

MATTHIAS STEINLE*

GEORGE STEVENS À DACHAU : IMAGES FILMÉES DE LA LIBÉRATION
DU CAMP DE CONCENTRATION ET MISE EN PLACE D'UNE ICONO-
GRAPHIE STÉRÉOTYPÉE

À l'évocation du nom de Dachau, on pense immédiatement au premier camp de concentration nazi et on y associe des images. Celles-ci ont été très largement influencées par les films et les photographies effectués par les troupes alliées lors de la découverte des camps au printemps 1945. Si ces images sont connues, en revanche, leur contexte de production et ceux qui les ont réalisées sont, à quelques exceptions¹, peu connus, même s'il s'agit de réalisateurs hollywoodiens renommés comme George Stevens. Ce qui est d'autant plus étonnant, car cette expérience a fortement marqué Stevens et son œuvre comme en témoigne la réalisation du film *The Diary of Anne Frank* (1959). Mais ce n'est pas seulement ce nom célèbre qui rend les images réalisées en 1945 particulièrement intéressantes, c'est aussi le fait que l'équipe de Stevens et a probablement été la seule à filmer des interviews avec des survivants en son synchrone.

Dans cet article, nous montrerons à l'exemple de Dachau dans quelles circonstances ont été tournées les premières images de la libération des camps et comment celles-ci ont été utilisées dans l'immédiat après-guerre et montrées aux Allemands et au monde entier, devenant ainsi des images-clés. Les motifs retenus et la sélection opérée dans un matériau très riche au départ ainsi que l'emploi qui en a été fait ont contribué à forger une perception bien définie du « camp de concentration » en général. Dans ce contexte, la photographie joue un rôle de première importance dans « la mémoire des camps », mais l'histoire de sa genèse et de son utilisation a été analysée plus en détail que pour le médium cinématographique dans des ouvrages se proposant d'étudier « le crime en images » [*Tat als Bild*, traduction JY] ou encore « les icônes de l'extermination » [*Ikonen der Vernichtung*, JY]².

À l'exception de quelques brèves prises d'amateurs dont il est difficile de tirer une quelconque conclusion, il n'existe pas, avant 1945, d'images animées du

* Maître de conférences à l'Université Paris 3 - Sorbonne nouvelle.

camp de Dachau, pas même issues de la propagande nazie³. Ce n'est pas le cas pour la photographie: en 1933 furent publiés dans la revue *Bayerischer Heimgarten* d'une part et dans la *Münchener Illustrierte Presse* d'autre part, sous le titre « La vérité sur Dachau » de longs reportages photographiques censés détourner l'attention de la terrible réalité des camps. Ce dernier journal fit sa une sur une photo du camp, comme le fit également plus tard la revue *Der Illustrierte Beobachter* qui complétait le riche reportage photo par des stéréotypes racistes⁴. Par la suite, il n'y eut plus aucun autre reportage officiel sur Dachau utilisant l'image.

*
* *

Rien n'avait préparé les Alliés à voir ce qu'ils virent lors de la libération des camps de concentration et d'extermination. Après le débarquement en Normandie, les reporters de guerre alliés étaient venus chercher des images de victoire, comment devaient-ils se comporter vis-à-vis de l'horreur qu'ils découvrirent dans les camps ? À l'heure du triomphe, surgirent soudain « les morts et les survivants des camps qui rendaient manifeste combien les vainqueurs, prenant conscience de l'ampleur des crimes commis, se révélaient absolument impuissants⁵. » L'officier George Stevens qui supervisait le tournage à Dachau après la libération du camp déclara dans une interview: « After seeing the camps, I was an entirely different person. I know there is brutality in war, and the SS were lousy bastards, but the destruction of people like this was beyond comprehension⁶. » Le réalisateur Thomas Mitscherlich formulait rétrospectivement la chose de la manière suivante: « La force des images qui ont été tournées à ce moment-là est terrible. Il suffit de les avoir vues une fois et elles restent gravées à vie dans la mémoire⁷. »

Qui étaient ces soldats qui filmèrent les images de l'horreur destinées à être montrées au monde et transmises à la postérité ? Du côté américain, il s'agissait en partie de professionnels (ou de personnes formées par les professionnels de l'industrie cinématographique⁸). George Stevens (1904-1975) était par exemple un éminent réalisateur d'Hollywood qui, après avoir commencé comme caméraman, acquit une grande notoriété notamment grâce à ses comédies musicales avec Fred Astaire (*A Damsel in Distress* 1937) et Ginger Rogers (*Swing Time* 1936), mais aussi par ses comédies avec Cary Grant (*Gunga Din* 1939, *Penny Serenade* 1941, *The Talk of the Town* 1942) et enfin pour avoir le premier réuni Katharine Hepburn et Spencer Tracy dans *Woman of the Year* (1942).

Stevens, alors âgé de 36 ans et donc trop âgé pour être appelé, s'engagea dans l'armée au début de l'année 1943 par patriotisme. Il fut d'abord affecté en tant qu'officier au US-Army Signal Corps, la troupe de transmission, et travailla dans un premier temps en Afrique du Nord pour la série de Frank Capra *Why we fight*. Il se consacra avec passion à ce travail, persuadé de faire ainsi le lien avec

le front intérieur et de faire comprendre aux Américains la nécessité de cette guerre⁹ en jouant son rôle de « civilian moral builder » pour reprendre ses mots. En octobre 1943, le général Eisenhower le chargea de former une unité spéciale pour couvrir les événements, la *Special Coverage Motion Picture Unit* (SPECOU), qui était placée sous l'autorité directe du *Supreme Headquarters' Allied Expeditionary Forces* (SHAEF)¹⁰. À la tête de cette unité de 45 personnes, Stevens disposait enfin de la liberté de mouvement et de création qui lui avait tellement manqué en Afrique¹¹. Les reporters de guerre n'étaient guère appréciés des officiers du front, du fait, d'une part, de la grande liberté et des nombreux privilèges dont ils jouissaient, mais aussi parce qu'ils préféraient faire une bonne photo que de donner une image positive de la discipline militaire¹². La SPECOU pouvait se déplacer assez librement sur la ligne de front en petits groupes mobiles. L'unité fut bientôt surnommée « the Stevens Unit » ou « the Hollywood Irregulars¹³ ». Elle se composait entre autres d'écrivains célèbres et de personnalités de l'industrie cinématographique, dont certains, scénaristes ou cameramen, avaient déjà remporté un oscar¹⁴.

