

Université Paris 8

**Le rôle de la télévision française dans la
transmission de la mémoire collective
de la Seconde Guerre mondiale au travers de
documentaires**

Par Charlène Mamillon

Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication

Directeurs de thèse : Jacques Guyot
Gilles Delavaud

Remerciements	8
Introduction	9
Chapitre 1 : La mémoire collective et son fonctionnement	32
I- La mémoire.....	33
1. Les différentes mémoires	33
1.1. La mémoire individuelle	35
1.2. La mémoire familiale	36
1.3. La mémoire collective	38
1.4. La mémoire historique.....	41
1.5. Une mémoire « <i>quasi</i> » nationale.....	42
2. Les souvenirs partagés.....	43
2.1. Les souvenirs du groupe.....	43
2.2. Les non-dits et les dénis	45
2.3. Les sujets tabous : l'exemple du vélodrome d'hiver.....	46
3. La mémoire collective créatrice d'identité.....	49
4. Quelles différences entre la mémoire collective et l'Histoire ?	51
4.1. Mémoire collective et imaginaire, Histoire et étude de faits.....	51
4.2. La mémoire collective : l'attachement au passé et l'absence de subjectivité	52
4.3. La mémoire, un objet caché et l'Histoire, un objet public	53
4.4. La mémoire collective, une transformation des souvenirs et l'Histoire, une persistance des souvenirs.....	54
II - Transmission de la mémoire collective	56
1. L'héritage de la mémoire	57
2. Les souvenirs par les récits.....	60
3. Le rôle de la télévision dans la transmission de la mémoire collective	61
III - Les images et la télévision	63
1. Des images qui parfois mentent	64
2. La télévision vecteur d'images.....	68
IV – L'historien face aux productions audiovisuelles.....	69
1. Une avalanche d'images à la télévision	70
2. La télévision et l'histoire à travers les films.....	72
3. La méfiance des historiens face aux images d'archives.....	75
V - A quoi sert la mémoire collective ?.....	78
1. Se construire	79
2. « <i>Plus jamais ça</i> » ?.....	81
3. Identité commune, formation et enrichissement : les récits de vie	83
3.1 Identité commune.....	83
3.2. La dimension formatrice et éducative	84
3.3. L'enrichissement culturel.....	85
4. Des modèles à suivre : les héros nationaux.....	87
VI – Comment se construit la mémoire ?.....	88
1. Quel est le bon moment pour faire de la mémoire : l'exemple de l'Allemagne après la Seconde Guerre mondiale.....	88
1.1. Les années d'après-guerre, un passé trop récent.....	88
1.2. Le réveil.....	92
2. Quels types d'événements entrent dans la mémoire collective ?	95
3. Les archives, gardiennes de notre mémoire collective.....	98
3.1. Histoire des archives audiovisuelles.....	98
3.1.1. La sauvegarde des archives audiovisuelles	98
3.1.2. Intérêt pour le patrimoine audiovisuel.....	100
3.1.3. Le dépôt légal	102

3.1.4. Les archives secrètes	102
3.2. L'archivage des images de la télévision.....	105
3.3. Le rôle de l'INA et de l'ECPAD	106
3.4. Rôle des archives audiovisuelles.....	107
3.4.1. La fonction pédagogique.....	107
3.4.2. L'accès aux archives pour le grand public	108
3.4.3. La fonction commerciale.....	109
3.4.4. Des compléments pour les historiens	110
3.4.5. La mémoire d'un peuple.....	110
3.4.6. La preuve par l'image d'archives.....	112
4. La transmission de la mémoire collective par les médias	113
4.1. Les sujets tabous.....	113
4.2. Une vérité pas toujours scrupuleuse.....	115
4.3. La télévision : un média fédérateur	116
4.4. Les différents témoins	118
4.4.1. Les témoins oculaires	118
4.4.2. Les spectateurs	120
4.4.3. Les experts.....	120
5. Un besoin de commémorer.....	120
6. Le travail de mémoire.....	124
7. Responsabilité et culpabilité : quand le travail de mémoire n'est pas fait	126

Chapitre 2 : Les films documentaires à la télévision traitant de la Seconde Guerre

mondiale.....	130
I – Le fonctionnement du documentaire.....	131
1. Ses particularités.....	132
1.1 Le documentaire, un genre aimé de la télévision	132
1.2. Le Cinéma-vérité, les prémices du documentaire	135
1.3. Les témoignages	136
1.4. Film documentaire et film de fiction.....	137
1.4.1. La véracité des faits.....	137
1.4.2. Les acteurs et les personnages.....	139
1.4.3. L'utilisation des images d'archives.....	140
1.4.4. Le son dans les documentaires et les fictions.....	141
1.5 Programme de flux et programme de stock.....	142
2. En quoi les documentaires sont-ils utiles ?	144
2.1. Un rôle éducatif.....	144
2.2. Les documentaires, compléments des récits de famille	145
2.3 La transmission d'émotions.....	147
3. Rendre l'histoire visible	151
4. Les choix effectués dans les documentaires.....	152
II – Un état des lieux des documentaires diffusés à la télévision : la non-exhaustivité des bases de données, un problème	156
1. Un dépôt légal tardif.....	156
2. La dégradation des supports de conservation et le PSN.....	158
III - Les chaînes françaises diffusant des documentaires sur la Seconde Guerre mondiale	158
1. Étude quantitative des chaînes diffusant des documentaires.....	159
1.1. Le groupe France Télévision : des chaînes dédiées au documentaire.....	159
1.1.1. France 3 : la chaîne numéro 1 du documentaire.....	159
1.1.2. France 2 : la fédératrice	161
1.1.3. France 5 : la chaîne de la connaissance.....	162
1.1.4. Les autres chaînes du groupe : un nombre anecdotique de documentaires.....	163

1.2. Histoire et Toute l'Histoire : les chaînes thématiques.....	164
1.2.1. Histoire : un grand nombre de diffusions de documentaires.....	164
1.2.2. Toute l'Histoire : une chaîne spécialisée.....	165
1.3. Arte : la chaîne de la réconciliation franco-allemande.....	166
1.4. Les grandes chaînes hertziennes généralistes.....	167
1.4.1. TF1 : la chaîne qui délaisse de plus en plus le documentaire.....	167
1.4.2. M6 : la chaîne qui diffuse le moins de documentaires.....	167
1.5. Les chaînes : une diffusion très disparate.....	168
1.6. Classement des chaînes.....	169
1.7. Bilan.....	170
2. La quantité de documentaires par année.....	172
2.1. Début des années 1990 : l'engouement pour les films documentaires.....	172
2.2. Avant les années 1990 : les raisons du faible nombre de documentaires.....	173
2.3. Les années 1990 : l'explosion du nombre de documentaires.....	175
2.3.1. L'année 1994 : la commémoration des 50 ans du Débarquement.....	175
2.3.2. L'année 1995 : la célébration par la télévision des 50 ans de la fin de la guerre.....	177
2.3.3. Les années 1997-1998 : baisse du nombre de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale.....	180
2.4. Les années 2000 : le regain après un désintérêt pour les films documentaires sur la Seconde guerre mondiale.....	180
2.4.1. L'année 2004, riche en documentaires.....	181
2.4.2. L'année 2005 : l'année des commémorations.....	183
2.4.3. Les années de 2006 à 2010 : des années creuses et des années pleines.....	184
2.5. La télévision pourrait-elle être vecteur de mémoire collective par les diffusions de documentaires ?.....	185
IV – Les audiences des documentaires sur la Seconde Guerre mondiale : des scores peu élevés.....	186
1. L'heure de diffusion.....	188
2. La concurrence.....	188
3. Le cas du film documentaire <i>Les Derniers héros : le soulèvement de Varsovie</i>	189
4. TF1 : des audiences élevées.....	191
4.1 Le cas du film documentaire : <i>Auschwitz, la solution finale</i>	191
4.2. Autres films documentaires à forte audience.....	193
4.3. TF1 : moyenne d'audience qui ne descend jamais très bas.....	193
5. Les chaînes à faible audience.....	194
6. L'année 1995 : des audiences basses malgré le grand nombre de documentaires diffusés.....	196
7. L'année 1996 : audiences de Canal +.....	200
8. Les années 2000 : TF1 toujours en tête des audiences.....	200
V - Les rediffusions.....	201
1. Un grand nombre de rediffusions.....	201
2. Des rediffusions partagées.....	202
3. Les secondes diffusions : des scores plus élevés.....	205
4. Rediffusions et mémoire collective.....	205

Chapitre 3 : Les documentaires du corpus final : y a-t-il une intention de forger une mémoire collective ? 207

I – Délimitation du corpus.....	208
1. Le choix des documentaires.....	208
2. La liste du corpus.....	208
II - L'utilisation des témoins.....	212
1. Des témoignages chargés d'émotion.....	212

2. La parole des témoins et le commentaire en voix-off	213
3. Les différentes catégories de témoins	215
3.1. Les 7 grandes catégories.....	215
3.2. La catégorie Forces armées	215
3.3. La catégorie des résistants	216
3.4. La catégorie des victimes de la Shoah.....	217
3.5. La catégorie des civils	219
3.6. La catégorie des hommes politiques	219
3.7. La catégorie des experts	220
3.8. La catégorie Autres	222
4. Les témoins de grande valeur pour les réalisateurs.....	223
4.1. Jan Karski dans <i>Shoah</i> et <i>Ils étaient Catholiques au temps du nazisme</i>	224
4.2. Rudolf Vrba dans <i>Shoah</i> et <i>Le Monde en Guerre</i> , « Le Génocide ».....	226
5. Entre difficulté de témoigner et désir de transmettre une mémoire	233
6. Autres sortes de témoignages	234
6.1. Un témoin politique : Anthony Eden dans <i>Le Monde en Guerre</i> et <i>Le Chagrin et la Pitié</i>	234
6.2. Deux témoins militaires : les généraux Edward Spears et Walter Warlimont dans <i>Le Chagrin et la Pitié</i> et <i>Le Monde en Guerre</i>	238
7. Les témoins célèbres	245
7.1. Leur classement.....	246
7.2. Leur intervention dans les documentaires.....	247
7.3. Leur utilité	247
8. Un déficit de témoins	248
III - Le discours dans les documentaires	249
1. Le commentaire explicatif.....	250
1.1. Donner du sens	250
1.2. L'émotion suscitée	251
1.3. Un ton parfois confidentiel.....	252
1.4. La présentation des témoins	253
2. Un commentaire explicatif un peu différent : <i>Un débarquement à quitte ou double</i>	253
3. Étude de quelques thèmes récurrents	254
3.1. Les aspects méconnus de la Seconde Guerre mondiale	254
3.2. Les héros nationaux.....	256
3.3. Les anti-héros	256
4. Le passé refoulé.....	257
5. Faire réfléchir, mettre en garde	259
6. La volonté de se souvenir.....	260
7. Le témoignage : donner la parole	263
7.1. Les témoins directs et les thèmes souvent évoqués.....	264
7.1.1. L'oubli/ la lutte contre l'oubli	264
7.1.2. L'omniprésence de la mort.....	267
7.1.3. La violence	272
7.1.4. La dureté de la vie en temps de guerre.....	280
7.1.5. Le refoulement	281
7.2. Les experts : des témoins plus rationnels	289
7.2.1. La fracture de la population : Résistance et Collaboration	290
7.2.2. Chercher à comprendre	291
IV - Les images	294
1. Un mélange de types d'images.....	295
2. La redondance des images.....	296
2.1. Des fonds émergents insuffisants	296

2.2. Les images d'archives redondantes colorisées.....	297
2.3. Séquences remontées.....	300
2.4. La reprise des images du Débarquement.....	303
2.5. Traitement différent de l'information.....	304
2.6. Images redondantes et mémoire.....	307
3. Le noir et blanc et la couleur.....	309
4. Les images couplées au son.....	317
4.1. Image, bruitage et musique : créer une atmosphère.....	318
4.2. Les images d'archives brutes et les images remontées.....	319
4.3. Une volonté de sensationnalisme.....	319
4.4. La musique dans les documentaires.....	321
4.5. Les chansons dans les documentaires.....	325
4.6. Le pouvoir d'évocation des images.....	330
4.7. Images et discours : les choix opérés.....	334
4.8. L'incursion du passé dans le présent.....	338
4.9. Les images des héros nationaux.....	339

Chapitre 4 : Trois exemples de documentaires : *Shoah*, *8 mai 1945, la Capitulation* et *De*

***Gaulle ou l'éternel défi*, « Le rebelle » 341**

I - Le choix de ces documentaires.....	342
1. <i>Shoah</i> de Claude Lanzmann.....	342
2. <i>8 mai 1945, la Capitulation</i> d'Isabelle Clarke et Daniel Costelle.....	344
3. <i>De Gaulle ou l'éternel défi</i> , « Le rebelle » de Jean Labib.....	345
II - Informations techniques.....	345
1. <i>Shoah</i> de Claude Lanzmann.....	345
2. <i>8 mai 1945, la Capitulation</i> d'Isabelle Clarke et Daniel Costelle.....	347
3. <i>De Gaulle ou l'éternel défi</i> , « Le rebelle » de Jean Labib.....	347
III - Analyse de <i>Shoah</i>	348
1. Le remplacement des images d'archives par les témoins.....	348
2. L'absence images d'archives : une difficulté pour parler du passé.....	350
3. Le texte défilant : son rôle.....	354
4. La mise en valeur de la parole du témoin.....	357
5. Les principaux lieux de tournage : camps d'extermination, des lieux de mémoire.....	361
5.1. Chelmno.....	362
5.2. Sobibor.....	363
5.3. Auschwitz.....	366
6. Les témoins et leur parole.....	371
6.1. Les témoins juifs : la difficulté de les faire parler.....	372
6.2. Les anciens bourreaux : l'absence d'émotion.....	374
6.3. Les témoins civils : mémoire d'événements peu connus.....	375
6.4. Les experts de l'histoire : une vision plus objective.....	376
7. Le rythme de <i>Shoah</i> : donner du temps.....	377
8. La critique de <i>Shoah</i>	381
IV - Analyse de deux séquences du <i>8 mai 1945, la Capitulation</i>	389
1. Séquence d'introduction.....	389
2. Deuxième séquence : la découverte des camps.....	401
3. La critique de <i>8 mai 1945, la Capitulation</i>	414
V - Analyse et comparaison de <i>De Gaulle ou l'éternel défi</i> , « le rebelle ».....	419
1. Le commentaire explicatif : à mi-chemin entre <i>Shoah</i> et <i>8 mai 1945, la Capitulation</i>	419
2. Les témoins.....	419
3. Les images.....	421
4. Le son.....	422

VI - Comparaison entre les films documentaires <i>Shoah</i> et <i>8 mai 1945, la Capitulation</i>	423
1. La présence du réalisateur	423
2. Le rythme	425
conclusion	428
Annexes	443
Bibliographie	502

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement mes co-directeurs de thèse Gilles Delavaud et Jacques Guyot pour leur soutien pendant toutes ces années ainsi que pour leurs précieux conseils et observations qui m'ont permis de finaliser ma thèse.

Je remercie aussi Jean Labib qui a eu la gentillesse et l'obligeance de me recevoir pour répondre à quelques questions et qui m'a également donné son avis en tant que réalisateur de documentaires sur certaines hypothèses émises.

Je n'oublie pas ma rencontre avec Jean-Pierre Mignot au cours d'un séminaire avec qui j'ai eu un échange très intéressant. Il m'a donné des conseils importants et très utiles.

J'adresse mes remerciements également à Madame Marie-Christine Quiquine pour la patience et le temps consacré à la relecture de cette thèse.

Un grand merci aussi à toute l'équipe de l'Inathèque pour leurs explications et disponibilité, principalement l'équipe des techniciens qui a su régler efficacement et rapidement tous mes problèmes d'ordre technique.

J'ai également une grande pensée pour tous les chercheurs, jeunes chercheurs, doctorants rencontrés au cours de mes années de doctorat et avec lesquels j'ai eu plaisir à travailler ou échanger.

Enfin, je suis reconnaissante à tous mes proches qui ont fait preuve de patience et qui m'ont soutenue et encouragée même dans les moments les plus difficiles.

Introduction

Lundi 25 août 2014, Paris célèbre le 70^{ème} anniversaire de sa libération : plusieurs cérémonies sont prévues ainsi qu'un spectacle en clôture.

Le 21 février 2014, François Hollande, au cours d'une cérémonie d'hommage à la Résistance, au Mont Valérien, lieu symbolique, a annoncé officiellement le transfert au Panthéon des cendres de quatre figures illustres de la Résistance et a rendu un vibrant hommage au groupe des Francs-tireurs et Partisans de Michel Manouchian fusillés en ce lieu.

Le 22 juillet 2012, François Hollande, après Jacques Chirac en 1995, reconnaît la responsabilité historique de la France dans la rafle du Vélodrome d'hiver et rompt donc le silence entretenu sur ce sujet tabou par le socialiste François Mitterrand.

En février 2008, le Président de la République, Nicolas Sarkozy, propose d'associer chaque écolier de CM2 au souvenir d'un enfant juif, tué par les nazis, de le parrainer afin de porter sa mémoire.

L'importance du travail de mémoire

Ce « *travail de mémoire* » avait déjà émergé après les horreurs faites par la barbarie nazie, lors de la Seconde Guerre mondiale. Aujourd'hui il redevient plus que jamais un sujet d'actualité et un discours largement répandu par les politiques qui, souvent, l'instrumentalisent et s'en servent à des fins politiques. En novembre 2009, à quelques mois des élections régionales, Nicolas Sarkozy relance le débat sur l'identité nationale, un de ses thèmes de campagne favoris.

Depuis plusieurs décennies, le terme « *devoir de mémoire* » est employé et évoqué de façon récurrente par les politiciens, les associations d'Anciens Combattants, les Résistants, les déportés... Images, livres, émissions de télévision et de radio, numéros spéciaux de revues, tout le monde a voulu contribuer à la mémoire de cet événement historique. Les historiens préfèrent parler de « *travail de mémoire* ». Tous s'accordent à dire que l'expression « *devoir de mémoire* » a été mise à la mode par les journalistes, les hommes politiques mais, qu'en aucun cas, la mémoire ne doit être un devoir. Ils parlent donc de « *travail de mémoire* », ce qui connote l'effort pour se souvenir d'événements et souligne l'analyse et la réflexion effectuées au sujet du passé.

En tout cas le nombre de commémorations et de journées du souvenir en rapport avec cette guerre se multiplie pour satisfaire les différents groupes dont la mémoire est en

mal de reconnaissance ou est blessée (la journée des Justes a fait récemment son apparition). Ce fait est l'expression d'une inquiétude de voir son passé tomber dans l'oubli. Le travail de mémoire se présente donc comme une des grandes évidences du discours sur le passé.

La transmission de la mémoire collective

Cette notion de travail de mémoire nous renvoie à celle de mémoire collective qui s'oppose à celle de mémoire individuelle. Les questions liées à la mémoire collective ont toujours intéressé les chercheurs quelle que soit leur discipline. La connaissance de soi, individuelle ou collective, est associée à la mémoire et pose la question de sa transmission entre groupes et d'une génération à l'autre. La mémoire est le ou les souvenirs d'un individu sur un événement. Elle conserve les souvenirs et permet d'y faire appel. Elle est donc la mémoire commune à un groupe social.

À toutes les époques, les sociétés ont conservé une mémoire collective afin de ne pas disparaître ou de ne pas perdre leur unité. Il est important pour elles de garder le souvenir de leur passé pour ne pas être dépossédé des fondements de leur identité. Elles ont donc tout mis en œuvre, tout au long des siècles, pour conserver leur patrimoine technique, scientifique, culturel, intellectuel. L'histoire nous a montré comment les populations en diaspora ont cherché dans les pays qui les accueillaient, à conserver leur identité en se référant à leur mémoire collective et à leur terre d'origine ainsi qu'aux événements qui ont tenu pour elles un rôle très important. Depuis l'antiquité, il existe une préoccupation historique pour conserver la trace des grands événements de l'époque; en effet, un peuple sans mémoire serait un peuple sans passé, sans identité, un peu comme une personne amnésique. Les peuples primitifs ne possèdent pas d'histoire écrite mais ils ont une mémoire transmise de génération en génération qui leur permet de se construire.

Les savoir et savoir-faire ont été communiqués par différents moyens : les objets fabriqués, la transmission orale, les peintures rupestres retrouvées un peu partout dans le monde, les hiéroglyphes, utilisés par les Égyptiens, et l'écriture attestent cette volonté. Puis sont apparues de nouvelles technologies avec l'audiovisuel qui a révolutionné notre société, et joue un rôle important dans la formation de l'identité et de la mémoire collective. Ainsi la télévision, la radio et le cinéma participent à l'élaboration de cette mémoire et à la construction de l'identité nationale. Des réalisateurs, comme Hubert Knapp, avec la série *Ceux qui se souviennent*, ou André Voisin avec *Les conteurs*, ont essayé, parmi d'autres, de

laisser des traces de la mémoire collective¹. Ainsi la série d'Hubert Knapp, diffusée à la télévision entre 1978 et 1984, est composée de différents documentaires sur l'histoire du début du XX^{ème} siècle. Chaque épisode traite d'un événement différent (la Première Guerre mondiale, 1936...) et a la particularité d'être raconté par ceux qui ont vécu les faits, donc par des témoins directs. Quant à la série documentaire d'André Voisin, *Les conteurs*, elle interviewe des gens sur un sujet donné. Elle est composée de témoignages, de récits de vie.

Contexte historique de production de films sur la Seconde Guerre mondiale

Dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale, le cinéma a commencé à diffuser des documentaires sur ce conflit qui venait tout juste de prendre fin. Les images de ces films étaient principalement tirées des actualités cinématographiques. Elles avaient été filmées pendant la guerre par des opérateurs qui accompagnaient les soldats. Or elles servaient la propagande des États belligérants. En effet, pendant la Seconde Guerre mondiale, le documentaire a été utilisé pour illustrer des discours de propagande. Mais avec la découverte des camps d'extermination et des ravages provoqués par la bombe atomique, les cinéastes comprennent que la propagande d'État a masqué la vérité. Dès lors, ils vont se demander comment représenter le monde pour en restituer la complexité des événements et leur épaisseur sociale et politique. Dans les années 1950-60, l'évolution du matériel, qui devient portable, leur permet de sortir des studios et d'aller à la rencontre des gens, témoins de la guerre. Ainsi, en 1957, la télévision diffuse, *le silence de Paris*, réalisé par Jean-Claude Bringuier. Le réalisateur revient sur les lieux de torture des résistants, à Paris, filme les impacts de balles encore visibles sur les murs. Ce film est un hommage à la Résistance avec la volonté farouche que les gens n'oublient pas le sacrifice de ces hommes. Ce documentaire ne se veut pas discours propagandiste mais il suit une idée générale de la France sous l'Occupation. En effet, comme le révèle Henry Rousso dans *Le syndrome de Vichy*, le Général de Gaulle a su imposer sa vision de la guerre. L'auteur le dit lui-même, il a « *cherché à écrire et réécrire l'histoire des années de guerre, en proposant une vision issue de son seul imaginaire*² ». Dès la libération de Paris, avec son célèbre discours à l'Hôtel de Ville, de Gaulle impose l'idée selon laquelle les Français se sont libérés seuls :

¹ Passage repris dans un précédent mémoire de MASTER 2 intitulé « La télévision est-elle la gardienne de notre mémoire ? », 2008.

² ROUSSO Henry (1987), *Le syndrome de Vichy*, 2^e édition 1990, Editions du Seuil, Paris, p. 30.

« *Paris ! Paris outragé ! Paris brisé ! Paris martyrisé ! Mais Paris libéré ! Libéré par lui-même, libéré par son peuple avec le concours des armées de la France, avec l'appui et le concours de la France toute entière, de la France qui se bat, de la seule France, de la vraie France, de la France éternelle.* »

Il finira par évoquer les Alliés mais tardivement. Le Général souhaite redonner de l'éclat au pays sur la scène internationale et il œuvre pour la réconciliation nationale. Après la guerre, les Français sont divisés et une période d'épuration se met en place. Le Gouvernement Provisoire de la République française met en place une Haute Cour de Justice dont le rôle est de juger ceux qui ont collaboré. Cette dernière fait preuve de modération au nom de la réconciliation nationale, encouragée par le Général. En 1952 et 1953, deux lois vont amnistier de nombreux condamnés pour faits de collaboration. De Gaulle entretient l'idée que le gouvernement français n'était pas celui du Vichy de Pétain mais celui de la France Libre à Londres.

Dans les années d'après guerre, les deux courants politiques les plus puissants sont le gaullisme et le communisme qui entretiennent la mémoire de la Résistance. De Gaulle va même instrumentaliser cette mémoire en 1964 en faisant transférer les cendres de Jean Moulin au Panthéon. C'est ainsi que la mémoire de la Résistance, « *le résistancialisme* » selon Henry Rousso, s'est imposée en France. Et les cinéastes n'ont pas échappé à cette idée. De nombreux films documentaires et de fiction ont traité le sujet de la Résistance. Par conséquent les autres mémoires ont été longtemps oubliées comme la mémoire juive. *Nuit et Brouillard*, d'Alain Resnais (1955) évoque les camps de concentration mais pas d'extermination. Il parle des prisonniers politiques et ne mentionne pas le sort particulier des Juifs. Pourtant lorsque le cinéaste tente de montrer la responsabilité de la France dans la déportation avec la photographie d'un gendarme français gardant le camp de Pithiviers, la censure lui impose de retirer cette image. On voit bien que les réalisateurs ne pouvaient pas tout montrer. La censure veillait à ce que les Français conservent une vision de la France résistante et non collaborationniste.

Il faut attendre le début des années 1970 pour que l'image de la France résistante se dégrade. En 1971 sort sur les écrans de cinéma le documentaire de Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la Pitié*, qui montre que les résistants étaient une minorité et que la plupart s'accommodaient de l'Occupation. En 1973, l'historien américain Robert Paxton fait paraître *La France de Vichy*, ouvrage dans lequel il démontre que le gouvernement de Vichy n'a pas seulement collaboré avec l'Allemagne, mais il a aussi anticipé les demandes de cette

dernière. La collaboration n'était donc pas contrainte comme les politiciens tentaient de faire croire depuis de Gaulle mais bien acceptée par la France.

Dans les années 1970, d'autres œuvres vont briser le mythe résistancialiste mais c'est en 1979 que sort à la télévision la série américaine *Holocaust*, de Marvin Chomsky, qui va marquer le public puisque c'est la première à s'intéresser au sort des Juifs. Le génocide entre alors dans le débat public. Pourtant, en 1961 avec le procès Eichmann, la parole des déportés juifs avait commencé à se libérer. Et Henry Rousso³ révèle que *Le Chagrin et la Pitié* avait montré que même en zone libre, l'antisémitisme était fort.

L'historien situe une période d'obsession de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale après 1974. À la toute fin des années 1970, des associations juives se mobilisent pour que soient jugés en France d'anciens responsables de la déportation, comme René Bousquet ou Maurice Papon. Ainsi des procès retentissants auront lieu dans les années 1980 comme celui de Klaus Barbie (1987) responsable de la déportation de milliers de Juifs dont les enfants d'Izieu et de la torture et exécution de résistants dont Jean Moulin. Le sort des enfants d'Izieu a bouleversé l'opinion publique. Ce procès aura un effet cathartique chez les Français pour reprendre les mots de Henry Rousso⁴.

Dans le même temps, est diffusé, d'abord au cinéma en 1985, puis à la télévision (TF1) en 1987, le film de Claude Lanzmann, *Shoah*, réalisé à partir de témoignages de survivants des camps d'extermination. Ce film va profondément marquer les esprits et permettre à la mémoire juive de prendre de plus en plus de place dans la mémoire collective de la Seconde Guerre mondiale.

En 1995, Jacques Chirac est le premier chef d'État à reconnaître la responsabilité de la France dans la déportation des Juifs.

Depuis quelques années, il est apparu aux historiens que l'histoire est un peu plus complexe et une vision plus nuancée du gouvernement de Vichy et de la France sous l'Occupation émerge. On reconnaît que la plupart des Français n'étaient ni des collaborateurs ni des résistants. Ils essayaient de s'accommoder de la situation. Aujourd'hui on les appelle « *la majorité silencieuse* ». Ce sont des personnes qui ne faisaient pas acte de résistance mais qui ne collaboraient pas non plus. Elles se sont tuées, mais ne se sont pas rendues coupables de dénonciations et elles ont donc été complaisantes avec les résistants ou les Juifs cachés. Ce sont les attentistes qui ne sont pas sympatisants avec l'occupant. Pour autant, cette nouvelle vision de la France a encore du mal à pénétrer dans l'esprit des

³ ROUSSO Henry (1987), *Le syndrome de Vichy*, 2^e édition 1990, Editions du Seuil, Paris, p. 125.

⁴ Ibid., p. 242.

Français d'aujourd'hui qui imaginent encore leur pays coupé en deux, avec d'un côté les résistants et de l'autre les collaborateurs. Il faudra probablement encore quelques années pour que cette nouvelle image de la France s'ancre dans les mémoires. La solution viendra probablement des films documentaires lorsqu'ils s'empareront du sujet.

Diffusions de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale

Depuis plus de 65 ans, régulièrement, le petit écran permet aux téléspectateurs de se replonger dans cet événement. Il leur donne rendez-vous avec leur histoire de différentes manières : par le biais de commémorations d'un événement ou par la diffusion fréquente de documentaires. Ainsi la Seconde Guerre mondiale est souvent mise à l'honneur. Les commémorations télévisées permettent de célébrer un événement qui concerne tout particulièrement ce conflit. Par exemple tous les ans, le 8 mai, la télévision retransmet la cérémonie de la victoire des Alliés contre l'Allemagne nazie. On y voit le président de la République en place se recueillir sur la tombe du soldat inconnu. De même, en 2014, Paris a fêté les 70 ans de la Libération de la ville et les allocutions du Président Hollande ont été retransmises lors de ces commémorations télévisées. Ces dernières sont un moyen de rassembler les téléspectateurs autour de leur histoire commune. Ce sont des émissions télévisées fédératrices.

Le petit écran utilise un autre moyen pour unir les téléspectateurs autour de leur histoire commune : les documentaires historiques et notamment ceux sur le dernier conflit mondial. Ils tiennent une place importante dans la grille de programmation de certaines chaînes. Le documentaire est un programme d'information qui diffuse une connaissance. En ce qui concerne les événements de la Seconde Guerre mondiale, il aide les téléspectateurs à mieux connaître certains aspects du conflit.

On oppose généralement films documentaires et films de fiction, pourtant les deux genres peuvent rendre compte du réel. En effet, dans certains films de fiction les réalisateurs ont parfaitement restitué des événements historiques, tout aussi bien et même mieux que pourrait le faire un documentaire. Ainsi il vaut mieux différencier un documentaire d'une fiction non par le contenu mais plutôt par la façon dont le réalisateur s'adresse aux spectateurs. Tout ce que ces derniers peuvent voir ou entendre dans un documentaire peut être considéré comme véridique. Ils n'ont pas à se poser la question de l'existence de telle ou telle personne. Alors que dans une fiction, les personnages sont des acteurs et les dialogues peuvent avoir été inventés dans le but de servir l'histoire. Les téléspectateurs

savent qu'ils sont dans une histoire fictive, même si elle est fondée sur des faits réels.

Les images d'archives ont souvent une place prépondérante dans le film documentaire historique. D'ailleurs notre société toute entière raffole des images et a du mal à s'en passer Sylvie Lindeperg révèle que nous n'acceptons pas qu'un événement soit sans images. Ainsi lorsque les documentaires évoquent des faits dont aucune image n'existe, les réalisateurs les remplacent par des images de fiction ou, s'il s'agit d'un lieu, par d'autres images qui pourraient lui ressembler. Par exemple, Alain Resnais se sert de celles du film de Wanda Jakubowska, *Dernière étape*, dans *Nuit et Brouillard*, pour montrer l'arrivée des trains de déportés dans les camps. De même le camp d'Auschwitz est régulièrement utilisé pour en indiquer d'autres. Cette façon de procéder pose évidemment problème aux historiens. Le fait de vouloir à tout prix montrer un événement laisse penser au public que tout a été filmé.

