent pas la référence aux

documents d'archives ou aux films documentaires.

Dans *Maus* le Juif est défini par ses actes, ses comportements et ses sentiments, Spiegelman jouant sur le point de vue interne. La mobilité forcée des Juifs devant les menaces de l'ennemi, l'intelligence que Vladek met entièrement au service de sa survie induisent davantage la souffrance morale et physique que la monstration des victimes et les hurlements des SS. Il en va de même pour l'évocation de l'avarice malade de Vladek, psychopathologie héritée de sa vie à Auschwitz, peur du manque, tradition représentationnelle où se mêlent réalité et clichés antisémites traditionnels. Le danger est évidemment de conforter le lecteur dans une représentation stéréotypée du Juif et déjà ancrée dans certains esprits, mais le va et vient permanent entre passé et présent maintient une relation de cause à effet entre le vécu et le comportement de Vladek. Si cet aspect est volontairement exagéré dans cet ouvrage, n'est-ce pas aussi pour interroger le lecteur sur son propre inconscient quant à la représentation qu'il se fait du peuple juif ? Accentuer cette image négative n'est-ce pas aussi pratiquer une auto dérision destinée à relativiser cette image et à mettre en évidence les difficultés de la survie ?

Nous remarquons aussi que les deux bandes dessinées mettent en scène des enfants, procédé récurrent dans de nombreux ouvrages portant sur la déportation ; par leur fragilité et leur inconscience, par l'espoir qu'ils engendrent, ils accentuent, en mourant, la monstruosité nazie. Mais ici encore les points de vue sont différents ; Spiegelman montre son frère vivant, avec pudeur utilise le texte pour évoquer sa mort et glisse sa photo, discrètement, comme dédicace du deuxième volume : le procédé sobre et banal renvoie pourtant violemment le lecteur à la réalité, l'obligeant à quitter le monde des souris pour celui des hommes.

Croci reprend aussi le motif de l'enfant anonyme que les déportés veulent protéger à l'arrivée à Auschwitz ; il apparaît dans une vignette encadrée de noir comme une entité, symbole de la vie et de la mort, de l'anéantissement d'un peuple. L'autre enfant est la fille du couple yougoslave et constitue le seul enjeu de la narration. Victime elle aussi, elle est chargée de témoigner après la destruction des preuves, système de transmission de la mémoire par les jeunes instauré depuis quelques années pour palier à la disparition progressive des témoins. A la fin du livre elle a aussi pour mission d'interroger les jeunes lecteurs grâce au système d'identification, sur les causes de tels actes, procédé qui amène l'auteur à conclure sur la haine entre les peuples, phénomène perpétué en Yougoslavie. Par le rôle primordial que lui accorde le récit, la jeune fille devient alors le personnage principal.

Bien que les auteurs utilisent des figures et des constantes communes, la différence de point de vue et de conception est évidente. Le point de vue externe adopté par Croci fait de l'auteur un simple agent de communication ; il donne à voir, alors que Spiegelman fait partie intégrante de son récit, prend lui-même en charge le témoignage et y associe le lecteur.

Croci utilise les images d'archives que les jeunes connaissent et vis à vis desquelles ils ont pris de la distance, pour restaurer un traumatisme avant de les rendre intelligibles. Spiegelman fait exactement l'inverse. Avec des personnages allégoriques il construit un récit intelligible afin que le lecteur puisse vivre le traumatisme en même temps que son héros. C'est dans cette rupture entre monstration et affectivité que réside l'intertextualité, dans les représentations et les non représentations.

## II. Comment montrer l'inmontrable

S'il existe des modes de représentation incontournables du génocide juif dictées par les témoignages et les documents d'archives, il n'en demeure pas moins que les deux auteurs prennent des partis différents.