Ils filmèrent les différentes étapes de la guerre, du débarquement de Normandie en passant par la libération de Paris jusqu'à la rencontre des troupes soviétiques et américaines le 25 avril 1945 près de Torgau sur les bords de l'Elbe. C'est là que Stevens reçut l'ordre d'aller filmer le camp de Dachau avec son unité qui était la seule à disposer de la technique de l'enregistrement sonore¹⁵. Il y arriva le premier mai, deux jours après la libération du camp¹⁶. Il donne la description suivante de ce qu'il vit à Dachau, de sa réaction et de celle de ses collègues :

We arrived at Dachau, and I didn't know how many people there were in this place. [...] I walked into a field of people and looked at them. Half were dead, half were alive, and the live ones had no vitality. In the first place we had to film it, which we did reluctantly. Strange that when you find things at their worst, the most important things to film, you can't do it the way you should do it. The people had gotten rid of the Germans, now what are these other bastards doing sticking a camera in their face. There were certainly a couple of things I should have filmed that I didn't¹⁷.

Cela n'empêcha pas Stevens et son équipe de filmer abondamment: en lançant une recherche sur « Dachau » dans la base de données accessible sur Internet des *National Archives* à Washington (les archives cinématographiques de l'armée de la Seconde Guerre mondiale) ou encore sur le site *Cinematographie des Holocaust*, on obtient sur la période du 29 avril au 29 mai 1945 une trentaine de résultats¹⁸. Le résultat n'est toutefois pas exhaustif, dans la mesure où certains camps annexes n'ont pas toujours été saisis sous l'entrée « Dachau ». Par ailleurs,

dans le contexte troublé de la guerre, le contenu des bobines n'a pas toujours été identifié par une inscription, ou pas correctement, si bien qu'il est difficile de classer certaines séquences. Mais rien qu'avec le résultat de ces recherches, on arrive déjà à huit heures de films tournés à et sur Dachau, même si parfois on trouve aussi d'autres sujets entre les prises.

Si la quantité de matériau filmique pertinent est, notamment pour des raisons techniques, moins importante que le métrage archivé le laisse espérer, on peut présumer qu'il y avait autrefois un fonds assez important d'images représentant le premier camp de concentration construit en Allemagne. Les six pellicules du 3 mai archivées sous le nom de « Atrocities in Dachau » comptent déjà à elles seules plus de 50 minutes de film¹⁹, sans compter les images comparables tournées le même jour dans le cadre de la visite d'éditeurs américains²⁰. Les opérateurs portèrent également un grand intérêt à la célébration du premier office religieux juif le 5 mai dans le camp²¹. Le même jour furent interviewés de nombreux anciens détenus venus de toute l'Europe et dont le récit, en anglais ou en allemand, a été enregistré en son synchrone. Voici la liste de ces interviews :

- « Officier américain avec le Dr Alli Kuci, journaliste albanais avant la guerre qui décrit en anglais ce qu'il a vécu dans les camps de prisonniers de Vienne et de Dachau » (111 ADC 4547, 10'51")
- « Interview de M. Dortheimer, d'un M. Micholet et d'un professeur yougoslave du nom de Popovitch, chacun d'entre eux décrit en anglais ce qu'il a vécu au camp et comment il a été arrêté. » (111 ADC 4548, 11'22")
- « Interview en anglais du professeur Popovitch et du capitaine Boullard, officier hollandais, sur la vie dans les camps allemands. » (111 ADC 4551, 10'09")
- « Interview d'un prêtre hollandais du nom de Van Gestel sur ce qu'il a vécu en tant que détenu (depuis 1940) et sur les événements qui ont conduit à son arrestation » (111 ADC 4552/LIB 6560, 10'09")
- Suite de l'interview du Révérent Père Van Gestel ; le journaliste belge Haulot fait le récit en allemand d'expériences médicales pratiquées sur sa personne ; Husserman, un Allemand de Stuttgart, fait le récit de l'exécution de prisonniers de guerre. » (111 ADC 4553, 10'40")
- L'interprète Domagala raconte en allemand comment étaient menés les interrogatoires ; le prêtre polonais Mi[c?]halowsky raconte en allemand avoir été soumis à des expériences hypothermiques ; le Dr Cigiezka, biologiste, raconte en allemand les pires moments qu'il a vécus ; le médecin polonais Dr Cirkowitz parle de son travail de laborantin au service malariologique ; Dr Hussarik de Prague. (111 ADC 4554, 10'15")
- LIB 6562 : suite de l'interview de Hussarik, récit du travail au camp et

des châtiments infligés. (4'08")

- Interview de M. Dortheimer, avocat juif polonais [de Cracovie] qui décrit ce qu'il a vécu au camp. » (111 ADC 4615/LIB 6556, 6'32")
- [?] (111-ADC-4586, 8'10")²²

Les interviews sont toujours mises en scène de la même façon : l'intervieweur, devant les baraques du camp, pose ses questions en voix off à un ancien détenu, lequel est entouré d'un groupe assez important de codétenus à la mine à la fois grave et curieuse, portant encore l'uniforme pour certains. La personne interviewée ne se contente pas de donner son nom et son origine, mais, comme c'est le cas par exemple pour M. Dortheimer, indique le nombre de ses frères et sœurs et décrit sa vie jusqu'à son arrestation avant de passer au récit de son calvaire et des supplices qu'il a subis. Le ton est relativement sobre et descriptif, aucun reproche n'est formulé, les émotions s'expriment d'ailleurs à peine. En tout, ce sont 80 minutes de récits personnels et de descriptions filmés en son synchrone qui nous sont données à voir.

À première vue, il peut paraître surprenant que ces documents n'aient pas été utilisés par les Alliés dans les films sur les crimes des Allemands dans les camps de concentration. On ne peut que spéculer sur les raisons qui ont conduit à négliger ces documents uniques : il se peut que cela tienne à la qualité sonore médiocre, peut-être cela tient-il plus banalement à des coïncidences qui ont fait que ces bandes ont disparu dans les archives. À regarder les films tournés dans l'immédiat après-guerre sur les crimes commis par les Allemands, il se peut à vrai dire aussi que ce soient des motifs non pas formels, mais bien de contenu, qui aient présidé à cette disparition : les interviews des survivants ne donnent en effet jamais lieu à une exposition spectaculaire de l'horreur, ce qui n'était guère compatible avec la visée punitive des productions des Alliés de l'immédiat après-guerre censées confronter les Allemands à leur culpabilité en leur montrant des images choquantes. Les gens, ici, ont un visage et une histoire individuelle et, apportant leur témoignage, ils cessent d'être uniquement des victimes muettes, mais participent activement au témoignage qu'ils apportent. (À ce jour, ces interviews n'ont curieusement pas été utilisées. Seul le film de Thomas Mitscherlich de 1996 intitulé *Reise ins Leben. Weiterleben nach einer Kindheit in Auschwitz* [Voyage vers la vie ou comment vivre après une enfance passée à Auschwitz] constitue l'une des rares exceptions qui montre de brefs extraits de l'interview de M. Dortheimer. Le clap et l'annonce parlée du début nous permettent d'identifier le lieu et la date du tournage, mais Dachau n'est pas thématiqué dans le film²³.)

