

J. MAECK, *Voir et entendre la destruction des Juifs d'Europe. Histoire parallèle des représentations documentaires à la télévision allemande et française (1960-2000)*⁶, Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, 2007, promoteur: Prof. Dr. J. Gotovitch; copromoteur: Prof. Dr. P. Lagrou

Comme le cinéma avant elle, la télévision a longtemps souffert du mépris des historiens. Tant en Allemagne qu'en France, pays sur lesquels portent ma recherche, c'est à partir des années 1980 que sont publiés les premiers travaux portant sur une histoire institutionnelle de la télévision, mais c'est seulement depuis une dizaine d'années que les historiens s'intéressent à la programmation et aux programmes, aux contenus des émissions, et en ce qui nous concerne, aux représentations historiques façonnées et transmises par ce média.

Comment expliquer cet intérêt tardif des historiens pour les émissions télévisuelles? À la mésestime dans laquelle est tenue l'image et la crainte de ne pas maîtriser son langage, s'ajoute le fait que la télévision se prête mal à l'enquête historique. En effet, son mode de fonctionnement n'est pas vécu sur la longue durée mais sur celui de la quotidienneté fondée sur l'effacement et le recouvrement permanent. Autrement dit, une fois diffusée, on ne revient pas sur une émission mais on réfléchit plutôt à celles qui vont suivre. Ainsi,

⁶ Financée par le FNRS. La thèse a été récompensée par le Prix de la Recherche (2007) de l'Inathèque de France (Institut national de l'audiovisuel).

l'histoire de la télévision semble s'abolir dans sa consommation instantanée. Ce constat relatif au fonctionnement propre de la télévision a une conséquence directe sur la quantité et la qualité des sources disponibles pour l'étude historique des programmes. L'historien se retrouve pour ainsi dire en panne de carburant: les sources audiovisuelles et écrites, quand elles existent, sont éparpillées, précaires et lacunaires. De fait les chaînes ne mènent aucune politique systématique d'archivages des documents qui accompagnent la création des programmes: la conservation des documents varie selon les pays, les époques et l'importance que les chefs d'unité de programmation lui accordent. Ces sources sont pourtant fondamentales car elles renseignent sur les différentes étapes qui ont abouti à la diffusion de l'émission, aux discussions et tractations menées entre les trois pôles principaux que sont le diffuseur, le réalisateur et le producteur. Il est également important de signaler que le fait de repérer un programme, de créer des corpus d'émissions, première étape de la recherche, n'implique pas pour autant d'avoir accès à l'émission, donc de la visionner, condition *sine quo non* de son analyse.

Face aux difficultés engendrées par le caractère précaire et lacunaire des sources, les historiens ont adopté différents angles d'approche, ou stratégies, afin d'écrire l'histoire des programmes télévisuels. Disons, pour faire court, que la tendance générale consiste à inventorier les émissions historiques, portant sur un sujet et sur un genre télévisuel précis ou non. L'objectif est de pointer les thèmes qui y sont abordés, en replaçant peu ou prou les programmes dans le cadre d'une histoire institutionnelle du média et de ses acteurs. Si cette approche permet de dégager les grandes tendances, les continuités et les ruptures dans le traitement de l'histoire à la télévision, elle ne permet pas, pour diverses raisons, de visionner l'ensemble des programmes cités. Ce type d'études se borne alors à transmettre un résumé approximatif, voire dans certains cas, erroné, de l'émission et véhicule, en outre, un savoir livresque du document audiovisuel et non un savoir qui intègre ses qualités propres, que sont l'image et le son.

Il m'a donc semblé intéressant de m'éloigner d'un discours globalisant sur la télévision et d'un savoir livresque de ses programmes pour réaliser une anatomie des films documentaires allemands et français, réalisés entre 1960 et 2000, et portant sur les persécutions, la déportation et l'extermination des Juifs. Je ne dirai ici que quelques mots sur l'intérêt de comparer, ou plutôt d'écrire en parallèle une histoire des représentations documentaires françaises et allemandes. L'intérêt majeur d'une telle mise en perspective tient à la possibilité de sortir des enjeux nationaux inhérents au film documentaire et d'évaluer, l'importance supposée de tel film. Citons un exemple. Dans le

débat franco-français, *Shoah*, film de Claude Lanzmann, est considéré par la majorité des critiques et des historiens comme une œuvre qui a révolutionné l'écriture documentaire de l'histoire des Juifs sous le nazisme. Or, en élargissant le cadre de ma recherche aux films qui sont produits au même moment, voire même quelques années auparavant, je me suis rendue compte de la nécessité de relativiser le bouleversement engendré par *Shoah*, parce que le dispositif filmique et l'approche de Lanzmann sont également de mises, au même moment, dans les documentaires allemands.