Une autre question soulevée par les historiens, dont Georges Didi-Huberman, philosophe et historien de l'art, est celle de la colorisation des images d'archives. Depuis quelques années, de nombreux documentaires proposent de voir la guerre en couleur. Les documentaristes pensent que cela permet d'intéresser un public plus large et de toucher notamment les plus jeunes. C'est précisément ce que reproche Didi-Huberman à la colorisation : faire du sensationnalisme à des fins commerciales. On trompe le public en lui faisant croire que la couleur va donner une vision plus réelle de l'histoire. Or, il n'en est rien, puisqu'il y a une unification visuelle des images qui donne une impression de continuité, l'impression qu'elles ont toutes été filmées par la même personne. La colorisation empêche d'identifier les sources et ainsi ne permet plus de savoir dans quel contexte elles ont été tournées (film d'amateur, de propagande, de professionnel...).

D'autre part beaucoup des documentaires, portant sur la Seconde Guerre mondiale, accompagnent les images d'un commentaire en voix-off qui va guider le téléspectateur dans le déroulement du documentaire et lui donner des explications sur les faits historiques. Il peut également commenter les images d'archives, les expliquer.

Le recours aux témoins est aussi un procédé très souvent utilisé. En effet, il s'agit de personnes qui ont vécu les événements et qui sont à même de plonger les téléspectateurs dans l'Histoire, dans le passé.

Partant du constat que beaucoup de documentaires sont diffusés par la télévision, nous avons donc choisi de les étudier pour comprendre comment ils tentent de transmettre une mémoire commune aux téléspectateurs sur les événements de la Seconde Guerre mondiale. En effet, le petit écran réussit à réunir de nombreux téléspectateurs lors de

diffusion de documentaires. Il est donc un moyen efficace de diffuser une mémoire collective d'un événement. Effectivement, regarder la télévision reste une expérience communautaire où chaque téléspectateur a conscience de faire partie d'une communauté plus large. De plus, elle n'hésite pas à proposer des documentaires sur la Seconde Guerre mondiale à chaque date commémorative, comme aux anniversaires de début ou de fin de la guerre, de découverte des camps, du Débarquement... Ainsi, elle nous rappelle sans cesse les événements de cette guerre.

Nous avons d'abord commencé par établir un état des lieux des documentaires diffusés à la télévision française entre 1946 (date des premières émissions limitées à une heure par jour⁵) et 2010 en nous appuyant sur la base de données de l'Ina. Nous avons pu trouver 1864 documentaires retransmis. Ce chiffre comprend également les rediffusions. Certains documentaires ont été retransmis de nombreuses fois. Dans cette masse de films il a fallu trouver un moyen de délimiter un corpus cohérent qui soit représentatif de ce que la télévision aime diffuser. En visionnant de nombreux, il est vite apparu qu'il existait différentes formes du film documentaire : les uns composés uniquement d'images d'archives, les autres sans, d'autres encore combinant images d'archives et images du présent (au moment du tournage), certains sans témoignages ou bien avec ou sans commentaire explicatif en voix-off...

L'autre difficulté dans la composition de ce corpus a été d'inclure toutes les différentes formes de documentaires (citées ci-dessus) sans pour autant choisir de manière arbitraire les films documentaires qui en feraient partie. Pour ce faire, nous avons fait le choix de sélectionner dans le corpus final tous les documentaires qui ont été diffusés sur au moins deux chaînes différentes. Cette façon de procéder nous a permis de trouver ceux qui avaient le plus intéressé les chaînes. Nous ne nous sommes pas appuyés sur le nombre total de diffusions à la télévision pour constituer le corpus, car certaines chaînes retransmettent de très nombreuses fois un même documentaire pour des raisons économiques. Cela leur permet de remplir la grille de programme avec un seul film (ce qui coûte moins cher que si elles en diffusaient plusieurs dans le même laps de temps). Nous avons choisi cette méthode car ce qui nous importait le plus était de se placer du côté des chaînes et de comprendre comment elles essayaient de transmettre une mémoire commune de la Seconde Guerre mondiale.

⁵ SAUVAGE Monique et VEYRAT-MASSON Isabelle (2014), *histoire de la télévision française*, Nouveau Monde, Paris, p. 370.

La Seconde Guerre mondiale dans les journaux télévisés

La Seconde Guerre mondiale est un thème récurrent dans les médias et plus particulièrement à la télévision qui aime montrer des images d'archives. Ainsi les chaînes diffusent un sujet sur cet événement dès que l'occasion se présente et, la plupart du temps, l'occasion est une commémoration : 8 mai 1945, anniversaire du début de la guerre, 70 ans de l'Appel du 18 juin 1940, anniversaire de la mort du Général Leclerc...

Les journaux télévisés ont diffusé énormément de sujets sur cette guerre. Il s'agit de petits sujets de deux ou trois minutes insérés au même titre que n'importe quel autre reportage d'actualité. Ainsi, pour trouver sa place dans les journaux télévisés, le sujet, même s'il évoque le passé doit coller à l'actualité du moment. C'est pour cela que la plupart du temps, il est diffusé au moment d'une commémoration, d'un anniversaire, un procès ou parfois même de la sortie au cinéma d'un film sur la Seconde Guerre mondiale. Ainsi en octobre 1989, l'affaire Raoul Wallenberg ressort dans les journaux télévisés de FR3, Antenne 2 et TF1 puisque le passeport du jeune homme et quelques-uns de ses effets personnels sont retrouvés et remis à sa famille. Cette histoire a fait grand bruit dans les médias car la disparition de ce diplomate suédois, qui a contribué à sauver de l'extermination des dizaines de milliers de juifs, est restée énigmatique. Arrêté par les soviétiques, en 1945, en Hongrie, on ne reverra jamais Raoul Wallenberg et on ne saura jamais avec certitude quand, où et comment il est mort. Cette affaire revient sur le devant de la scène médiatique et fait donc partie de l'actualité de 1989. Il est par conséquent logique que les journaux télévisés se saisissent du sujet. Il en est de même, en 1989, avec l'affaire Paul Touvier puisqu'après des années de cavale, il est arrêté le 24 mai 1989. Ainsi on trouve 47 reportages sur cette arrestation et cette affaire, entre le moment de son arrestation et le 28 novembre 1989, sur les trois premières chaînes hertziennes. Puis entre 1992 et 1994, on compte pas moins de 184 sujets sur son procès. 112 ont été diffusés entre les mois de mars et mai 1994, période du procès (fin du procès le 19 avril 1994). C'était un dossier brûlant et délicat puisqu'il a fallu vingt-trois années de procédure judiciaire pour qu'il soit condamné.

La sortie de films cinématographiques sur la Seconde Guerre mondiale est aussi l'occasion pour les journaux télévisés de parler de cet événement. Ainsi pour celle du film de Steven Spielberg, *La liste de Schindler*, le 2 mars 1994, le journal télévisé de 20 heures de France 2 diffuse un sujet sur l'histoire d'Oskar Schindler, industriel allemand dont une partie de la vie est relatée par le réalisateur. Le journal télévisé de 20 heures de France 3 à

cette même occasion, consacre un dossier à l'holocauste et à la fiction.

Les commémorations et anniversaires d'événements sont les principaux sujets sur la Seconde Guerre mondiale des journaux télévisés. Ils célèbrent en 2004, année riche en commémorations, le 60^{ème} anniversaire du Débarquement, dès le mois de janvier. 184 sujets sur le Débarquement sont diffusés entre le mois de janvier et le 6 juin 2004. Ils sont divers et variés. Il peut s'agir de la journée du 6 juin 1944, des personnages historiques importants pour le Débarquement, tel le Commandant Kieffer, les préparatifs des commémorations en Normandie avec différents chefs d'État invités pour l'occasion, le tourisme historique en Normandie, les cimetières américains, britanniques ou allemands, les différentes plages du Débarquement, les différentes opérations menées par les Alliés pour réussir le Débarquement...

Les sujets des journaux télévisés, bien qu'étant très courts, constituent une véritable mine d'informations pour la mémoire collective puisque, d'une part, ils sont très représentatifs de la société, de l'époque dans laquelle nous vivons et, d'autre part, leurs nombres sont très importants, beaucoup plus que les documentaires télévisés ou les fictions. En effet, depuis la fin de la guerre, 7 301 reportages sur la Seconde Guerre mondiale ont été diffusés par les journaux télévisés (entre le 01 juillet 1949 et le 31 décembre 2010, la base de données de l'Ina ne donnant aucun résultat antérieur⁶). Ces sujets n'ont pas pour vocation de perpétuer une mémoire collective de l'événement mais ils en font la promotion. Par exemple, ils vont évoquer un documentaire ou un film qui va être diffusé, c'est le cas du reportage du JT de 20 heures de TF1 du 2 juillet 1987 sur *Shoah*, le film de Claude Lanzmann. Ce reportage permet d'annoncer le passage du film sur la chaîne et ainsi en fait la promotion. Le reportage doit donner envie aux téléspectateurs d'en voir plus et donc éventuellement de se renseigner. Ces dossiers rapportent également les discours des politiciens. Ainsi, le 16 juillet 1995, le discours de Jacques Chirac sur la rafle du Vélodrome d'hiver a fait l'objet de plusieurs reportages dans les journaux télévisés. France 2, France 3 et M6 s'en sont fait l'écho. Ce discours est important dans l'histoire contemporaine de la France car c'est la première fois qu'un chef d'état français reconnaît la responsabilité de la France dans la déportation des Juifs.

⁶ Le premier Journal Télévisé date du 29 juin 1949 sous la direction de Pierre Sabbagh
Ibid., p. 371.

La Seconde Guerre mondiale dans les débats, interviews et entretiens

Les débats, bien que moins nombreux à la télévision, s'intéressent aussi à des sujets tournant autour de la Seconde Guerre mondiale (314 recensés jusqu'en 2010 sur ce conflit). Tout comme les journaux télévisés, ils évoquent les commémorations, les films de fiction, les livres sur la guerre... Les émissions de débats sont de nature différentes. Il peut s'agir d'émissions littéraires, de magazines de société, d'émissions historiques, politiques... Parfois, elles sont divisées en plusieurs parties ; l'une est réservée à l'interview d'une personne suivie d'un débat (*Chez F.O.G* sur France 5 jusqu'en 2009) ou alors le débat peut suivre la diffusion d'un documentaire, par exemple l'émission d'Arte, *Thema*. Il n'est souvent qu'une partie de l'émission. La plupart du temps, celles qui en proposent sur la Seconde Guerre mondiale font appel à des experts. Ainsi, lors d'une émission littéraire dont le sujet sera un livre relatant la France sous l'Occupation, des critiques littéraires, des écrivains et des historiens pourront être invités à en débattre (*Ex Libris* du 19 octobre 1995 sur TF1). Les émissions de débats peuvent aussi s'intéresser aux films ayant pour thème cette guerre (*On aura tout lu !* sur France 5, le 2 mars 2002, une partie de l'émission est consacrée au film de Costa-Gavras, *Amen*).

L'actualité est également traitée dans les émissions de débat. La remise en liberté de Maurice Papon en septembre 2002 pour cause de mauvaise santé, fait scandale en France et le 21 septembre de la même année, France 5, dans son émission, *On aura tout lu !* consacre une partie à cette actualité. De même qu'en octobre 1997, au moment du procès de Papon, la chaîne Histoire s'interroge sur sa date tardive dans une émission créée spécialement pour en parler et intitulée simplement *Procès Papon*.

Ces émissions privilégient aussi les thèmes liés à la mémoire collective. Ainsi, *Ça se discute* sur France 2, propose une émission, « spécial 8 mai 1945 », en 1995 (diffusée le 8 mai 1995). Les participants réfléchiront et débattront sur le thème de l'utilité des commémorations. De même, *Mots croisés* (sur France 2, le 24 janvier 2005) intitulée « Shoah : comment transmettre » et *Thema* (Arte, le 25 janvier 2005) « Hier et aujourd'hui, penser et transmettre la Shoah » posent à leurs invités la question de la transmission de la mémoire. En effet le « *devoir de mémoire* » est un thème favori dans ce genre d'émission, comme en atteste *Le débat de France 24*, du 28 février 2008, « Devoir de mémoire : que faire ? ». La question de la transmission de notre histoire et de son souvenir est au cœur des préoccupations de la télévision. Ainsi les interrogations, les peurs collectives (comment transmettre, que transmettre, pourquoi transmettre, la peur de l'oubli, de la perte d'identité, le trop grand nombre de commémorations...) sont débattues sur l'espace public.

En ce qui concerne les événements de la Seconde Guerre mondiale, de nombreux

débats sont organisés par les chaînes. On peut y aborder des sujets longtemps restés tabous, comme le massacre de Katyn, longuement imputé aux Allemands alors qu'il avait été commis par les Soviétiques, nos alliés d'alors (émission *Du côté de chez Fred* sur Antenne 2, le 5 mai 1989) ou la Collaboration avec l'émission de France 3, *Droit d'inventaire*, intitulée « Ces Français qui ont choisi Hitler ». Les héros de guerre font aussi souvent l'objet d'une émission de débat : *C dans l'air*, sur France 5, consacre une émission à Guy Môquet (« Pauvre Guy Môquet »), le 22 octobre 2007, *Le Forum de l'Histoire* à Estienne d'Orves, sur la chaîne Histoire du 29 février 2008 (« Identité nationale : Honoré d'Estienne d'Orves »).

Quant aux chaînes qui diffusent des émissions de débats, elles sont sans grande surprise, principalement celles du service public ou celles qui sont spécialisées en histoire. Peu de débats liés à la Seconde Guerre mondiale sont diffusés sur les autres chaînes privées. Ainsi France 2 en a retransmis 101 ayant pour thème la guerre 39-45, alors que TF1, sur la même période, n'en a diffusé que 13. Cela s'explique par la politique de la chaîne. La stratégie commerciale de TF1 est plus tournée vers le divertissement par le biais d'émissions de variétés, de jeux ou de la fiction. Le service public, sans pour autant tourner le dos au divertissement, cherche à mettre en avant sa mission d'information clairement spécifiée dans le cahier des charges de France Télévision. France Télévision se permet plus facilement que les chaînes privées de diffuser des émissions à risques, c'est-à-dire qui génèrent moins d'audiences qu'un film de fiction ou qu'une série, par exemple. Sur les 314 débats télévisés que nous avons comptabilisés, France 2 en a retransmis 101, soit un tiers.

Comme nous l'avons dit, certaines émissions mêlent les débats et les interviews. C'est souvent dans ce genre d'émissions que la télévision retransmet des interviews (en dehors bien sûr de celles intégrées aux documentaires). On en trouve également dans les journaux télévisés. Seules, elles ne font pas une émission. Elles en constituent une partie. Il existe certaines émissions qui ne s'appuient que sur les entretiens, en général d'une personne connue du grand public. On cherche à mieux connaître sa personnalité, comme, par exemple, les émissions de Mireille Dumas (*Bas les masques* et *Vie privée, vie publique*) ou *Le Divan* animé par Henry Chapier dans les années 1980. Mais nous n'avons trouvé aucune émission consacrée entièrement à l'interview ou l'entretien d'une personne qui parlerait uniquement de la Seconde Guerre mondiale.

Nous en avons donc compté 598 qui ont un rapport de près ou de loin avec le conflit qui nous intéresse. En effet, alors que certains entretiens sont exclusivement orientés sur ce sujet dans des émissions qui lui sont dédiées, d'autres ne concernent pas ce sujet, mais

l'invité l'évoque à un moment ou à un autre, parfois juste quelques secondes, mais cela suffit à ce que cette interview soit recensée par la base de données de l'Ina comme interviews/entretiens sur le thème de la Seconde Guerre mondiale.

Les fictions sur la Seconde Guerre mondiale : longs métrages, téléfilms et séries

Enfin, nous avons voulu comparer la quantité des documentaires diffusés à la télévision sur cette guerre avec celle des fictions sur ce thème. Pendant la même période (entre 1946 et 2010), on retrouve à peu près la même quantité de films de fiction et de films documentaires avec respectivement un nombre de 1 827 et 1 864 films.

Globalement on peut dire que la télévision en retransmet de manière égale. En revanche, il y a sensiblement plus de rediffusions des films de fiction. Ainsi on en compte 1 274 (soit plus de la moitié) alors qu'on en comptabilise seulement 891 pour les documentaires. De même il y a moins de titres de films de fiction qui ont été retransmis (553 différents, ici on ne compte pas les rediffusions). Le nombre de titres de films documentaires s'élève à 973. Quant au nombre de ceux qui ont été rediffusés au moins une fois (soit au moins 2 passages télévisés), il atteint 201 pour les films de fiction et 184 pour les films documentaires. On voit donc clairement que les fictions sont beaucoup plus rediffusées à la télévision que les documentaires. Ce nombre important peut s'expliquer par la nature même des chaînes qui retransmettent le plus de films de fiction. Ainsi, ce sont principalement des chaînes thématiques se consacrant au cinéma et rediffusant beaucoup de fois le même film. Canal + (avec toutes les chaînes du bouquet Canal + : Canal + Sport, Canal + Cinéma, Canal + Family, Canal + Décalé) retransmet plus de fictions : 402. Nous avons décidé d'inclure les autres chaînes Canal + dans ce décompte car la programmation sur les autres est sensiblement la même que sur Canal +. Il s'agit de chaînes thématiques qui sont beaucoup axées sur le cinéma. Les 5 chaînes Canal + fonctionnent ensemble. Un abonné à Canal + a accès aux 5 chaînes. Dans ce bouquet, il existe une sixième chaîne, Canal + série, mais aucune fiction sur la Seconde Guerre mondiale n'y a été diffusée. Ainsi, Canal + a retransmis à elle seule 229 fictions sur cette guerre. Les films diffusés sur les autres chaînes Canal + ne sont que des rediffusions de Canal +.

TPS Star, archivée par l'Ina qu'à partir de 2002, fait partie des chaînes qui diffusent le plus de fictions sur ce conflit après TF1 (378), France 2 (213) et France 3 (200). TPS Star est également une chaîne thématique cinématographique.

Quant aux trois premières chaînes, leur contenu a été archivé depuis bien plus longtemps que les autres, ce qui permet aussi d'expliquer le nombre important de fictions sur la guerre 39-45. Cependant, si on commence à compter leur nombre retransmis par ces trois chaînes à partir de 1995, date à laquelle beaucoup d'entre elles sont archivées par l'Ina, on s'aperçoit qu'elles en ont diffusé plus de 100. D'ailleurs France 3 diffuse 95 fictions sur la Seconde Guerre mondiale entre 2002 et 2010, ce qui est beaucoup plus que la plupart des chaînes.

RTL9, plutôt généraliste, fait partie de celles qui en ont le plus retransmis avec 110 diffusions.

Dans ces décomptes, nous n'avons pas fait de distinctions entre les différents genres de fiction. Il peut s'agir de séries, de films longs métrages, de téléfilms... Ainsi les chaînes du bouquet Canal + diffusent principalement des films longs métrages alors que France 3 se contente plus de téléfilms et de séries (*Un village français*, par exemple).

Tandis que France 3 diffuse beaucoup de documentaires mais également de fictions sur cette guerre, France 5 qui retransmet le plus de documentaires, ne propose que six fictions sur le sujet. Sa mission est clairement plus tournée vers l'éducation et l'information que vers le divertissement. Quant aux chaînes thématiques historiques avec leurs très nombreux documentaires, on ne peut pas dire qu'elles s'intéressent à la fiction. Toute l'Histoire n'a diffusé que 11 fictions et Histoire seulement 35, alors qu'elles ont retransmis respectivement 210 et 424 documentaires.

La fiction est un des genres les plus répandus à la télévision sous forme de films longs métrages cinématographiques (retransmis à la télévision), de téléfilms, de séries... Le type de fiction sur la Seconde Guerre mondiale le plus diffusé est celui des longs métrages, c'est-à-dire, des films cinématographiques retransmis à la télévision qui peut le faire en achetant des droits de diffusion (pré-achat). Ainsi, sur les 1 827 fictions recensées, 1 068 sont des longs métrages, 455 des séries (séries et feuilletons dans la même catégorie), 289 des téléfilms, 14 des courts métrages et 1 est une comédie musicale. Les longs métrages représentent donc près de 60 % du nombre total de fictions. Ce chiffre important est principalement dû aux nombreuses rediffusions pour un même titre par les chaînes. Par exemple, Canal + diffuse *La vie est belle*, de Roberto Benigni pour la première fois le 17 avril 2000. Ce film sera rediffusé par la chaîne six fois. Puis en 2002 c'est au tour de France 3 de le diffuser en janvier, ensuite France 2, le 25 novembre 2003. Enfin en 2010, ce film sera retransmis par trois chaînes : Gulli (27 avril et 11 mai), Arte (18, 27 et 28 octobre) et

Teva (7 et 29 décembre). *La vie est belle* est donc passé 15 fois à la télévision en 10 ans (entre 2000 et 2010). Un même film peut donc avoir plusieurs passages télévisés et ils sont même parfois nombreux. Certains sont rediffusés depuis 30 ou 40 ans, comme *Le dernier métro* de François Truffaut (réalisé en 1980) ou *La Grande Vadrouille* de Gérard Oury (réalisé en 1966). En effet, ce dernier est récurrent sur TF1 car proposé tous les deux ou trois ans (1997, 1999, 2002, 2003, 2006, 2008). Quant au *dernier métro*, il est retransmis par plusieurs chaînes un peu moins régulièrement mais assez souvent tout de même : France 3 en 1995 et 2004, Canal + en 2000 (avec 4 diffusions), Arte en 2001 (3 diffusions) et 2008 (2 diffusions), Paris Première en 2006 et Teva en 2007 (2 diffusions).

Ces films anciens qui sont vus régulièrement à la télévision expliquent le grand nombre de rediffusions constaté pour les fictions.

Nous avons souhaité comparer les audiences des fictions et des documentaires. Cependant, nous n'avons pas pu toutes les récupérer. Ainsi nous en avons récolté 600 pour les documentaires et 363 pour les fictions. Même si nous n'avons pas pu toutes les obtenir, cela nous donne toutefois un bon aperçu. Nous commencerons par donner les parts de marché réalisées par un film. La part de marché représente le pourcentage de téléspectateurs devant la télévision pour une tranche horaire précise. On ne parle pas en nombre de téléspectateurs, ce qui ne veut pas dire grand chose puisque tout dépend de l'heure qu'il est. Il y a évidemment plus de téléspectateurs devant la télévision entre 18 et 23 heures qu'à minuit ou deux heures du matin. Ainsi le film documentaire *Qui a livré les 50 otages ?* de Bertrand Delais, diffusé sur France 3, le 5 novembre 2001 à 00h55, récolte 28,60 % de part de marché, ce qui signifie que 28 % des téléspectateurs devant la télévision à une heure du matin regardaient le documentaire. En général, les fictions ont des audiences plus élevées.

L'audience la plus basse relevée pour un documentaire est de 0,60 % de part de marché. Il s'agit de *La vie et la musique de Lannis Xenakis* diffusé sur Arte, à 21h50 (21 février 2001). Celle des fictions est de 1,10 % de part de marché pour le long métrage *Survivre avec les loups*, diffusé sur Canal + à 20h50 (27 janvier 2009). Cette dernière étant une chaîne à péage, le nombre de téléspectateurs est forcément réduit aux heures de ce que l'on a anciennement nommé « cryptage ». Nous avons donc choisi de donner également l'audience la plus basse pour les chaînes gratuites. C'est par conséquent le long métrage, *La vie est belle*, retransmis par la chaîne de la TNT Gulli, à 20h35 (27 avril 2010), avec une part de marché de 1,40 %. Sur Gulli, chaîne à destination des enfants, le film n'a pas trouvé son public. Un film vieux de 10 ans sur la Seconde Guerre mondiale n'a pas intéressé le public de Gulli bien qu'il ait été diffusé un mardi soir (les enfants bénéficiant de la semaine de 4

jours n'avaient pas école le lendemain et pouvaient éventuellement se coucher plus tard). On voit donc qu'il n'y a pas une énorme différence dans les parts de marché les plus faibles, qu'elles soient celles des films documentaires ou celles des films de fiction.

La plus élevée est de 66,70 % pour le documentaire *Les derniers héros : le soulèvement du ghetto de Varsovie* (France 2, le 22 octobre 1996 à 4h05) et de 52,30 % pour la fiction avec le téléfilm *Fortitude* sur TF1 (le 13 juillet 1996 à 22h35). Les plus grosses audiences dépassent les 50 % de part de marché, ce qui constitue un chiffre très important. Cependant elles restent naturellement plus rares que des audiences moyennes comprises entre 15 et 20 % de part de marché. C'est d'ailleurs dans cette fourchette que nous avons le plus de fictions. En effet, 73 titres ont une part de marché comprise entre 15 et 20 % alors que seulement 5 en ont une d'au moins 45 %. Pour les documentaires, la fourchette qui comprend le plus de titres est celle qui est inférieure à 5 %. Ainsi 222 d'entre eux ont une part de marché inférieure à 5 %. Pour la fourchette comprise entre 5 et 10 %, il y en a presque autant : 197. En revanche, en ce qui concerne ceux qui ont une part de marché de 45 % et plus, il n'y en a qu'un seul que nous avons cité plus haut. Les fictions ont donc des audiences plus hautes que les documentaires dans l'ensemble.

Pour résumer, on peut dire qu'il y a autant de films de fiction que de films documentaires retransmis par la télévision mais ce ne sont pas toujours les mêmes chaînes qui les diffusent. Ainsi on se rend compte que TF1 est plus axé sur la fiction et France 5 sur le documentaire. Les audiences nous montrent aussi une grande différence entre les deux genres. Les fictions ont généralement des audiences plus importantes que les documentaires. On peut donc conclure que les téléspectateurs sont plus intéressés par une fiction sur la Seconde Guerre mondiale que par un documentaire sur le même sujet. On est en droit, sans doute, de penser que les téléspectateurs sont plus attirés par le divertissement que procure une fiction. Le documentaire souffre peut être de sa réputation de film d'information sans action. Pourtant, malgré des audiences moins élevées, les chaînes en diffusent tout autant. Les documentaires sont surtout retransmis par les chaînes du service public et les chaînes thématiques historiques. Les premières se veulent de qualité avec chacune sa spécificité. Par exemple, France 5 est la chaîne de la connaissance, d'où son intérêt pour les documentaires et moins pour les fictions. Pourtant, celles-ci, quand le scénario est bien étudié, peuvent, tout autant qu'un documentaire, mais de façon différente, apporter beaucoup de connaissances sur la Seconde Guerre mondiale. Prenons comme exemple le film de René Clément, *Paris brûle-t-il ?* Les téléspectateurs apprennent les négociations qui ont eu lieu entre la Résistance, le Consul de Suède Raoul Nordling et Von Choltitz, le Gouverneur allemand de

Paris, pour un cessez-le-feu.

Revenons à la diffusion de documentaires par les chaînes. En dehors de celles qui appartiennent au service public et des chaînes historiques, celles à fortes audiences, comme TF1, n'en diffusent pas ou alors si peu. Elles préfèrent se tourner vers le divertissement qui leur assure des audiences plus élevées et ainsi des revenus plus importants (prix des secondes d'antenne vendues aux annonceurs).

Quatre axes de recherches principaux

Notre étude s'articulera autour de quatre axes de recherche principaux. Ils vont structurer notre étude en quatre parties : la mémoire collective et son fonctionnement, les films documentaires à la télévision traitant de la Seconde Guerre mondiale, les moyens mis en œuvre par les documentaires pour tenter de forger une mémoire collective d'un événement et enfin l'analyse sémiologique et la comparaison de trois documentaires du corpus. Chaque axe contiendra des axes de recherche complémentaires. Nous les développerons et expliquerons un peu plus loin.

Ainsi, nous nous sommes intéressés uniquement aux documentaires. Nous avons cherché à démontrer comment les réalisateurs essayaient de transmettre l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, histoire commune à tous. Nous avons aussi étudié les chaînes et les choix qu'elles opèrent dans la diffusion de documentaires afin de montrer le rôle que joue la télévision dans la transmission de la mémoire collective de la Seconde Guerre mondiale à travers la diffusion de documentaires.

Cette étude s'intéressera tout particulièrement à la télévision comme moyen de transmission de mémoire collective de la Seconde guerre mondiale. Elle occupe une place centrale dans la société contemporaine. Elle a pénétré au fil des dernières années dans les maisons et est devenue le média dominant. Elle est omniprésente dans la vie sociale. Dès lors elle a fait l'objet de nombreuses recherches. Elle propose d'innombrables émissions et permet de rappeler aux téléspectateurs leur passé commun par le biais de certaines d'entre elles axées sur la mémoire. Ainsi, les documentaires et les fictions peuvent retracer fidèlement un passé commun ; les émissions de commémoration permettent également de se réunir autour d'une histoire commune. En effet, chaque année, les grandes commémorations nationales (Armistices et Fête nationale) font l'objet d'émissions spéciales qui retransmettent les préparatifs et la journée de commémoration (défilé du Président de la République sur les Champs Elysées, dépose d'une gerbe de fleurs sur la tombe du soldat

inconnu...). À l'occasion de ces émissions, les journalistes ne manquent pas de rappeler l'histoire. Ainsi toutes ces diffusions participent au rappel incessant d'un passé commun. La télévision cherche, peut-être, à répondre au mieux à la demande de mémoire à laquelle on assiste aujourd'hui concernant la Seconde Guerre mondiale, ce qui explique, en partie, le succès des cérémonies télévisées et des émissions telles que *Apocalypse*, d'Isabelle Clarke et Daniel Costelle, en septembre 2009 auprès du public ou *Shoah*, film de Claude Lanzmann, rediffusé intégralement en deux parties sur Arte à l'occasion du 65^{ème} anniversaire de la libération d'Auschwitz. Les sujets des émissions traitent de récits de vie, de la mémoire de groupes, des événements édifiants, proposent des témoignages... La télévision possède un magasin énorme d'images, de sons, d'une valeur, d'une richesse inestimable. La mémoire de cette guerre est donc formée de ces éléments audiovisuels. Aussi se pose la question de la sauvegarde de la mémoire collective et donc du patrimoine audiovisuel. Les politiciens eux-mêmes ont relevé l'importance de la préservation de ce patrimoine que le petit écran nous fait revivre. Régulièrement il propose de remémorer les événements de la Seconde Guerre mondiale.

La période historique de la Seconde Guerre mondiale nous intéresse car elle fit basculer le monde dans un véritable chaos mondial. On pensait que la Grande guerre, cette guerre atroce, serait la dernière avec la mémoire des souffrances qu'elle avait engendrées, or, il y en eut une autre encore plus effroyable, si effroyable, qu'elle restera sans doute gravée pour longtemps dans la mémoire collective des peuples. Les persécutions nazies, les horreurs des camps de concentration, l'holocauste des Juifs, les bombardements firent de cette guerre le conflit le plus sanglant de l'histoire des peuples. Les pertes en vies humaines ont dépassé tout ce qu'on avait connu jusqu'alors : environ 50 millions de morts. Cette guerre fut gigantesque, féroce destructrice comme nulle autre dans la mémoire des hommes. Elle donna naissance à un nouveau monde, le nôtre. C'est pour ces raisons que la Seconde Guerre mondiale est, selon une formule bien connue, « *le passé qui ne passe pas* ». Les exemples que nous citerons seront donc tirés de cette période.

Cette recherche s'organisera autour de quatre principales orientations : tout d'abord notre étude portera sur l'identification de la mémoire collective qui contribue à façonner l'identité d'un groupe. En effet une première question s'imposait avant toute démonstration : qu'est-ce que la mémoire collective ? Nous nous référerons à Maurice Halbwachs, sociologue français, qui a consacré ses travaux, surtout dans l'entre-deux-guerres, à la psychologie collective et tout particulièrement à la mémoire et qui est encore aujourd'hui

très souvent cité. La mémoire a été vue pendant très longtemps d'un point de vue individuel. L'homme était considéré comme un être isolé. Nous nous pencherons sur sa transmission, sa fonction et nous verrons comment on fabrique de la mémoire. Nous mettrons également en relation la notion de mémoire collective avec la télévision pour tâcher d'expliquer le rôle que joue celle-ci dans la transmission d'une mémoire collective d'un événement.