À l'exception des interviews, les images filmées du camp de Dachau ne se distinguaient en rien des images tournées dans les autres camps et, comme celles-ci, leur intention première tout comme leur utilisation répondaient aux nécessités dictées par la perspective politique et idéologique de l'après-guerre :

outre le choc qu'elles avaient provoqué chez les Alliés et que ceux-ci entendaient bien propager à leur tour, les *Atrocity Pictures* étaient censées convaincre a posteriori la population américaine de la nécessité de la guerre, mais aussi jouer leur rôle de preuves juridiquement exploitables, révéler aux Allemands l'ampleur des crimes perpétrés par le régime nazi et les inciter à éprouver un sentiment de « culpabilité partagée²⁴ » [*Mitschuld*]. Et comme c'est le cas pour toute image, ces films ont une esthétique qui leur est propre dans la mesure où ils répondent à des schémas de représentation (qu'ils soient conscients ou non). En outre, ces images sont largement l'œuvre de réalisateurs professionnels qui, pour filmer et transmettre la chose vécue appliquent des procédés esthétiques d'ordre visuel ou narratif en conformité avec leur expérience. Qui plus est, il existait des consignes bien précises sur la façon dont il fallait photographier les camps, afin de parer à l'accusation de trucage²⁵. On recommandait par exemple de veiller à faire figurer des éléments topographiques marquants dans le cadre et surtout de montrer quel regard était porté sur les crimes, qu'il s'agisse du regard des soldats, de celui d'éminentes personnalités (la visite du camp d'Ohrdruf par les généraux Eisenhower, Bradley et Patton en avril 1945 par exemple) ou encore du regard de la population allemande visitant les camps et dont les Alliés ont filmé les réactions.

Les procédés visuels font constamment référence à l'iconographie chrétienne, en particulier aux représentations de l'enfer, du corps du martyr ou du Christ souffrant²⁶. D'un point de vue formel, on constate le recours à des stratégies classiques de mouvements de la caméra par exemple le passage de l'*Establishing Shot*, qui donne une vue d'ensemble, à des plans de plus en plus rapprochés jusqu'à *close up*²⁷.

Un autre procédé technique, souvent nécessaire, consistait à utiliser la lumière artificielle, afin de pouvoir filmer dans les baraques, par exemple. Cet aspect a d'ailleurs récemment conduit certains, et pas uniquement parmi les révisionnistes, à remettre en question ces images, leur reprochant leur mise en scène : dans un documentaire intitulé *Martin*, sur un ancien détenu de Dachau (1999, diffusion sur Arte le 10 janvier 2001), le jeune réalisateur israélien Ra'anana Alexandrovicz visite le mémorial de Dachau. Il y visionne à plusieurs reprises le film de 1969 qu'on peut voir au mémorial de Dachau et commente les images tournées en 1945 : « Ce n'est qu'à ce moment-là que je vis le projecteur qui éclairait la scène. Et soudain je me pris à m'imaginer le réalisateur américain disant aux habitants de Dachau de passer de gauche à droite devant [...] les cadavres. Leur a-t-il dit aussi de secouer la tête ?²⁸ »

Quelles sont les images tournées par l'unité de Stevens et par ses collègues que la population allemande a vues ? Dans un premier temps, les Alliés n'avaient pas établi de politique définie d'exploitation de l'image, ce que montre d'ailleurs le nom donné aux images des camps de concentration et d'extermina-

tion, les *Atrocity Pictures*. « Atrocity » est un terme emprunté au jargon militaire et il faut le comprendre au sens d'atrocité, de barbarie, ce qui nous montre qu'à la Libération, les Alliés n'étaient pas encore en mesure de replacer ce à quoi ils étaient soudain confrontés dans la logique du meurtre systématique qui était celle de l'État nazi²⁹. S'il est arrivé que les Allemands aient vu ou soient contraints de regarder des images des camps libérés aux actualités, c'est qu'un commandant en avait décidé ainsi et il ne s'agit que d'initiatives individuelles³⁰.

Ce furent d'abord des brochures et des affiches, puis des reportages de presse circonscrits qui informèrent les gens sur les camps. Le premier reportage filmé destiné au public allemand des zones américaine et britannique sortit dans les cinémas mi-juin : c'était la cinquième édition de la *Wochenschau Welt im Film* [actualités anglo-américaines destinées aux Allemands] du 15 juin 1945³¹. Il s'agissait d'une édition spéciale monothématique intitulée *KZ* et qui présentait exclusivement les camps de concentration et de prisonniers les uns après les autres avec un commentaire explicatif accusateur en *voice over*³². Dachau n'y est pas mentionné, ce qui est très probablement dû au fait que le reportage avait été réalisé au départ pour les États-Unis avant la libération de Dachau ou à un moment où les images n'étaient pas encore disponibles.

Après la capitulation sans condition de l'Allemagne (la convention de Genève interdisant que les prisonniers de guerre soient soumis à une quelconque « propagande » avant la capitulation de leur pays), les Américains montrèrent aux prisonniers de guerre un film comportant des images de camps de concentration. Ce film s'appelait *Deutschland erwache* (1945) [*Allemagne, réveille-toi*] et répondait à une commande qu'Eisenhower avait faite le 8 mai 1945 et qui fut exploitée dès le mois de septembre³³. *Deutschland erwache* tient un langage sans ambiguïté, comme nous le montre cet extrait du commentaire d'introduction en *voice over* :

Nous savons qu'il y a parmi vous des hommes qui prétendent n'avoir jamais été nazis, mais qui, en réalité, n'ont pas changé et restent aujourd'hui encore attachés aux théories de Hitler. Quelles que soient les images que nous allons leur montrer maintenant, quelles que soient les preuves que nous sommes en mesure de leur apporter, nous n'espérons pas les convaincre. Mais nous pouvons vous prédire, vous qui êtes contre nous, que votre avenir sera difficile. [...] Nous n'éprouvons aucune haine envers le peuple allemand, nous n'éprouvons aucune haine envers l'Allemagne de Beethoven, de Goethe et de Luther, mais nous maudissons l'Allemagne de Nordhausen, Buchenwald et Belsen³⁴.

Le commentaire ne mentionne Dachau qu'une seule fois pour signaler que « les noms de Nordhausen, Buchenwald, Dachau étaient tellement connus que personne en Allemagne n'osait les prononcer sans trembler³⁵ ». Sinon, le premier

camp de concentration allemand ne joue aucun rôle explicite. Sur le plan visuel, *Deutschland erwache* montre des images atroces des camps libérés, sans aucune distinction, sans les classer par lieu ou les replacer dans leur contexte spécifique (à l'exception d'un passage de quelques secondes où les noms des camps de Buchenwald, Hadamar, Majdanek, Malmédy, Penig, Belsen sont associés à des images de ces camps).