### 1. L'esthétique de l'horreur

Chez Croci l'expression de l'horreur repose essentiellement sur une esthétique du regard. Dès le début, quand le plan se resserre sur les visages de Kazik et Cessia, leurs yeux sont blancs et exorbités, tout comme ceux de l'enfant que le couple revoit sur le bord des rails. Tous les personnages ont le même regard, même les bébés et les SS. Le dessin de ces yeux devient à la fois insoutenable et grotesque quand il est représenté en gros plan. Ce regard choque obligatoirement le lecteur, produit un sentiment d'horreur et de mal être, mais il est malgré tout difficile de dire s'il exprime, chez le déporté, la souffrance ou la haine. Spiegelman emploie très peu les jeux de regard, si ce n'est au moment où Vladek est obligé de marcher sur les morts. Mais les cadavres de souris n'ont pas de regard humain, plutôt des yeux de poissons, ce qui n'amoindrit pas l'effet produit, bien au contraire; une tête de poisson mort nous est bien plus familière et la mort prend ici une dimension d'autant plus réaliste.

Il en va de même pour les images de bouches ouvertes; dans *Maus* la bouche ouverte signifie la mort alors que dans *Auschwitz* la bouche des morts et des vivants prend souvent la forme d'un trou noir qui laisse apparaître les dents supérieures. Il devient alors difficile au lecteur d'interpréter ce symbole: les SS et les Kapos hurlent sans cesse des ordres, leurs traits sont tirés, leurs mentons proéminents. Mais l'interprétation est beaucoup plus complexe en ce qui concerne les déportés ; cette symbolique englobe l'ex-



pression de différents sentiments: la peur, l'étonnement, la haine, la souffrance, l'in-crédulité; elle est particulièrement forte quand elle concerne les enfants, mais la répétition exagérée de ce motif occulte les points forts du récit et banalise l'horreur dans l'uniformité d'êtres humains tous semblables.

Même les représentations incontournables du génocide juif sont soumises chez les deux auteurs à des traitements différents; Croci fait évoluer ses personnages dans un nuage de fumée permanent pour signifier les fours crématoires et enchaîne une multitude d'images pour montrer le nettoyage de la chambre à gaz en variant les échelles de plans. Si, d'évidence, il affiche la volonté de rétablir la vérité historique et de combattre le révisionnisme, il évoque l'horreur de l'extermination de masse; mais les dessins réalisés d'après des témoignages, fidèle reproduction de reconstitutions cinématographiques, conservent un statut informatif sans constituer une représentation innovante du génocide. En revanche les dessins de cadavres amoncelés sont beaucoup plus évocateurs de l'horreur par l'organisation de l'amoncellement et l'opposition marquée par les deux vignettes juxtaposées: à l'intérieur la rigidité des cadavres s'oppose à l'activité des hommes qui, à l'extérieur, s'affairent à les brûler.

Une fois encore Spiegelman fait l'impasse sur les images et met à profit, pour transmettre le témoignage, un texte dans lequel les formes négatives sont absentes, où le désordre des mots attire l'attention du lecteur: «*nos papiers, nos vêtements et nos cheveux, ils nous ont pris...*»; *Abraham, plus jamais je l'ai revu... je crois, il est sorti par la cheminée*. L'amoncellement de cadavres est évoqué dans un hors temps, sous la table de travail de l'auteur et c'est le choc entre ces deux représentations qui induisent le sentiment d'horreur perpétuée dans le présent. La seule image qui puisse choquer visuelle-

ment le lecteur est celle de souris, le gueule ouverte, l'œil ouvert, entourées de flammes, mais c'est le texte qui nous fait frissonner d'horreur: «*les prisonniers qui travaillaient là, sur les vivants et les morts, ils versaient de l'essence. La graisse des corps brûlés, ils la recueillaient et la versaient à nouveau pour que tout le monde brûle bien*».

Une technique commune aux deux ouvrages est l'utilisation des lignes droites; en barant l'espace, elles créent un décor rigide et étouffant dans lequel les hommes sont rangés et se fondent. Cette technique est particulièrement prégnante et systématique chez Croci qui, quand le décor n'est pas rectiligne, place les hommes dans des cadres très étroits de telle sorte qu'ils se substituent aux lignes droites de l'espace, soit horizontalement, soit verticalement. Les canons des fusils ou les matraques marquent la continuité de ces lignes humaines. Les dessins récurrents des barbelés et des rails servent le même objectif. Cette rigidité renvoie à la rigidité cadavérique si souvent représentée et qui reste le leitmotiv de Auschwitz.