Nous nous interrogerons aussi sur le rapport qu'entretiennent les historiens avec les images. En effet, ils ont dû apprendre à les lire afin d'en tirer le plus d'informations possibles, informations qui parfois n'étaient pas consignées par écrit. Mais les historiens se méfient également des images car ils savent pertinemment qu'elles peuvent mentir, montrer quelque chose qui n'est pas la réalité. L'exemple le plus parlant est celui des images de propagande. Elles montrent ce que le commanditaire souhaite mettre en avant. Ainsi nous serons amenés à étudier les travaux de Marc Ferro sur le sujet.

La mémoire collective est, en effet, souvent évoquée dans les médias qui mettent un point d'honneur à rappeler à chaque téléspectateur qu'il est uni aux autres par leur mémoire commune. On est en droit de se demander pourquoi elle semble si importante. Certes, elle sert à créer l'identité d'un groupe social. C'est l'histoire du groupe, ses fondements. Ainsi la mémoire collective de la Seconde Guerre mondiale reste un exemple de ce qu'il faut veiller à ne pas oublier et surtout à ne pas recommencer. C'est pourquoi le travail de mémoire devient incontournable. On cherche à se souvenir pour ne pas oublier le passé commun.

Notre deuxième axe de recherche se concentrera sur les films documentaires traitant de la Seconde Guerre mondiale et diffusés à la télévision. Ainsi nous commencerons par analyser la notion de documentaire. Nous essaierons de caractériser ce genre sachant qu'il n'est pas aisé de trouver une définition claire sur le sujet. En effet, ses contours sont plutôt flous et aucun chercheur ou professionnel de l'audiovisuel ne tombe d'accord sur une définition commune et complète. Nous ferons donc un rapide rappel historique de l'évolution du documentaire et nous comparerons le film documentaire avec le film de fiction, deux genres qui rendent compte du réel. Puis nous nous attarderons sur l'utilité des documentaires, sur leur rôle éducatif mais aussi sur leur rôle de transmetteur d'anecdotes par les témoignages et d'émotion.

Les documentaires permettent aussi de rendre « *l'histoire visible* », selon

l'expression de Georges Didi-Huberman⁷. En effet, ils montrent aux téléspectateurs des images du passé et leur permettent ainsi de connaître certains événements. Les images ont un rôle de conservation, en effet, elles ont la possibilité de garder une trace du passé.

Nous poursuivrons notre travail sur ce deuxième axe de recherche en réalisant un état des lieux des documentaires qui ont été diffusés à la télévision entre 1946 et 2010. Cette recherche est un premier pas dans la constitution du corpus final. Nous ferons, ensuite, une étude quantitative des documentaires retransmis à la télévision, en nous intéressant aux principales chaînes qui en diffusent le plus et aux années les plus prolifiques. Nous observerons également de plus près les audiences réalisées ainsi que les rediffusions. Nous essaierons de comprendre pourquoi certains films ont de meilleures audiences que d'autres. Quant aux rediffusions, nous verrons qu'elles sont très nombreuses et qu'elles constituent presque la moitié des retransmissions télévisées. Enfin, nous tenterons de faire le lien avec la transmission de mémoire collective.

Le troisième axe de recherche sera davantage consacré au corpus final. Nous travaillerons donc essentiellement sur 39 documentaires qui nous ont permis de tirer un début d'analyse. Nous montrerons comment les documentaires tentent de forger une mémoire collective d'un événement. Ainsi nous commencerons par analyser minutieusement les témoignages. Nous verrons que beaucoup sont empreints d'émotion et qu'il existe plusieurs catégories de témoins. Certains apparaissent dans plusieurs documentaires, ce qui montre que leur discours est important, pourtant, on verra qu'ils ne racontent pas toujours le même événement. Nous étudierons donc différents témoignages dont ceux de Jan Karski et Rudolf Vrba, et nous essaierons de comprendre de quelle façon ils transmettent une mémoire de cette guerre. Puis nous nous interrogerons sur la disparition des témoins de cette époque et le déficit de témoignages qui s'ensuivra dans les documentaires.

Nous examinerons également les différents discours contenus dans les documentaires, tels que le commentaire en voix-off dont nous verrons la visée explicative, et les témoignages.

Le commentaire explicatif revêt différentes formes. Il peut donner du sens aux

⁷ DIDI-HUBERMAN Georges, « En mettre plein les yeux et rendre "Apocalypse" irregardable », *Libération*, 21 septembre 2009, In, <http://www.liberation.fr/medias/0101592227-en-mettre-plein-les-yeux-et-rendre-apocalypse-irregardable>.

images mais il peut aussi susciter l'émotion du public en utilisant un vocabulaire complètement subjectif.

Nous donnerons quelques exemples de thèmes souvent abordés par les commentaires explicatifs. Enfin nous découvrirons de quelle façon ils peuvent servir à faire remonter un passé refoulé et à faire réfléchir le téléspectateur sur la responsabilité de chacun. Mais ils montrent surtout une volonté de se souvenir des événements passés.

Quant aux témoignages, on en trouve de différentes sortes : ceux des témoins directs, ceux des proches des témoins directs et ceux des experts.

Puis nous étudierons les images que l'on peut trouver dans les documentaires. Il s'agit la plupart du temps d'images d'archives mais il peut aussi y avoir des images tournées par le réalisateur (interview de témoins, *Shoah* de Claude Lanzmann...), des images de fiction (*Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais), reconstitution de faits (*Les enfants cachés* de Raphaël Delpart)... Il y a donc parfois un mélange des genres. Certaines sont souvent reprises dans différents documentaires, elles peuvent parfois avoir subi une modification (colorisation, plan coupé...) ou le traitement de l'information sera différent. Les documentaires utilisant les mêmes images ne leur font pas dire toujours la même chose. Nous nous attarderons aussi sur leur colorisation et nous montrerons le point de vue des historiens qui s'opposent à celui des réalisateurs/producteurs.

Enfin, nous travaillerons sur le son. Nous verrons que les réalisateurs utilisent beaucoup le bruitage et la musique pour sonoriser les images d'archives. Cela leur permet de créer une certaine atmosphère en fonction de l'émotion qu'ils cherchent à susciter chez le téléspectateur.

Pour finir, le dernier axe de recherche sera une analyse de trois documentaires du corpus. Il s'agit de *Shoah* de Claude Lanzmann, *8 mai 1945, la Capitulation* de Daniel Costelle et Isabelle Clarke et *De Gaulle ou l'éternel défi : « le rebelle »* de Jean Labib. Une analyse sémiologique sera faite des deux premiers qui nous permettra de voir comment les réalisateurs tentent de transmettre une mémoire commune de la Seconde Guerre mondiale. Nous porterons un intérêt tout particulier au documentaire de Claude Lanzmann, vu dans le monde par des millions de personnes. Ce film a donc été traduit dans de nombreuses langues et même en turc, en arabe et en persan. Il a été diffusé en prime time, en Iran, le 7 mars 2011, par la chaîne satellite Pars basée à Los Angeles, pour lutter contre le négationnisme des dirigeants du pays qui remettaient en cause l'existence des chambres à gaz. *Shoah* a fait l'objet de très nombreux articles de presse depuis sa sortie en salle en avril 1985. Nous nous

sommes donc naturellement intéressés à ce débat public afin de mieux comprendre la singularité de cette œuvre et mieux appréhender la manière dont ce film a été accueilli par le public et la presse. Nous montrerons comment ce film remplace les images d'archives complètement absentes. *Shoah* étant vraiment particulier nous l'avons comparé à deux autres documentaires plus « classiques », moins originaux, *8 mai 1945, la Capitulation*, d'Isabelle Clarke et Daniel Costelle et *De Gaulle ou l'éternel défi : « le rebelle »* de Jean Labib (films de montage d'images d'archives), afin de bien mettre en exergue sa spécificité.

Chapitre 1 : La mémoire collective et son fonctionnement

I- La mémoire

1. Les différentes mémoires

La mémoire est « *la faculté de rétention de l'information. [...] L'information perçue est copiée ; la copie est gardée en mémoire ; la remémoration consiste à réaliser une copie à l'identique de cette première copie préservée [...] Deux duplicatas sont ainsi réalisés : le premier reproduit l'événement dans la mémoire et le second reproduit cette copie sous forme d'un récit ou d'un souvenir*⁸ ». Il faut atténuer le propos de cette citation puisque nous savons, comme nous le verrons plus loin, que cette copie de l'information n'est pas une copie exacte. En effet, d'un même événement, on ne garde pas tous en mémoire les mêmes choses. Notre mémoire n'est pas fidèle à la réalité.

La mémoire est le ou les souvenirs d'un individu qui se rattache à un événement. Boris Cyrulnik dit d'ailleurs qu'« *un individu sans contexte n'a aucune mémoire*⁹ ». C'est la mémoire qui permet de conserver, de constituer et de restituer toutes les informations que nous recevons, tous nos souvenirs. Le dictionnaire *Le Petit Robert* nous en donne la définition suivante : « *Faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé ; l'esprit en tant qu'il garde le souvenir du passé* ». Dans le cadre de la mémoire, il existe deux types d'événements : les événements publics et les événements personnels. Les événements publics sont ceux qui sont repris par les médias (guerre, catastrophes naturelles, élections, attentats, victoires sportives, mariages princiers...) alors que les événements personnels sont ceux que chaque individu vit (situation personnelle, activités, mariages, naissances d'enfants, visites de monuments, voyages...). De ces deux types d'événements, va découler la mémoire collective et la mémoire individuelle.

Il nous paraît indispensable ici de donner la définition sociologique de la mémoire car elle intéresse notre propos. Cette définition fait apparaître deux aspects selon Josette Coenen-Huther : la mémoire est l'« *ensemble des souvenirs, d'images, mais aussi de représentations associées à des valeurs et des normes de comportement*¹⁰ ». Un individu peut se souvenir des leçons ou des conseils donnés par ses parents pour mieux réussir sa

⁸ DEROY Ophelia (2013), « Mémoire et sciences cognitives. Contre l'oubli des sens : associations sensorielles et reconstruction mémorielle », In, Denis PESCHANSKI et Denis MARECHAL, *Les chantiers de la mémoire*, Bry-sur-Marne, p. 79.

⁹ PESCHANSKI Denis (2012), *Entretien avec Boris CYRULNIK. Mémoire et traumatisme : l'individu et la fabrique des grands récits*, Ina Editions, Les entretiens de Mediamorphoses, Paris, p. 6.

¹⁰ COENEN-HUTHER Josette (1994), *La mémoire familiale*, L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, Paris, p. 15.

scolarité ou pour gérer son stress au moment d'un examen. Il peut se rappeler les conseils de sa grand-mère pour soigner les petites maladies, ou ses conseils culinaires, ses recettes. Il peut se rappeler les dictons, les pensées d'un grand-père lors de ses visites, le discours gaulliste d'un oncle au cours de la Seconde Guerre mondiale, l'appel du général de Gaulle le 18 juin 1940 à travers la TSF dans le salon de son petit appartement parisien. Il peut se souvenir des instructions données par son père lors d'une partie de pêche ou plus tard ses conseils prudents et avisés au moment de la mobilisation... Tous ces événements de la vie passée sont directement associés à des normes et des valeurs, comme le rappelle Josette Coenen-Huther. On se souvient aussi des images qui sont liées à ces événements : un tel se rappellera les larmes de sa mère lorsqu'il est parti à la guerre, la poignée de main d'un ami, le baiser d'une fiancée... D'autres n'oublieront pas les longues files de Juifs attendant sur le trottoir après une rafle avant d'être déportés, l'oncle frappant du poing sur la table pour manifester son désaccord ou sa colère, les avions alliés sillonnant le ciel de France. Certains ont toujours en mémoire les bâtiments en feu et détruits, la fumée, le sang sur un visage, le printemps avec ses arbres en fleurs, et ses couleurs vives... Boris Cyrulnik affirme que « *les images s'imprègnent plus fortement dans la mémoire que les mots*¹¹ ». Il explique que l'on ne se souvient pas mot à mot de ce qui a été dit, on se souvient du sens général. En revanche, les images nous restent en tête. On peut les revoir en faisant appel à sa mémoire.

Grâce au langage qui nous permet de transmettre les contenus de notre mémoire, toutes ces images ainsi que les sentiments ressentis et les odeurs qui leur sont associées renvoient à diverses significations. Effectivement le narrateur d'un récit du passé donne plus à voir qu'une simple photographie grâce au langage. En effet, il choisit ses mots, les agence pour recréer une atmosphère, des odeurs, des sentiments. « *Il décrit une certaine conception du monde* », comme le dit Josette Coenen-Huther dans son livre *La mémoire familiale*¹². Elle évoque également Maurice Halbwachs, qui affirmait lui-même dans *Les cadres sociaux de la mémoire* que « *Les mots ne sont pas [...] de simples notions abstraites, des formes vides. Pour l'individu qui les utilise, ce sont aussi toujours des représentations concrètes de la réalité*¹³ ».

¹¹ PESCHANSKI Denis, op. cit., p. 8.

¹² COENEN-HUTHER Josette, op.cit., p. 15.

¹³ Ibid.

1.1. La mémoire individuelle

Nous nous réfèrerons surtout aux travaux de Maurice Halbwachs, puisque, le premier, il a créé la notion de mémoire collective dans sa thèse en 1925, *Les Cadres sociaux de la mémoire* et qu'il est le plus souvent cité. Ce concept a fait son entrée dans les sciences sociales et en histoire que beaucoup plus tard.

Dans *Les Cadres sociaux de la mémoire*, il explique la mémoire individuelle à partir de ses dimensions sociales :

« Si nous examinons d'un peu plus près de quelle façon nous nous souvenons, nous reconnaitrions que, très certainement, le plus grand nombre de nos souvenirs nous reviennent lorsque nos parents, nos amis, ou d'autres hommes nous les rappellent. [...] C'est dans la société que, normalement, l'homme acquiert ses souvenirs, qu'il se les rappelle, [...] qu'il les reconnaît et les localise¹⁴ ».

Halbwachs conteste donc la théorie selon laquelle le fonctionnement de la mémoire se fait uniquement à partir de la psychologie individuelle. Notre mémoire s'appuie sur la mémoire des autres membres de notre groupe. Ce sont eux qui nous incitent à nous souvenir, « leur mémoire vient au secours de la [nôtre]¹⁵ ». Notre mémoire s'appuie sur la leur. « C'est en ce sens qu'il existerait une mémoire collective [...] », selon Maurice Halbwachs¹⁶.

Halbwachs essaie de démontrer que les souvenirs ne sont pas qu'une question de mémoire individuelle, et ne sont jamais une reproduction fidèle du passé. Il explique qu'il ne demeure dans la mémoire que des « images » et des « fragments » qui sont des souvenirs incomplets. Les représentations collectives recréent les souvenirs « à partir des nécessités du présent¹⁷ ». Par exemple, Charles Blondel, psychologue, raconte qu'étant enfant il était tombé dans une mare d'eau et qu'il avait manqué se noyer, Halbwachs lui répond que ce souvenir n'est personnel qu'en apparence, même s'il ne l'a jamais raconté. Il a cru mourir et a imaginé la tristesse qu'il aurait causée à ses proches, ou alors il s'est imaginé recevant une correction pour avoir taché ses habits. Il a gardé ce souvenir parce qu'aujourd'hui encore il

¹⁴ HALBWACHS Maurice (1925), *Les cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, édition de 1994, Paris, p. VI.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ MUCCHIELLI Laurent, <http://www.cnrs.fr/cw/fr/pres/compress/memoire/mucchielli.htm>, 13.04.2015.

est toujours l'enfant de ses parents.

Autre exemple, lors de vacances entre amis, chacun se souviendra du voyage de manière différente. Certains vont se rappeler davantage les visites effectuées lors du séjour, d'autres, les repas pris ensemble... Les uns se souviendront tout particulièrement d'un événement précis, pour les autres il n'aura eu aucun intérêt et ils le relègueront au fond de leur mémoire. En effet, « *ce qui est très significatif pour [les uns] ne l'est pas nécessairement pour [les autres]*¹⁸ ».

Et Halbwachs de conclure que le souvenir « *pur* » n'existe pas. Il est toujours associé au travail de la conscience, à l'intelligence. Halbwachs le dit : « *La réflexion précède l'évocation des souvenirs*¹⁹ ». Et les cadres sociaux de la mémoire sont les « *instruments dont l'individu conscient se sert pour recomposer une image du passé, s'accordant avec les nécessités de son présent*²⁰ », qui assure l'équilibre de sa personnalité, de son identité.

1.2. La mémoire familiale

Halbwachs se tourne ensuite vers la mémoire familiale. Pour lui la famille ne représente pas uniquement un groupe d'individus partageant des sentiments et des liens de parenté. Chaque famille reproduit « *des règles et des coutumes qui ne dépendent pas de nous et qui existaient avant nous, qui fixent notre place*²¹ ». Un couple marié, conscient ou non, a ses idées sur le rôle qu'il a à tenir avec ses enfants et avec son conjoint et ces idées ne dépendent pas seulement de leurs goûts personnels. Ils héritent d'une « *conception générale de la famille*²² ». Ce sont des normes implicites dont bénéficie l'éducation des enfants. La famille structure ensuite leur mémoire à travers les rôles joués auparavant, et que, mêmes adultes, les membres de cette famille continuent à exercer aux yeux de leurs parents. Sans cette communauté de vie que constitue la famille, les souvenirs auraient disparu²³.

La mémoire familiale est donc propre à une famille. C'est tout ce qui se transmet de génération en génération par la famille, qui fait appel à son passé, lui donne sens et qui

¹⁸ TORES Carles (2001), *Shoah, une pédagogie de la mémoire*, Les éditions de l'atelier/éditions ouvrières, Paris, p. 62.

¹⁹ HALBWACHS Maurice, In, MUCCHIELLI Laurent, op. cit.

²⁰ Ibid.

²¹ HALBWACHS Maurice, op.cit., p. 147.

²² MUCCHIELLI Laurent, op.cit.

²³ Ibid.

navigue entre le souvenir et l'oubli. Elle est donc faite de continuité mais aussi de ruptures dans la transmission. Elle est composée de morceaux éparpillés et variés. Ce sont tous les événements qui ont marqué la vie et l'histoire d'une famille. La mémoire familiale définit la famille à laquelle elle appartient.

La mémoire familiale fait appel aux souvenirs, à des manières d'être, à des sensations, à des croyances... Les gens ont envie de transmettre ce qu'ils savent pour les générations antérieures. Ils racontent ce qu'ils ont vécu mais aussi les souvenirs dont ils ont hérité²⁴. Selon Nathalie Zemon-Davis²⁵, la mémoire permet de « *relier les morts aux vivants d'un même groupe* ». La mémoire familiale nous habite et se rappelle à nous à partir d'images, d'impressions et de sensations. Elle peut faire ressurgir des odeurs et des bruits du passé, un objet, une photographie, une voix, un geste, un lieu, une chanson d'enfance... Elle est faite d'éléments différents et va permettre à l'individu de se construire une identité. Elle est fondatrice de notre identité. Cette mémoire représente le cadre, l'armature de la famille, ce qui la rend telle qu'elle est.

Dans la plupart des ouvrages scientifiques, la mémoire familiale prend racine dans l'héritage de biens et de symboles, transmis sur plusieurs générations. Cette représentation est la conséquence de l'attachement au culte des ancêtres et à l'intérêt pour la filiation et pour les commémorations. Un « *esprit de famille* » est aussi transmis au fil des générations. Les parents retrouvent les traits de caractère d'un parent disparu chez un enfant (« *Il est comme moi, comme mon père était aussi : il ne parle pas beaucoup* ») ou bien ils transmettent une activité (« *on est serrurier de père en fils* », « *c'est une recette de ma grand-mère* »). Très souvent c'est l'enfance qui est le thème privilégié de cette mémoire familiale car c'est à ce moment-là que se forment les structures mentales et émotionnelles et la base culturelle de l'individu. Elle permet donc aux individus de reconstituer l'histoire de leurs ascendants. Cette histoire peut leur être propre ou s'ancrer dans des événements collectifs (lutte clandestine pendant la Seconde Guerre mondiale d'un grand-père, déportation d'un oncle...).

Certains événements se transmettent aux descendants, d'autres non. Un oncle qui a fait partie des Francs-tireurs et partisans, un autre qui a dû partir en Allemagne pour le Service de Travail Obligatoire. Certains peuvent devenir des sortes de références pour les descendants qui en tirent de la fierté (l'engagement et la lutte d'un grand-père résistant

²⁴ COENEN-HUTHER Josette, op. cit., p. 181.

²⁵ ZEMON-DAVIS Nathalie, In, NEUBURGER Robert (2011), *Le mythe familial*, ESF Editeur, 1^{ère} édition 1995, Issy-Les-Moulineaux, p. 32.

pendant la guerre). Mais certains souvenirs familiaux tombent dans l'oubli car ils constituent une flétrissure pour la famille. Beaucoup d'enfants nés sous l'Occupation des relations entre une mère française et un père allemand, après avoir subi mille outrages pendant l'enfance, désirent cacher ce passé à leur famille. Ainsi l'enfant de « *la tonduée de Chartres*²⁶ » (rendue tristement célèbre par la photographie de Robert Capa en août 1944 et qui a fait le tour du monde) a protégé ses proches en brûlant toutes les lettres de ses parents. Il a toujours refusé de témoigner dans les médias et le peu de fois où il l'a fait, il a demandé à ce que son anonymat soit respecté. Sa mère avait été accusée de collaboration et de dénonciation.

Ainsi chaque famille a une mémoire propre. Un sujet comme celui de la Seconde Guerre mondiale n'est pas présent dans la mémoire familiale de toutes les familles. Mais dans celles où il est présent, il n'est pas abordé de la même manière. Chaque famille a vécu cette guerre de façon différente et donc forcément ce qui en reste et se transmet est propre à chaque famille. En effet, certaines familles françaises ne transmettent pas de souvenirs sur la deuxième Guerre mondiale car ce sont des familles émigrées d'après guerre et elles ne l'ont pas vécue. D'autres encore vont être particulièrement intéressées par la Déportation et les Camps, comme celles d'anciens déportés, alors que certaines vont plutôt transmettre les souvenirs du rationnement, de la pauvreté et du marché noir et pas celle des déportations. « *Chaque famille, dans sa mémoire, exprime la vision du monde de son temps*²⁷ ».

1.3. La mémoire collective

Halbwachs, dans son œuvre, *La Mémoire collective*, publiée en 1950 (publication posthume), va plus loin et commence par confronter la mémoire individuelle à la mémoire collective. La mémoire collective et la mémoire individuelle se distinguent l'une de l'autre. L'être humain qui possède une pensée conserve le souvenir des événements passés qu'il a vécus, ou dont il a entendu parler : c'est la mémoire individuelle. La mémoire collective englobe donc les mémoires individuelles, mais ne se confond pas à elles. Les souvenirs que partage un groupe ou une société constituent sa mémoire collective.

La thèse de Maurice Halbwachs suggère que tout souvenir est associé à un groupe (la famille, le travail, les amis, l'école...). Il y a donc une interaction entre l'individuel et le collectif. D'ailleurs, selon Maurice Halbwachs, à partir du moment où nous faisons partie d'un groupe social, nous ne sommes jamais seuls. Ainsi, comme l'explique Josette Coenen-

²⁶ Annexe 1.

²⁷ NAMER Gérard (2000), *Halbwachs et la mémoire sociale*, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, Paris, p. 61.

Huther dans son ouvrage *La mémoire familiale*²⁸, même lorsque nous nous promenons seuls, nous sommes en connexion avec les autres membres de notre groupe social puisque nous allons nous remémorer les anecdotes des uns ou des autres. Pour illustrer cette idée, elle cite Maurice Halbwachs qui prend l'exemple d'une promenade à Londres : les différents monuments devant lesquels il passe lui rappellent les explications données par son ami historien ou son ami peintre.

En d'autres termes, la mémoire collective est faite de représentations communes à une communauté humaine. Des groupes sociaux partagent des souvenirs collectifs qui marquent leur identité. Autrement dit, la mémoire collective est partagée, transmise et aussi bâtie par le groupe ou la société. Chaque mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective, existe dans un espace et un temps donnés. Elle est délimitée par la notion d'espace-temps, c'est-à-dire, que tous les souvenirs, quel que soit leur domaine (historique, économique, juridiques, politiques...) sont replacés dans le contexte de leur époque. Par exemple, les souvenirs de la Seconde Guerre mondiale sont replacés à une époque précise, (printemps 1940 et la débâcle de la France ou encore, le 6 juin 1944 et le débarquement de Normandie...). Ils sont aussi délimités dans un lieu (France, Paris, Normandie, Allemagne, Berlin, Pologne, Varsovie, URSS...). Cet espace varie en fonction des personnes qui ont transmis la mémoire collective à leur groupe. Une famille bourgeoise parisienne remettra les souvenirs de cette guerre à Paris, dans les rues de la capitale (souvenirs des soldats de la Wehrmacht à l'Hôtel de ville par exemple ou défilant sur les Champs Élysées en septembre 1940). Une famille de paysans de Bourgogne remettra les souvenirs de cet événement dans leur village (la réquisition de leur ferme par les soldats allemands), les habitants de l'Isère évoqueront le Vercors, haut lieu de la Résistance et des maquisards. Sur un même événement, le temps ne peut pas être différent mais l'espace l'est la plupart du temps car il dépend de la vie de chaque groupe.

Il existe donc plusieurs mémoires collectives puisque chaque groupe social à la sienne. Un individu peut détenir plusieurs mémoires collectives s'il fait partie de différentes groupes sociaux, comme par exemple, le groupe familial, le groupe sportif, associatif, professionnel... Chacun des groupes détient donc sa propre mémoire collective. Les membres d'un club de sport ont une mémoire commune ; par exemple, les trophées remportés, l'accident survenu à tel membre, la dernière compétition ratée, la fête annuelle du club...

²⁸ COENEN-HUTHER Josette, op. cit., p. 18.

Donc pour reconstruire le passé, un individu fait appel à des points de repère sociaux : ceux que lui offrent sa famille, son groupe religieux ou politique, sa classe sociale ou son groupement de travail. Le plus grand nombre de nos souvenirs nous reviennent lorsque nos parents, nos amis... nous les rappellent. Il est alors difficile de considérer que la mémoire est une chose personnelle puisque c'est dans la société que, normalement, l'homme acquiert ses souvenirs, qu'il se les rappelle, qu'il les reconnaît et les localise.

La mémoire collective représente, par conséquent, les souvenirs des moments qu'on a vécus en commun avec d'autres personnes, comme par exemple, des anciens camarades de classe. Elle est dite collective car elle appartient à un groupe de personnes. Elle fonctionne quand un groupe de personnes, un groupe social se remémore des événements vécus ensemble. Mais pourtant si la mémoire collective sur la Seconde Guerre mondiale se transmet encore de nos jours, c'est qu'elle n'est pas seulement la mémoire des événements vécus en commun. Il s'agit aussi des souvenirs vécus par quelques membres d'un groupe social qui les transmettent aux autres parce qu'ils ont été capitaux pour eux et ont parfois même changé leur vie. Dans ce cas, la transmission des souvenirs se fait dans une sorte de rituel. Les autres membres du groupe écoutent avec attention ceux qui ont vécu l'événement. Tout le monde prend conscience que la vie du groupe aurait pu être différente sans ces faits. Les personnes qui ont vécu la Seconde Guerre mondiale vont raconter à leurs enfants, petits-enfants cette période ou vont aller témoigner dans des émissions de télévisions, de radio, dans les journaux, les écoles... Leur récit sera empreint d'anecdotes. Il sera subjectif mais il se transmettra probablement de génération en génération.

Ce genre de récit alimente la mémoire d'un groupe social et lui permet de vivre. Les membres du groupe qui n'ont pas vécu l'événement raconté, s'approprient l'histoire. À force de l'entendre, ils peuvent même s'en créer des images. Ainsi comme le dit Maurice Halbwachs, « *La mémoire ne fait pas revivre le passé, mais elle le reconstruit*²⁹ ». En effet, se remémorer des souvenirs fait bien plus que vivre le passé, cela le rend présent. Il se reconstitue, se construit de nouveau grâce aux souvenirs que les individus ont en commun et qu'ils peuvent donc évoquer ensemble.

²⁹ HALBWACHS Maurice, In, Yves Déloyes et Claudine Haroche (2004), *Maurice Halbwachs. Espaces, Mémoires et Psychologie collective*, Publications de la Sorbonne, Paris, p. 25.

1.4. La mémoire historique

La mémoire historique fait référence à l'histoire mondiale, aux événements majeurs mondiaux, ce que les élèves apprennent dans les manuels d'histoire. Encore, il faut être prudent car selon les pays certains événements sont plus importants que d'autres.

La mémoire historique en général est un terme complexe car les événements ne sont pas vécus de la même manière par les gens et donc ils ne transmettent pas les mêmes souvenirs d'un événement. Les connaissances que nous avons en commun sont celles apprises à l'école. Or à l'école, c'est l'Histoire qu'on étudie. L'école dispense un enseignement qui a une visée explicative, qui tente de faire comprendre. Ce sont même deux termes qui s'opposent par la subjectivité de l'un et l'objectivité (même si elle est toute relative) plus grande de l'autre. D'ailleurs, d'après Paul Zawadzki³⁰, Maurice Halbwachs précise même qu'il vaut mieux éviter de parler de mémoire historique. Il n'existe donc pas de mémoire universelle puisque la mémoire collective est délimitée par les frontières d'un groupe social. Certains auteurs parlent de l'utopie de la mémoire universelle.

Maurice Halbwachs³¹ pensait que la mémoire nationale ne pouvait exister puisqu'il était impossible d'unifier toutes les mémoires collectives de groupes sociaux plus petits (chaque famille, chaque association d'Anciens Combattants, chaque groupe lié à l'âge, à la profession...). La France est composée de nombreux groupes sociaux différents dont les cadres, les frontières dépendent de multiples paramètres. Chaque groupe détient sa propre mémoire collective sur un événement donné. Pour Maurice Halbwachs, il était impossible d'uniformiser toutes ces mémoires en une seule puisque chaque groupe défend ses idées, ses sentiments... La mémoire collective d'une famille française juive pendant la Seconde Guerre mondiale ne sera pas la même que celle d'une famille dont l'un ou plusieurs des membres ont collaboré, de même celle d'un ouvrier sera différente de celle d'un bourgeois, et celle d'une famille pétainiste ne sera pas la même que celle d'une famille gaulliste... Ces familles ne pourront jamais avoir la même mémoire collective car cela impliquerait que l'une d'elle abandonne certains de ses souvenirs pour tenter de s'approprier celui de l'autre. Cela est valable aussi pour d'autres types de groupe sociaux, sans forcément prendre des exemples extrêmement opposés.

³⁰ ZAWADZKI Paul, «Halbwachs est-il notre contemporain? », In, Déloyes Y. et Haroche C. (2004), *Maurice Halbwachs. Espaces, Mémoires et Psychologie collective*, Publications de la Sorbonne, Paris, p. 185.

³¹ NAMER Gérard, op.cit., p. 235.