En revanche, il existe un film français tourné dans le cadre des *Actualités Françaises* qui respecte ce classement. On ne montra en France que tardivement et avec une grande réticence les images atroces des camps libérés et on renonça à montrer les photos de cadavres entassés ou nus en gros plan dans l'intention de préserver le jeune public, mais surtout de ne pas démoraliser ceux qui, dans la population, attendaient le retour de leurs proches partis au service du travail obligatoire (STO) ou prisonniers de guerre³⁶. Le 18 mai 1945, le chef de cabinet du ministère de l'information demanda au secrétaire général de *France-Libre-Actualités* qu'un « document cinématographique » soit réalisé à partir des sources alliées afin de montrer au public français la vérité sur les atrocités commises par les nazis³⁷. En septembre 1945, un film de 19 minutes était prêt³⁸. La structure des *Camps de la mort* est comparable à celle de l'édition spéciale sur les camps de concentration de *Welt im Film*, dans laquelle les camps étaient présentés les uns après les autres (Colditz, Langenstein, Ohrdruf, Dachau, Buchenwald, Thekla, Belsen, Mittelgladenbach). Voici un extrait du commentaire [en français dans la version originale du film] :

Dachau tient avec Buchenwald la tête de ce palmarès de la mort. C'était un beau camp, établi avant la guerre pour les antinazis. Un beau camp pour lequel les nazis avaient prévu un long avenir. L'avenir de ses détenus était, lui, strictement limité. Des fossés qui traversent le camp, on retirait chaque jour des cadavres. Ceux qu'y précipitaient la haine des nazis ou tout simplement le désespoir.

Il y avait à Dachau des milliers de femmes. Au milieu d'une foule qui atteignait à certains moments le chiffre de 60 000. Foule en perpétuel renouvellement, les morts remplacés sans arrêt par de nouveaux vivants. Leur sort était aussi effroyable que celui des hommes. Certaines d'entre elles servaient de cobaye aux expériences des docteurs allemands. Sans anesthésie, bien entendu. L'une servait aux expériences de fécondation artificielle, à l'autre on faisait en une seule semaine cinq prélèvements de moelle épinière. D'autres étaient le sujet d'étude sur l'intensité des brûlures au phosphore.

Le sadisme scientifique le plus effroyable se donnait libre cours. Les cadavres squelettiques s'entassaient. Les prisonnières étaient chargées de leur ôter les vêtements qu'ils portaient et qui serviraient pour les

prochains arrivages.

Les fours crématoires ne chômaient ni jour ni nuit et les cycles recommençaient avec l'habillage des nouveaux arrivés. À Dachau on faisait de la mort à la chaîne.

Au dernier jour de l'Allemagne, un dernier train arriva à Dachau. Il venait de Buchenwald. Il emmenait seize cents bagnards évacués devant l'avance alliée. Le voyage avait duré dix jours. Dix jours sans eau et sans nourriture. Six cents malheureux étaient morts dans ce convoi transformé en cimetière roulant.

Ailleurs les Allemands firent encore mieux. Ils placèrent les détenus sur un dépôt de munition qu'ils ne pouvaient emporter et ils firent sauter le tout³⁹.

Commentant ce texte, Hendrik Feindt dit y voir un mélange de « description sobre [...] et de phraséologie ironique », qui tend à un « idiomatisme poétique » et a tendance à verser dans l'appel à la vengeance. En revanche, il reconnaît au film le mérite de renoncer à « la posture suggestive de l'accompagnement musical », et même d'être complètement silencieux sur plus d'un tiers du temps, de sorte que les plans parfois relativement longs peuvent exercer leur effet⁴⁰.

Le traitement des images et de la topographie réelle du site est plutôt arbitraire : ainsi, il n'y avait pas de fossés remplis d'eau qui traversaient le camp. Les images de cadavres qu'on est en train de retirer de la Würm (une rivière à proximité du camp) sont parmi les rares qui ne soient pas extraites des archives américaines. Il est très vraisemblable que ces corps soient ceux de sentinelles SS tuées après la libération du camp⁴¹.

Le film *Les camps de la mort* n'était pas destiné à être montré au public français, ni à la population civile allemande, et il n'a été montré que dans le cadre de manifestations spécifiques, par exemple lors d'une exposition sur « les crimes de Hitler » qui eut lieu à Pau (du 13 au 25 avril 1946). Dans les années 1950, ce film fut montré avec d'autres lors de l'exposition organisée par le ministère de l'Éducation nationale à Paris intitulée : « Résistance-Libération-Déportation » (du 10 novembre 1954 au 23 janvier 1955). Les documents rendus accessibles à un large public par cette exposition sont parmi les premiers que les producteurs du film d'Alain Resnais *Nuit et brouillard* (1956) aient vu pour préparer leur projet⁴².

S'il existe un film-clé sur les camps, même s'il n'était pas destiné au public et ne sortit pas dans les salles de cinéma, c'est bien le film de l'armée américaine intitulé *Nazi Concentration Camps*, réalisé sous la direction du lieutenant Ray Kellog. Ce film fut montré le 29 novembre 1945, lors du procès de Nuremberg contre les principaux criminels de guerre (qui dura du 14 novembre 1945 au 1^{er} octobre 1946) et fut utilisé tant à titre de preuve que d'argument rhéto-

rico-émotionnel contre les accusés⁴³. En introduction au film nous sont montrées les déclarations officielles des officiers, au premier rang desquels Stevens, sous la responsabilité desquels les images ont été tournées. La construction narrative suit la chronologie de la découverte des différents camps, mais le commentaire lu en direct du procès donne un résumé des notes prises par les opérateurs. Les images du passage consacré à Dachau, qui dure environ cinq minutes, sont les images d'archives qu'on retrouve partout depuis : vues d'avion du site, les trains de la mort avec des cadavres recouverts de neige dans les wagons, des détenus portant l'uniforme du camp sur la place d'appel, les chambres à gaz, dont le fonctionnement est expliqué, les vues du four crématoire avec des restes de corps humains calcinés⁴⁴.

On ne trouve rien dans les minutes du procès sur la façon dont le tribunal a réagi à ces images. En revanche, un journaliste rapporte que les juges, comme le public, étaient tellement troublés qu'ils oublièrent au moment de se retirer d'annoncer, comme c'est l'usage, l'heure de la prochaine séance⁴⁵. Le procureur principal, l'Américain Telford Taylor concéda que ces images aggravèrent l'idée que le public pouvait se faire des accusés, mais qu'elles n'influencèrent en rien le jugement rendu sur leur culpabilité personnelle. *Nazi Concentration Camps* fut également montré avec d'autres extraits lors du procès Eichmann à Jérusalem⁴⁶.