C'est précisément en réalisant une anatomie des films documentaires, qui consiste à disséquer les traces sonores, visuelles, scripturales du récit, qu'on parvient à dégager les œuvres qui marquent réellement une césure, parce qu'elles installent un nouveau modèle de représentation. J'ai donc mis au point une grille de lecture qui pose toute une batterie de questions aux traces du récit documentaire en attachant une attention particulière à ce que je considère comme les deux piliers du documentaire historique: à savoir l'image d'archives et le témoignage des acteurs de l'époque. Mon objectif a donc été de traquer les métamorphoses du statut et de la fonction des témoignages et des images d'archives au sein du récit.

Ce prisme d'analyse pourrait, en quelque sorte, s'appliquer à l'ensemble des documentaires portant sur l'histoire contemporaine et l'histoire du temps présent. Mais, il comporte un intérêt particulier lorsqu'il s'agit d'examiner les représentations documentaires de la destruction des Juifs d'Europe. En effet, comment représenter, *via* l'image d'archives et le témoignage, de donner, pour reprendre le titre de cette étude, à "voir" et à "entendre" la destruction des Juifs d'Europe quand on sait que hormis quelques lots de photographies et un petit film sur les tueries en plein air, il n'existe pas, du moins à ce jour, d'images de l'extermination dans les chambres à gaz (sort qui attendait la majorité des déportés Juifs); et quand on sait qu'à l'exception des tueurs SS, d'un nombre infime de rescapés des fusillades et des hommes des *Sonderkommando*, il n'existe par définition aucun témoin de l'extermination. Les réalisateurs butent donc sur une aporie relative à l'effacement systématique des traces de la destruction mis en œuvre par les nazis. Ainsi l'examen de l'usage de l'image d'archive et du témoignage permet de dégager les stratégies mises en place, au cours du temps, par les réalisateurs pour contourner cette aporie; et jette également un éclairage sur la définition fluctuante de l'événement, sur les déplacements de regards et de sens portés sur le matériel iconographique et sur les souvenirs des acteurs de l'époque, qui bousculent immanquablement la perception de l'histoire des Juifs sous le nazisme.

Citons un exemple concret en évoquant la manière dont ces événements sont abordés dans les premiers films, portant explicitement sur le sujet, et qui sont réalisés dans les années 1960. Ces documentaires pionniers, comme *Mein Kampf* de l'Allemand Erwin Leiser et *Le temps du ghetto* du Français Frédéric Rossif, s'appuient quasi exclusivement sur les images prises par les nazis, et dans une moindre mesure sur celles réalisées par les Alliés lors de l'ouverture des camps de concentration, pour relater l'histoire des Juifs sous le nazisme. Ils accordent à ce matériel un pouvoir d'authentification. Autrement dit, les images d'archives sont érigées au rang de témoins objectifs, voire de preuves historiques, des événements relatés. C'est leur existence qui détermine le traitement ou non de tel événement tandis que le discours que le réalisateur leur appose, *via* la toute puissante voix off, est façonné en dehors d'elle. Cette écriture documentaire domine les films réalisés dans les 1960 mais est également de mise dans des films réalisés ultérieurement, comme dans *De Nuremberg à Nuremberg*, autre film de Frédéric Rossif, réalisé, cette fois, en 1988.

En analysant la manière dont sont agencées et utilisées ces images, j'ai détecté trois méprises. La première est d'accorder un poids excessif aux événements dont il subsiste des images. Puisqu'il existe un nombre conséquent de photographies et de prises de vue du ghetto de Varsovie, la ghettoïsation devient le paradigme du sort des Juifs sous le nazisme, en lieu et place de l'extermination dans les chambres à gaz-crématoires. La seconde méprise, tributaire de la volonté d'illustrer à tout prix par des images les faits énoncés par la voix off, aboutit à des contre-emplois dans l'usage du matériel, et donc à une manipulation de l'image, dont l'exemple le plus répandu est d'illustrer l'entrée dans les chambres à gaz par des photographies montrant des Juifs juste avant d'être fusillés par les commandos SS et leurs auxiliaires. La troisième méprise, sans doute la plus importante, tient à la difficulté de déjouer le caractère idéologique véhiculé par l'image nazie. En effet, l'essentiel du matériel iconographique disponible a été réalisé à des fins de propagande. Hitler, les élites du parti et les événements officiels, comme les annexions et les opérations militaires, y jouent un rôle central. À l'inverse, la population allemande et les victimes du régime, dont les Juifs, sont présentées comme une masse informe, comme des figurants de leur propre histoire. De plus, les images montrant les Juifs sont la plupart polluées par le regard antisémite du cameraman ou du photographe et par la mise en scène très codifiée opérée par les équipes cinématographiques nazies. Même si ils tentent, à des degrés divers, de déjouer le caractère idéologique de l'image nazie, ces documentaires, en diffusant telles quelles ces images, calquent en partie la ligne édictée par la politique nationale-socialiste, leur angle d'approche est

celui de l'exécuteur. La marginalisation des autres protagonistes, dont les victimes, est renforcée par le fait que le témoignage des acteurs de l'époque n'est pas encore sollicité par le réalisateur.