Spiegelman met à profit le style de son graphisme pour évoquer la ligne droite: d'abord les souris, souvent grandes, maigres et alignées, dont le costume aux rayures accentuées par le contraste noir et blanc produit un effet de lignes verticales et serrées, les encadrements de fenêtres et de portes qui évoquent les barreaux de prisons, les barbelés et les alignements horizontaux.

Pour amplifier l'effet d'horreur Croci, en représentant certains déportés sous la forme de vampires, fait appel à des références cinématographiques que les jeunes lecteurs ignorent sans doute, en particulier Nosferatu de Murnau. En effet le visage d'un «musulman» en gros plan occupe tout le cadre d'une vignette: les oreilles pointues, deux longues dents qui sortent d'une bouche grande ouverte, les yeux exorbités et quatre doigts crochus renvoient le lecteur au monde

des vampires. La vignette suivante nous montre le même homme, tel Nosferatu, dans une cellule, où seules les fenêtres sont éclairées. Au personnage sont associés les rats et les corbeaux, symboles de la maladie et de la mort. L'ouverture de la chambre à gaz occupe une pleine page et à l'entrée, dans le seul cadre de lumière, apparaît un Kapo, tel la silhouette d'une chauve-souris; il est clair que le lecteur ne peut pas se méprendre sur l'intention de l'auteur, mais la référence à Murnau est beaucoup moins évidente pour des adolescents qui ont une autre conception du film d'horreur. Croci justifie d'ailleurs sa démarche en faisant allusion à certains critiques de Murnau qui avaient vu le film comme une pré-propagande nazie, ce qui reste à démontrer. Il n'en reste pas moins que la représentation d'un déporté sous les traits d'un vampire renverse les images traditionnelles et aurait dû, par les connotations qui s'y rattachent, soulever quelques polémiques.

Croci montre, Spiegelman ne montre pas, mais son identité juive reste sous-jacente, ce qui explique sa pudeur et la force de son récit. Les mentions de l'horreur chez Croci passent davantage inaperçues qu'elles sont une reproduction de documents connus et reconnus comme inhérents au génocide juif; chez Spiegelman l'horreur est induite, elle est suscitée par le récit et les dialogues qui nous transportent dans l'enfer des camps.

## 2. le non-dit, suggestion de l'horreur

A l'aide de techniques différentes les deux auteurs ménagent des moments de rupture dans l'image, dans le texte ou dans la narration, laissant au lecteur la possibilité d'intégrer ce qu'il a vu, le mettant face à ses propres réflexions, à ses propres impressions.

Chez Croci l'absence d'image a pour objectif de mettre en évidence le réalisme du texte. Elle construit un vide iconographique, non un vide narratif, puisque les vignettes sont remplies de fumée noire, procédé qui contraint le lecteur à combler cette pseudo-absence par des images mentales cauchemardesques et à imaginer le récit sous-jacent en associant fours crématoires et chambres à gaz. En effet une voix off, telle un témoin, raconte avec force détails, le spectacle horrible des corps après le gazage et à cette occasion encore revient l'image de l'enfant: «*des enfants avaient le crâne fracassé, vomissures, saignements du nez, des oreilles...sang menstruel aussi, peut-être...non ! Pas peut-être, SÛREMENT !*» Cette technique provoque un éveil de la conscience du lecteur, le dérange par la déconstruction narrative, marque le seuil au-delà duquel l'horreur n'est plus représentable, nous oblige à nous arrêter sur la vignette suivante, l'ouverture de la chambre à gaz. Alors, tout se fige, tout devient inaccessible à l'entendement, l'horreur atteint son paroxysme, puis les images épouvantables se succèdent à nouveau. Ce procédé est identique dans *Nuit et Brouillard*; c'est ce que Vincent Lowy appelle «*craquée*»<sup>1</sup>