Les projets de films suivants entre Américains et Britanniques, qui étaient censés apporter des preuves des crimes et suggérer aux Allemands vaincus, par l'intermédiaire du cinéma, l'accusation de culpabilité collective traînèrent en longueur et furent l'objet de querelles de compétence tant entre les deux forces alliées qu'au sein même de leur administration respective.

L'histoire de la production du film de Hanus Berger *Die Todesmühlen* (1945) [*Les moulins de la mort*], un long métrage mélangeant images documentaires et action fictive, nous donne un bon exemple de ces conflits. Après des querelles internes et de nombreux changements entrepris sur la version initiale de 81 minutes (avec notamment la participation de Billy Wilder), le film sortit finalement dans les salles de la zone américaine en janvier 1946 sous la forme d'un documentaire de 21 minutes⁴⁷. À cette époque-là, le film ne correspondait déjà plus à la politique actuelle et cela conforta encore les Britanniques dans leur refus du projet⁴⁸. Comme *Deutschland erwache*, *Die Todesmühlen* dépeint l'Allemagne du III^e Reich comme un vaste camp de concentration et traite indifféremment les images des camps de l'Est et de l'Ouest tout comme les différents groupes de victimes. On voit par exemple s'enchaîner des images de montagnes de vêtements tournées à Dachau avec des images de tas de chaussures, de jouets ou de cheveux de femmes tournées dans les entrepôts d'Auschwitz. La même indistinction règne dans le traitement des images de cadavres et de survivants⁴⁹.

Le projet de film britannique *A Painful Reminder* (1945) sous la direction de Lord Sidney Bernstein resta pour sa part inachevé et disparut dans les archives

avant d'être exhumé et diffusé en 1985 sur une chaîne britannique sous le titre *Memory of the Camps* (ce film fut diffusé le 21 avril 1994 en Allemagne dans le cadre de l'émission *Spiegel-TV-Spezial* et le 11 avril 2005 sur la chaîne NDR⁵⁰). Le fait qu'Alfred Hitchcock ait participé en tant que conseiller à ce film n'est sans doute pas complètement étranger à l'écho tardif que celui-ci a rencontré⁵¹. Du point de vue de la structure, *Memory of the Camps* est comparable aux *Camps de la mort* et au numéro spécial des actualités *Welt im Film* : les différents camps et autres sites où ont été commis des crimes sont passés en revue les uns après les autres et le contenu des images est parfois commenté. C'est le cas par exemple de Dachau, où un bâtiment d'apparence quelconque est présenté comme ayant été le bordel. On y voit également des séquences en son original, mais montrant uniquement des soldats britanniques après la libération du camp de Bergen-Belsen. D'une durée de 8 minutes environ, la séquence sur Dachau est l'une des plus longues du film (parmi les séquences qui ont été conservées, il manque en effet la partie sur Auschwitz qui est vraisemblablement restée à Moscou). Conformément à la thèse de la culpabilité collective, la voix off commente : « Germans knew about Dachau, but they don't care. » Les images sont connues le plus souvent, de nombreux passages sont repris des actualités *Welt im Film* sur les camps.

L'exemple de Dachau montre à quel point les images qui ont servi à représenter les camps étaient (et sont tendanciellement) toujours les mêmes. Les premiers films, tournés immédiatement après la guerre dans un contexte d'indignation générale envers les crimes commis, ont fixé un contingent quasi canonique d'images. Pour Dachau, on a les motifs suivants :

- les vues aériennes qui permettent de visualiser la taille du camp,
- les portes coulissantes des wagons ouvertes sur des cadavres,
- des survivants enroulés dans des couvertures en laine assis dans une remorque,
- des civils bouleversés à la vue des montagnes de cadavres,
- les chambres à gaz vues de l'extérieur avec une montagne de cadavres devant, la porte de la chambre à gaz avec l'inscription « douche », des faux pommeaux de douche,
- le four crématoire : l'intérieur du four avec des restes de corps humains calcinés,
- des survivants qui se disputent de la nourriture (des survivants lèchent un tonneau).

En revanche, on n'a jamais l'occasion de voir ou que très rarement :

- les interviews de survivants apportant leur témoignage personnel, où les victimes ont un nom, un visage, une histoire qui leur sont propres,

- les images d'explosion de joie lors de la fête du premier mai, par exemple, telles qu'on les voit dans le film de Cartier-Bresson *Le retour*, de 1946,
- les images de communistes autrichiens marchant au pas et brandissant une affiche de Staline.

C'est ainsi que les images animées de Dachau choisies pour être montrées au grand public se sont parfaitement intégrées dans une représentation non différenciée du camp de concentration comme lieu de famine et d'extermination. L'image qu'on a de Dachau et des autres camps est celle du moment précis de leur libération par les Alliés et de la perception qu'avaient ceux-ci d'un chaos absolu (on rencontre souvent des références à l'Enfer de Dante). Les images étaient par conséquent interchangeable⁵² et combinables à loisir comme c'est le cas dans *Die Todesmühlen*, ou bien, lorsque les camps étaient présentés un par un, on les présentait indistinctement comme les maillons d'une chaîne d'atrocités. Tout ce qui distinguait les camps les uns des autres, tout ce qui constituait les caractéristiques propres de chacun des camps fut ainsi évacué, de même que leurs mécanismes de fonctionnement et leurs pratiques de domination dans un système bureaucratique d'une terrible efficacité.

Mais surtout, les individus de part et d'autre de la caméra ont été oubliés. Dans tous les films, les personnes filmées restèrent des objets devant la caméra, des corps dépourvus d'histoire, des misérables indifférenciés, souvent nus, ce qui contribua à prolonger encore sur le plan visuel la situation avilissante dans laquelle leurs bourreaux les avaient mis⁵³. Stevens a exprimé ses scrupules à les filmer, mais il n'avait aucune réponse cinématographique à y apporter, ce qui s'explique aussi par le fait que sa mission se limitait à filmer ce qu'il voyait. Par conséquent, ni lui ni ses collègues ne sont présents ni en tant que personnes ni en tant qu'équipe cinématographique exerçant une influence sur le réel⁵⁴.