1.5. Une mémoire « quasi » nationale

On peut penser qu'aujourd'hui les médias, et notamment la télévision (par les images et le discours uniformes qu'elle diffuse), réussissent à imposer une mémoire « *quasi* » nationale. Effectivement même si le terme « *mémoire nationale* » reste discutable dans la mesure où tous les membres d'un même pays ne sont pas forcément touchés par le discours médiatique, nous savons que les médias de masse, comme leur nom l'indique, touchent quand même une très grande partie de la population française. D'ailleurs ils diffusent tous en même temps les mêmes informations. Ainsi qui ne se souvient pas de l'affaire du « *petit Grégory* » en 1984 ? Même ceux qui étaient trop jeunes à l'époque pour se souvenir de cette affaire, l'ont en mémoire grâce aux médias, et tout particulièrement à la télévision, qui l'a rappelée régulièrement depuis 1984. D'abord dans les années 1980 cette histoire a fait grand bruit, depuis de nombreuses émissions d'enquêtes criminelles ont rappelé les faits (au cas où nous les aurions oubliés) et enfin, en 2009 et en 2017, l'affaire est revenue sur le devant de la scène médiatique parce que les progrès scientifiques d'aujourd'hui permettent de faire évoluer l'enquête policière liée à cette affaire. Ce fait divers a donc marqué les esprits en France mais nulle part ailleurs dans le monde. En cela, on peut dire qu'il existe une mémoire (collective) nationale. En ce qui concerne les événements principaux liés à la Seconde Guerre mondiale, la télévision française les fait revivre régulièrement. Ainsi les téléspectateurs, quel que soit la classe sociale, le milieu, la famille, se constituent ou se reconstituent leurs souvenirs sur cette période. Dès lors on peut penser que le petit écran arrive à imposer une mémoire « *quasi* » nationale. Il est vrai que pour les faits de la Seconde Guerre mondiale, plusieurs mémoires coexistent : la mémoire des résistants, des communistes, des gaullistes, de la France Libre, la mémoire juive, celle des civils (la majorité silencieuse), des « *malgré-nous* », du STO... Face à cette difficulté de la coexistence des mémoires sur ce conflit, les médias, grâce à leur pouvoir, ont quand même touché une large population et ainsi ont su imposer une mémoire de la Seconde Guerre mondiale. Cependant en fonction de la façon dont ils vont traiter l'événement, ils feront appel plus ou moins à l'une de ces mémoires et ainsi n'arriveront pas forcément à en créer une nationale. Ainsi, le documentaire de Marcel Ophüls *Le Chagrin et la pitié* fait plutôt appel à la mémoire des résistants. Quant au livre de Rudolf Vrba *Je me suis évadé d'Auschwitz*, il fait appel à la mémoire juive...

Aujourd'hui, plus de 70 ans après les faits, les personnes ayant vécu la guerre se font de plus en plus rares et les différentes mémoires sur ce conflit s'opposent alors moins. Les générations n'ayant pas connu la guerre et, a fortiori, celles dont les parents ne l'ont pas

connue non plus peuvent faire mémoire grâce aux médias. Il pourrait peut-être se constituer une mémoire officielle de la Seconde Guerre mondiale qui s'inscrirait dans le patrimoine commun, dans quelques décennies, comme aujourd'hui il en existe une pour la Révolution française. Il faut rester prudent car comme le rappelle Henry Rousso, même si « *tous les citoyens reçoivent les messages, chacun les retransforme en fonction de sa propre histoire ou de sa propre sensibilité*³² ». Il y aurait donc une impossibilité à obtenir une mémoire collective précise.

Mais certains sociologues préfèrent parler de mémoire commune. Elle ne serait valable que pour les événements que nous n'avons pas vécus et qui seraient rapportés par les médias.

Finalement, quelle que soit la taille de la mémoire (définie par la taille du groupe social d'appartenance), sa définition est la même. Ce qui différencie les diverses mémoires entre elles, c'est la taille du groupe social auquel elles appartiennent.

2. Les souvenirs partagés

2.1. Les souvenirs du groupe

On ne se souvient pas seul mais avec les autres. Boris Cyrulnik avance même que « *lorsqu'on est seul, on ne met rien en mémoire*³³ ». Cependant Halbwachs précise bien qu'il ne s'agit pas de reconstruire pièce à pièce l'image d'un événement passé pour obtenir un souvenir. Il faut que « *cette reconstruction s'opère à partir de données ou notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres, parce qu'elles passent sans cesse de ceux-ci à ceux-là et réciproquement, ce qui est possible que s'ils font partie d'une même société*³⁴ ». En d'autres termes notre mémoire s'aide de celle des autres et on doit la mettre en rapport avec le groupe pour que le souvenir rappelé puisse être reconstruit sur un fondement commun. Ainsi si notre souvenir s'est dissipé et si nous ne le retrouvons plus, c'est, selon Halbwachs, que nous n'appartenons plus au groupe dans la mémoire duquel ce souvenir se conservait. Gérard Namer l'explique bien dans son ouvrage *Halbwachs et la mémoire sociale* lorsqu'il dit : « *Nos souvenirs portent des vestiges de*

³² ROUSSO Henry, op. cit., p. 309.

³³ PESCHANSKI Denis, op. cit., p. 10.

³⁴ HALBWACHS Maurice (1950), *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, Paris, p. 78.

*scènes partagées par d'autres; c'est pourquoi notre mémoire peut s'appuyer sur celle des autres [...]. La difficulté à retrouver des souvenirs anciens vient de la difficulté à relier notre mémoire à la mémoire collective d'un groupe quasi disparu³⁵ ». Josette Coenen-Huther, dans *La mémoire familiale*, parle de métamorphose des mémoires collectives au fil des ans en fonction de leur environnement (le changement de la société). « [...] Parce que la société change, parce que naissent des besoins inconnus jusqu'alors et qu'elle ne peut satisfaire dans son état actuel, surgissent des idées, des concepts nouveaux³⁶ ». Ainsi, l'évolution de la société, les nouvelles connaissances du monde, peuvent engendrer des changements dans les mémoires collectives. Cela ne signifie pas pour autant que les groupes sociaux « rejettent totalement leur passé, [ils] le réinterprètent [...], n'oubliant que les souvenirs qui ne répondent plus aux exigences du présent³⁷ ». Dans les *Cadres sociaux de la mémoire* Halbwachs commence par rapporter l'histoire, au XVIII^{ème} siècle, d'une fillette abandonnée puis retrouvée en France, dans une forêt. Cette petite fille qui était d'origine Esquimau, était plusieurs fois passée en tant qu'esclave dans diverses sociétés. Elle était incapable de se rappeler son passé sans stimulations visuelles (présentation de photographies d'esquimaux, d'objets esquimaux familiers...). Pour Halbwachs, ce fait démontre bien ce qu'il cherche à mettre en évidence : nous ne nous souvenons que parce que notre entourage nous le suggère et nous y aide. Sans la mémoire collective, nous serions incapables de nous souvenir.*

Donc les souvenirs d'un individu peuvent lui être rappelés par les autres membres de son groupe d'appartenance alors que lui-même n'en a gardé aucun souvenir. Par exemple, l'entrée en maternelle, en Classe Préparatoire ou les années de guerre pour un petit enfant de l'époque sont souvent racontées par la famille à un individu. En effet, ils nous racontent des faits, des situations tels qu'ils les ont vécus, ressentis. N'ayant aucun souvenir, nous nous approprions les leurs alors que probablement si nous nous en étions souvenus, nous aurions vécu le moment de manière différente. À force d'entendre ces souvenirs, nous nous créons des images de l'événement. La mémoire collective est créée par un effet de répétition des souvenirs d'un événement. Ainsi, cette construction artificielle d'un souvenir s'anime et se transforme en souvenir. Maurice Halbwachs appelle ce type de souvenirs, des souvenirs fictifs. On peut donc dire que la mémoire collective permet la communication entre individus.

³⁵ NAMER Gérard, op. cit., p. 49.

³⁶ COENEN-HUTHER Josette, op. cit., p. 19.

³⁷ COENEN-HUTHER Josette, op. cit., pp. 19-20.

La télévision diffuse assez souvent des documentaires concernant la Seconde Guerre mondiale. A cette occasion, les téléspectateurs peuvent alors acquérir leurs souvenirs, se les rappeler, les reconnaître. Ces documentaires traitent toujours des mêmes sujets, de manière plus ou moins objective d'ailleurs, (déportation, camps, la Résistance, le Débarquement...), tout en faisant croire qu'ils abordent un angle nouveau.

« Les groupes dont je fais partie m'offrent à chaque instant les moyens de reconstruire mes souvenirs, à condition que je me tourne vers eux et que j'adopte au moins temporairement leurs façons de penser. [...] C'est une mémoire collective et des cadres sociaux de la mémoire³⁸ ».

La mémoire n'est donc pas un fait strictement individuel. On peut partager des souvenirs, ce qui signifie que toutes les formes de communication prolongent en quelque sorte la mémoire. Par exemple les émissions de la chaîne franco-allemande Arte proposent souvent de revenir sur les événements de la Seconde Guerre mondiale et fait appel à de nombreux témoignages. Ainsi elles remémorent aux téléspectateurs des faits qui s'ancrent davantage dans la mémoire collective grâce aux images qui favorisent cet ancrage.

2.2. Les non-dits et les dénis

Cependant il nous arrive de nous créer des souvenirs d'événements que nous n'avons pas vécus et dont notre groupe ne nous a jamais parlé. C'est le cas des secrets de famille, des non-dits. Pour cela, nous nous appuyons sur le ressenti des autres membres de notre groupe d'appartenance et non sur ce qu'ils ont pu dire, sur ce que nous savons de l'événement, du fait qui reste secret. Ainsi beaucoup de protagonistes de la Seconde Guerre mondiale qui refusaient de parler de cette période ont créé des non-dits sur leurs histoires personnelles. Leurs enfants se sont alors interrogés sur leur vécu. Pour combler ce vide, ils se sont fait une représentation de la vie de leurs parents. Serge Tisseron, dans son article « Mémoire et psychanalyse, Les maladies de la mémoire³⁹ », prend l'exemple des enfants de déportés survivants à qui les parents n'avaient jamais parlé de leur déportation ni leur vie en camp. Ils avaient imaginé que leurs parents *« avaient fait des choses abominables (qu'ils avaient volé le pain de leurs compagnons de cellule, qu'ils avaient triché pour avoir plus de soupe que les autres, etc.)*. *Beaucoup d'enfants de déportés ont imaginé que leurs parents n'avaient*

³⁸ HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, op. cit., p. 78.

³⁹ TISSERON Serge, « Mémoire et psychanalyse. Les maladies de la mémoire », In, Denis PESCHANSKI et Denis MARÉCHAL (2013), *Les chantiers de la mémoire*, INA éditions, Bry-sur-Marne, p. 43.

survécu qu'au prix d'actions innommables ». On a tous besoin de combler les « trous » de mémoire (tout ce qui ne nous est pas transmis, les non-dits) et la plupart du temps, nous le faisons par des fantasmes. Serge Tisseron parle également d'un documentaire d'Arte sur les enfants nés d'un soldat allemand et d'une Française au moment de la Seconde Guerre mondiale. Ces enfants ne connaissaient pas l'histoire de leurs parents. Certains à l'âge adulte pensaient qu'ils étaient nés d'un viol. C'était une façon d'expliquer pour eux leur venue au monde dans un contexte d'après guerre ou les relations entre un Allemand et une Française étaient considérées comme de la collaboration avec l'ennemi. Un autre exemple très explicite est celui des enfants adoptés qui ne connaissent pas l'histoire de leurs parents biologiques et qui s'imaginent qu'ils ont eu telle vie et effectué tel métier...

Quant aux dénis, ils mettent en lumière certains éléments d'un événement et en masquent d'autres (ceux dont on ne veut plus entendre parler parce qu'ils constituent une honte, une douleur...). Ainsi en mettant l'accent sur certains faits, le déni fabrique des mythes. Or ces mythes ont une fonction sociale importante car ils nous permettent « *de vivre ensemble, de partager la même représentation [d'un événement], de nous sentir en sécurité*⁴⁰ ». D'avoir tant en commun nous rapproche les uns les autres et nous permet de penser que nous faisons partie d'un même groupe social.

Les non-dits, « *le déni et l'oubli sont des mécanismes de la mémoire qui nous permettent de nous fabriquer une représentation claire de ce qui nous est arrivé. On ne ment pas. C'est une reconstruction à partir de matériaux de la mémoire insus, ou inconscients*⁴¹ ».

2.3. Les sujets tabous : l'exemple du vélodrome d'hiver

La mémoire peut être la fierté d'une population ou au contraire un poids. Par exemple, les Français éprouvent une grande admiration pour les anciens combattants de 14-18, les résistants de la Seconde Guerre mondiale, mais ils ressentent de la honte, du mépris face à la collaboration. Pourtant, quels que soient les faits, la mémoire est très importante car chacun a besoin de connaître son histoire et de savoir d'où il vient. Prenons l'exemple du Vélodrome d'Hiver en France.

⁴⁰ PESCHANSKI Denis, op. cit., p. 29.

⁴¹ PESCHANSKI Denis, op. cit., p. 30.

À la libération la question juive avait été écartée. On n'en parlait pas car la France préférait glorifier la lutte clandestine. Le sujet embarrassait le cinéma. Il faudra attendre des années avant de pouvoir aborder certains aspects de l'Histoire. Ainsi la rafle du Vélodrome d'Hiver est longtemps restée un sujet tabou. Rappelons que les 16 et 17 juillet 1942, la police française a arrêté 13 000 Juifs à Paris dont certains seront envoyés directement dans le camp d'internement de Drancy et les autres seront parqués plusieurs jours, dans des conditions effroyables, au Vélodrome d'hiver, dans le XV^e arrondissement de Paris, avant d'être transférés dans des camps de détention de Drancy, Pithiviers et Beaune-la-Rolande. Ils seront ensuite déportés et assassinés au camp d'extermination d'Auschwitz. Le lieu, détruit en 1959 pour effacer sa mémoire, n'a pas eu pendant des années la valeur symbolique qu'il a aujourd'hui. On ne possède qu'une unique photographie⁴² retrouvée dans les archives de presse de la Rafle du Vel' d'hiv' où l'on aperçoit des bus parisiens garés devant le vélodrome. La censure interdit sa publication en juillet 1942. Il faudra attendre le film *Les Guichets du Louvre*, film français de Michel Mitrani sorti en 1974, pour parler de la rafle. On est le 16 juillet 1942, Paul, un étudiant, averti de l'imminence de la rafle décide de sauver des victimes dans les rues quadrillées par la police. Il y rencontre Jeanne, jeune juive qu'il tente de sauver et dont il tombe amoureux mais Jeanne décidera de rejoindre les siens et de partager leur sort. Puis en 1976, c'est le film *Monsieur Klein*, de Joseph Losey, avec Alain Delon qui va évoquer à son tour ces événements. En 1942 à Paris, sous l'occupation allemande, Robert Klein rachète en dessous de leur prix réel des objets d'art à des Juifs qui sont dans de graves difficultés financières. Il découvre qu'il existe un autre homme portant le même nom que lui et que cet homme est un résistant juif connu de la police. Robert Klein deviendra un suspect pour Vichy à cause de son nom. Muni de faux papiers, il essaye de s'enfuir mais est arrêté en tant que Juif dans la rafle du Vel'd'Hiv', le 16 juillet 1942, comme son homonyme, et subira le même sort que lui.

Cependant les films ne montrent pas vraiment la rafle. Il pesait encore une chape de plomb sur cet événement mettant en lumière la collaboration et la responsabilité de la France. Que ce soit pour *Les Guichets du Louvre* ou *Monsieur Klein*, les cinéastes n'osent pas aborder le sujet : ils le font à travers leurs personnages. En 1992 c'est l'année du cinquantenaire et elle ouvre la période des documentaires : Blanche Finger et William Karel, dans *Opération Vent Printanier : la rafle du Vel'd'Hiv'*, recueillent les témoignages d'enfants qui ont échappé aux arrestations ou à la déportation. Parmi eux il y a Joseph

⁴² Annexe 2.

Weismann, l'assistante sociale Annette Monod et le médecin Henri Russak, qui deviendront les héros du film de Rose Bosch, *La Rafle*. Quant à Pierre Oscar Lévy, il filme dans *Les Enfants du Vel'd'Hiv*, le récit de Michel et Annette Muller, de Ménilmontant jusqu'à Drancy. Ces films ont pour point commun de montrer la rafle et les détentions du camp du Loiret de l'extérieur : le point de vue est celui de ceux qui se sont évadés; la rafle du Vel'd'Hiv et les camps restent dans l'arrière plan, dans le hors-champ, même si la puissance d'évocation des témoins est très forte. En 2010 le film de Rose Bosch, *La Rafle* rompt avec l'habitude : le point de vue est celui des enfants qui ne reviendront pas du Vel'd'Hiv' mais mourront à Auschwitz et ceux qui s'évadent sont dans l'ombre, dans le hors champ. De plus le film précise que « *tous les personnages du film ont existé. Tous les événements, même les plus extrêmes, ont eu lieu cet été de 1942* ».

Le 16 juillet 1995 Jacques Chirac dans son discours a reconnu pour la première fois officiellement, devant le monument commémoratif de la rafle, la compromission, la responsabilité de la France dans ces arrestations de masses, dans la déportation des Juifs, dans les persécutions : ce discours est une étape importante de l'intégration des victimes dans la mémoire nationale. Il dira :

« Il est, dans la vie d'une nation, des moments qui blessent la mémoire, et l'idée que l'on se fait de son pays. Ces moments, il est difficile de les évoquer, parce que l'on ne sait pas toujours trouver les mots justes pour rappeler l'horreur, pour dire le chagrin de celles et ceux qui ont vécu la tragédie. Celles et ceux qui sont marqués à jamais dans leur âme et dans leur chair par le souvenir de ces journées de larmes et de honte. Il est difficile de les évoquer, aussi, parce que ces heures noires souillent à jamais notre histoire, et sont une injure à notre passé et à nos traditions. Oui, la folie criminelle de l'occupant a été secondée par des Français, par l'Etat français.

Il y a cinquante-trois ans, le 16 juillet 1942, 450 policiers et gendarmes français, sous l'autorité de leurs chefs, répondaient aux exigences des nazis.

Ce jour-là, dans la capitale et en région parisienne, près de dix mille hommes, femmes et enfants juifs furent arrêtés à leur domicile, au petit matin, et rassemblés dans les commissariats de police [...]. Certes, il y a les erreurs commises, il y a les fautes, il y a une faute collective [...]. La France, patrie des Lumières et des Droits de l'Homme, terre

*d'accueil et d'asile, la France, ce jour-là, accomplissait l'irréparable.
Manquant à sa parole, elle livrait ses protégés à leurs bourreaux...⁴³ ».*

Par ce discours, Jacques Chirac brise le silence gaullien qui avait été observé par tous les présidents avant lui. En effet ceux-ci ne reconnaissaient pas la responsabilité de leur pays. Leur principal argument était que le Régime de Vichy, sous lequel ces persécutions avaient pu avoir lieu, n'était pas l'autorité politique légitime de la France, cette autorité étant représentée par le général de Gaulle, chef de la France libre. Du reste, de grands gaullistes comme l'ancien Premier ministre Pierre Messmer, Pierre Lefranc ou encore Pierre Juillet, et d'autres, comme Philippe Seguin, laissent libre cours après le discours du président à leur mécontentement et même à leur colère. Néanmoins l'ensemble de la presse complimente Jacques Chirac. Simone Veil dans son livre *Une vie*, paru en 2007, rend hommage à Jacques Chirac pour ce discours. Les Juifs de France sont également très satisfaits. Serge Klarsfeld, qui avait proposé à Chirac de prononcer ce discours, déclarera plus tard que cette allocution est « *ce qu'il restera du septennat de Jacques Chirac*⁴⁴ ». Cette reconnaissance avait été difficile (Mitterrand ne l'avait jamais faite). Les Français voulaient se voir héros plutôt que « *collabos* ». Ainsi les films ne relataient pas les persécutions mais exaltaient plus les évasions.

On voit qu'il est très difficile et périlleux même, au sein d'un même pays, de réunir toute la population autour d'une mémoire commune. Vouloir unifier les souvenirs sur un événement peut amener la discorde entre les différents groupes.

3. La mémoire collective créatrice d'identité

La mémoire collective augmente la cohésion de la vie en commun d'un groupe et affirme son identité. En d'autres termes son avènement favorise le sentiment d'appartenance au groupe et, par là, contribue à façonner l'identité de ce groupe. Elle rassemble nos souvenirs personnels et les souvenirs des autres. Cet échange de souvenirs forge une identité et crée un lien social. La mémoire maintient, crée et renforce des sentiments d'appartenance.

L'identité pose une question essentielle : « *Qui suis-je ?* » Lorsqu'un individu

⁴³ <http://www.elysee.fr>

⁴⁴ ZEMMOUR Éric (2002), *L'homme qui ne s'aimait pas*, Balland, Paris, p. 185.

s'interroge sur son identité, il se demande qui il est, mais aussi d'où il vient. La mémoire collective tente de répondre à ces questions. Elle constitue le passé des individus d'un même groupe social. Elle traduit une volonté d'unité, de cohésion entre les hommes⁴⁵. Elle cherche un moyen d'intégrer un individu à un groupe. Il y a une construction de l'identité qui se fonde sur tout ce que la mémoire collective a retenu. Le fait de se trouver une origine commune forge une identité. Un groupe social fonde son identité sur une mémoire historique et des souvenirs. Ainsi les émissions télévisées dont les sujets abordent souvent la Seconde Guerre mondiale en sont un exemple puisqu'elles évoquent sans cesse des passages de l'histoire commune (récente ou non) et qu'elles rediffusent des images du passé commun.

Sans la mémoire collective, il n'y aurait ni identité ni culture. D'ailleurs, la culture « *c'est la connaissance d'un certain nombre de codes du comportement, et la capacité de s'en servir. Posséder la culture française, c'est d'abord connaître l'histoire et la géographie de la France, ses monuments et ses documents, ses manières d'agir et de penser*⁴⁶ ». Elle a donc un rapport avec la mémoire. Pour connaître la culture d'un groupe social, il faut entre autres connaître son histoire. La transmission de la mémoire d'une communauté à un individu nécessite qu'il ait été éduqué, qu'il ait été sensibilisé à cette mémoire. Ainsi, il sait ce qui fait partie et ce qui ne fait pas partie de la mémoire du groupe auquel il appartient. La mémoire collective fait vivre l'identité d'un groupe. Pour que l'identité collective existe, il faut qu'un groupe puisse se trouver une référence commune. La plupart du temps, cette référence est la mémoire collective car une bonne partie de l'identité collective se fonde sur l'histoire collective. Ce qui est important dans la création d'une identité commune, c'est le rapport des individus à leur histoire. Il doit y avoir un rapport affectif, personnel et subjectif pour qu'ils puissent s'identifier et se projeter dans un groupe, dans une collectivité.

C'est donc effectivement la mémoire collective qui crée l'identité d'un groupe. Un exemple en est de la commémoration de la chute du mur de Berlin chez les Allemands le 9 novembre 2009, retransmise par toutes les télévisions, et qui a été un symbole fort, réveillant le sentiment d'appartenance à la nation. Ce jour a rassemblé et continuera de rassembler autour de leur histoire commune, des millions d'individus qui ont besoin de se reconnaître dans un passé qui a appartenu à leurs pères. Il en est de même pour notre 8 mai ou 11 novembre.

⁴⁵ BÉDARIDA François (1998), « Mémoire et conscience historique dans la France contemporaine », In, *Histoire et mémoire*, Centre Régional de documentation pédagogique de l'Académie de Grenoble, Grenoble, pp. 91-96.

⁴⁶ TODOROV Tzvetan (1995), *Les Abus de la mémoire*, Aréla, p. 21.

Cependant un problème est soulevé aujourd'hui. Dans notre société, les individus sont inquiets de perdre leur identité ou du moins une partie de celle-ci à cause des différentes cultures qui cohabitent dans de nombreux pays, dont la France. La mémoire collective est donc revenue sur le devant de la scène. Les individus sont en quête de leur identité et ont besoin de faire sans cesse appel à la mémoire de leur groupe d'appartenance. Ils veulent se souvenir des événements passés et ne pas les oublier car ils font partie de leur identité.

4. Quelles différences entre la mémoire collective et l'Histoire ?

4.1. Mémoire collective et imaginaire, Histoire et étude de faits

La mémoire collective se définit comme une interaction entre l'Histoire et les souvenirs (mémoire commune, ce qui a été vécu en commun). Elle se situe au point de rencontre de l'individuel et du collectif. En d'autres termes, elle homogénéise les représentations du passé et réduit la diversité des souvenirs.

La mémoire collective se différencie de l'histoire par le fait qu'elle se construit sur l'imaginaire et qu'elle a le souci de sauver de l'oubli ou de réhabiliter alors que l'histoire se présente comme une étude des faits, des événements et elle s'intéresse à la causalité. Comme le dit Henry Rousso dans *Le syndrome de Vichy*, la mémoire collective est plurielle car elle vient des mémoires des différents groupes sociaux, alors que l'histoire a une visée plus universelle⁴⁷. Henry Rousso indique également que la mémoire tient parfois « *du registre du sacré, de la foi*⁴⁸ » alors que « *l'histoire est critique et laïque*⁴⁹ ». En effet, il arrive que la mémoire ne soit pas remise en cause, qu'elle soit acceptée comme un dogme. La remettre en cause serait comme déshonorer la mémoire du défunt ou des aînées qui l'ont transmise. L'histoire est une science. Elle se veut objective. Elle correspond à un travail de recherche scientifique sur lequel on s'appuie sur des preuves. Les historiens la reconstituent au moyen d'éléments, de preuves existants, que l'on peut vérifier. Alors que rien dans la mémoire ne peut être vérifié. Il faut croire sur parole ce que l'on nous dit.

« La mémoire est en perpétuelle évolution tandis que l'histoire – celle des historiens – est une reconstruction savante et abstraite, plus encline à délimiter un savoir constitutif et

⁴⁷ ROUSSO Henry, op. cit., p. 10.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

*durable*⁵⁰ ». L'histoire donne une image du passé construite par des historiens qui tentent de décrire, de comprendre, d'expliquer. Elle cherche la vérité même si l'on sait que chaque époque réinterprète le passé, qu'on n'est jamais totalement sûr des causes et qu'il n'y a que des explications partielles... Elle se construit sur la base de documents pour prouver ce qu'elle avance. Et comme le rappelle très justement Georg Hegel dans *La Raison dans l'Histoire*, « dans l'œuvre de ces historiens, on trouve, il est vrai, comme un ingrédient des rapports et des récits faits par d'autres [...] »⁵¹. Les historiens se basent sur des écrits anciens pour tenter d'expliquer le passé. « L'historien compose en un tout ce qui appartient au passé, ce qui s'est éparpillé dans le souvenir subjectif et contingent et ne se manifeste que dans la fluidité de la mémoire »⁵². « L'Histoire se veut universelle [...] »⁵³. On n'a pas à se poser la question de savoir si tel fait nous correspond ou évoque quelque chose en nous, une résonance quelconque. L'Histoire appartient à tout le monde, concerne tout le monde. Elle est immuable (sauf découverte qui pourrait remettre en question certaines explications historiques). Henry Rousso nous dit dans son livre *La dernière catastrophe*, que l'Histoire et la mémoire sont « deux termes qui vont peu à peu se confondre dans le sens commun »⁵⁴.

4.2. La mémoire collective : l'attachement au passé et l'absence de subjectivité

La connaissance de l'histoire, telle qu'elle est apprise à l'école et dans les livres, ne suffit pas à créer une identité collective. L'enseignement cherche à « transmettre une connaissance savante du passé »⁵⁵ et ne cherche pas à en communiquer d'attachement particulier. Les livres d'histoire sont détachés de toute subjectivité. La mémoire collective, on l'a dit, se construit sur l'imaginaire, le récit. Donc, elle peut jouer avec la réalité à son gré. Elle ne retient que ce qui l'arrange, lui convient. La vérité ne l'intéresse pas. En revanche, « les traces de celle-ci »⁵⁶ l'intéresse au plus haut point. Elle ne cherche pas à

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ HEGEL Georg, *La Raison dans l'Histoire*, 10/18, édition de 2000, Paris, p. 24.

⁵² Ibid.

⁵³ COENEN-HUTHER Josette, op. cit., p. 24.

⁵⁴ ROUSSO Henry (2012), *La dernière catastrophe*, Gallimard, Paris, p. 170.

⁵⁵ ANSART Pierre, « Manuel d'histoire et inculcation du rapport affectif au passé », In, VEYRAT-MASSON Isabelle (2000), *Quand la télévision explore le temps*, Fayard, Paris, 2000, p. 349.

⁵⁶ VEYRAT-MASSON Isabelle (1990), « Entre mémoire et histoire. La Seconde Guerre Mondiale à la télévision », In, *Hermès n°8-9*, CNRS Editions, Paris, p. 151.

mieux connaître le passé et donc la vérité. Elle élude certains points de l'histoire en ne retenant que ce qui l'intéresse, comme les Allemands d'après-guerre qui ont préféré rejeter leur passé nazi plutôt que de l'assumer. Malgré tout l'Histoire est mise au jour par des hommes (les historiens) qui effectuent une sélection sur les événements les plus importants, sur ceux qui leur semblent les plus significatifs. En effet, tous les faits passés qui ont été découverts ne sont pas révélés car on ne les juge pas essentiels pour la compréhension de la construction de la société.

4.3. La mémoire, un objet caché et l'Histoire, un objet public

Une autre grande différence entre l'histoire et la mémoire collective est que cette dernière, contrairement à l'histoire, peut disparaître si les événements auxquels elle se rattache ne sont plus commémorés. C'est le cas de la guerre de 1870 dont le souvenir est presque oublié. Peut-être justement parce qu'elle fut perdue par les Français, mais les Allemands d'aujourd'hui ne commémorent pas non plus ce conflit dans lequel ils sont pourtant sortis vainqueurs. Il est vrai que, depuis, deux guerres sanglantes comme on n'avait jamais vues jusqu'alors ont bouleversé et traumatisé le monde. Seuls les livres d'histoire parlent encore de cet événement historique. Car en effet l'histoire est consignée dans des livres et est enseignée à chaque enfant de la nation. C'est donc un objet qui se montre, un objet public. La mémoire collective est cachée. Elle est de l'ordre de l'intime, du sentiment. Elle n'est donc pas publique mais, comme son nom l'indique, elle est collective. Elle appartient à une communauté, un groupe de gens. Chaque communauté peut avoir une mémoire collective différente pour un même événement. Par exemple, les Français et les Japonais ne vont pas avoir les mêmes souvenirs de la Seconde Guerre mondiale. L'histoire quant à elle appartient à l'entière population (mise à part quelques négationnistes).

Le fait que la mémoire collective ne soit pas visible explique qu'on peut l'oublier un temps et qu'elle peut être modifiée lors de sa réapparition. De plus, elle n'existe que lorsqu'elle est réveillée par la collectivité d'après Maurice Halbwachs⁵⁷. Contrairement à l'histoire qui est écrite, consignée dans des livres et qui ne peut pas changer (sauf grande découverte qui remettrait en question ce qui s'est dit avant), elle n'est écrite nulle part mais est véhiculée essentiellement par les groupes sociaux et les médias, notamment lors des commémorations. La télévision participe à cela lorsqu'elle diffuse des documentaires

⁵⁷ HALWACHS Maurice, In, VEYRAT-MASSON Isabelle, Ibid., p. 152.

historiques. En effet, en règle générale, ils sont retransmis pour une occasion particulière, pour une commémoration. France 2 a commandé *Apocalypse*, sa série documentaire de 2009 (réalisée par Isabelle Clarke et Daniel Costelle) pour commémorer le 70^{ème} anniversaire du déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, le 3 septembre 1939.

4.4. La mémoire collective, une transformation des souvenirs et l'Histoire, une persistance des souvenirs

Le fait que la mémoire collective soit transmise par les individus d'un groupe implique la transformation de celle-ci au fil des générations. En effet, chacun va raconter, transmettre à sa façon ce qui lui a déjà été donné. Chacun va déformer, transformer un peu en la transmettant aux générations d'après. C'est ce qu'explique Ophelia Derooy dans son article « Mémoires et sciences cognitives. Contre l'oubli des sens : associations sensorielles et reconstruction mémorielle⁵⁸ » lorsqu'elle évoque les travaux de Daniel Schachter : « *la mémoire est changeante, sélective et marquée par diverses formes de déplacements et d'influences extérieures* ». En un mot, la mémoire collective est vivante. Elle est « *portée par un groupe spécifique qui se sent en continuité avec son passé*⁵⁹ ».