Spiegelman utilise des moyens complètement différents, dictés et facilités par le parti pris narratif. La distanciation produite par l'incarnation des Juifs en souris, la va et vient entre présent et passé permettent des ruptures moins brutales et offrent un espace naturel à cette «*craquée*». Pourtant l'évocation des chambres à gaz est réalisée par des moyens semblables à ceux qu'emploie Croci: il n'y a pas de rupture d'images, mais c'est le décalage entre texte et images qui produit l'intensité de l'horreur; sur une image banale (transport de tuyaux), un camarade raconte à Vladek ce qu'il a vu: «*leurs doigts cassés*

<sup>1</sup> Vincent LOWY, *l'Histoire Infilmable*, L'Harmattan 2001 p. 126



à force d'essayer d'escalader les murs... et des fois leurs bras étaient aussi longs que leurs corps, sortis de leurs articulations. - ASSEZ ! - plus, je voulais pas entendre, mais de toute façon, il me racontait. » Mais après la représentation des fours crématoires et l'image des corps qui brûlent, l'auteur revient au présent et conclut la scène précédente par «*mon dieu !* ». Cette transition prolonge alors l'horreur passée dans le présent fictionnel, marque le seuil de douleur devenu insupportable à l'auteur, héros réel et fictionnel, et en même temps au lecteur. Dans ce cas il s'agit aussi d'une pause qui a de plus pour fonction d'assurer le raccord entre passé et présent, entre la douleur et les séquelles physiques et psychologiques que la déportation a entraînées. C'est sur ce principe que fonctionne le non-dit dans cette bande dessinée; les images d'horreur sont beaucoup moins insoutenables que dans *Auschwitz*, mais les traces laissées par l'absence de ces images rappelle sans cesse leur évocation et sollicitent le savoir du spectateur. C'est ainsi que l'avarice malade de Vladék, retrace les privations, la faim, la lutte contre la mort grâce à des échanges pour de la nourriture; elle est mise en évidence par des oppositions entre les conditions de vie de la déportation («*il y avait rien à manger*») et celle du présent, puisqu'il va au supermarché, elle fait souffrir son entourage, est à l'origine de son divorce et l'exclut d'une société dans laquelle il ne se reconnaît pas, où il n'a plus d'identité. La souffrance du père perturbe aussi la vie de Artie qui se sent déprimé, le passé du père hante la vie du fils qui voit les cadavres sous sa table à dessin; la confusion des temporalités dérange le lecteur, détermine le poids de la responsabilité du jeune homme qui est chargé du devoir de mémoire, met en évidence la douleur du témoin et celle de l'accouchement difficile qu'est le témoignage quand il fait resurgir l'horreur à chaque mot. Le devoir dont s'est chargé Archie est à la fois une obligation

personnelle vis à vis de ses parents et du peuple juif, un moyen d'exorciser le passé et la culpabilité qui le hante envers son père, la culpabilité d'avoir échappé au sort de son peuple. Il se sent coupable de ne pas prendre son vieux père chez lui et à travers ces mots «*Arrête ! Je me sens assez coupable comme ça !* » rejaillit tout le poids du passé. Ces mots renvoient le lecteur au statut du déporté, héros ou victime, héros et victime ? De quel type de reconnaissance doit-il bénéficier sans que celle-ci se transforme en compassion ? La réponse est de toute façon relative à l'horreur sous-jacente et omniprésente.

Ces sentiments du présent éprouvés par les deux personnages principaux replongent en permanence le lecteur dans les images d'horreur qu'il vient de quitter et qu'il va retrouver. Les valeurs et les repères ordinaires ont disparu et la mort de la mère qui s'est suicidée, conséquence de la déportation même si Vladék y cherche d'autres causes, plane sur l'ensemble de l'œuvre, telle une présence fantomatique, construit un vide ressenti par le lecteur. Elle était la seule avec qui cet homme aurait pu communiquer puisqu'ils avaient partagé l'incommunicable; depuis la mort de sa femme il n'est plus tout à fait vivant et pas encore tout à fait mort et ce profond malaise est transmis au lecteur par le non-dit, par la nature des sentiments éprouvés par les personnages au présent. C'est ce qui la force et la pudeur de cette œuvre.