Plusieurs facteurs permettent d'expliquer pourquoi ces images se sont élevées au rang d'« icônes de l'extermination », malgré la présence, comme le montre l'exemple de Dachau, d'autres images dans les archives : bien que les *Atrocity Pictures* de l'immédiat après-guerre aient relativement vite disparu dans les archives, c'étaient précisément ces films, avec leur redondance, que les journalistes et les réalisateurs allaient chercher dans les archives. Sans parler du temps ni de l'argent que nécessite toute recherche, cela s'explique d'une part par le fait qu'il n'était pas facile d'avoir accès aux films qui n'avaient pas été rendus publics par l'armée, contrairement à aujourd'hui où ils sont disponibles aux National Archives à Washington. On peut voir, d'autre part, dans le fait que les documents filmiques et photographiques « sont détournés au titre de simple illustration plutôt que d'être utilisés comme source de données quantitatives et qualitatives⁵⁵ ». Ce faisant, le recyclage permanent conduit à des superpositions de sens tellement

différents qu'ils « finissent par n'être plus que des abstractions⁵⁶ ». Ces images-là se sont « usées » et au lieu de s'appliquer à en thématiser l'historicité, on se met à chercher de nouvelles sources, inconnues, qu'on a d'ailleurs trouvées ces dernières années sous la forme de photos couleur⁵⁷. Ainsi, nous voilà revenus à George Stevens qui, pendant la guerre, avait filmé en 16 mm sur pellicule (couleur) Kodachrome des images destinées à son usage privé. Son fils ne découvrit les bobines qu'après la mort du père en 1975 et les utilisa dans deux films : un long métrage biographique intitulé *George Stevens: A Filmmakers's Journey* (USA 1984) et un film de 46 minutes reprenant apparemment dans son intégralité le contenu des bobines sur la guerre et intitulé *George Stevens: D-Day to Berlin* (USA 1994)⁵⁸.

La couleur génère apparemment une plus grande immédiateté et provoque un choc⁵⁹. Reste à savoir si la couleur apporte un plus à la connaissance historique. D'ailleurs, les images couleur ont un potentiel d'usure identique, surtout si les motifs sont les mêmes que ceux qu'on connaît déjà en noir et blanc, ce qui est le cas pour les images couleur tournées à Dachau par Stevens. Quand George Stevens Jr. nous promet, au début de *D-Day to Berlin* que, grâce à la couleur, nous allons voir les événements tels que son père et ses contemporains les ont vus à l'époque, il ne faut y voir rien de plus qu'une formule rhétorique d'authentification et un argument de vente⁶⁰. À la fin du film, George Stevens Jr. raconte une anecdote : avant de quitter Dachau, son père se serait rendu à la poste et aurait conservé le tampon indiquant la date de la libération. Cette anecdote donne une bonne illustration des « images malgré tout » : s'il faut se méfier des images, l'auto-mise en scène du fils de Stevens entouré des souvenirs de son père montre aussi que les images peuvent révéler leur instrumentalisation : tenant le fameux tampon en main, Stevens Jr. raconte qu'il porte la date de la libération, le 29 avril. Gros plan sur le tampon : il porte la date du 28 avril...

NOTES

- ¹ Comme, par exemple, Samuel Fuller qui, en tant que soldat de l'armée américaine, a participé à la découverte du camp de concentration de Falkenau qu'il a filmé en 16 mm. Voir le documentaire d'Emil Weiss *Falkenau, vision de l'impossible : Samuel Fuller témoigne* (F 1988), sorti en DVD 2008 avec en bonus *Un travelling est une affaire de morale : entretien avec Samuel Fuller*.
- ² Entre autres, Clément Chéroux, *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001. Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg, Hamburger Edition, 2001. Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung : öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945* (Schriftenreihe des Fritz-Bauer-Instituts, vol. 14), Berlin, Akademie Verlag, 1998. David Culbert, *American Film Policy in the Re-education of Germany after 1945*, in Nicholas Pronay, Keith Wilson (dir.), *The Political Re-education of Germany & her Allies. After World War II*, London, Sydney, Chroom Helm, 1985, p. 173-202.
- ³ Je tiens cette information de Hans-Gunter Voigt du Bundesarchiv-Filmarchiv, qui me l'a donnée le 19 janvier 2005.
- ⁴ H. Larcher, *Ein Gang durch das Konzentrationslager Dachau*, in Bayerischer Heimgarten, Nr. 25, 22/6/1933, p. 170-173 [11 photos du studio Sessner]. *Die Wahrheit über Dachau*, in Münchener Illustrierte Presse, 10. Jahrgang Nr. 28, 16/7/1933, p. 850-856 [photos de Friedrich Franz Bauer]. *Konzentrationslager Dachau*, in Illustrierter Beobachter, 11. Jahrgang, Nr. 49, p. 2014-2017, 2028 [22 photos von Friedrich Franz Bauer], 3/12/1936. Reproduit dans Sybil Milton, *Argument oder Illustration. Die Bedeutung von Fotodokumenten als Quelle*, in *Fotografiegeschichte*, Jg. 8, 1988, Heft 28, p. 61-90. Sur la contestation de l'époque relative à la véracité des images des reportages (photographiques) nazis, cf. Hans-Günter Richardi, *Schule der Gewalt. Die Anfänge des Konzentrationslagers Dachau 1933-1934*, München, C.H. Beck 1983, p. 30, p. 172 sq.
- ⁵ Ronny Loewy, *Atrocity pictures*. In Heiner Roß (dir.), *Lernen Sie Diskutieren! Re-education durch Film. Strategien der westlichen Alliierten nach 1945*. (Filmblatt-Schriften, Beiträge zur Filmgeschichte Bd. 3) Hamburg, CineGraph Babelsberg 2005, p. 89-96, ici p. 96. [trad. JY]
- ⁶ Robert Hughes, « *Getting the Belly Laugh* », [1967]. In Paul Cronin (éd.), *George Stevens. Interviews*. (Conversations with filmmakers series), University Press of Mississippi, 2004, p. 54-74, ici p. 65-66. Sur la façon dont les libérateurs ont perçu la situation à Dachau, cf. Robert H. Abzug, *Inside the Vicious Heart. Americans and the Liberation of Nazi Concentration Camps*. New York, Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 87-103.
- ⁷ Thomas Mitscherlich, « *Diese Bilder sind unerträglich, aber ich lebe mit ihnen* », in Karin Dehnpostel, Mechthild Rumpf, Jürgen Seifert (dir.), *Bilder – Medium des Erinnerns*, Marburg, Schüren, 2001, p. 47-64, ici p. 47.
- ⁸ Thomas Doherty, *Projections of War: Hollywood, American Culture and World War II*. New York, Columbia Univ. Press, 1993, p. 250 sq.
- ⁹ Marilyn Ann Moss, *Giant. George Stevens, a Life on Film*. Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2004, p. 105.
- ¹⁰ On trouvera des informations sur l'initiative de créer cette unité dans Frank Capra, *Autobiographie*, Zürich, Diogenes, 1992 [1971], p. 654; Voir aussi Joseph McBride, *Frank Capra, The Catastrophe of Success*. New York et al. Touchstone, 1993, p. 490 sq.
- ¹¹ Frustré, Stevens notait dans son journal : « The great American ability to make movies – lost in our war effort. » cité par Moss (voir note 9), p. 104 et suiv. On pourra utilement comparer avec Doherty (note 8), p. 233 sq.
- ¹² Doherty (note 8), p. 233 sq; voir Barbara Jahr, *Die alliierte Kamera – Das US-Army Signal Corps*, in Jahr, *Reisen ins Leben – Weiterleben nach einer Kindheit in Auschwitz*, Bremen, Donat, 1997, p. 179-206. Les « libertés et privilèges extraordinaires » [trad. JY] (p. 185), que décrit Jahr pour le *Signal Corps* en général, ne correspondent pas aux souvenirs de Stevens, il s'agit d'une description de la situation spécifique en Europe après le débarquement de Normandie.
- ¹³ Cf. George Stevens, Jr, Introduction, in Max Hastings, *Victory in Europe. D-Day to VE Day. In Full Color*, Boston, Toronto, Little, Brown and Company, 1985, p. 7-10, ici p. 8. Voir également une photo

de la *film unit* dans *ibid.*, p. 11.