Prenons l'exemple de la mémoire collective d'une famille ayant vécu la Seconde Guerre mondiale. La mère racontera à ses enfants, un peu trop jeunes à l'époque pour comprendre tous les enjeux de cette guerre, l'histoire de leur père engagé dans la Résistance, ses activités clandestines, sa déportation en camp de concentration et sa mort. Les enfants devenus adultes transmettront cette histoire à leurs propres enfants mais probablement de manière un peu différente. Ils feront partager les sentiments qu'ils ont ressentis à cette époque (peur, tristesse de la perte et manque du père...). Leurs enfants transmettront à leur tour à leur descendance cette mémoire de la Deuxième Guerre mondiale. Cette fois, il y aura probablement moins d'émotion (car ces personnes n'ont pas vécu cet événement et n'ont pas souffert des conséquences). Cette nouvelle génération, à son tour, communiquera sûrement cette histoire familiale qui remonte déjà à plusieurs générations, de manière moins émotionnelle. Elle oubliera probablement des événements et en transformera certains autres. On peut penser que la génération d'après ne transmettra plus cette mémoire car elle n'aura

⁵⁸ DEROY Ophelia (2013), « Mémoires et sciences cognitives. Contre l'oubli des sens : associations sensorielles et reconstruction mémorielle », In, Denis PESCHANSKI et Denis MARECHAL, *Les chantiers de la mémoire*, Bry-sur-Marne, p. 79.

⁵⁹ COENEN-HUTHER Josette, op. cit., p. 24.

jamais été en lien avec les personnes ayant vécu de près ou de loin cette guerre. La mémoire collective d'un groupe évolue en même temps que celui-ci.

La mémoire humaine n'est pas vraiment fiable. Nadia Auria⁶⁰ évoque ses défaillances dans son livre éponyme. Les oublis et les imprécisions font que la mémoire collective évolue. L'auteur s'intéresse aux défaillances (oublis et erreurs) dans des enquêtes sociologiques. Elle cherche à comprendre pourquoi notre mémoire n'est pas fidèle à la réalité et quelles en sont les conséquences dans les enquêtes. Son livre ne concerne pas directement notre propos mais il est intéressant de constater que l'imprécision de la mémoire des Hommes est étudiée dans différents domaines pour ses conséquences. Boris Cyrulnik⁶¹ donne l'exemple de personnes qui condensent deux souvenirs en un seul et qui sont persuadés d'être dans le vrai. Il appelle cela l'amnésie de la source. Par exemple, le fait de croire, en vacances, avoir pique-niqué dans une forêt de pins avant d'être aller se baigner dans un lac alors qu'en réalité il s'agit de deux journées différentes. Un pique-nique avait effectivement eu lieu dans une forêt de pins lors d'une randonnée dans les Landes, mais la baignade s'était faite dans un lac, près de Lacanau, lors d'un week-end entre amis.

Dans le cas de la transmission de la mémoire collective, l'imprécision des souvenirs, la subjectivité de la mémoire entraîne une mémoire différente selon les groupes sociaux d'appartenance. En fonction du vécu de chacun, les individus pourront avoir une vision, un souvenir différent sur un événement commun. En ce qui concerne l'évolution, les changements de la mémoire, on peut également s'appuyer sur les travaux d'Ophelia Deroy⁶² qui explique qu'au fil des remémorations d'un même individu, son souvenir va se transformer légèrement. Elle prend l'exemple du président américain George W. Bush qui entre 2001 et 2002 va évoquer trois fois un même souvenir des événements du 11 septembre 2001. Pourtant à chacun de ses récits, il ne va pas dire exactement la même chose. Ophelia Deroy montre ainsi que le souvenir évolue au fil du temps et des remémorations. Elle démontre que la mémoire est sélective, qu'elle ne retient pas tout mais qu'elle a tendance à embellir ou enrichir le souvenir.

⁶⁰ AURIAT Nadia (1996), *Les défaillances de la mémoire humaine*, PUF, Paris.

⁶¹ PESCHANSKI Denis, *Entretien avec Boris CYRULNIK. Mémoire et traumatisme : l'individu et la fabrique des grands récits*, op. cit., p. 11.

⁶² DEROY Ophelia, op. cit., pp. 80-81.

Boris Cyrulnik⁶³ explique que c'est ce que l'on a vécu au fil du temps qui peut modifier notre perception des choses et donc notre mémoire (par exemple, un enfant qui n'aime pas l'école va rechigner tous les jours pour y aller. Une fois adulte, il jugera que ce n'est pas si rébarbatif et qu'on y est bien mieux qu'au travail).

Il prend également l'exemple des souvenirs du 11 septembre 2001 pour expliquer la transformation des souvenirs. Pour lui ce phénomène a particulièrement lieu avec ce qu'on appelle la mémoire traumatique dans laquelle on se concentre d'avantage sur l'agresseur, on est obnubilé par lui et tout le reste devient flou. Et c'est avec ce flou qu'il existe « *une possibilité de remaniement du souvenir*⁶⁴ ». Un témoin repensera à ce qui lui est arrivé mais il va aussi écouter tout ce qu'on lui expliquera sur l'agression, les récits des autres témoins... Toutes ces sources de mémoire vont former le témoignage plus précis d'un individu. Le témoignage dans la mémoire traumatique est souvent influencé par les sources extérieures.

L'Histoire se situe donc au-dessus des groupes sociaux, elle ne dépend pas de ceux-ci contrairement à la mémoire collective. En effet, elle ne change jamais au fil des années et il n'existe qu'une seule Histoire alors que la mémoire collective est souvent transformée (à chaque transmission). Chacun donne une version bien à lui de la mémoire collective du groupe d'appartenance et chaque groupe détient une mémoire collective particulière pour un même événement. Contrairement à l'Histoire, il existe donc une multitude de mémoires collectives.

II - Transmission de la mémoire collective

Aujourd'hui on est loin des temps où la mémoire se transmettait oralement. Jusqu'à l'invention de l'écriture, l'oral était le support principal notamment avec les mythes, les fables qui assuraient la transmission du patrimoine culturel et les traditions d'une communauté. Avec l'apparition de l'écriture les hommes ont consigné leur mémoire collective sur un support, ce qui permit de fixer de façon précise la mémoire pour qu'elle ne

⁶³ PESCHANSKI Denis, *Entretien avec Boris CYRULNIK. Mémoire et traumatisme : l'individu et la fabrique des grands récits*, op. cit., p. 19.

⁶⁴ PESCHANSKI Denis, *Ibid.*, p. 14.

subisse plus les variations de l'oralité. Par exemple les œuvres fondatrices d'une culture qui nous sont parvenues, comme l'Odyssée ou la Bible, sont une compilation, un arrangement de fragments que les auteurs successifs ont adaptés pour qu'elles restent dans la mémoire des peuples. Il s'agit d'œuvres collectives.

L'invention de l'imprimerie au XV^e siècle est une autre avancée pour la conservation de la mémoire collective puisqu'elle permet une plus grande diffusion des textes et donc un accès à l'écrit plus large pour la population. L'imprimerie démocratise l'écriture et permet de fixer plus durablement les savoirs et les savoir-faire. Au XVIII^e siècle, le siècle des Lumières, avec l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, la mémoire écrite triomphe. En effet, l'*Encyclopédie* est une description des Arts, des sciences et des métiers de l'époque des auteurs.

Avec la télévision, la mémoire collective, qui ne transmet pas que des données techniques mais aussi des symboles, des exemples, des préceptes et qui assure la diffusion des règles régissant notre société (ou le groupe), s'appuie sur des représentations encore plus concrètes, plus visuelles d'événements et de personnages, localisées dans le temps et l'espace. Elle participe, d'une certaine façon à la création de souvenirs collectifs et individuels et favorise ainsi le lien social. Les événements de la vie, tels que nous les vivons, tels qu'ils sont rapportés par la télévision, construisent au jour le jour ce qui deviendra une mémoire partagée par tous.

Donc les hommes ont prolongé leur mémoire collective de diverses manières : par l'art et le langage, par la tradition orale, par l'écriture, la typographie, la photographie, le cinéma, les enregistrements audio et vidéo, c'est-à-dire par les médias et notamment la télévision. La culture est donc essentiellement un système de communication qui prolonge la mémoire collective, ce qui favorise la transmission du savoir et de la sagesse d'une génération à l'autre.

1. L'héritage de la mémoire

La mémoire permet de rendre le passé présent. C'est-à-dire que, par le souvenir, elle ramène les événements du passé dans le présent. Selon Freud⁶⁵, elle peut se transmettre de génération en génération. La mémoire collective est vue par les historiens et les

⁶⁵ FREUD Sigmund, In, HOUZIAUX Alain (2006) « Le péché originel, Freud et le devoir de mémoire », In, HOUZIAUX Alain (dir), *La mémoire pour quoi faire ?*, Les Éditions de l'Atelier, Paris, p. 16.

psychanalystes comme un héritage, l'hérédité d'un groupe.

Elle est transgénérationnelle. C'est pourquoi, elle peut perpétuer une culpabilité au fil au temps ou un mal être.

Elle peut désigner l'aptitude à se souvenir de quelque chose mais aussi prendre un autre sens. Elle peut désigner une trace, un atavisme, un héritage que l'on porte en soi. Elle fait partie de nous.

Certains auteurs comme Freud⁶⁶ pensent que nous portons un héritage en nous qui remonte au temps d'Adam et Ève. Pour lui, l'Homme porte en lui la faute du péché originel. L'auteur-psychanalyste, dans son ouvrage *Totem et tabou*, paru en 1913, évoque la persistance en chacun de nous de traces de mémoire dont nous avons hérité de nos tout premiers ancêtres. Le sentiment d'une culpabilité et celui d'interdits surtout sexuels seraient en fait des traces de souvenir d'une faute commise par les premiers humains. Freud montre ensuite le côté nuisible de cette théorie du péché originel qui culpabilise plus qu'elle ne responsabilise les individus. Il démontre aussi que le travail de mémoire ne sera utile et efficace, que s'il est conçu non comme la mémoire d'une faute mais comme le souvenir d'un événement qui doit être lu comme une leçon et un avertissement. Aujourd'hui la notion de travail de mémoire nous renvoie à cette théorie de Freud.

La mémoire se transmet de génération en génération avec tout ce qu'elle comporte comme fautes ou au contraire comme bonnes actions. Ainsi Freud pense qu'un enfant peut être parasité par la mémoire, même inconsciemment. Aujourd'hui, on pense que même s'il n'y a aucun souvenir conscient, un individu peut ressentir de la culpabilité. Pour certains chercheurs, un traumatisme peut se transmettre sur au moins quatre générations inconsciemment. La mémoire est de l'ordre de la fidélité, de l'héritage. L'histoire et la mémoire s'entremêlent.

De même dans *La mémoire pour quoi faire ?*, Alain Houziaux reprend l'idée de Freud selon laquelle, les hommes gardent une « *impression du passé*⁶⁷ », même de façon très vague. Pour Freud, il existe clairement un héritage au sein des peuples. Il pense qu'en effet, les individus peuvent avoir des névroses sur plusieurs générations. Il parle de « *retour du refoulé*⁶⁸ ». Si les hommes n'ont pas de souvenirs d'un acte commis ou subi, c'est qu'ils

⁶⁶ HOUZIAUX Alain (2006), « Le péché originel, Freud et le devoir de mémoire », In, *La mémoire pour quoi faire ?*, Houziaux Alain (dir.), Les Éditions de l'Atelier – Les Éditions Ouvrières, Paris.

⁶⁷ Ibid., p. 26.

⁶⁸ Ibid., p. 26.

l'ont refoulé. Les générations suivantes ne s'en souviendront pas davantage mais en subiront les conséquences par des troubles souvent psychologiques. Les traces du passé sont latentes et peuvent resurgir à n'importe quel moment sous formes névrotiques.

Le refoulement est une sorte d'oubli qui se distingue par la difficulté avec laquelle le souvenir est évoqué, même au prix des sollicitations extérieures importantes, comme si une résistance interne s'y opposait mais il ne coïncide pas avec la disparition du souvenir. En général, le refoulé ne peut, de lui-même, faire remonter en surface ces souvenirs, mais il reste capable d'action et d'effet, et un jour, sous l'influence d'une circonstance extérieure, des fragments du souvenir oublié peuvent réapparaître. Ils demeurent incompréhensibles tant qu'on ne les conçoit pas comme tels. Le passé nous poursuit.

Un des plus gros héritages nationaux est celui de la Seconde Guerre mondiale. En effet, l'énormité des crimes commis à cette période rend inévitable la transmission de cet événement. Il s'est produit trop de choses épouvantables pour que cette période de l'histoire tombe dans l'oubli. D'ailleurs comment le pourrions-nous, elle nous est rappelée régulièrement par les médias sous forme de documentaires, d'articles de presse, de films...ainsi que par les commémorations. En France le thème de la Shoah revient très fréquemment dans les médias, dans le discours des journalistes ou des politiques... Cela ne traduirait-il pas, comme certains ont pu le penser, une sorte de culpabilité inconsciente de la part des Français ?

L'héritage national qui nous a été transmis est plus qu'une mémoire commune, c'est un legs culturel qui a permis à notre société et aux individus qui la composent de se construire comme est elle actuellement. Mais cet héritage peut disparaître si les individus ne le transmettent pas à la nouvelle génération, s'ils ne racontent pas. La mémoire collective peut donc être fragile. Elle peut aussi disparaître si tous les membres du groupe social se perdent de vue ou disparaissent à leur tour. En effet, elle a besoin de plusieurs individus pour exister. Pour continuer d'exister, il faut qu'elle ait été transmise à une autre génération qui la transmettra à son tour. En réalité, la mémoire collective est toujours en sursis. Sa survie ne dépend que de sa transmission de génération en génération.

2. Les souvenirs par les récits

Les individus qui composent notre société ont le droit de connaître ou de faire connaître leur propre histoire. Ceux de notre groupe social d'appartenance nous transmettent leur mémoire au travers des récits qu'ils nous font de leur vie ou de celle des personnes disparues mais ayant appartenu au même groupe social. Ce type de témoignage est important pour la vie et la survie du groupe. Il permet de créer une identité commune mais aussi de former l'histoire du groupe et donc sa mémoire. Une fois une personne disparue, les autres membres du groupe pourront se remémorer ensemble l'histoire de cette personne et l'apprendre aux nouveaux.

Le témoignage permet aux autres membres d'un groupe social de vivre l'histoire racontée sans y avoir assisté. Aujourd'hui les derniers rescapés des camps de la mort se rendent dans les établissements scolaires pour apporter aux nouvelles générations un témoignage vivant de leur expérience. De même, les grands-parents peuvent évoquer les files d'attente qu'ils ont dû subir pendant la Seconde Guerre mondiale pour se ravitailler à l'aide des tickets de rationnement. Depuis quelques années Jean-Pierre Guéno a recueilli des témoignages exceptionnels, dont ceux sur la Seconde Guerre mondiale, dans des livres comme *Paroles du Jour J*. Ce sont des lettres et des journaux intimes que les soldats alliés, les civils et les Allemands ont écrits en plein milieu des combats et qui montrent le besoin vital de laisser un témoignage en cas de disparition. Il en est de même pour *Paroles d'étoiles*, témoignages d'enfants juifs cachés entre 1939 et 1945. Ces récits ont donné des informations aux historiens tout en alimentant leurs connaissances sur ces événements. Ils illustrent notre mémoire collective. Ils sont inestimables et permettent que l'oubli ne s'empare pas de nous. Il en va de même avec l'œuvre d'Henri Barbusse, *Le Feu*, celle de Sébastien Japrisot, *Un long dimanche de fiançailles*, ou encore les lettres et carnets du front 1914-1918, *Paroles de Poilus* de Jean-Pierre Guéno, qui retracent tous les horreurs de la guerre, l'enfer qu'ont vécu les Poilus lors de la Grande Guerre. Jean-Pierre Guéno, sous la direction duquel ces lettres et carnets des Poilus ont été recueillis, écrit en quatrième de couverture : « *Des mots écrits dans la boue et qui n'ont pas vieilli d'un jour. Des mots déchirants, qui devraient inciter les générations futures au devoir de mémoire, au devoir de vigilance, comme au devoir d'humanité*⁶⁹ ». Ces récits sont considérés comme des témoignages authentiques sur la Première Guerre mondiale. D'ailleurs Roland Dorgelès dira

⁶⁹ GUÉNO Jean-Pierre (1998), *Paroles de Poilus*, Librio, Paris.

lui-même que son ouvrage, *Les Croix de bois*, n'est pas un roman mais la réalité recréée. Et la liste de ces œuvres est loin d'être exhaustive. Citons encore *La mort est mon métier* de Robert Merle qui retrace la vie du SS Rudolf Höss, pendant la guerre. De même, dans son *Journal*, Anne Frank décrit avec une telle précision sa cachette que nous avons l'impression d'y être. Ces témoignages peuvent donc nous faire connaître un lieu que l'on ne connaît pas et nous permettent de vivre des événements et d'en comprendre mieux la réalité. D'ailleurs, l'écrivain Jean Molla, exprime très bien cette idée lorsqu'il fait dire à son héroïne :

« Elle n'avait jamais voulu y retourner. Varsovie – elle disait Warshava – avait été presque entièrement détruite par les bombardements, en 1944. La ville qui avait été reconstruite n'était pas la sienne. Moi, j'avais l'impression que j'aurais pu m'y promener les yeux fermés. Sa mémoire était la mienne⁷⁰ ».

Ici, l'héroïne parle de sa grand-mère, Polonaise, qui lui a décrit le Varsovie de sa jeunesse. Il lui semble que grâce à ce récit, elle connaît parfaitement le Varsovie avant-guerre.

Francis Marcoin dans son article « Topographie et topologie du texte littéraire », issu d'un colloque de 2002 sur la lecture, avance que tout peuple, toute société se construit par des récits, des histoires, des fables, des contes dont certains parfois se transmettent depuis longtemps. Il affirme ainsi : « on peut parler si l'on veut de la transmission d'un patrimoine, mais il s'agit aussi de la construction d'un "lieu commun", c'est-à-dire, d'un lieu où l'on peut se rencontrer parce que des notions morales sont liées aux mêmes références fictionnelles [...] »⁷¹.

3. Le rôle de la télévision dans la transmission de la mémoire collective

Nous avons vu qu'il existe autant de mémoires collectives que de groupes sociaux. En France, il y a une multitude de mémoires collectives. On peut même affirmer qu'on trouve aujourd'hui quantité de mémoires collectives différentes sur un même événement. En

⁷⁰ MOLLA Jean (2008), *Sobibor*, Gallimard Jeunesse, Paris, p. 25.

⁷¹ MARCOIN Francis (2002), « Topographie et topologie du texte littéraire », In, <http://eduscol.education.fr/cid46314/topographie-et-topologie-du-texte-litteraire.html>

effet, par définition, la mémoire collective tient du subjectif. Or les souvenirs sont subjectifs. On ne se souvient pas tous des mêmes choses, on n'est pas tous marqué par les mêmes faits, on n'a pas tous vécu un événement de manière similaire.

Il est donc vraiment difficile de rassembler toute la population française derrière la mémoire collective. La télévision est l'un des médias qui réussit le mieux ce pari. Non pas qu'elle puisse rassembler la totalité des Français pour lui inculquer une mémoire collective, mais elle parvient à réunir autour de ses documentaires historiques un grand nombre de téléspectateurs. De plus, comme l'indique Boris Cyrulnik, « *la télévision est devenue un fabricant majeur de récits*⁷² », ce qui signifie que c'est autour de ce qu'elle va raconter sur un événement que la mémoire collective va se former. La télévision n'est bien évidemment pas le seul moyen d'en créer (écrivains, historiens, témoins...) mais elle reste un moyen très efficace.

Nous le verrons plus en détail un peu plus loin mais les documentaires télévisuels réussissent à unir le public autour d'une mémoire collective car ils utilisent toujours les mêmes images d'archives que les téléspectateurs sont habitués à voir depuis des années, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale en ce qui concerne cet événement. En effet, le réalisateur est obligé de sélectionner et de fragmenter les événements (on ne peut pas tout raconter, il faut choisir son angle d'approche). Il fait également des choix sur la durée de son film pour des raisons techniques ou idéologiques par exemple. Cette façon de faire les films documentaires tend à imposer un certain nombre d'images qui représentent dans l'esprit du public les uniques images de l'événement. Le film documentaire tend à imposer une vision des événements⁷³. Les documentaires finissent par toujours recycler les mêmes images. À force de les voir, elles entrent dans la mémoire des téléspectateurs.

Ils sont toujours construits de la même manière (images d'archives, témoignages, explications d'historiens, de militaires et autres experts, ainsi que des commentaires en voix off). Ainsi ils ont tendance à imposer une mémoire d'un événement, en particulier celui de la Seconde Guerre mondiale, et Anton Kaes en fait l'analyse suivante:

« It is a memory consisting largely of images that have by now become so conventionalized that they determined what is a "correct" representation of the period and what is not. Images of Hitler or of the war

⁷² PESCHANSKI Denis, *Entretien avec Boris Cyrulnik. Mémoire et traumatisme : l'individu et la fabrique des grands récits*, op. cit., p. 74.

⁷³ GUYNN William (2006), *Writing History in Film*, Routledge, New York, p. 166.

have engraved themselves so indelibly on the public consciousness that new images are hard to imagine. Thus history films increasingly replace not only historical experience but also historical imagination⁷⁴».

Quand nous regardons un documentaire, c'est comme si nous nous souvenions tous ensemble. La télévision est comme un membre de notre groupe d'appartenance social, elle est toujours présente pour nous rappeler ce que nous avons oublié. En effet, grâce aux nombreuses commémorations télévisuelles, il nous est sans cesse rappelé des événements que nous avons pu oublier. D'autant plus qu'en général lors de ces commémorations, la grille de programmations des différentes chaînes propose un documentaire, un film ou téléfilm, une quelconque émission traitant de l'événement commémoré.

III - Les images et la télévision

Le petit écran utilise beaucoup d'images d'archives notamment dans les documentaires qu'il diffuse. Notre société a besoin de voir des images d'un événement alors les logiques commerciales des chaînes de télévision vont dans ce sens. Les chaînes ont du mal à concevoir qu'un événement puisse être raconté sans images. Ainsi, on assiste parfois à des dérapages, des images d'archives que l'on fait passer pour celles appartenant à un autre événement que ce qu'elles sont en réalité.

Il appartient aux historiens et aux documentaristes qui travaillent avec ces images, de préciser dans quel contexte elles ont été filmées. Depuis longtemps, ils ont appris à s'en méfier et à les décrypter avant de les donner à voir au grand public.

⁷⁴ KAES Anton (1989), *From Hitler to Heimat : the return of History as Film*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, p.196, In, GUYNN William (2006), *Writing History in Film*, Routledge, New York, p. 166.

« C'est une mémoire qui est largement composée d'images qui sont maintenant devenues si conventionnelles qu'elle déterminent ce qui est une représentation « correcte » de la période et ce qui ne l'est pas. Les images d'Hitler ou de la guerre se sont gravées si indélébilement dans la conscience du public que de nouvelles images sont difficiles à imaginer ».

1. Des images qui parfois mentent

Les images peuvent parfois nous mentir. Il arrive qu'elles nous donnent à voir des choses qui ne sont pas la réalité. Pendant la Seconde Guerre mondiale, le Gouvernement de Vichy et le régime nazi ont pleinement utilisé cette caractéristique propre aux images. Ils les ont manipulées afin de donner une version des événements qui les arrangeait. La propagande existait en France et en Allemagne de façon légale. Il y avait un ministère de la propagande en Allemagne et, en France, une instance plus ou moins équivalente. Ce n'est qu'un peu plus tard que le terme de propagande est devenu « *péjoratif visant à disqualifier l'adversaire*⁷⁵ ». Ainsi jusque dans les années 1960, ce terme était plutôt neutre.

Outre le fait de manipuler sciemment des images pour leur donner un autre sens, il faut se méfier de ce qu'elles nous montrent et toujours s'interroger sur leur provenance, leur auteur, les circonstances du tournage... Il existe un certain adage de la « *transparence au réel des images*⁷⁶ », adage, bien évidemment faux. « *Et pourtant même lorsque le tournage est réduit à sa plus simple expression [...], l'image n'est jamais parfaitement fidèle au réel*⁷⁷ ». En effet, le choix du cadrage, et donc le hors-champ biaisent la réalité. Le réalisateur choisit l'angle de prise de vue, ce qui va apparaître dans le cadre ou non, et forcément, ce qui n'apparaît pas dans le cadre ne sera pas filmé mais existe pourtant dans la réalité (les techniciens qui s'affairent lors du tournage, le chauffeur de salle qui fait applaudir le public d'une émission au moment choisi, les passants dans la rue...). L'image ne montrera pas ce qui se passe dans le hors champ. Elle est donc sélective et ne représente pas la réalité même lorsqu'elle essaye de lui rester le plus fidèle possible. Ainsi, elle donne à voir une action, par exemple une poignée de main entre deux hommes, mais que savons-nous vraiment de ce qui s'est passé avant, après, de ce qui s'est dit, des personnes qui étaient éventuellement dans le hors champ ? Pas grand-chose. On peut spéculer, raconter ce qui nous semble le plus probable au vu de l'Histoire mais on n'aura jamais la certitude de la vérité. L'image suscite toujours la question de la réalité. En effet, seule, sans commentaire, que montre-t-elle réellement ? Il y a des choses qui sont évidentes et d'autres moins. Par exemple, imaginons une image d'archives montrant des soldats en train de tirer à l'arme lourde sur un bâtiment. On peut se demander ce qui s'est réellement passé. Nous

⁷⁵ CORBIN Stéphane et ROMAIN Emmanuel (2008), « La propagande et l'usurpation de la démocratie », In, DORNA Alexandre, QUELLIEN Jean et SIMONNET Stéphane (dir.), *La propagande : images, paroles et manipulation*, L'Harmattan, p. 41.

⁷⁶ BOURDON Jérôme (1987), « L'historien devant l'audiovisuel. Préambules méthodologiques », In, *Image et Histoire*, Publisud, Paris, p. 70.

⁷⁷ Ibid.

pouvons connaître l'époque de cet événement grâce aux uniformes des soldats, aux objets qui les entourent (voitures, équipements militaires...). Mais que savons-nous de leur véritable activité ? Sont-ils en train de détruire un bâtiment ennemi ou détruisent-ils leur propre usine pour qu'elle ne tombe pas aux mains des ennemis ?

On peut également se demander si le commentaire qui accompagne les images d'archives dans les documentaires, correspond toujours à la réalité passée. En effet, comment les historiens pourraient-ils tout connaître sur un événement. Peuvent-ils, par exemple, savoir à quel événement correspond chaque image d'archives ? D'autant plus que la télévision (qui les reprend dans les documentaires) est souvent accusée de manipulation à cause des montages qu'elle fait. On l'accuse de scénariser le moindre fait pour le rendre plus intéressant pour les téléspectateurs, c'est-à-dire, plus sensationnel. On se souvient encore du scandale de la fausse interview de Fidel Castro par Patrick Poivre d'Arvor en 1991. Pour rappel, le journaliste avait annoncé au Journal Télévisé de 20 heures qu'il avait pu interviewer en exclusivité Fidel Castro. Mais la réalité était tout autre. L'homme d'État cubain avait participé à une conférence de presse filmée. Poivre d'Arvor s'était simplement fait filmer posant les questions des journalistes présents à la conférence et avait diffusé les réponses du leader cubain. Le montage laissait donc croire qu'il avait été en tête-à-tête avec Fidel Castro.

Il y a toujours de la part des professionnels une méfiance des images de l'audiovisuel et du cinéma. Ainsi à la fin de la Seconde Guerre mondiale, les cameramen chargés de filmer la libération des camps, se sont demandé « *comment filmer l'incroyable de la façon la plus crédible, la moins sujette à caution, de sorte que le public réalise vraiment ?*⁷⁸ » L'opérateur Sydney Bernstein, chargé par les Britanniques de filmer le camp de Bergen-Belsen, prend conseil auprès Alfred Hitchcock. Ce dernier lui recommande de tourner le plus grand nombre de plans d'ensemble, de travellings, de plans-séquences et de panoramiques. En effet, ces plans permettent « *de mettre en évidence la coprésence des différents éléments filmés dans le même lieu*⁷⁹ ». Divers plans successifs ne permettent pas de garantir que telle pièce se trouve à côté de telle autre par exemple. Entre les deux plans, les deux prises de vue, il y a eu une coupure de la caméra qu'on a très bien pu déplacer.

⁷⁸ NINEY François (2009), *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris, p. 137.

⁷⁹ Ibid.

Les plans-séquences, panoramiques, travellings et plans d'ensemble permettent de limiter cette impression.

Ces images filmées de la libération des camps devaient être irréprochables car il fallait qu'elles servent de preuves dans les grands procès d'après-guerre. De plus, il ne convenait pas qu'on puisse les nier. Il était important de mettre les Allemands face à leur responsabilité.

N'étant jamais sûre du sens que peuvent prendre les images, l'armée américaine a recouru à la procédure des affidavits, (déclarations solennelles des faits énoncés comme vrais et faites devant une personne autorisée par la loi) pour certifier leurs images authentiques⁸⁰. Il s'agissait de faire décrire à une personne, de façon très précise ce qu'elle voyait devant une autre autorisée par la loi, comme un commissaire assermenté. Cela était consigné et servait de preuve. En français on parle plus de déclaration sous serment. Les Américains ont également recueilli les déclarations de nazis comme Rudolf Hoess⁸¹, qui ont servi au procès de Nuremberg⁸².

Pour beaucoup de gens, les images montrent la preuve de l'existence d'un événement. Jérôme Bourdon dans son texte « L'historien devant l'audiovisuel. Préambules méthodologiques » issu d'un colloque de mai 1986, déclare que « *l'image porte en elle-même une sorte d'évidence qui tient lieu de preuve*⁸³ ». Ce pouvoir de vérité est accentué par le fait que les documentaires utilisent essentiellement des images d'archives. Pour les téléspectateurs, elles ne peuvent mentir. Pourtant, comme le rappelle Isabelle Veyrat-Masson dans son ouvrage *Télévision et histoire, la confusion des genres*⁸⁴, le documentariste William Karel a créé un faux documentaire avec de fausses images d'archives. En fait il est convaincu « *qu'il ne faut pas croire tout ce qu'on nous raconte, que l'on peut faire mentir les témoins, truquer les archives, détourner n'importe quel sujet par un faux sous-titrage ou un faux doublage*⁸⁵ ». Pour le prouver, il n'a pas hésité à réaliser *Opération Lune* en 2002. C'est un faux documentaire sur la conquête de la lune dans lequel on apprend que les images des premiers hommes sur la lune ne seraient qu'un

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Annexe 3.

⁸² Ibid.

⁸³ BOURDON Jérôme, op. cit., p. 79.

⁸⁴ VEYRAT-MASSON Isabelle, (2008) *Télévision et histoire, la confusion des genres*, De Boeck - INA, Bruxelles, p. 84.

⁸⁵ Entretien avec William Karel, site d'Arte : arte-tv.com/fr/histoire-société, octobre 2002, In, VEYRAT-MASSON Isabelle (2008), *Télévision et histoire, la confusion des genres*, De Boeck - INA, Bruxelles, p. 84.

habile montage réalisé en studio par les Américains et le réalisateur Stanley Kubrick.

Ce documentaire se présente comme un documentaire classique, avec un montage d'images d'archives et d'interviews. Le faux se mélange habilement au vrai. De véritables interviews de la famille de Stanley Kubrick et du personnel de la NASA sont trafiquées au montage pour aller dans le sens du propos et des acteurs interprètent de faux témoins pour lier le tout de façon sensée.

Ici le réalisateur de films documentaires, William Karel a montré avec efficacité que le sens d'une image d'archives dépend du commentaire qui l'accompagne et des images qui la précèdent ou la suivent. D'ailleurs il aime rappeler l'idée de François Truffaut selon laquelle un documentaire est mille fois plus menteur et manipulateur qu'une fiction où l'on sait dès le départ que ce n'est pas la réalité mais une histoire inventée.