Ces deux ouvrages aux constructions bien différentes semblent porteurs d'objectifs bien différents, bien qu'ils soient tous deux transmetteurs de la mémoire du génocide juif. *Auschwitz* montre et raconte l'enfer de l'extermination comme pour faire rejaillir le passé à un moment où la société, et les jeunes en particulier, recherchent des repères perdus et une identité. Pour l'auteur, qui n'a pas été touché personnellement par la déportation, l'écriture de cet ouvrage semble une

brutale prise de conscience du passé en relation avec les événements de Yougoslavie. Nous sommes en effet de cette génération d'après guerre à qui on a répété qu'il fallait connaître l'histoire du génocide juif afin qu'une telle horreur ne puisse se reproduire; or nous sommes bien obligés de constater que l'histoire passée se reproduit, même si les conjonctures sont différentes; c'est cet état d'esprit que nous trouvons dans *Auschwitz*.

Pour Spiegelman, il s'agit plutôt d'une exorcisation de l'horreur vécue au présent, de l'extériorisation d'un instinct de conservation, d'une prise de conscience de la vie et du résultat d'un questionnement sur sa propre vie. Partie prenante du récit, il y associe le lecteur qui ne peut pas, ici, conserver la seule place de spectateur et l'entraîne au plus profond de l'horreur des camps.

Mais au delà des systèmes de représentations, qu'en est-il du statut de ces deux ouvrages dans le processus de transmission de la mémoire ? A la sortie du premier tome en 1973, *Maus* n'a soulevé aucune polémique alors que l'image du Juif sortait totalement du cadre de représentation sociale construit autour des rescapés des camps. L'entreprise était audacieuse, la nécessité d'informer importante alors que commençaient à disparaître les premiers témoins après un long silence et que les jeunes générations s'interrogeaient. En transgressant les représentations précédentes, en montrant la crémation alors qu'aucun film n'avait pu le faire, Spiegelman ne choque pourtant pas le lecteur, tant son récit est vrai; il montre et raconte l'histoire des hommes, leur passé et ses prolongements, et non celle qui est dans les livres. En faisant abstraction du héros, il crée le héros, celui auquel chacun peut s'identifier. Malgré les images blessantes, cette bande dessinée nous laisse une impression de pudeur, de naïveté; elle fait appel à l'activité du lecteur, à son savoir et à

ses émotions, elle le réconcilie avec les images de l'horreur du génocide, sollicite son intelligence et lui montre qu'il est plus difficile d'être confronté au récit des survivants que de regarder passivement des images épouvantables. Il produit un traumatisme profondément ancré dans les mémoires, comme le fera vingt ans après *La Vie est Belle* de Benigni, film qui sera, lui, très controversé.

En revanche, *Auschwitz* est fondé sur l'obsession de l'horreur et rejoint le film de Resnais connu de la plupart des adolescents. Ces images insoutenables, novatrices pour celles qui représentant la chambre à gaz et la crémation, correspondent à l'attente du lecteur et provoquent une certaine jouissance de l'horreur et de la mort, particulièrement pour des jeunes qui, à travers le cinéma actuel, ont totalement banalisé l'horreur et éprouvent des difficultés à faire la part des choses entre réel et fictionnel. Cet ouvrage dégage une impression malsaine, proche du voyeurisme, sans inscrire vraiment ces images insoutenables dans un contexte qui aiderait le jeune lecteur à comprendre les tenants et les aboutissants du génocide juif. L'horreur vécue par les déportés n'est pas suffisante pour expliquer les camps et en construire une mémoire. Le lecteur reste sur l'impression d'une globalité esthétique de l'horreur et pourtant, l'œuvre de Croci n'a soulevé aucune polémique; elle correspond encore à une forme académique de représentations, à une expression du politiquement correct à un moment où la société s'interroge sur la banalisation de ces images et avance pas à pas vers de nouveaux modes de représentation de la Shoah.

# 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 wich have to be respected and particular relational aspects between inter-

viewer/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 RUDOLF, *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, fantômes 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* ; ALICE VON 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.*