- ¹⁴ Par exemple les écrivains Irwin Shaw, William Saroyan, Ivan Moffat, les caméramen William Mellor, Jack Muth, Ken Marthey, Dick Hoar, le preneur de son Bill Hamilton et le réalisateur Holly Mors. Sur ce point, voir Moss (note 9), p. 107.
- ¹⁵ William Kirschner, *Conversation with George Stevens* (1963), in Cronin (cf. note 6), p. 18-23, ici p. 18.
- ¹⁶ Moss (cf. note 9), p. 115. On trouve des informations contradictoires sur la date de son arrivée. On lit souvent que Stevens arriva dès le soir du 29 avril à Dachau. Les informations apportées par Moss confirment l'affidavit qui précède le film *Nazi Concentration Camp* (1945) dans lequel Stevens déclare solennellement : « From 1 March 1945 to 8 May 1945, I was on active duty with the United / States Army Signal Corps, attached to supreme headquarters allied expeditionary / forces, and among my official duties was the direction of the photographing of / Nazi concentration camps and prison camps as liberated by allied forces. »
- ¹⁷ Hughes (cf. note 6), p. 6 et sq. On pourra comparer avec l'interview que Stevens a accordé à Patrick McGilligan et Joseph McBride, cf. « A Piece of the Rock », Interview with George Stevens [1974], in Cronin (cf. note 6), p. 105-121, ici p. 113. Sur les « fonctions de l'acte photographique » [« Funktionen des Fotografierens »] face à l'horreur, voir l'article du même nom de Brink (cf. note 2), p. 28 sq.
- ¹⁸ Fonds : Army Air Force Combat Subjects / Signal Corps Army Depository Film (RG 18CS / 111 ADC / 111 LC), ><http://www.archives.gov/>< (22/6/2005) ; Cinématographie des Holocaust : ><http://www.cine-holocaust.de/>< (22/6/ 2005). Cf. Ronny Loewy, *Notizen zur Recherche in den National Archives/Motion Picture, Sound and Video Branch*, Maryland. Arbeitspapiere des Fritz-Bauer-Institutes, Frankfurt/M. 1994. Charles Lawrence Gellert, *The Holocaust, Israel, and the Jews. Motion Pictures in the National Archives*. Washington, National Archives and Records Administration 1989, p. 41-45. La filmographie de Gellert recense en tout 32 résultats accompagnés d'une brève description de leur contenu.
- ¹⁹ Source : *Cinématographie des Holocaust*. Durée exacte 50'36", NRA 111-ADC-4467 jusqu'à 4472.
- ²⁰ « US Newspaper and Magazine Editors Visit Concentration Camp », NRA 111 ADC 4280, 8'27".
- ²¹ 3 films : NRA 111-ADC-4613, -4614, -4544, un quatrième fut tourné le 7 mai : -4452.
- ²² Les passages entre guillemets sont issus des sources de la *Cinématographie des Holocaust* (cf. note 18), les compléments proviennent d'une copie des National Archives pour le mémorial de Dachau.
- ²³ Minute 44-46. Voir : Mitscherlich (note 7).
- ²⁴ Cf. Brink (note 2), p. 79.
- ²⁵ Christian Delage, « L'image comme preuve. L'expérience du Procès de Nuremberg », in *Vingtième siècle*, Revue d'histoire, n° 72, octobre-décembre 2001, p. 63-78. Voir aussi Knoch (note 2), p. 126; Jahr (note 12), p. 189; Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Éditions 2000, p. 232 et suiv.
- ²⁶ Cf. sur ce point Nicole Wiedemann : « En ce sens, l'image montre le contraire de ce qu'elle symbolise. » [trad. JY] « Holocaustfotografie im Spannungsfeld zwischen Geschichtswissenschaft und Kulturellem Gedächtnis », in Fabio Crivellari, Kay Kirchmann, Marcus Sandl, Rudolf Schlögl (dir.), *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*. (Historische Kulturwissenschaft, Bd. 4) Constance, UVK 2004, p. 317-349, ici p. 338f. Sur « Le déporté en figure lazaréenne » cf. Lindeperg (note 25), p. 170.
- ²⁷ Jason Grant McKahan, *Color of the Camps: Holocaust Memory in Archival Color Footage*. >http://mailer.fsu.edu/~jgm8530/color_in_the_camps.htm< (site consulté le 22/6/2005).
- ²⁸ 18'50". Dans la mesure où les images sont toujours des constructions dont l'effet et la valeur documentaire ne se dégagent que dans l'acte de communication, il est nécessaire de contextualiser l'origine et les conditions de production des images d'archives.
- ²⁹ Cf. Knoch (note 2), p. 125.
- ³⁰ Sur ce point voir Marie-Hélène Gutberlet, Holger Ziegler, « Re-Educate Germany by Film ! », in *Frauen und Film: Krieg und Kino*, Heft 61, mars 2000, p. 197-226. On y voit par exemple des photographies prises à Burgsteinfurt qui montrent la population « obligée d'aller au cinéma » (p. 199, JY). Cf. aussi Brewster S. Chamberlin, « Todesmühlen. Ein früher Versuch zur Massen-, „Umerziehung“ im besetzten Deutschland 1945-1946. », in *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, Jg. 29 1981, Heft 3, p. 420-436, ici p. 428.

³¹ Les Britanniques et les Américains avaient prévu dès 1944 de concevoir et de diffuser des actualités communes en Allemagne. Roger Smither, « Welt im Film: Anglo-American Newsreel Policy », in Nicholas Pronay, Keith Wilson (dir.) : *The Political Re-education of Germany & her Allies. After World War II*, London, Sydney, Chroom Helm 1985, p. 151-172.

³² Loewy (note 5), p. 91 et suiv.

³³ Jeanpaul Goergen, Heiner Roß, « Re-education und Re-orientation-Filme der westlichen Alliierten. Eine Auswahl. », in Roß (note 5), p. 107-149, ici p. 118.

³⁴ Cité dans les annexes, in Roß (note 5), p. 151-156, ici p. 151. Le commentaire original est en allemand.

³⁵ *Ibid.* p. 152.