Mais si la personne qui filme des événements reste honnête et ne cherche pas à travestir la réalité et les conditions de tournage, alors les images donnent un aperçu de l'événement et apportent de précieuses informations. En revanche, lorsqu'elles sont utilisées par la télévision, elles s'accompagnent souvent d'un commentaire qui peut être trompeur. Comme le rappellent les documentaristes Anne Connan et Valérie Combard, interviewées dans *Télérama*⁸⁶, « *des vues aériennes d'Auschwitz sont fréquemment utilisées pour figurer d'autres camps* ». Souvent ce sont des images du camp d'Auschwitz qui sont employées pour en montrer d'autres comme Treblinka par exemple. Elles montrent Auschwitz mais le commentaire parle de Treblinka. Valérie Combard évoque aussi le cas d'une image d'archive qui était utilisée en tant qu'image de la Shoah alors qu'elle datait de 1947 et représentait les passagers d'un train qui cherchaient à émigrer en Palestine.

Ainsi une image et son commentaire associé peuvent changer complètement son sens. Les spectateurs sont très attachés « *aux images comme documents valides sur le monde réel*⁸⁷ ». Ils en sont demandeurs malgré les scandales qui ont pu éclater (images d'un événement que l'on fait passer pour un autre...). Mais il faut garder à l'esprit que ce que l'on voit n'est pas toujours la vérité.

⁸⁶ *Télérama*, 25 octobre 2009, <http://television.telarama.fr/television/debat-peut-on-faire-n-importe-quoi-avec-les-images-d-archives,46880.php>.

⁸⁷ LIOULT Jean-Luc (2004), *A l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, p. 10.

2. La télévision vecteur d'images

La télévision est le média qui diffuse le plus d'images de la Seconde Guerre mondiale. Outre celles de fiction, elle diffuse des images d'archives. Elle se prête parfaitement à cet exercice. Si le cinéma diffuse aussi quelques documentaires historiques, la télévision le fait bien davantage et cela d'autant plus que des chaînes spécialisées dans l'histoire, comme Toute l'Histoire, ont fait leur apparition. La plupart des documentaires télévisés sur la Seconde Guerre mondiale utilisent des images d'archives, or celles-ci posent toujours les problèmes de la source et du montage.

En effet, tirées des actualités cinématographiques, elles sont à regarder avec précaution car ce sont des images de propagande et elles sont présentées et même montées de façon à servir la désinformation voulue par un gouvernement. En général, le documentariste prévient le téléspectateur qu'il s'agit d'images de propagande. Cependant, ce type d'images est très utile puisqu'il permet, à condition de savoir qu'il s'agit d'images de propagande, d'obtenir quelques indices sur la volonté de contrôle des gouvernements impliqués dans le conflit et donc de montrer les États sous un angle particulier. Cela nous énonce clairement les enjeux politiques de l'époque.

Quant au montage des images d'archives, le problème que nous pouvons rencontrer est qu'elles ne sont jamais brutes, c'est-à-dire qu'elles ne sont jamais directement issues de la bande de film de l'opérateur qui les a filmées. Les documentaristes, lorsqu'ils se fournissent en images d'archives, prennent celles qui ont déjà été utilisées pour d'autres montages comme pour des actualités cinématographiques ou d'autres films. Ils n'ont pas toujours affaire à des rushes, des images non montées, car elles sont vouées à disparaître après le montage. Les images d'archives que les réalisateurs trouvent ont souvent déjà subi différents montages. Elles ne sont plus brutes. Elles ont donc perdu leur essence originelle et ne représentent plus toujours ce que l'opérateur avait voulu filmer et montrer. Mais il arrive que des rushes soient découverts. Le réalisateur et historien Patrick Rotman⁸⁸, se souvient avoir trouvé des rushes américains et anglais de la fameuse poignée de main entre Charles de Gaulle et Henri Giraud⁸⁹, à la Conférence de Casablanca, en janvier 1943. Grâce à eux, Patrick Rotman s'est rendu compte que la poignée de main avait été recommencée. En effet, lors de la première prise, De Gaulle serre la main de Giraud et se rassoit. Mais sur les

⁸⁸ ROTMAN Patrick, In, COLLAS Gérald, DIDIER Isabelle, RAYNAUD Philippe, (2004), « Le documentaire historique, une alchimie permanente », In, *E-dossier de l'audiovisuel : l'Extension des usages de l'archive audiovisuelle*, Ina, <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/le-documentaire-historique-une-alchimie-permanente-entre-le-texte-et-l-image.html>.

⁸⁹ Annexe 4.

images, les photographes semblent mécontents et Roosevelt, présent également avec Churchill, demande à refaire ce geste. De Gaulle s'exécute. Patrick Rotman explique que ces images non montées qu'il a découvertes lui ont permis d'avoir un regard critique sur ce salut. Celui-ci est une pure mise en scène et les deux généraux ne sont d'accord sur rien. Effectivement De Gaulle considérait qu'il avait plus de légitimité pour diriger les armées françaises en Afrique du Nord que Giraud et donc pour représenter le pouvoir. Il refusait de se soumettre à l'autorité du général Giraud.

IV – L'historien face aux productions audiovisuelles

Les historiens ont très vite compris l'intérêt des images d'archives, mais ils ont aussi très vite appris à éviter leurs pièges, c'est-à-dire à ne pas croire systématiquement ce que l'on y voit. Sylvie Lindeperg⁹⁰ parle du « *piège de la téléologie* ». Il s'agit d'expliquer des événements en fonction des finalités connues. En histoire, la téléologie affirme que le passé se déroule selon un processus inéluctable. Les faits doivent avoir lieu quoi que l'on fasse. La téléologie est un piège pour les historiens qui peuvent alors donner une version d'un événement erroné, simplement en se fondant sur ceux qui sont postérieurs et sur la finalité de l'événement. On explique les faits passés en fonction de ce que l'on connaît aujourd'hui de leur suite. On cherche ainsi des signes précurseurs à une fin connue sans envisager d'autres possibilités. La téléologie est donc « *une fin donnée a priori d'une manière déterminée*⁹¹ ». Son piège est donc de négliger certains aspects importants pour ne retenir que ce qui arrange. En ce qui concerne la Seconde Guerre mondiale, ce serait d'expliquer un des événements de cette période par ce que l'on sait de la finalité de la guerre. Cette démarche n'est pas compatible avec une démarche scientifique.

Pour expliquer ce qu'est le piège de la téléologie, Denis Crouzet⁹² assure que l'histoire « *ne se déroule qu'une fois, elle n'a de sens que dans son immédiateté [...]* ». Vouloir actualiser le passé peut engendrer des anachronismes. Sylvie Lindeperg explique qu'il est impératif de « *documenter sans relâche, réunir et confronter les traces, établir avec*

⁹⁰ LINDEPERG Sylvie (2013), *La voie des images*, Editions Verdier, Lagrasse, p. 210.

⁹¹ MUGLIONI Jean-Michel (1996), « Le principe téléologique de la philosophie kantienne de l'Histoire », In, *Revue Germanique Internationale*, n°6, CNRS Editions, p. 117.

⁹² CROUZET Denis (1998), *La Sagesse et le malheur. Michel de L'Hôpital, chancelier de France*, éditions Champ Vallon, Seyssel, p. 14.

*toute la rigueur possible l'histoire de la fabrication des images, leurs déterminations idéologiques et techniques, leur horizon d'attente*⁹³». En effet, les images de propagande sont trompeuses ou elles veulent montrer un certain aspect des événements. D'ailleurs dans son ouvrage, *La voie des images*, la chercheuse détaille les conditions de tournage de films de propagande nazie dans les camps de transit de Theresienstadt et Westerbork. Ainsi elle essaie de faire comprendre à son lecteur que, même si en apparence, les détenus semblaient bien traités quand on les filmait en train de faire du sport, d'écouter un concert de musique, il n'en était rien en vérité dans leur quotidien. Chaque image avait été mise en scène, répétée par les acteurs d'un jour. Ainsi, pour éviter le piège de la téléologie, il faut essayer de revenir au moment du tournage, s'imaginer dans quelles circonstances elles ont été prises. Ce travail va permettre à l'historien de mieux percevoir les enjeux et les difficultés de ce tournage.

Mais Sylvie Lindeperg est aussi consciente que les historiens doivent prendre garde à ne pas non plus dénaturer le sens des images par une interprétation erronée. Elle pense qu'ils ne peuvent simplement qu'approcher la vérité. Et pour approcher cette vérité au plus près, ils examinent les images d'archives sous tous les angles. Ils doivent visionner une même image de nombreuses fois afin d'y découvrir quelque chose. Sylvie Lindeperg⁹⁴ avoue qu'à la première lecture des images tournées à Westerbork, elle n'a rien vu. Il lui a fallu les revoir de nombreuses fois, lentement, revenir en arrière, les mettre sur pause... avant de pouvoir comprendre les conditions du tournage et apprendre des faits nouveaux sur l'Histoire grâce à ces images.

1. Une avalanche d'images à la télévision

De nos jours, nous sommes confrontés à une abondance d'images de toute sorte. En effet, les médias en diffusent toujours plus. Cette impression est notamment due à l'apparition de nouvelles technologies de communication qui permettent un flux constant d'images (smartphone, tablette...). Les médias ont profité de cette nouvelle possibilité de visionnage des images. Ainsi, tous ont créé du contenu spécialement dédié à ces technologies. Même la radio, média à l'origine sans images, se met à diffuser des images via les sites internet ou les réseaux sociaux : des photographies et de courtes vidéos.

⁹³ LINDEPERG Sylvie, op. cit., p. 210.

⁹⁴ LINDEPERG Sylvie op. cit., p. 213.

Aujourd'hui, de nombreuses émissions de radio sont même filmées et diffusées sur Internet et à la télévision. Il y a même eu une tentative de créer une chaîne de télévision qui retransmettait les émissions radio (filmées) en direct (Fun TV) dès la fin des années 1990. L'omniprésence de l'image dans notre société est également due à l'idée, chez certains responsables de chaînes, « *que l'image doit être privilégiée (par rapport au texte et au commentaire), car elle offrirait une voie d'accès non problématique à la réalité*⁹⁵ ». C'est bien évidemment la vision erronée d'une image qui ne ment pas, qu'elle est preuve du réel. Marc Ferro parle « *du triomphe de l'image*⁹⁶ ». D'ailleurs, Sylvie Lindeperg dans son ouvrage *La Voie des images*, rappelle que dès les années 1970-1980, « *les spécialistes des médias avaient coutume d'affirmer qu'à l'ère de l'information télévisée, un événement sans image avait peu de chance de s'inscrire dans le régime de l'actualité*⁹⁷ ». Elle ajoute que « *ce postulat s'applique désormais à des événements du passé que certains imaginent menacés de disparition en raison même de leur invisibilité*⁹⁸ ». Elle prend l'exemple de la rafle du Vélodrome d'hiver à Paris dont on ne possède ni film ni photographie (exceptées deux photographies de l'extérieur du Vel' d'hiv' avec des cars garés sur le côté⁹⁹). Elle explique que le film *La Rafle*, réalisé en 2010 par Rose Bosh, est un exemple typique « *de la difficulté qu'éprouvent nos sociétés "iconophages" à admettre qu'un événement ait été et demeure sans image, considérant qu'il s'agit là d'un obstacle majeur à sa transmission*¹⁰⁰ ». Notre société aime les images et n'accepte pas qu'un événement qui n'en possède pas puisse se transmettre. On considère qu'elles sont indispensables à la transmission. N'en ayant aucune de la rafle du Vel' d'hiv', on s'est senti obligé d'en fabriquer via un film, *La Rafle* de Rose Bosh, afin que la mémoire de cet événement ne tombe pas dans l'oubli. Pourtant, on peut facilement imaginer qu'un événement puisse se transmettre de génération en génération même sans images. Pour cela, il suffit que les membres du groupe social auquel il appartient continue de se sentir concernés par cet événement. De même, le docu-fiction de Christophe Nick, *La Résistance*, utilise des images d'enfants tournées après la libération du camp d'Auschwitz pour illustrer le passage consacré au sort des enfants du Vel' d'hiv' mais sans préciser qu'elles sont complètement décontextualisées, sans en préciser la provenance. Le

⁹⁵ BOURDON Jérôme (1987), « L'historien devant l'audiovisuel. Préambules méthodologiques », *Image et Histoire*, Publisud, Paris, p. 70.

⁹⁶ FERRO Marc (1977), *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Folio, édition de 1993, Paris, p. 12.

⁹⁷ LINDEPERG Sylvie, op. cit., p. 19.

⁹⁸ LINDEPERG Sylvie, Ibid.

⁹⁹ Annexe 2.

¹⁰⁰ LINDEPERG Sylvie (2013), op. cit., p. 19.

télespectateur est trompé puisqu'il pense avoir affaire à des images tournées pendant la rafle du Vel' d'hiv alors qu'il n'en est rien puisque aucune de l'intérieur du Vélodrome n'a été prise à ce moment là. Nous reprendrons la formule très explicite de Sylvie Lindeperg : la photographie permet « *donc surtout d'ajuster du voir sur du savoir [...] ¹⁰¹* ». Ce procédé enlève aux télespectateurs la possibilité d'imaginer le passé, de se faire ses propres images, puisqu'on lui donne toujours quelque chose à voir. De plus, il y a une homogénéité des représentations car la télévision montre toujours les mêmes images. Jean-Louis Comoli parle de « *visibilité généralisée ¹⁰²* ».

Naturellement, comme nous l'avons déjà mentionné, le petit écran est l'un des médias qui fournit le plus d'images, il a même « *vampirisé le cinéma ¹⁰³* ». En effet, ce dernier ne pourrait plus exister sans la télévision puisqu'elle contribue en très large majorité au financement des films cinématographiques.

2. La télévision et l'histoire à travers les films

À partir des années 1970, l'histoire « *devient un objet de masse, d'investissement culturel et de divertissement [...] ¹⁰⁴* ». Ainsi les productions culturelles historiques sont de plus en plus nombreuses. C'est à ce moment qu'on assiste à une multiplication des commémorations en tout genre mais également à des sorties littéraires ou cinématographiques qui deviennent de vrais succès auprès du public. Henry Rouso, dans son ouvrage *La dernière catastrophe*, parle de « *l'omniprésence de l'histoire sur les chaînes de télévision ¹⁰⁵* ». Néanmoins, c'est surtout l'histoire du XX^{ème} et XXI^{ème} siècle qui y est traitée ainsi qu'au cinéma. Cet historien explique cela par le fait que « *nous possédons des images animées, aujourd'hui recensées, utilisées dans des bases accessibles juridiquement et techniquement ¹⁰⁶* ». Il s'agit des archives filmées. L'accessibilité de ces archives a engendré leur exploitation systématique. Les réalisateurs ont tendance à faire des films sur

¹⁰¹ LINDEPERG Sylvie (2013), op. cit., p. 21.

¹⁰² COMOLI Jean-Louis (2004), *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Éditions Verdier, Lagrasse, p. 8.

¹⁰³ FERRO Marc (1977), *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Folio, édition de 1993, Paris, p. 12.

¹⁰⁴ ROUSSO Henry (2012), *La dernière catastrophe*, Gallimard, Paris, p. 170.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ ROUSSO Henry, *La dernière catastrophe*, op. cit., p. 195.

les périodes « à forte densité d'images et de sons¹⁰⁷ ». Henry Rousso témoigne même des débats auxquels il a assisté, en tant que membre du conseil d'orientation de la chaîne Histoire, sur la difficulté de traiter à la télévision des événements pour lesquels on ne disposait pas d'archives (événements antérieurs à la fin du XIX^{ème} siècle)¹⁰⁸.

La télévision aborde souvent les sujets d'histoire au travers d'émissions de débats mais surtout par le biais de films (film de fiction ou documentaires). Ainsi, comme l'évoque Nathan Rera¹⁰⁹, concernant les événements de la Seconde Guerre mondiale, la télévision et le cinéma, cherchent invariablement à compenser l'absence d'images de la destruction des Juifs d'Europe. En effet, nous n'en avons aucune montrant leur extermination mais cela n'empêche pas ces médias de diffuser des images de fiction qui relatent cet événement.

L'image est devenue une source à part entière pour les historiens alors qu'elle a longtemps été considérée comme simple illustration. Les chercheurs se sont donc penchés sur la question de l'Histoire dans les films, comme Marc Ferro. Ainsi en ce qui concerne ceux de non fiction, les réalisateurs font beaucoup appel aux témoignages d'acteurs d'un événement et utilisent des images d'archives. Les films de non-fiction jouent ainsi « *un rôle actif en contrepoint de l'Histoire officielle [...]*¹¹⁰ ». Nous pouvons citer celui de Marcel Ophüls, *Le chagrin et la pitié*, qui a joué son rôle de « *film de contre-histoire*¹¹¹ » en n'hésitant pas à montrer le côté de la France collaborationniste à une époque (1969) où le sujet était encore tabou et où l'on préférerait se souvenir uniquement de la France résistante. Pour Marc Ferro, ce documentaire a même « *joué [un] rôle explosif dans la conscience nationale*¹¹² ». En effet, il a probablement contribué à faire prendre conscience aux citoyens français que le comportement des uns et des autres pendant l'Occupation n'était pas forcément toujours exemplaire, que la France n'était pas constituée uniquement d'hommes et de femmes héroïques (rang auquel on a élevé les Résistants).

Bien que les films ne peuvent pas raconter la Seconde Guerre mondiale dans son ensemble (trop d'événements imbriqués les uns dans les autres), il n'empêche qu'ils racontent l'histoire d'un événement, ils le montrent selon un point de vue (parfois plusieurs

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ RERA Nathan, « Spectres et fantômes », In, <http://www.decryptimages.net/creation-dessin/587-spectres-et-fantomes>, consulté le 21 mai 2016.

¹¹⁰ FERRO Marc (1977), Op.cit., p. 13.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid.

points de vue sont confrontés comme dans le film de Marcel Ophüls *Le Chagrin et la Pitié*). Par exemple, *Shoah* de Claude Lanzmann se place principalement du point de vue des Juifs survivants des camps d'extermination. Cela permet aux spectateurs d'appréhender l'histoire de la destruction des Juifs d'Europe de l'intérieur. L'extermination systématique des Juifs est décrite de manière très précise par les seuls témoins de l'époque : les sonderkommandos.

Ainsi, rapidement, les historiens comprennent l'importance des films pour l'histoire. Ils voient dans les images une façon supplémentaire d'engranger des connaissances sur un événement historique. Isabelle Veyrat-Masson dit que l'image d'archives rend « *présent l'absent, en apportant du réel à tout discours*¹¹³ ».

Pour Arlette Farge, « *L'archive est toujours le témoin de quelque chose*¹¹⁴ ». Les historiens Marc Bloch et Lucien Febvre ont fait partie des précurseurs qui ont voulu élargir la notion de sources historiques et selon Florence Descamps¹¹⁵ « *n'ignorer aucune trace humaine et sociale susceptible d'apporter une contribution à la compréhension de l'histoire et de la société* ». Certains, comme Marc Ferro, se sont particulièrement intéressés aux images d'archives filmées et au cinéma. D'après François Garçon et Pierre Sorlin, dans leur article « *L'historien et les archives filmiques*¹¹⁶ », c'est à partir de 1955 que les historiens ont commencé à s'intéresser aux films comme objets d'étude.

Pour autant, ils sont conscients des limites des images d'archives (imprécisions, contexte parfois inconnu, reconstitution de la libération d'Auschwitz par les Russes...). Les historiens savent qu'ils doivent déceler le vrai du faux dans une image (par exemple il faut savoir percevoir les images de propagande).

¹¹³ VEYRAY-MASSON Isabelle (2014), *Le documentaire à base d'archives au cœur de l'histoire à la télévision*, In, <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/le-documentaire-a-base-d-archives-au-cour-de-l-histoire-a-la-television.html>.

¹¹⁴ LA FARGE Arlette, In, DIDI-HUBERMANN Georges (2003), *Images malgré tout*, Les éditions de minuit, Paris, p. 127.

¹¹⁵ DESCAMPS Florence (2005), « Et si on ajoutait l'image au son? Quelques éléments de réflexion sur les entretiens filmés dans le cadre d'un projet d'archives orales », In, *La Gazette des Archives, revue de l'Association des archivistes français*, n°196, p. 95-122.

¹¹⁶ GARÇON François et SORLIN Pierre (1981), « L'historien et les archives filmiques », In, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°2, p. 344 (article entre p.344-356).

3. La méfiance des historiens face aux images d'archives

Les historiens ont donc appris à lire les images d'archives pour pouvoir en tirer le plus d'informations possible. En effet, il est parfois possible de découvrir l'origine d'une image en regardant attentivement ce qu'on y voit. Il est capital pour les historiens d'identifier les personnages, les lieux, dater le document et surtout savoir si ce document fait partie d'un film de propagande ou non. Les habits des personnages peuvent permettre de dater le document (par exemple la tenue militaire de soldats). Les historiens se méfient beaucoup des documents audiovisuels car il n'est pas rare qu'un film monté reprenne des images de différentes sources sans donner les explications nécessaires. Marc Ferro dans son ouvrage *Cinéma et Histoire*¹¹⁷ prend l'exemple d'un film japonais qui montrait la flotte japonaise de 1937 et qui, pour un plan de coupe, avait utilisé un navire en plan moyen qui ne laissait pas apparaître les pavillons. Dans cet exemple, personne ne doutait que les images étaient japonaises et montraient des navires japonais. C'est l'historien Jean Mathiex, qui a reconnu qu'il s'agissait d'un navire américain et a donc identifié la méprise. Cet exemple montre à quel point les images peuvent être trompeuses et pourquoi les historiens s'en sont longtemps méfiés. Depuis quelques décennies déjà, ils les étudient avec attention et cherchent à les décrypter pour les faire parler et voir ce qu'elles révèlent. Ils confrontent souvent les images des actualités cinématographiques d'une même période entre elles afin de comprendre la réalité. Ils sont largement conscients que ces images (surtout en temps de guerre) sont des images de propagande, qu'elles visent à donner une vision particulière aux spectateurs (glorifier une armée, donner le moral à la population dans l'effort de guerre, montrer les résistants comme des terroristes...). Marc Ferro¹¹⁸ donne l'exemple d'actualités cinématographiques allemandes montrant l'offensive italienne pendant la campagne de Russie. Les images laissent penser que l'armée italienne est ressortie victorieuse. Pourtant Marc Ferro, en tant qu'expert sait pertinemment que si les Allemands montrent les Italiens c'est que ces derniers ont perdu, ce qu'il s'empresse de vérifier dans des livres d'histoire. Il explique comment il a décortiqué les images pour prouver qu'il s'agissait d'images de propagande qui n'avaient pas été tournées après l'offensive victorieuse des Italiens. En les observant, il s'aperçoit assez vite qu'au second plan « *le paysage est intact, il y a des fleurs, il y a des arbres, rien n'est tombé !*¹¹⁹ ». Il en conclut que personne ne s'est battu dans ce paysage, dans cette région. Pour lui, il s'agit probablement d'images tournées pendant « *des*

¹¹⁷ FERRO Marc, op.cit., p. 11.

¹¹⁸ FERRO Marc, op. cit., p. 125.

¹¹⁹ Ibid.

*manœuvres italiennes, sans doute en Russie, cinquante kilomètres à l'arrière*¹²⁰ » du front.

Sylvie Lindeperg montre également comment les images peuvent être trompeuses pour le téléspectateur non-averti dans son ouvrage *La voie des images*. Elle explique que certains réalisateurs, toujours en quête de nouvelles images d'archives (pour des raisons mercantiles) vont avoir recours à des images de fiction dans leur documentaire sans en préciser la provenance, laissant croire aux téléspectateurs qu'elles ont été filmées pendant les années de guerre. Or, ce sont des reconstitutions d'événements faites pour les besoins d'un film de fiction. Elle prend l'exemple du docufiction *La Résistance*, du réalisateur Christophe Nick, qui « illustre le sort des condamnées de Châteaubriant, Guy Môquet en tête, en recyclant la scène d'exécution des otages tournée par René Clément pour La Bataille du rail (1945)¹²¹ ». Le problème de ce genre de procédé est que, pour le public peu informé, l'acteur peut être pris pour Guy Môquet. De même les téléspectateurs peuvent penser que cet événement a été filmé, or il n'en est rien. Pour ne pas brouiller les pistes, le réalisateur aurait dû prévoir de donner la provenance de ces images.

Aujourd'hui, les historiens qui s'intéressent aux images d'archives filmées savent reconnaître la façon dont sont filmées celles provenant des films de fiction (le réalisateur porte un regard sur le monde, il a également une visée esthétique de l'image). Si les nazis avaient filmé l'exécution des otages de Châteaubriant, ils ne l'auraient pas fait de la même manière qu'un réalisateur (position de la caméra, longueur des différents plans...).

Sylvie Lindeperg dénonce une autre utilisation de l'image d'archives qui est beaucoup plus répandue : celles qui illustrent un autre événement. Ses exemples sont toujours tirés du même docufiction, *Résistance*. On y voit des images du camp de Dachau pour illustrer la libération de celui d'Auschwitz ou encore, une autre censée « montrer une scène du métro parisien sous l'Occupation dans lequel apparaît une affiche portant la mention incongrue "crimes hitlériens", titre de l'exposition organisée en juin 1945 au Grand Palais¹²² ». Ainsi Sylvie Lindeperg résume que le docufiction de Christophe Nick « s'inscrit dans cette économie du tout visible qui refuse de penser l'absence ; il conduit à nier l'historicité des images et, partant, celle de l'événement¹²³ ». Comme nous l'avons vu précédemment, l'historienne a démontré que notre société a un besoin absolu d'images. Les cas qu'elle cite ci-dessus en sont des exemples probants. François Niney dit que « l'on tente

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ LINDEPERG Sylvie (2013), op. cit., p. 24.

¹²² Ibid.

¹²³ LINDEPERG Sylvie (2013), op. cit., p. 28.

de combler les trous par “l’évidence illustrative” d’images d’époque¹²⁴ ». Les réalisateurs veulent absolument mettre en images les événements dont ils parlent et, comme le précise Niney, c’est le risque qu’il y ait un « écart entre images d’archives et réalités de l’époque (avec le risque de prendre l’archive comme preuve actuelle du passé) ; écart de la mémoire à l’histoire (avec la tendance à confondre celle-ci avec le souvenir)¹²⁵ ». Le problème est que souvent la parole des témoins passe sur des images d’archives comme s’il s’agissait du souvenir du témoin. Les réalisateurs font alors croire qu’elles sont la réalité passée et comme émanant des témoins. Niney cite le cinéaste anthropologue David MacDougall :

« De telles images jouent néanmoins un rôle important dans nos propres mémoires, influençant notre façon de penser le passé. Dans notre culture, elles prennent place comme des objets matériels fabriqués, et non comme de simples messages médiatiques. (...) Dans le cas d’événements historiques récents, nous ne nous souvenons pas des événements eux-mêmes, auxquels nous n’étions pas présents, mais des films et photographies que nous avons vus. Ces derniers peuvent créer une expérience commune, plus puissante et logique en tant que mémoire sociale que les expériences de participants réels¹²⁶ ».

Et François Niney de bien rappeler que les images d’archives ne sont pas des preuves que l’on peut montrer sans les expliquer, sans rappeler le contexte dans lequel elles ont été tournées, sans dire par qui..., sans risquer « de recycler les clichés d’hier dans la propagande d’aujourd’hui¹²⁷ ». Ainsi sous couvert de leçons d’histoire, ce procédé pourrait servir la propagande d’aujourd’hui (les discours politiques) avec les images de propagande d’hier. En effet, Niney s’interroge sur le travail des documentaristes qui ne font « que de plaquer un discours prévu sur des images prétextes ce qui, est loin d’être un travail historique fécond¹²⁸ ». Le problème est que le commentaire des documentaires « plaque un sens “objectif” par dessus les images tout en faisant mine d’en émaner [...] ¹²⁹ ». Par conséquent, c’est comme si le commentaire parlait au nom des vainqueurs de la guerre. Niney met en garde :

¹²⁴ NINEY François (2002), *L’épreuve du réel à l’écran*, De Boeck, Bruxelles, p. 250.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Ibid., p. 251.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid., p. 257.

« Plutôt que prêter nos intentions actuelles aux images d'archives, mieux vaut chercher à voir les intentions qu'elles trahissent. Plutôt que faire défiler les images d'archives comme si c'était l'histoire elle-même, et vouloir en persuader le spectateur, ne vaut-il pas mieux tirer profit du recul historique et les faire rejouer comme des mises en scène de l'histoire appelant une vision méthodique ?¹³⁰ »

Les historiens sont donc vigilants lorsqu'ils sont face à des images d'archives. Ils cherchent toujours à en connaître la provenance.

Ils participent également à la réalisation de films documentaires historiques. Ils représentent un gage de sérieux. Ils sont présents pour conseiller les producteurs ou réalisateurs sur la cohérence entre les images et le commentaire ou pour s'assurer que l'Histoire est bien respectée.

Pour certains, dont Marc Ferro, les films historiques (fiction ou films documentaires) aident à transmettre des connaissances, des savoirs sur l'histoire. Ils ont des vertus pédagogiques. Ils permettent de comprendre un événement historique mais il ne faut pas perdre de vue que ces films ne sont qu'une vision de l'Histoire, vision du réalisateur. Ils ne permettent pas de comprendre l'Histoire dans son ensemble. Cependant d'après Marc Ferro, l'émotion que font passer les films aident les spectateurs à mieux comprendre un événement historique *« alors que les formes traditionnelles du discours historique n'avaient pas su [le] rendre sensible¹³¹ »*.

V - A quoi sert la mémoire collective ?

La mémoire collective a plusieurs fonctions dans notre société. Tout d'abord, elle sert à chaque individu à se contruire. Elle permet donc à chacun de savoir d'où il vient. Mais elle peut également fournir un exemple pour les générations futures, de ce qu'il ne faut pas recommencer, des erreurs à éviter. Elle peut donc servir d'avertissement, encore faut-il être

¹³⁰ NINEY François (2002), op. cit., p. 258.

¹³¹ FERRO Marc (1985), *L'histoire sous surveillance*, Calmann-Lévy, coll. Folio/Histoire, p.112.

capable de comparer un événement du passé avec un événement du présent et reconnaître les traits similaires. La mémoire collective est aussi très utile pour approfondir nos connaissances sur un événement passé. En effet, les récits de certains nous en apprennent plus sur un contexte, une façon de vivre, de penser... Enfin, elle est très utile lorsqu'il s'agit de créer des héros. Elle a tendance à glorifier certains personnages historiques.

1. Se construire

La mémoire collective est l'histoire d'un groupe, son fondement. Sans histoire commune, un groupe est voué à être éphémère. La mémoire collective permet de le faire perdurer dans le temps. Elle nous donne la possibilité de savoir qui nous sommes, d'où nous venons et à quel groupe nous appartenons. Elle permet à chaque individu du groupe de se construire sur des bases solides. Ceux qui ont évolué dans un milieu où l'on conserve farouchement des secrets, où les non-dits triomphent, en ressortent fragilisés. Dans le roman d'Henrich Böll, *Les Enfants des morts*, Graeseler, le personnage principal, réussit à oublier son passé :

« Racontez-moi donc où vous étiez pendant la guerre.

– Oh ! Je n'y pense pas souvent, j'essaie d'oublier et d'ailleurs j'y réussis... C'est le passé¹³² ».

En fait Graeseler représente l'Allemand moyen des années 1950. Son passé est compromettant et il tente d'oublier et de faire oublier à ses descendants la guerre. « Tout oublier dira Graeseler, massacrer systématiquement mes souvenirs. Il faut oublier la guerre¹³³ ». Les Allemands d'après-guerre ne voulaient plus entendre parler de la guerre et de ses atrocités et préférèrent parler des souffrances endurées par leur peuple pendant le conflit. Refusant d'assumer leur passé, ce groupe devint, sous l'occupation étrangère, une collectivité de victimes geignardes et même narcissiques, en proie à son funeste destin. Certains témoignèrent même d'aveuglement à l'encontre des crimes nazis. Destin trop lourd à porter. Seuls les chefs nazis étaient coupables. Sûrs de leur moralité ils mettaient en doute la légitimité des Alliés à leur imposer leur justice de vainqueurs. Plus tard quelques intellectuels tentèrent de réveiller la mémoire de leurs compatriotes, comprenant que le

¹³² BÖLL Heinrich (1955), *Les Enfants des morts*, Seuil, coll. Points, Paris, p.236, In, Olivier GUEZ (2007), *L'impossible retour*, Flammarion, Paris, p. 105.