Ainsi, les réalisateurs pionniers ne se confrontent pas, mais ignorent plutôt la difficulté, voire l'impossibilité de représenter l'extermination des Juifs *via* les images d'archives. Cette ultime étape du processus n'est donc pas encore au centre des représentations documentaires. Elle le deviendra à partir de la fin des années 1970 avec des films qui sont précisément construits autour et sur l'absence de traces de la destruction des Juifs. *Shoah* de Claude Lanzmann est sans nul doute l'exemple le plus célèbre de cette catégorie de films: l'image d'archive y est exclue et le récit est porté par les témoins directs du meurtre de masse, les rescapés des *Sonderkommando* et les anciens nazis, tandis que le réalisateur se rend sur les lieux du crime pour révéler l'absence de traces matérielles de l'extermination. Mais, je l'ai dit, d'autres réalisateurs, allemands ou français, tels Ebbo Demant et Alain Jaubert, visent, au même moment, un objectif similaire à Lanzmann, *via* l'esquisse d'autres procédés filmiques.⁷

Ceci étant, gardons-nous de verser dans l'anachronisme et de stigmatiser les films réalisés au début des années 1960, et leurs auteurs, fascinés par le pouvoir d'authentification de l'image d'archives: d'un côté, et j'y reviendrai, ces réalisateurs œuvrent dans un désert historiographique, puisqu'à l'époque l'histoire des Juifs sous le nazisme est marginalisée dans les milieux scientifiques; de l'autre, ils ne sont pas armés de nos connaissances récentes sur le matériel subsistant ou, au contraire, inexistant. Dès lors, leur manque de distance critique par rapport à l'image s'explique également par le fait qu'ils ne pouvaient juger, faute d'un regard panoptique sur le matériel iconographique, de la valeur de certaines images.

Parallèlement à cette analyse des dispositifs filmiques, qui permet de retracer l'évolution de la perception de l'événement historique dans les représentations documentaires, il m'a semblé pertinent d'élargir la focale au contexte mémoriel de la réalisation et de la diffusion des films afin d'évaluer le degré de singularité du discours élaboré par le réalisateur. Au sein de ce contexte mémoriel et des différents vecteurs qui le nourrissent, j'ai choisi de me concentrer sur les liens qu'entretient le documentaire avec l'historiographie. Autrement dit, l'objectif était de confronter les discours construits, à un moment donné, par l'historien et par le réalisateur; d'en pointer les divergences et

⁷ Voir *Lagerstrasse Auschwitz*, film de Ebbo Demant, réalisé en 1979 et diffusé le 22 avril de la même année à la Südwestfunk (SWF), membre de l'ARD; et *Auschwitz, l'album de la mémoire*, film d'Alain Jaubert, réalisé en 1984 et diffusé sur Antenne 2, le 11 février 1985.

les convergences, afin d'évaluer la capacité de la télévision à jouer un rôle moteur dans la construction de la mémoire. J'ai ainsi pu distinguer trois étapes relatives au rapport qu'entretient le film documentaire avec la mémoire savante. Étant donné que c'est à partir des années 1970 que l'étude scientifique de l'histoire des Juifs sous le nazisme commence à pénétrer la communauté élargie des historiens, les premiers films portant explicitement sur le sujet vont combler les lacunes, voire le silence, de l'historiographie. Dès lors, si ces documentaires pionniers comportent des imprécisions et erreurs factuelles, ils anticipent le travail de l'historien. L'objectif de ces réalisateurs était de présenter une synthèse de ce qu'on appelait alors la barbarie nazie, synthèse où l'extermination systématique des Juifs est clairement énoncée et où on aborde, sous un angle démystificateur, l'attitude des populations allemande et française face à la persécution des Juifs.⁸ Les années 1970 et 1980 incarnent la deuxième étape de la relation entre les représentations documentaires et historiennes. Alors que cette histoire cesse d'être marginalisé par les historiens et que le nombre d'études scientifiques se multiplie, des réalisateurs se penchent sur des sujets, soit toujours ignorés par la recherche historique, soit en train d'être examinés par les historiens: à titre d'exemple, des réalisateurs traitent de l'expérience limite vécue par les hommes des *Sonderkommando*, des motivations qui ont poussé des Allemands à participer à l'extermination, et des comportements de la population allemande, étonnamment pas des comportements de la population française, face à la persécution des Juifs.⁹ Ainsi, en amont de la période étudiée, le film comble les lacunes de l'historiographie pour ensuite compléter voire accompagner les résultats de la mémoire savante. La troisième étape débute à la fin des années 1980 et est toujours de mise à