³⁶ Lindeperg (note 25), p. 162 et suiv. Pour créer une solidarité dans la souffrance entre les déportés et leur patrie, les actualités françaises procédèrent à un montage parallèle des images de Dachau et des images d'une cérémonie célébrée en hommage aux fusillés du Mont Valérien (p. 166).

³⁷ *Ibid.*, p. 162, cf. traduction en allemand in Hendrik Feindt, « „Mais ici les paroles s'arrêtent“ *Der französische Dokumentarfilm Les Camps de la Mort (1945)* », in Roß (note 5), p. 97-102, ici p. 99.

³⁸ On y trouve des sources britanniques tournées à Bergen-Belsen, Thekla et Gardelegen, des images du *Service cinématographique aux Armées* (SCA) de Buchenwald et Colditz et des images des *Actualités Françaises* de René Persin à Dachau et de Félix Forestier à Mittelgladbach. Lindeperg (note 25), p. 163.

³⁹ Pour la traduction en allemand, cf. Hendrik Feindt in Roß (note 5), p. 160-164, ici p. 161 sq.

⁴⁰ Feindt (note 37), p. 100 et sq.

⁴¹ Je tiens cette information de Jürgen Zaruski, Munich.

⁴² Christian Delage, Vincent Guigueno, *L'historien et le film*. (Folio histoire 129), Paris, Gallimard, 2004, p. 63.

⁴³ Au procès de Berlsen à Lüneburg (du 17 septembre au 16 novembre 1945), l'accusation avait déjà fait projeter à titre de preuves, le quatrième jour du procès (le 20 septembre 1945), des extraits de films de la libération du camp par les Britanniques. « Der Belsen Film vor Gericht » in *Neuer Hannoverscher Kurier*, 2/09/1945. Sur les projections du film à Nuremberg, voir Knoch (note 2), p. 158f.; Culbert (note 2), p. 176 sq.

⁴⁴ Cf. le contenu détaillé sous <http://www.cine-holocaust.de/> (site consulté le 7/04/05).

⁴⁵ Lawrence Douglas, *The Memory of Judgment: Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, Yale University Press, extraits in Lindeperg (note 25), p. 238-255, ici p. 242.

⁴⁶ Lindeperg (note 25), p. 253.

⁴⁷ Il existe une version allemande, plusieurs versions anglaises et même une version yiddish de *Die Todesmühlen*. Lindeperg (note 25), p. 93. Jeanpaul Goergen, Ronny Loewy, « Di toit milen – die jiddische Fassung von Die Todesmühlen » (1945), in *Filmblatt*, Nr. 21, Hiver/printemps 2003, p. 63-67. Sur la longueur de la production du film: Jean-Paul Goergen, « Aufnahmen beglaubigter Kameraleute. Die Todesmühlen » (A/USA, 1945), in *Filmblatt*, Nr. 19/20, Été/automne 2002, p. 25-31. Sur l'accueil réservé au film, cf. Chamberlin (note 30), p. 431 sq.; Culbert (note 2), p. 176 sq.

⁴⁸ Gabriele Clemens, « The Projection of Britain. Britische Filmpolitik in Deutschland 1945-1949 », in Roß (note 5), p. 55-70, ici p. 69.

⁴⁹ Sur le contenu détaillé du film, cf. ><http://www.cine-holocaust.de/>< (site consulté le 22/06/2005).

⁵⁰ L'initiative de ce film revient à la Psychological Warfare Division (PWD) du SHAEF. Si on en croit le chef du département cinématographique de la PWD, Sydney Bernstein, le film était censé apporter la preuve que les nazis et les SS n'étaient pas les seuls à porter la responsabilité des crimes commis, mais la population allemande tout entière. Le projet fut interrompu avant d'être terminé en septembre 1945 à cause des changements intervenus dans la politique d'occupation, mais aussi à cause du projet américain *Die Todesmühlen*. Elizabeth Sussex, *The Fate of F3080*, in: *Sight and Sound* 53 (2), Spring, 1984, p. 92-97.

⁵¹ Sylvie Lindeperg précise que Hitchcock n'a pas uniquement été conseiller, comme le suggère le terme de « treatment advisor » dans le générique de *Memory of the Camps*, mais qu'il a concrètement participé à la réalisation. Lindeperg (note 25), p. 232.

⁵² Lindeperg (note 26), p. 168.

⁵³ Brink (note 2), p. 33.

⁵⁴ C'est particulièrement visible chez Stevens parce qu'il y a des moments d'autoréflexivité, surtout dans ses films en couleur sur la guerre, par exemple lors de la libération de Paris: dans la liesse générale, un GI prend une Française dans ses bras et voyant la caméra, il la lui montre. Tous deux fixent alors l'objectif d'un air rayonnant. C'est pour ce comportement autoréflexif que Marcel Ophuls a choisi cette scène pour son film *November days* (1990). Cf. *Marcel Ophuls parle de ses films*, workshop sur le film documentaire lors de la Viennale de 1994, 28/11/1994.

⁵⁵ Milton (note 4), p. 61 [JY].

⁵⁶ Keilbach, « ‚Neue Bilder‘ im Geschichtsfernsehen. Über Einsatz und Verwertung von Laufbildern aus der Zeit des Nationalsozialismus », in *Crivellari et al.* (note 26), p. 543-568, ici p. 557.

⁵⁷ Judith Keilbach (note 52), p. 546, 563 sq.

⁵⁸ René-Jean Dufresne, David Bouyer, *Ils ont filmé la guerre en couleur. France 1939-1945. Les trésors des archives de la découverte, le choc de la couleur*, Paris, Bayard, 2003. L'obsession d'exhaustivité du collectionneur dans sa chasse à l'inédit joue un rôle qu'il ne faut pas sous-estimer, de même que le goût du sensationnel, ou la perspective de faire un scoop qui rapporte de l'audimat, ce qui entretient les mythes. Bouyer/Dufresne racontent par exemple que, sur le lot de bobines tournées par Stevens, une seule portait une inscription: « Duben-Dachau » et en concluent que c'était la seule que Stevens ait visionnée après la guerre (p. 97). Mais le fils de Stevens affirme le contraire, à savoir que sur les « fourteen rusty cans with handwritten labels such as ‚D-Day‘; ‚St Lô‘; ‚Paris-Liberation‘; ‚Russians-Torgau‘; ‚Duben to Dachau‘; ‚Potsdam-Berlin‘ », son père n'aurait visionné le film sur Dachau qu'une seule fois. Stevens Jr. (note 13), p. 7.

⁵⁹ Jason Grant McKahan indique que la manière de filmer et la continuité idéologique révèlent beaucoup plus de points communs avec les films en noir et blanc que la couleur n'apporte de différence (note 27).

⁶⁰ La boîte de la cassette vidéo n'hésite pas à nous promettre que: « Color enables those of us who weren't there to see, for the first time, with the eyes of those who were there », New Line Home Video, 1995.