¹³³ Ibid.

peuple allemand ne pourrait se reconstruire que lorsqu'il aurait assumé pleinement ce passé. Aujourd'hui les Allemands assument leur histoire et l'Allemagne est devenue un modèle pour d'autres pays. Le travail de mémoire effectué par l'Allemagne sur le III^e Reich sert de référence à d'autres pays, dont la France, désireux d'élucider les pages sombres de leur histoire (guerre d'Algérie, esclavage, colonialisme...). La récurrence du thème montre aussi que le travail de mémoire, dans aucun pays, ne va de soi. L'opinion allemande est régulièrement « travaillée » par des discussions, souvent violentes, sur la manière appropriée de parler du passé nazi.

Il en va de même concernant la mémoire familiale. L'écrivain Philippe Grimbert, dans son livre *Un secret* nous en donne un bel exemple. Il raconte, qu'enfant, il a toujours senti un certain malaise dans sa famille. Il avoue même avoir toujours su que quelque chose n'allait pas. Grimbert, dans son livre autobiographique, met en scène un enfant, le narrateur lui-même, qui s'est inventé un frère, un double pour combler sa solitude. Il ressent au sein de sa famille un certain malaise et mal-être avec ses parents qui semblent lui cacher un secret. Il découvre au grenier un ours en peluche, mais ses parents éprouvent une certaine gêne devant cette peluche. En fait, il apprendra plus tard, par une voisine, qu'elle a appartenu à son demi-frère mort avec sa mère à Auschwitz. Devenu adulte, il éprouvera de graves troubles psychologiques. Il en est de même dans le livre de Jean Molla *Sobibor*¹³⁴, le personnage principal, Emma, éprouve de graves troubles psychologiques, elle est anorexique. Mais derrière sa maigreur se cache l'origine de son mal : les mensonges, les non-dits entretenus par sa famille mais qu'elle devine. Elle découvre, elle aussi, de manière brutale l'épouvantable secret de famille caché par ses grands-parents qu'elle admire. Son grand-père était un bourreau dans le camp de concentration de Sobibor et sa grand-mère était témoin de cela.

Un autre exemple, celui de Cilly Kugelmann, directrice des programmes du musée Juif de Berlin en 2005, qui livre sa propre expérience au journaliste Olivier Guez. Cilly Kugelmann et sa sœur sont nées après la guerre. Enfants, elles n'ont jamais rien su de la vie de leurs parents, des Juifs polonais déportés à Auschwitz qui perdirent leurs deux premiers enfants dans les chambres à gaz. Pourtant, Cilly Kugelmann raconte son enfance triste et morose et le malaise que sa sœur et elle percevaient. « *Nous ne connaissions pas les faits, mais nous percevions un malaise profond, l'ombre d'une histoire terrifiante. Il m'est difficile de vous décrire nos sensations. Je dirai que l'atmosphère était pesante, tragique. Il n'y*

¹³⁴ MOLLA Jean (2008), *Sobibor*, Gallimard Jeunesse, Paris.

avaient pas de rires à la maison, comme si le plaisir et la légèreté ne pouvaient entrer chez nous¹³⁵ ». Ce témoignage rappelle vraiment celui de Philippe Grimbert dans son livre autobiographique. La mémoire permet donc de structurer le groupe, elle permet à l'individu de se construire.

2. « Plus jamais ça » ?

La mémoire collective fait appel au travail de mémoire qui s'intéresse uniquement aux événements tragiques de l'histoire d'un groupe, tels que les guerres et fonctionne sur l'idée du « plus jamais ça ». Le travail de mémoire met en avant le combat du bien contre le mal.

Ainsi Primo Levi qui est l'auteur de *Si c'est un homme* ressent un besoin pressant de révéler la monstruosité des camps de la mort pendant la Seconde Guerre mondiale, d'objectiver ses souffrances et ses souvenirs et donc il va assumer sincèrement le rôle de témoin. Il veut que le monde se souvienne pour que plus jamais cela ne se reproduise. Dès 1946, il commence à préparer *Si c'est un homme*. C'est un témoignage capital sur les camps d'extermination, capital parce qu'il raconte la vie des camps, leur organisation, la lutte quotidienne des prisonniers pour leur survie. En 1947, le livre est enfin publié. Si le succès n'est pas immédiat (il est difficile de parler d'un tel sujet dans l'Italie d'après-guerre), son intérêt pédagogique apparaît progressivement. À partir de 1960, Primo Levi multipliera les rencontres et les échanges avec les jeunes et les étudiants pour que la mémoire collective sur ces événements se conserve. *La Trêve* qui narre la libération des camps et le retour difficile pour les rescapés est publiée en 1963. Il fonctionne sur l'idée du « plus jamais ça ».

Aujourd'hui, le roman *Si c'est un homme* de Primo Levi est étudié dans les collèges italiens. C'est un classique qui est entré dans le programme scolaire italien. Les jeunes italiens doivent même apprendre par cœur le poème¹³⁶ du livre qui sert d'introduction.

Habituellement on estime que l'histoire joue un rôle dans la formation de la responsabilité des citoyens d'une nation. Les citoyens sont censés tirer des leçons de leur passé et ne pas recommencer les erreurs commises. Cependant des historiens, comme

¹³⁵ GUEZ Olivier (2007), *L'impossible retour*, Flammarion, Paris, p. 108.

¹³⁶ Annexe 5, Primo LEVI, *Si c'est un homme*, Julliard, coll. Pocket, Paris, édition de 2008, p. 9.

Hegel¹³⁷, ont démontré que cette idée n'était pas valable, que l'histoire ne servait jamais d'exemple. On ne tire pas les leçons de l'histoire car on oublie. De nombreux chercheurs, dont Todorov¹³⁸, sont en accord avec cela. Il avance l'idée selon laquelle on ne peut pas comparer un événement passé à un autre pour tenter de tirer les leçons du passé. En effet, tout est différent. Chaque événement est unique (notamment avec son contexte historique, social...). Les deux faits qu'on cherche à comparer sont forcément différents et ils n'ont pas les mêmes raisons, justification d'existence. Selon Paul Ricoeur¹³⁹ « *l'oubli frappe [...] la mémoire collective* ». Quant à Georg Hegel, il explique cela par le fait que chaque société se trouve dans une situation particulière, qui lui est propre. Lorsqu'elle se trouve face à un problème, elle ne sait pas voir qu'une situation similaire s'est déjà présentée dans le passé. Ainsi, elle n'arrive pas à se servir de l'expérience passée, « *car une chose comme un pâle souvenir, est sans force dans la tempête qui souffle sur le présent; il n'a aucun pouvoir sur le monde libre et vivant de l'actualité*¹⁴⁰ ».

Ainsi, Jean Améry se lamente en 1977 que son livre *Par-delà le crime et le châtement* n'ait pas servi aux hommes et que bien qu'il ait dénoncé les horreurs de la Seconde Guerre mondiale, dans le monde, il y a toujours autant d'atrocités. En effet, dans la préface d'une nouvelle édition de son livre, il évoque le temps qui a passé mais le monde qui n'a pas changé :

« *Treize années se sont écoulées depuis la rédaction de ce livre ; treize années d'infortune pour le monde. [...] Cette période rivalise d'horreur avec les étapes les plus terribles d'une histoire qui est aussi déraisonnable que réelle. À croire qu'Hitler a remporté un triomphe posthume*¹⁴¹ ».

Ici Jean Améry fait référence aux tragédies mondiales qui se sont déroulées entre la fin d'écriture de son livre et 1977 (2^e édition). Il cite notamment l'invasion de la Tchécoslovaquie par l'URSS (entre autres) suite au Printemps de Prague, le coup d'État de Pinochet au Chili et ce qui s'ensuivit, la prise de pouvoir au Cambodge du régime Khmer

¹³⁷ HEGEL Georg W. F. (1965), *La Raison dans l'histoire*, collection 10/18, p.35, In, VERLHAC Martine (1998), « La mémoire est-elle l'alliée de l'histoire ? », In, *Histoire et mémoire*, Centre Régional de Documentation Pédagogique de l'Académie de Grenoble, Grenoble, p. 11.

¹³⁸ TODOROV Tzvetan (1995), op. cit., p. 34.

¹³⁹ RICOEUR Paul (1998), « Passé, mémoire et oubli », In, *Histoire et mémoire*, Centre Régional de documentation pédagogique de l'Académie de Grenoble, Grenoble, p. 35.

¹⁴⁰ HEGEL Georg op. cit., p. 11.

¹⁴¹ AMÉRY Jean (1966), *Par-delà le crime et le châtement*, Babel, éditions Actes Sud, édition de 2006, p. 11.

rouge... Il s'interroge donc, à juste titre, sur les leçons tirées de son livre.

3. Identité commune, formation et enrichissement : les récits de vie

3.1 Identité commune

Les récits de vie tentent d'explicitier l'histoire des groupes, des collectivités, visent à faire raconter des histoires individuelles vécues. Le récit de vie est une pratique très courante et ordinaire. Nous l'utilisons tous les jours. Il s'agit de raconter à des personnes de notre groupe social des souvenirs d'enfance, de voyage, de vacances... Il peut tout simplement représenter les différents échanges avec les autres que nous avons au cours de notre vie. Dans les récits de vie chacun raconte sa propre vie. Il peut même s'agir de souvenir sur un incident ou un événement minime que nous avons vécu. Comme le dit Paul Ricœur¹⁴² « *Je me raconte, donc j'existe et j'atteste de mon existence aux yeux des autres dans les récits de ma vie* ».

De plus, ces récits alimentent l'histoire du groupe. Ainsi, le sentiment d'appartenance se renforce. Ils soudent davantage les membres d'un même groupe. En effet, celui qui raconte, partage avec les autres une partie de sa vie personnelle qu'il ne partage pas avec tout le monde. Il y a quelque chose de l'ordre de l'intimité du groupe social.

Ces histoires ont aussi une dimension collective, elles mettent en scène la vie d'un groupe, d'un village, d'une ville, d'un quartier, d'une communauté, d'un pays... Elles tentent de valoriser l'identité d'un pays. Cette activité a beaucoup à voir avec l'éducation populaire qui s'intéresse à elle depuis quelques années en lien avec des ateliers d'écriture, le théâtre, la production audiovisuelle et le travail sur la mémoire, sur l'identité, sur la culture. Ces histoires de vie avaient fait leur apparition déjà chez les Anciens Grecs pour construire une identité nationale face aux Perses et elles nous ont laissé des connaissances et des savoirs dans de nombreux domaines (politique, culturel...).

¹⁴² RICŒUR Paul, In, Patrick BRUN (2003), « Le récit de vie dans les sciences sociales », In, Revue Quart Monde n°188, novembre 2003.

3.2. La dimension formatrice et éducative

Les récits de vie peuvent être exprimés à travers l'écrit. Prenons l'exemple du *Journal d'Anne Franck* qui nous renseigne sur les persécutions des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale ou le *Journal de Zlata*, journal d'une petite fille de onze ans qui raconte sa vie quotidienne, retrace la guerre dans l'ex-Yougoslavie avec ses propres mots. François Mauriac, dans son ouvrage *Mémoires intérieurs*¹⁴³, s'interroge sur l'intérêt et les motivations d'écrire un récit de sa vie, laissant entendre qu'un tel récit doit aussi témoigner des grands événements de notre époque, doit sauvegarder la mémoire collective et apporter un enrichissement culturel. Il écrit dans l'incipit de *Mémoires intérieurs* :

« Raconter sa vie, c'est une idée que des amis ont pour nous quelquefois. Pourquoi ne racontez-vous pas votre vie ? Oui, pourquoi ? Par humilité ? Non, l'orgueil suffirait bien à nous en détourner. D'ailleurs que raconterions-nous si nous ne fûmes que peu mêlés aux événements et si nous n'avons rien vu de près ».

Lorsque Primo Levi a écrit *Si c'est un homme*, sa démarche n'était pas uniquement d'apporter un simple témoignage sur l'horreur des camps d'extermination et la cruauté des nazis mais elle consistait aussi à documenter et rendre compte de l'état d'esprit qui régnait dans les camps, et ainsi proposer « une étude dépassionnée de l'âme humaine¹⁴⁴ », comme il l'écrit dans sa préface. C'est une réflexion philosophique : il y décrit la négation de la vie humaine où l'homme est déshumanisé, la destruction de l'humanité et l'acceptation pour beaucoup de leur sort. Son récit transmet au groupe une connaissance et un grand enrichissement sur l'Homme.

« [...] mon livre n'ajoutera-t-il rien à ce que les lecteurs du monde entier savent déjà sur l'inquiétante question des camps d'extermination. Je ne l'ai pas écrit dans le but d'avancer de nouveaux chefs d'accusation, mais plutôt pour fournir des documents à une étude dépassionnée de certains aspects de l'âme humaine¹⁴⁵ ».

Les récits de vie sont réalisés par des personnes qui souhaitent laisser un héritage à notre société ou tout simplement à leur groupe social d'appartenance afin que chacun puisse

¹⁴³ MAURIAC François (1959), *Mémoires intérieurs*, Flammarion, coll. Poche, Paris, p. 7.

¹⁴⁴ LEVI Primo, *Si c'est un homme*, Julliard, coll. Pocket, Paris, édition de 2008, préface p. 7.

¹⁴⁵ Ibid., Préface p. 8.

connaître son histoire. Parfois, cela devient un besoin. C'est ce que Primo Levi¹⁴⁶ dit dans *Si c'est un homme* : « *Le besoin de raconter aux "autres"*¹⁴⁷, *de faire participer les "autres", avait acquis chez nous*¹⁴⁸ [...] *la violence d'une impulsion immédiate, aussi impérieuse que les autres besoins élémentaires* [...] ». Raconter ce qu'il avait vécu avec des milliers d'autres personnes devenait vital pour Primo Levi. C'était une question de survie pour lui. Il fallait que le monde sache pour toutes les victimes mortes ou vivantes et pour que cette atroce expérience reste dans la mémoire des peuples. En effet, il compare son besoin de raconter aux besoins élémentaires comme l'eau et la nourriture.

Les récits de vie s'expriment aussi à travers l'oral ou par le biais de tout autre média : vidéo, audio, photographie.... Par exemple tel ami ayant participé à la guerre en Afghanistan va nous raconter son expérience, tel oncle raconte l'histoire d'une branche de la famille au cours d'une réunion familiale.

Déjà, lors du conflit qui nous intéresse dans ce dossier, Eisenhower, commandant suprême des forces alliées, lors de la libération du camp de Buchenwald et à la découverte des atrocités nazies, fait prendre le plus grand nombre possible de photos pour témoigner devant le monde entier de ce qui s'est passé et afin que personne n'oublie et ne nie le passé. De plus les habitants de la ville voisine de Weimar, distante d'environ cinq kilomètres, sont réquisitionnés pour l'évacuation des corps de déportés, la plupart d'entre eux disant qu'ils ignoraient ce qui se passait alors à Buchenwald. Le commandement américain a souhaité que des notables de Weimar se rendent au camp, le 16 avril 1945, afin que chacun puisse constater l'horrible réalité du régime porté au pouvoir en 1933 et puisse propager, porter à la connaissance de tous ce qu'ils ont vu, à travers l'Allemagne, par leurs récits oraux. Il espère que les gens ainsi instruits sur ce régime barbare réfléchiront et tireront les leçons du passé.

3.3. L'enrichissement culturel

Plus récemment, dans le cadre du programme de collecte de la mémoire orale en Périgord, proposé par l'Agence culturelle départementale Dordogne-Périgord, le centre culturel *La Fabrique* a lancé une opération qui a pour nom « Mémoire(s) de demain ». Il

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ « *Les autres* » fait ici référence aux personnes qui n'ont pas été déportées dans les camps de concentration et aux générations futures.

¹⁴⁸ « *nous* » fait ici référence aux hommes et aux femmes qui ont vécu dans les camps de concentration.

organise des soirées de restitution : il s'agit là de garder la mémoire de la région en faisant appel aux témoignages des anciens qui sont une matière riche pour les générations à venir dans beaucoup de domaines (artistique, éducation...). On a vu surgir des collecteurs de mémoire armés de carnets, de micros et de caméras pour recueillir les témoignages oraux des dernières générations. De véritables enquêtes ont été menées sur la vie sociale, les rites calendaires et la littérature orale, restituées sous forme de films, de livres... Par exemple le patois périgourdin a presque disparu avec l'instruction publique obligatoire en français et le changement de société. En effet plus personne ne voulait l'utiliser ni le transmettre à ses descendants, car il faisait peser une certaine honte sur ceux qui le parlaient. Actuellement il est en cours de sauvetage et cela apparaît comme une urgence.

D'autres villes, comme la ville de Limay dans les Yvelines, commencent, elles aussi, à recueillir et conserver la mémoire de leurs habitants, leur patrimoine, dans des projets plus ou moins ambitieux. Parfois les écoles y sont associées pour faire découvrir aux écoliers leur passé. Il faut façonner chez les élèves, futurs citoyens, la conscience d'appartenir à un groupe. On voit fleurir dans certaines villes des plaques commémoratives sur les façades de certaines maisons privées, signalant l'ancienne demeure d'un homme mort pour la France.

De même un centre de mémoire urbaine a été créé à Sevrans. Les récits de vie (oraux ou écrits) de 200 000 habitants venant de 76 communautés ethniques différentes y sont conservés. Cette pluralité culturelle enrichit et rapproche les habitants, redonne un sens commun à leur identité plurielle.

L'échomusée de la Goutte d'Or, dans le 18^{ème} arrondissement de Paris, entreprend un grand travail de mémoire. Il est rappelé que cet échomusée ne présentera pas les anciens métiers du quartier par exemple, mais il présentera la vie quotidienne de ses habitants, dans le présent comme dans le passé. Il se propose de conserver des archives orales et valorisées à travers des expositions, pour mettre en lumière l'identité collective de ces habitants.

Ces récits de vie sous toutes leurs formes permettent donc une transmission de la connaissance, du savoir, de la culture au plus grand nombre et donc l'épanouissement de chacun, qui trouve ainsi la place de citoyen qui lui revient. Ils apportent un enrichissement de la culture et beaucoup d'émotion. Tous peuvent ressentir le sentiment d'appartenir à un groupe quelles que soient les expériences de vie, bonnes ou mauvaises, vécues.

On peut dire que les récits de vie ont une dimension formatrice, éducative et

culturelle, l'objet étant le travail de la mémoire.

4. Des modèles à suivre : les héros nationaux

La mémoire collective construit des héros. Plus le groupe est important, plus il est facile de trouver des héros. Les médias et notamment la télévision avec ses documentaires et ses films historiques ont renforcé l'admiration pour ces héros. Elle a permis l'héroïsation, la remémoration du courage et des sacrifices. Quel français n'a jamais entendu parler de Jean Moulin ou de Guy Môquet, tous deux incarnant la figure de la Résistance et du courage.

En 2007 Nicolas Sarkozy demande aux professeurs d'histoire de lire à tous les lycéens, en début d'année, la dernière lettre de Guy Môquet adressée à ses parents. Il s'agit d'ériger en exemple à toute une jeunesse le plus jeune prisonnier fusillé au camp de Châteaubriand, le 22 octobre 1944, emblème de l'engagement, de la détermination et du courage.

Mort à 17 ans, le jeune homme devient le symbole de l'engagement communiste dans la Résistance. Et c'est sans doute à ce titre que la gauche va récupérer l'annonce du président Sarkozy et la querelle qu'elle entraînera sur le devoir de mémoire instrumentalisé. En effet, la publication en 2004 de *Liquider les traîtres, la face cachée du PC 1941-1943* et *Le sang des communistes* par Jean-Marc Berlière et Franck Liaigre, ont dérangé quelque peu la vision officielle de l'histoire du Parti communiste durant la Seconde Guerre mondiale. Le sang de Guy Môquet, devenu héros national, versé pour la liberté lavait les taches d'un Parti communiste qui peinait à effacer sa compromission avec le pouvoir nazi durant l'été 1941. Ainsi la mémoire collective permet d'éduquer un peuple en lui fournissant comme modèles les héros nationaux et leurs valeurs, comme autrefois les Grecs anciens ont donné comme exemple aux jeunes, durant des siècles, les héros de l'Iliade et de l'Odyssée en leur racontant leurs exploits héroïques.

VI – Comment se construit la mémoire ?

La mémoire fait partie intégrante de nous-mêmes. Elle est intrinsèque. Les souvenirs que nous avons sont personnels. Ils viennent de notre vécu, notre expérience de la vie, de ce dont on a été témoin et donc ce qu'on a pu voir et entendre. Mais le souvenir des événements est propre à chacun. Il peut différer d'un individu à l'autre pour un même événement vécu. C'est ainsi que certains psychanalystes, comme Serge Viderman, révèlent que la mémoire se construit dans une rencontre entre ce que nous fantasmons et l'événement en lui-même. Serge Tisseron tente d'expliquer la pensée de Serge Viderman dans son article « Mémoire et psychanalyse. Les maladies de la mémoire¹⁴⁹ ». Il précise également que « *la mémoire se remanie au fil des échanges qu'un individu a avec tous ses interlocuteurs successifs*¹⁵⁰ ». Comme nous l'avons déjà évoqué, la mémoire se transforme assez aisément car elle tient du subjectif. Ainsi « *se souvenir d'un événement ne signifie pas forcément qu'on s'en souviendra tel qu'il a eu lieu [...]*¹⁵¹ ».

1. Quel est le bon moment pour faire de la mémoire : l'exemple de l'Allemagne après la Seconde Guerre mondiale

1.1. Les années d'après-guerre, un passé trop récent

Dans les années d'après guerre, les Allemands ne comprenaient pas pourquoi les Alliés les jugeaient responsables pour les crimes contre les Juifs en particulier. Ils préféraient rejeter ce passé qu'ils n'arrivaient pas à assumer. Pour eux, ils n'étaient pas responsables. Jean Améry témoigne de cela en rappelant que « *les Allemands se prenaient eux-mêmes pour un peuple sacrifié du fait qu'ils avaient non seulement dû survivre aux hivers de Leningrad et de Stalingrad, aux bombardements de leurs villes, au jugement de Nuremberg, mais aussi au morcellement de leur pays [...]*¹⁵² ».

Ainsi, alors qu'en 1946, 57 % d'entre eux étaient favorables à la dénazification, ils ne furent plus que 17 % en 1949. Ils étaient sûrs de leur moralité et mettaient en doute la justice

¹⁴⁹ TISSERON Serge, « Mémoire et psychanalyse. Les maladies de la mémoire », In, Denis PESCHANSKI et Denis MARÉCHAL (2013), *Les chantiers de la mémoire*, INA éditions, Bry-sur-Marne, p. 31-32.

¹⁵⁰ Ibid., p. 32.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² AMÉRY Jean, op. cit., p. 145.

des Alliés. De cette façon ils se sont repliés sur eux-mêmes, sur leurs souffrances en oubliant celles subies par les Juifs et en occultant toutes les séquelles qui s'ensuivirent et dont les Juifs furent les victimes.

Olivier Guez raconte aussi que de nombreuses institutions, cimetières et lieux de culte juifs furent profanés, salis de croix gammées et de slogans nazis. Les Allemands refusaient ainsi de se souvenir. Dans ce contexte aucun travail de mémoire ne pouvait encore être possible.

Mais n'oublions pas qu'en France, l'antisémitisme n'avait pas non plus disparu comme en témoigne Claude Lanzmann dans son ouvrage *Le lièvre de Patagonie*. Ainsi il raconte qu'en 1945, après la Libération, il était élève en Khâgne, à Paris, au lycée Louis Le Grand, où l'on avait voulu nommer une salle Robert Brasillach, écrivain notoirement célèbre pour sa collaboration, son appel à la haine raciale et aux meurtres des Juifs. Lanzmann écrit donc que « *l'antisémitisme n'avait pas miraculeusement disparu avec la Libération*¹⁵³ ». Il était installé depuis des années en France comme en témoigne en 1894 l'affaire Dreyfus (capitaine de confession juive injustement accusé d'espionnage et condamné au bagne à perpétuité). Lors d'une conférence, Claude Lanzmann raconte comment au collège, l'un de ses camarades juifs, se faisait molester tous les jours dans la cour de récréation sans qu'aucun adulte (surveillants ou professeurs) n'intervienne.

Dans les années 1950, en Allemagne, certains étaient devenus ouvertement philosémites afin de se détacher réellement du passé hitlérien. D'ailleurs, Jean Améry écrira dans la préface de son ouvrage *Par-delà le crime et le châtement* :

« *Au moment où j'ai entamé la rédaction de ces essais, au moment où je l'ai terminée, l'antisémitisme n'existait pas en Allemagne, ou plus exactement : là où il existait, il n'osait pas se manifester. On étouffait l'affaire des juifs ou, mieux encore, on tentait de s'en sortir en affichant un philosémitisme [...]*¹⁵⁴ ».

Ainsi, des sociétés d'amitié judéo-chrétienne se créèrent pour montrer que les Allemands étaient soucieux de lier et maintenir une amitié avec les Juifs d'Israël. C'était un rapprochement entre Israël et le peuple allemand. Ces sociétés envoyèrent même des jeunes

¹⁵³ LANZMANN Claude (2009), *Le lièvre de Patagonie*, In, SZAFRAN Maurice lors d'une conférence pour le Centre de Documentation Juive Contemporaine.

¹⁵⁴ AMÉRY Jean, op. cit., p. 15.

en Israël et leur firent aussi visiter des anciens camps de concentration. Elles avaient pour but de souder l'amitié judéo-chrétienne et d'éduquer les Allemands. En effet, grâce à elles les préjugés antisémites diminuèrent et elles confrontèrent l'Allemagne à son passé.

Mais ces sociétés développèrent un autre aspect d'après Olivier Guez¹⁵⁵. La majorité de la population se sentait désormais en paix avec les Juifs puisque leur pays affichait une amitié avec ceux d'Israël mais aussi avec ceux d'Allemagne et en plus ils avaient touché des dédommagements après la guerre. Les Allemands se sentaient donc irréprochables d'autant plus que finalement les Allemands chrétiens et juifs ne se fréquentaient pas. Les premiers n'avaient donc jamais affaire aux seconds et leur sentiment de culpabilité s'est envolé. Par conséquent, plus personne ne voulait évoquer la guerre maintenant qu'on pensait avoir réglé le problème de l'antisémitisme et que les victimes avaient été indemnisées. Ainsi plus personne ne parla de la guerre et tout ce qui touchait de près ou de loin à cette période devint un sujet tabou. Jean Améry illustre très bien cette idée en rapportant dès les premières pages de son livre *Par-delà le crime et le châtement*, le conseil d'un de ses amis qui « *trouvait inopportun, sinon inadmissible, de faire apparaître le nom d'Auschwitz dans le titre de l'ouvrage : le public, disait-il était, devenu allergique à ce concept géographique, historique et politique*¹⁵⁶ ». En effet, rappelons que Jean Améry, né Autrichien, écrit en langue allemande et que cet ouvrage ne sera traduit en Français que plus tard.

De même Olivier Guez lors de son investigation journalistique pour écrire son ouvrage *L'impossible retour*, recueil de nombreux témoignages d'Allemands dont celui de l'historien Johannes Wills, enfant dans les années 1950, qui raconte que ses parents ne lui ont jamais parlé de la guerre ni même leur voisin qui avait été interné dans le camp de Dachau. Il explique qu'à l'école le sujet n'a jamais été abordé non plus. De plus, certains de ses professeurs avaient un passé nazi. Il dira que « *c'était une période d'amnésie complète*¹⁵⁷ ».

Même le gouvernement allemand d'Adenauer encourageait cette amnésie puisqu'il reconnaissait le droit à l'erreur politique et une loi de 1951 permit aux fonctionnaires et même aux hauts fonctionnaires, ayant travaillé pour le régime nazi, de toucher une retraite et de réintégrer leur poste. Ainsi en 1953, de très nombreux anciens nazis regagnèrent la fonction publique, comme le Ministère des Affaires étrangères, le Ministère de l'Intérieur...

¹⁵⁵ GUEZ Olivier, op. cit., p. 104.

¹⁵⁶ AMÉRY Jean, op. cit., p. 21.

¹⁵⁷ GUEZ Olivier, op. cit., p. 108.

L'exemple le plus célèbre est celui du haut fonctionnaire nazi Hans Globke (bien que jamais membre du parti nazi) qui avait imposé à tous les Juifs les deuxièmes prénoms de Sarah et Israël, et qui fut nommé chef du cabinet d'Adenauer dès 1953. Il resta auprès d'Adenauer jusqu'en 1963.

De plus, de 1951 à 1954, de nombreuses grâces furent accordées aux anciens nazis. Ainsi des milliers de grands criminels de guerre ont été amnistiés (médecins des camps, membres des Einsatzgruppen). À la même époque, il se passe exactement la même chose en France. Le 5 janvier 1951 est promulguée une loi d'amnistie « *aux auteurs de faits ayant entraîné l'indignité nationale et une peine de prison inférieure à 15 ans. Elle prévoit également des mesures individuelles pour les incorporés de force, les mineurs de moins de vingt et un ans et ceux dont la peine est presque purgée*¹⁵⁸ ». Puis en 1953 est votée une autre loi d'amnistie qui va permettre de sortir des prisons tous ceux qui y ont été enfermés à la Libération, à l'exception des cas les plus graves, comme « *ceux qui se sont rendus coupables de meurtres, de viol, de dénonciation ou qui, par leurs agissements ou leurs écrits, ont sciemment exposé ou tenté d'exposer des personnes à des tortures, à la déportation ou à la mort, ou ont sciemment concouru à l'action de l'armée ou des services de police ou d'espionnage ennemis*¹⁵⁹ ». Toutes les autres personnes qui ont participé à la Collaboration sont amnistiées. Les mineurs de moins de 18 ans le sont mêmes pour les meurtres, viols, dénonciation... Cette dernière loi met un terme à l'épuration et entame le processus de réconciliation nationale. Mais ce processus va aussi avoir pour effet de plonger la France dans une phase d'oubli comme le précise Henry Rousso¹⁶⁰.

En Allemagne, il faut attendre 1957 et le procès d'Ulm pour que les consciences commencent à se réveiller. Des membres des Einsatzgruppen furent jugés. Ils écopèrent de peines relativement légères (de 3 à 15 ans d'emprisonnement) compte tenu des crimes jugés. Mais ce qui changea, c'est que les médias étrangers s'y intéressèrent et pour sauver l'honneur, le gouvernement allemand créa en octobre 1958 l'Office central de l'administration fédérale, organisme chargé de collecter les preuves relatives aux crimes commis par les SS et les Einsatzgruppen. Même si les plus hauts gradés furent souvent épargnés par la justice au profit des sous-officiers subalternes, Adolf Eichmann (collaborateur de Globke sous le régime nazi) fut arrêté en 1960 par le Mossad alors qu'il se

¹⁵⁸ ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 67.

¹⁵⁹ Fac similé du Journal Officiel du 7 août 1953, p.06942, In, http://legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT000000313959.

¹⁶⁰ ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 186.

cachait sous un pseudonyme en Amérique latine. Rappelons que le gouvernement d'Adenauer connaissait l'identité d'Eichmann depuis 1952 mais n'avait rien dit au gouvernement israélien. Redoutant un retour de la germanophobie mondiale, le gouvernement allemand s'est évertué à retrouver et juger les anciens nazis les plus criminels. Les juges et les procureurs qui avaient exercé dans des tribunaux nazis furent exclus et remplacés par des magistrats non compromis. Pour la première fois, les comptes rendus de ces procès se retrouvaient dans les journaux allemands. Les médias allemands couvraient de plus en plus de procès comme celui de Francfort en 1963 qui jugea environ 2 000 SS en poste à Auschwitz coupables de crimes monstrueux (ils se divertissaient en tuant des prisonniers ou en se servant de bébés comme cible, par exemple). La presse s'empara de ce procès. Dans un premier temps, le peuple allemand s'intéressa vivement au procès mais rapidement il se lassa de ce sujet à force d'entendre toujours les mêmes horreurs du passé qui les mettaient face à leur douloureuse histoire.