⁸. Voir, entre autres, *Mein Kampf* et *Eichmann und das dritte Reich*, documentaires de Erwin Leiser réalisés respectivement en 1960 et 1961 pour le cinéma et diffusés trente ans plus tard à la télévision (le premier, le 8 avril 1995 sur Arte, le second, le 24 avril 1995 sur la ZDF); *Le temps du ghetto* de Frédéric Rossif, projeté au cinéma en 1961 et diffusé le 24 août 1964 sur la deuxième chaîne de télévision française; *Der SS-Staat*, huitième volet de la série en quatorze épisodes, *Das dritte Reich*, dirigée par Heinz Huber et diffusée entre octobre 1960 et mai 1961 sur le programme commun à tous les membres de l'ARD; et *Auf den Spuren des Henkers. Adolf Eichmann*, film de Peter Schier-Gribowski, diffusé le 11 avril 1961, jour d'ouverture du procès Eichmann, sur le premier programme de l'ARD.

⁹. Voir, entre autres, *Lagerstrasse Auschwitz* (cf. supra); *Zeugen. Aussagen zum Mord an einem Volk* (deux volets) et *Ein einfacher Mensch*, films de Karl Fruchtmann, réalisés en 1981 et 1986 et diffusés respectivement les 15 et 22 mars 1981 sur le premier programme de l'ARD et le 26 janvier 1995 sur Arte; *Jetzt – nach so viele Jahre*, de Pavel Schnabel et Harald Lüders, réalisé en 1981 et diffusé le 24 avril de la même année sur l'ARD; et *Der Prozess. Eine Darstellung des Majdanek-Verfahrens in Düsseldorf*, trilogie de Eberhard Fechner réalisée en 1983 et diffusée en novembre de l'année suivante sur l'ARD.

l'heure actuelle. De manière paradoxale, à partir du moment où le sort réservé aux Juifs par les nazis est devenu le point de mire de l'historiographie portant sur cette époque, et que l'historien et son bagage scientifique sont de plus en plus invités à participer au récit documentaire, j'ai constaté que les films ne reflètent, pour l'essentiel, aucun des résultats majeurs de la recherche historique. Au contraire, la tendance, du moins celle qui est diffusée en *prime time* parce que susceptibles de réaliser un bon taux d'audience, est de remettre au goût du jour des interprétations et des thèses qui ont été écartées par les historiens.¹⁰

Ainsi, la mémoire, nourrie, entre autres, par le vecteur télévisuel, a posé des questions aux historiens. Or, une fois qu'ils y ont répondu, ils deviennent inaudibles à la télévision. La programmation des chaînes lors de la commémoration du soixantième anniversaire de la libération d'Auschwitz, en janvier 2005, est à ce titre exemplative. On a pu y mesurer l'écart entre, d'une part, les résultats historiographiques, distinguant nettement l'expérience concentrationnaire de l'entreprise génocidaire, et, d'autre part, la programmation télévisuelle qui n'a cessé de confondre les deux événements, amalgamant le sort des différentes catégories de victimes des nazis, et faisant à la fois d'Auschwitz, le paradigme de l'univers concentrationnaire et de l'extermination des Juifs.

En conclusion, le prisme d'analyse, à la fois interne et externe, que j'ai mis en place, a permis d'enrichir l'histoire du film documentaire historique, en tant que genre cinématographique et télévisuel. *Via* la dissection des traces sonores, visuelles et scripturales formant le récit, j'ai de fait été en mesure de dégager et de dater les différents mouvements et tendances dans l'écriture documentaire de l'histoire. Cette analyse approfondie du contenu et des dispositifs filmiques a également permis de lire les étapes par lesquelles la télévision a progressivement investi, pour finir par se réapproprier, l'histoire des Juifs sous le nazisme. Enfin, mon approche a tenté de poser la problématique de la mémoire dans ses rapports avec l'histoire. Alors que la télévision a d'abord joué un rôle pionnier dans la transmission de ces événements en anticipant le mouvement historiographique, elle se détourne, depuis une dizaine d'années, de ses acquis en abordant cette histoire comme un spectacle divertissant où l'objectif principal semble être davantage de susciter l'émotion du téléspectateur par la révélation de prétendus scoops que d'apporter sa

¹⁰ Les séries documentaires dirigées par l'Allemand Guido Knopp et diffusées sur la ZDF sont, à ce titre, exemplatives.

propre pierre à l'édifice historique et à la transmission de l'histoire des Juifs sous le nazisme.

Julie Maeck