1.2. Le réveil

Vers la fin des années 1960, des écrivains commencèrent à publier des ouvrages sur l'Allemagne d'après-guerre, sur l'ignorance des jeunes générations au sujet de la guerre et du silence des anciens. Certains livres, à l'instar de celui d'Alexander Mitscherlich, *Le Deuil impossible*, firent scandale. Ce dernier explique qu'aucun de ses patients en psychanalyse ne montrait de réelle sympathie envers les victimes du nazisme et appelle les Allemands à faire un travail de remémoration pour se délivrer de leur douloureux passé. Ainsi, lentement, le silence de plomb d'après-guerre se levait.

Dans le même temps, la nouvelle génération d'Allemands, très engagée, s'empara du nouveau média télévision et se permit de diffuser très largement des documentaires, des débats, des films sur la guerre. La télévision contribue donc à faire évoluer les mentalités. Cette évolution se fait par les jeunes Allemands. Ces jeunes furent choqués, ressentirent la honte et prirent leur passé comme un lourd fardeau. Des manifestations estudiantines se mirent en place pour réclamer des enseignements sur l'Histoire du III^e Reich, ce qui leur fut accordé. Les jeunes se réveillaient et ne supportaient plus le silence, ils réclamaient des réponses. Ainsi petit à petit, ils dénoncèrent les anciens nazis qui travaillaient dans la société comme si rien ne s'était passé. Cette évolution se fit très lentement car elle toucha seulement les personnes les plus instruites et donc une faible partie de la population. En 1979, la série américaine *Holocaust*, réalisée par Marvin Chomsky, réveilla les consciences dans un

sursaut. Cette série de 4 épisodes (entre 89 et 135 minutes par épisode) retrace la vie d'une famille juive bourgeoise très bien intégrée à la vie Berlinoise, les Weiss, pendant les années de guerre. Les téléspectateurs assistent aux persécutions de cette famille jusqu'à leur anéantissement dans les chambres à gaz d'Auschwitz (seuls, l'un des fils et la belle-fille survivront). Cette série a été récompensée par 8 Emmy Awards (récompenses de télévision américaine) et de 2 Golden Globes (récompenses de cinéma et de télévision américaines décernées par l'Association Hollywoodienne de la presse étrangère) en 1978 et 1979. Elle a été achetée par 28 pays dont la RFA au moment de sa sortie. Malgré quelques erreurs et approximations, c'est une série qui a bien marché auprès des téléspectateurs du monde entier. Ainsi ce feuilleton a suscité une vive émotion chez les Allemands qui comprenaient enfin concrètement quelles avaient été les souffrances des Juifs et les atrocités du régime nazi. Ils faisaient preuve d'empathie à l'égard de cette famille Weiss qui représentait les milliers d'autres familles juives. D'autant plus que ce feuilleton n'épargnait aucun aspect de l'Histoire allemande. Avec ses 4 épisodes il a captivé entre 15 et 20 millions de téléspectateurs, autant dire qu'il a eu un très grand impact sur la société allemande de ces années-là. Il faut dire que la télévision et les programmes qu'elle diffuse, tendent à toujours susciter l'émotion. Ce programme fut vécu par certains et surtout par les jeunes, comme un véritable choc car ils étaient probablement mal informés sur les événements de la guerre. Tous les médias parlèrent de la fiction qui entraîna certains débats passionnés qui firent entrer la Shoah au cœur de l'identité allemande. En bref, personne dans la société allemande ne restait insensible à *Holocaust* qui montrait, sans fard, le calvaire enduré par les Juifs sous le nazisme, mais il interrogeait aussi chacun sur sa responsabilité pendant cette période. Qu'avaient-ils fait pour empêcher cela ? N'avaient-ils pas côtoyé des partisans du nazisme ? Ils prenaient enfin conscience de leur responsabilité collective.

En France, les droits de cette série ne sont pas achetés alors que 28 pays l'ont fait, même la RFA. Les trois chaînes publiques existantes tentent de se justifier¹⁶¹ en arguant son prix trop cher (FR3), elles déclarent que les français ont fait mieux sur le sujet avec *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais (TF1) et qu'il vaut mieux encourager la production de films français plutôt que d'acheter américain (Antenne 2). Bien entendu ce ne sont que des prétextes car la France a encore du mal à assumer son passé concernant le génocide des Juifs. Finalement huit mois plus tard, Antenne 2 finira par acheter les droits d'*Holocaust*.

L'engouement pour ce feuilleton de la société allemande entière, poussa les médias à

¹⁶¹ ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 169.

faire témoigner des rescapés des camps. Désormais, les Allemands faisaient face à leur douloureuse Histoire. Il aura fallu attendre environ 30 ans pour que cela se réalise mais les retentissements furent colossaux : une loi fut votée pour que la prescription des crimes de guerre et de crime contre l'Humanité et de génocide soit levée (elle devait avoir lieu le 31 décembre 1979), de nombreux documentaires télévisuels montrant les anciens camps apparurent et des expositions sur le sujet de la Shoah eurent lieu en présentant des objets et matériaux des camps.

L'Allemagne, mais aussi la France, ont pendant longtemps préféré éviter de parler des catastrophes. Comme le dit Serge Tisseron dans son article « Mémoire et Psychanalyse. Les maladies de la mémoire » :

« Les catastrophes étaient traitées comme on traitait les traumatismes dans les familles : moins on en parlait, mieux on se portait. Depuis ces dernières années, on réalise un travail qui va dans le sens contraire : plus on parle des catastrophes, mieux on prépare les générations futures à y faire face¹⁶² ».

Pendant longtemps, concernant la mémoire de la Seconde Guerre mondiale et notamment tout ce qui était relatif à la Collaboration, la France a pratiqué la « *politique de l'autruche* ». On était dans le refoulement (surtout avant 1971 d'après Henry Rousso¹⁶³ qui a étudié les différentes phases par lesquelles la France est passée en ce qui concerne son rapport avec Vichy). D'après Henry Rousso, c'est à partir de 1971 qu'elle va commencer doucement à sortir du refoulement. Mais c'est surtout après 1974 qu'elle va assumer son passé avec, comme le précise Rousso, « *le réveil de la mémoire juive*¹⁶⁴ ». Ainsi elle va entrer dans une ère de l'obsession de la commémoration. Aujourd'hui, on a compris que pour mieux se construire, il faut parler, expliquer le passé même si cela rappelle un passé peu glorieux et encombrant (Collaboration du Gouvernement, de la SNCF, de la Police dans la déportation des Juifs...).

¹⁶² TISSERON Serge, op. cit., p. 45.

¹⁶³ ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 19.

¹⁶⁴ ROUSSO Henry, Ibid.

2. Quels types d'événements entrent dans la mémoire collective ?

Avant de savoir quels types d'événements entrent dans la mémoire collective, il faut d'abord définir ce qu'est un événement. Nous reprendrons l'idée d'Andreas Suter¹⁶⁵ qui revient à l'étymologie du mot événement en allemand, « *ereignis* ». Ce terme vient du verbe allemand « *eraügen* », qui est lui-même dérivé du mot « *auge* » qui signifie « œil ». Un « *ereignis* » est un fait qui se déroule sous les yeux de quelqu'un. Cela suppose « *une relation subjective entre ce fait et l'observateur*¹⁶⁶ ».

Un événement se définit aussi par rapport à sa soudaineté dans l'actualité. C'est quelque chose auquel on ne s'attend pas. Il y a un effet de surprise pour les personnes qui en sont témoins (directement ou par retransmission grâce aux médias).

Certains événements rentrent dans la mémoire et d'autres non. Pourquoi ? Qu'est-ce qui fait qu'un événement est plus important qu'un autre ?

Les événements qui entrent dans la mémoire collective sont ceux qui sont déterminants, qui ont un impact sur les individus et sur les générations futures. Henry Rousso explique très clairement que les historiens, depuis quelques années, se sont mis à étudier l'histoire de la mémoire, c'est-à-dire « *la représentation du passé et l'entretien de son souvenir, soit au sein d'un groupe donné, soit au sein de la société tout entière*¹⁶⁷ ». Il ajoute que cette histoire de la mémoire s'articule autour d'événements clés comme la Révolution française ou la Seconde Guerre mondiale. Ainsi de nos jours, les historiens étudient la postérité de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale. Henry Rousso indique que les événements dont le souvenir perdure longtemps après sont ceux qui ont causé « *des crises profondes de l'unité et de l'identité françaises*¹⁶⁸ ». Ce sont les plus conflictuels qui restent dans les mémoires. Ainsi, si le souvenir des événements de la Seconde Guerre mondiale est durable, c'est aussi parce que ce conflit a été une tragédie d'une exceptionnelle gravité, presque unique dans l'histoire de France, comme le rappelle Henry Rousso¹⁶⁹. Le dernier conflit mondial a eu un impact sur nos vies à tous, qu'on l'ait vécu ou non. Les personnes qui ont subi cette guerre en restent marquées à jamais. Quant aux autres, elle a un

¹⁶⁵ SUTER Andreas (1997), *Histoire sociale et événements historiques. Pour une nouvelle approche*, Annales Histoire, Sciences Sociales n°3, In, Fleury-Vilatte Béatrice (2003), *Récit médiatique et histoire*, L'Harmattan-Ina, Paris, 2003, p. 21.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 11.

¹⁶⁸ ROUSSO Henry, Ibid.

¹⁶⁹ ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 13.

retentissement sur leurs vies car désormais elle est étudiée en Histoire par tous les élèves, elle est commémorée tous les ans le 8 mai (date anniversaire de l'Armistice). Nous avons aussi une autre date importante, celle du 6 juin, le Débarquement des Alliés en Normandie.

La guerre qui nous intéresse a eu un impact sur le monde car elle fut gigantesque et destructrice comme aucune autre dans l'histoire. Elle a marqué plus que n'importe quelle guerre les mémoires : elle a été beaucoup plus meurtrière que la Grande Guerre, elle a été la plus acharnée et la plus étendue de son histoire. Ce fut le conflit armé le plus grand de l'histoire avec 100 millions de soldats et 61 pays engagés dans le combat. Elle a surtout frappé de plein fouet les populations civiles, elle les a affamées, massacrées, mises en esclavage, déportées, exterminées. Elle a fait 50 millions de morts, dont six millions de Juifs, assassinés dans des camps d'extermination, véritables usines de la mort. C'est la première fois dans l'histoire des hommes qu'il y a eu autant de massacres organisés, autant de populations anéanties pour une idéologie pseudo-scientifique du racisme... C'est la première fois qu'on assiste à une telle négation de la vie humaine. C'est la première fois que toutes les ressources de l'esprit humain ont été mises au service de la destruction de masse. Tel a été le prix de ce combat sans merci où s'est joué le destin de l'humanité, dans un concept de destruction à peine inimaginable. On ne s'étonnera pas alors du traumatisme moral ressenti par les populations et qui perdure bien après la guerre, encore aujourd'hui. Une terrible prise de conscience internationale fait jour après le conflit. Cette guerre a changé la face du monde et encore aujourd'hui nous vivons ses conséquences.

De nos jours, peu se souviennent de la guerre de 1870. Qui se souvient de l'armée de la Loire, créée par Gambetta et dont la mission était de délivrer Paris ou bien de la bataille de Sedan avec la capitulation des forces françaises et la capture de Napoléon III. C'est que cette guerre, classique, qui s'est faite avec des chevaux et des fusils, est presque effacée de la mémoire des gens, elle a été supplantée par les deux guerres les plus meurtrières de l'histoire, deux guerres qui ont pris un tournant décisif dans l'histoire des guerres, qui se sont déroulées à coup d'obus, de bombardement acharnés, d'armes modernes de destructions massives, d'armes meurtrières... Deux guerres complètement différentes de ce que l'on avait connu jusqu'alors.

De même, l'histoire ne s'intéresse pas beaucoup à l'odyssée du Train fantôme et à ses 700 déportés noyés dans l'oubli de la mémoire. Après le débarquement en Normandie et à l'approche de la victoire des Alliés, le 30 juin 1944, Vichy va livrer un des derniers convois de déportés à la Gestapo. En effet les Nazis redoutent que les nombreux détenus des

prisons et des camps français, résistants, communistes, Juifs, Polonais, Italiens antifascistes, Républicains espagnols, hommes et femmes, viennent grossir les rangs des Forces Alliées débarquées en Normandie. Ils veulent que ces détenus participent à l'effort de guerre allemand dans les camps de concentration. Ils sont presque tous prisonniers politiques et ont été considérés comme inaptes au travail. Ainsi ils ont pu échapper jusqu'à ce 30 juin à la déportation. Ils vont traverser, dans des conditions épouvantables, une France devenue un véritable champ de bataille pour la libération. Ils sont emmenés en Allemagne dans des wagons à bestiaux, dans les camps de concentration de Dachau et de Mauthausen, pour les hommes, et de Ravensbrück, pour les femmes. La plupart ne reviendront pas.

Le Train fantôme parcourra pendant 54 jours le pays sous le regard des habitants. Les émissions ne s'intéressent pas à cet événement. Il reste des récits et témoignages de rescapés du train fantôme. Les archives complètent cette enquête bouleversante, dérangeante aussi par les questions auxquelles le récit renvoie. Pourquoi ce convoi n'a-t-il pas été stoppé pendant ces interminables soixante jours sur les rails français ?

De même, dans un autre domaine, personne ne se souvient, par exemple, de la fusillade de la Rue des Rosiers à Paris, en 1982, contre le restaurant Goldenberg. Pourtant cet attentat antisémite avait fait beaucoup de victimes. Et beaucoup d'autres faits n'entrent pas dans la mémoire collective. Mais l'attentat de la Rue des Rosiers n'a pas eu la même ampleur que par exemple l'attentat du 11 septembre qui restera dans la mémoire des peuples. Le premier événement n'a concerné qu'un petit groupe et est resté limité à un quartier, le second a touché des milliers de gens dans un pays qui est la première puissance mondiale et a été spectaculaire, les images ont fait le tour du monde. Certes la Rue des Rosiers n'est pas un cas isolé, beaucoup d'autres faits n'entrent pas dans la mémoire collective.

De manière générale, nous faisons mémoire d'événements qui ont une grande importance et qui sont décisifs dans notre vie présente et future. La plupart du temps, il est vrai qu'il s'agit d'événements dramatiques, comme une guerre, un attentat, un crime... Boris Cyrulnik parle de mémoire traumatique¹⁷⁰. « *Dans la mémoire traumatique, on devient fasciné, hypnotisé par l'agresseur : le moindre détail lié à lui va s'imprégner biologiquement dans la mémoire, telle une empreinte* ». Pour entrer dans la mémoire collective, un événement doit être assez marquant pour survivre aux nombres des années.

¹⁷⁰ PESCHANSKI Denis, *Entretien avec Boris CYRULNIK. Mémoire et traumatisme : l'individu et la fabrique des grands récits*, op. cit., p. 14.

Ces événements qui entrent dans la mémoire collective sont souvent des événements spectaculaires. Il faut que les gens qui ont vécu cet événement aient envie de le transmettre à leurs enfants, mais il faut aussi que cet événement ait assez d'importance pour que les médias le commémorent. Nous le savons, ce qui intéresse les médias est l'audimat. Pour intéresser le plus de gens possible ils doivent tirer sur leur corde sensible, faire naître de l'émotion. Ce genre d'événement doit pouvoir être traité par les médias de façon sensationnelle en jouant sur la sensibilité du téléspectateur.

3. Les archives, gardiennes de notre mémoire collective

Comme nous l'avons vu précédemment, le fait de se remémorer des souvenirs fait bien plus que vivre le passé, cela le rend présent. Il se reconstitue, se construit de nouveau grâce aux souvenirs que les individus ont en commun et qu'ils peuvent donc évoquer ensemble. De même, les archives ramènent le passé dans le présent. Elles « *nous montrent hier comme si nous y étions*¹⁷¹ ». Certaines images d'archives, « *à force d'être vues, finissent pas être "réellement" l'événement qu'elles symbolisent fort partiellement et partialement*¹⁷² ».

3.1. Histoire des archives audiovisuelles

3.1.1. La sauvegarde des archives audiovisuelles

Dans de nombreux pays, on comprend rapidement l'importance de la sauvegarde des documents audiovisuels qui constituent la mémoire audiovisuelle d'une nation.

En France, on prend conscience dès la Première Guerre mondiale que le film peut servir à conserver une partie de notre histoire. En 1914, en réaction contre la propagande de l'Allemagne par l'image, le Gouvernement français autorise la création de la section photographique et cinématographique de l'Armée (SPCA). Des photographes sont dépêchés par l'État-major. Ils doivent prendre en photo et filmer le quotidien de la guerre à des fins de propagande pour répondre aux images diffusées par les Allemands. C'est la guerre des images. Les reporters sont bloqués à l'arrière du front par la hiérarchie militaire et ne peuvent pas filmer le front à cause de la censure (il ne fallait pas montrer les morts français,

¹⁷¹ NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran*, op. cit., p. 253.

¹⁷² Ibid.

les conditions de vie épouvantables des poilus...). De même, la lourdeur du matériel les empêche de filmer les combats. Ils se contentent souvent de montrer des morts allemands ou de faire rejouer des scènes aux soldats. Ces images filmées servaient aux actualités cinématographiques. Aujourd'hui, il n'en reste que quelques centaines d'heures conservées dans le monde entier notamment à l'Imperial War Museum de Londres, la Bundesarchiv de Berlin ou à l'ECPAD en France¹⁷³.

Aujourd'hui, ces documents audiovisuels sont très importants pour le patrimoine historique et culturel de la France car ce sont souvent les plus anciens documents audiovisuels disponibles. Les archives audiovisuelles permettent donc à une population de se confronter à son passé et ainsi de prendre une distance critique devant le présent.

Jusque dans les années 1930, l'industrie du cinéma ne voit pas l'intérêt de conserver les films de fiction puisqu'ils ne constituent pas de témoignage de l'histoire française. C'est d'ailleurs une erreur puisque ces films témoignaient d'une époque aujourd'hui révolue et d'une façon de faire du cinéma et des techniques de filmer qui n'existent plus. À cette époque, donc, seuls les films d'actualité sont sauvegardés. Il faudra attendre 1936 avec la création de la Cinémathèque française par Henri Langlois (avec le concours de Georges Franju et Paul-Auguste Harlé) pour que les fictions soient enfin archivées. Malheureusement un grand nombre d'œuvres cinématographiques ont disparu, notamment les films muets.

Enfin, en 1943, la loi française rend obligatoire le dépôt légal des œuvres cinématographiques (loi du 21 juin 1943 qui modifie le régime du dépôt légal). En effet, l'article 1^{er} dispose que :

« Les imprimés de toute nature (livres, périodiques, brochures, estampes, gravures, cartes postales illustrées, affiches, cartes de géographie et autres), les œuvres musicales, photographiques, cinématographiques, phonographiques, mises publiquement en vente, en distribution ou en location ou cédées pour la reproduction, sont soumis à la formalité du dépôt légal¹⁷⁴ ».

Pourtant les décrets d'application n'ont été publiés qu'en 1975 et 1977¹⁷⁵. Quant à la

¹⁷³ PSENNY Daniel, « Apocalypse ravive la Grande Guerre en couleurs », *Le Monde*, 13 mars 2014.

¹⁷⁴ <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006071152>, consulté le 28 juillet 2017.

¹⁷⁵ JEANNENEY Jean-Noël et SAUVAGE Monique (1982), *Télévision, nouvelle mémoire. Les magazines de grand reportage*, Seuil, INA, p. 212.

télévision, la volonté de sauver les archives émerge d'abord des professionnels du milieu, dont la monteuse Violette Franck, vers 1952, qui travaillera à la cinémathèque de l'ORTF dans les années 1960. Vers ces années-là, on comprend l'intérêt de conserver les archives de la télévision pour leur valeur patrimoniale (pour l'histoire et le public) mais aussi pour leur utilité (réutilisation des images ultérieurement).

En 1974, l'Unesco incite les États membres à créer un cadre juridique et à développer des mesures techniques pour la sauvegarde des films et des images de télévision lors de la 18^e Conférence générale (du 17 au 23 octobre 1974)¹⁷⁶. Ainsi la Résolution 3.422 « *recommande aux États membres de prendre dès maintenant des mesures d'ordre juridique et technique, ou le cas échéant de les renforcer, en vue de sauver et de conserver les images en mouvement revêtant de la valeur*¹⁷⁷ ».

En France, la loi du 7 août 1974¹⁷⁸ précise dans l'article 2 que l'ORTF sera supprimé et remplacé par « *un établissement public d'Etat [...] et à des sociétés nationales* ». L'article 3 de cette même loi dispose que sera créé « *un institut de l'audio-visuel chargé notamment de la conservation des archives, des recherches de création audiovisuelle et de la formation professionnelle* ». L'Institut National de l'Audiovisuel (Ina) voit le jour le 6 janvier 1975. Jusqu'à sa création, les archives étaient gérées au sein de l'ORTF. Mais c'est seulement à partir de la création de l'Ina, après l'éclatement de l'ORTF, que les pouvoirs publics montrent leur prise de conscience de l'importance que représente le patrimoine audiovisuel pour le pays. Ainsi, ils confient à l'Ina une mission de conservation, de classification et d'exploitation des archives télévisuelles. Cet institut est donc chargé de conserver également les archives de l'ORTF et des chaînes publiques de télévision et de radio¹⁷⁹.

« *La loi du 29 juillet 1982 sur la communication audiovisuelle introduit une innovation : l'I.N.A est chargée d'exploiter les archives, puisqu'elle en devient propriétaire cinq ans après la date de leur première diffusion*¹⁸⁰ ».

3.1.2. Intérêt pour le patrimoine audiovisuel

En 1991, dans le cadre d'un programme général d'information scientifique et technique, un rapport de l'Unesco tente de délimiter les contours des archives audiovisuelles

¹⁷⁶ GUYOT Jacques et ROLLAND Thierry (2011), *Les archives audiovisuelles. Histoire, culture, politique*, Armand Colin, Paris, p. 19.

¹⁷⁷ <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114040f.pdf>, p.59, site consulté le 28 juillet 2017.

¹⁷⁸ https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT000000333539, consulté le 28 juillet 2017.

¹⁷⁹ DEFRANCE Jean-Pierre (1987), « La production audiovisuelle des services centraux de l'État », In, GRÜNBLATT Catherine et LOUVET Jean-René (dir.), *Image et Histoire*, Éditions Publisud, Paris, p. 32.

¹⁸⁰ DEFRANCE Jean-Pierre, *Ibid.*, p. 33.

en en donnant une définition. « *La notion de documents audiovisuels est définie comme regroupant*¹⁸¹ :

1. Les enregistrements visuels (avec ou sans bande-son), indépendamment de leur support physique et du procédé d'enregistrement utilisé, tels que les films, les projections fixes, les microfilms, les diapositives, les bandes magnétiques, les télé-enregistrements, les vidéogrammes (bandes vidéo, vidéodisques), les disques laser à lecture optique :

a) destinés à être reçus par le public, soit par la télévision, soit par le biais d'une projection sur écran, soit par tout autre moyen ;

b) destinés à être mis à la disposition du public.

2. Les enregistrements sonores, indépendamment de leur support physique et du procédé d'enregistrement utilisé, tels que les bandes magnétiques, les disques, les bandes son d'enregistrements audiovisuels, les disques laser à lecture optique :

a) destinés à être reçus par le public par la radiodiffusion ou par tout autre moyen ;

b) destinés à être mis à la disposition du public. »

Ce même rapport donne également une définition des institutions liées aux archives audiovisuelles. Ainsi, « *les archives audiovisuelles sont des organisations, ou des services au sein d'organisations, qui se consacrent à la collecte, à la gestion, à la conservation et à la communication d'une collection de documents audiovisuels et du patrimoine audiovisuel*¹⁸² ».

On s'aperçoit alors que l'intérêt pour le patrimoine audiovisuel et donc télévisuel est venu assez tardivement. De nombreux programmes télévisés ont disparu à jamais faute de conservation.

¹⁸¹ GUYOT Jacques et ROLLAND Thierry, op. cit., p. 20.

¹⁸² GUYOT Jacques et ROLLAND Thierry, Ibid., p. 21.

3.1.3. Le dépôt légal

Jusqu'au milieu des années 1950, les émissions étaient diffusées en direct car, à part les films cinématographiques diffusés à la télévision grâce au télécinéma (appareil qui permettait de projeter un film cinématographique à la télévision), il n'y avait aucun moyen d'enregistrer une émission avant la technique du kinescope (qui consistait à filmer l'écran de télévision pour pouvoir avoir une copie de ce qui y était diffusé) en 1954 et l'apparition du magnétoscope vers 1960.

À l'époque, le kinescope n'est pas utilisé dans un but de conservation, d'ailleurs, d'après Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage¹⁸³, il ne resterait qu'une douzaine de journaux télévisés kinescopés (c'est-à-dire dans leur forme originelle) de la période allant de 1956 à 1958, dans nos archives.

L'organisation de l'archivage reflète les politiques nationales en matière de conservation du patrimoine culturel. La prise de conscience de l'État français s'est faite grâce à la pression exercée par les archivistes et les chercheurs qui avaient compris l'importance de la conservation des programmes de la télévision (valeur de patrimoine culturel). Ainsi la loi sur le dépôt légal audiovisuel est née en 1992. Le dépôt légal est une obligation légale pour un producteur de déposer, auprès des institutions désignées pour cela (comme l'Institut Nationale de l'Audiovisuel pour la radio et la télévision), un ou plusieurs exemplaires des documents qu'il a produits.

3.1.4. Les archives secrètes

Il fut une époque où certaines archives fâcheuses furent dissimulées en France. Un problème subsiste alors dans la quête de mémoire collective de la Seconde Guerre mondiale. Certains gouvernements continuent, encore aujourd'hui, de laisser leurs archives concernant cette période, fermées. Dès lors comment connaître notre histoire ?

Pendant les années d'après-guerre, les partis politiques de droite se sont montrés hostiles à l'ouverture des archives. Leur argument récurrent était qu'on n'avait pas besoin de remuer le passé. En effet, ce passé n'était pas si lointain et de nombreuses personnes qui pouvaient être mises en cause par les archives, étaient encore en vie. D'autant plus, rappelons-le, que la France avait permis à un grand nombre de gens d'être amnistiés dans les années 1960. Certains coupables étaient donc probablement toujours en fonction. Ainsi l'État voulait éviter les querelles intestines entre Français. Le 19 novembre 1970, un décret

¹⁸³ JEANNENEY Jean-Noël et SAUVAGE Monique, op. cit., p. 214.

est promulgué sur la communication des documents d'archives publiques. Il précise que les archives publiques « *sont, en règle générale, libres d'accès, sauf pour tous ceux ultérieurs au 10 juillet 1940 [quelques jours avant l'Armistice de la France face à l'Allemagne]*¹⁸⁴ ». Il était toujours possible pour les chercheurs de demander des autorisations pour accéder à ces archives mais elles étaient très peu accordées. D'après Henry Roussou¹⁸⁵, Hervé Villeré (écrivain) souhaitait faire des recherches pour un ouvrage qu'il était en train d'écrire sur les sections spéciales de Vichy (tribunaux d'exception instaurés en 1941). Il demande donc une autorisation pour accéder aux archives judiciaires de l'époque. Le « *garde des Sceaux René Pléven lui adresse un refus ferme, motivé comme suit : "il importe en effet d'éviter au plus haut point de porter préjudice à des intérêts privés, et de réveiller des passions dans l'opinion publique"*¹⁸⁶ ».

C'est aussi le cas du Vatican qui détient encore secrètes des archives comme le montre très justement le documentaire *Ils étaient Catholiques au temps du nazisme* de René-Jean Bouyer. Il reste encore un long chemin à parcourir pour pouvoir regarder en face son passé, l'accepter et l'assumer. Certains l'ont bien fait, pour d'autres la tâche se révèle plus difficile.

L'historienne Sonia Combe découvrira en 1991 qu'un fichier concernant les Français de confession juive, établi sous l'Occupation, avait été retrouvé dans les archives du secrétariat d'État aux Anciens Combattants et Victimes de guerre. Ce document, caché pendant des années, recense les personnes juives qui étaient venues se déclarer comme cela leur avait été demandé. Le livre *Archives interdites, les peurs françaises face à l'Histoire contemporaine* de Sonia Combe raconte toutes les difficultés et obstacles que la chercheuse a rencontrés avant de pouvoir accéder à certaines archives sur la Seconde Guerre mondiale classées sensibles. Elle ne s'intéressait pas aux archives audiovisuelles mais plutôt à des registres, des archives papiers.

Rappelons que cette pratique est encore courante dans les pays totalitaires. Tous les documents compromettants sont détruits ou inaccessibles pour les chercheurs. Il existe de nombreuses rétentions d'archives et donc d'informations dans le monde. Dans tous les cas, les archives restent un sujet sensible car elles sont toujours difficiles d'accès parce qu'elles sont protégées. En France, celles qui sont liées à la Seconde Guerre mondiale ont longtemps été inaccessibles, notamment la partie des archives qui sont des preuves de la culpabilité du

¹⁸⁴ ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 299.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid.

gouvernement ou des instances gouvernementales. Sous couvert de protéger la sécurité nationale ainsi que la vie privée, nombre d'entre elles étaient soumises à un délai de consultation qui pouvait aller de 25 ans à 150 ans (après les faits). De plus, chaque institution détient ses propres archives sur cette période, comme l'Église par exemple, ce qui en ralentit l'accès par les chercheurs. Mais elle n'est pas obligée de les rendre publiques et quand bien même elle le ferait, elle n'est en rien obligée de rendre tous les documents accessibles. Elle peut très bien en garder certains secrets.

En France, la loi du 3 janvier 1979, entrée en vigueur le 3 décembre de la même année, étend à 60 ans les délais légaux de consultations des archives sur la politique de collaboration pendant la Seconde Guerre mondiale et sur la colonisation. En règle générale, cette loi fixe un délai de 30 ans avant que les archives soient rendues publiques ou du moins soient accessibles au public sauf les dossiers médicaux (150 ans de délais), les dossiers personnels (120 ans depuis la date de naissance) et les dossiers judiciaires et enquêtes statistiques (100 ans). Ainsi, comme l'a si bien démontré Sonia Combe lors de ses investigations dans les années 1990, un grand nombre d'archives sur la Seconde Guerre mondiale restaient encore largement inaccessibles. En effet beaucoup datant de la Seconde Guerre mondiale étaient autorisées à rester secrètes jusqu'à 150 ans après les faits (délais spéciaux régit par la loi du 3 janvier 1979 mais abrogée le 24 février 2004). Sonia Combe¹⁸⁷ prétend donc qu'en matière d'archives, il existe une politique du secret car de nombreux documents peuvent être compromettants pour l'administration et le gouvernement français (responsabilité du gouvernement de Pétain dans la déportation de Juifs en Allemagne). Le but est donc de dissimuler des actes honteux tels que la collaboration avec l'ennemi de fonctionnaires toujours en activité après la guerre, par exemple. Ainsi, Sonia Combe parle de « *crime contre la mémoire*¹⁸⁸ » lorsqu'elle parle de la rétention des fichiers juifs par les employés du service des archives des Anciens Combattants. Selon Henry Rouso, cette difficulté d'accéder aux archives de la Seconde Guerre mondiale n'a fait que renforcer le poids des témoignages qui ont été pris comme une source d'information¹⁸⁹. En France l'accès aux documents sur la Seconde Guerre mondiale est resté longtemps très difficile et seule une petite partie des archives était visible. Mais l'arrêté ministériel du 24 décembre 2015, a permis l'ouverture de celles qui étaient encore classées « *secret défense* ». C'est le

¹⁸⁷ COMBE Sonia (1994), *Archives interdites. Les peurs françaises face à l'Histoire contemporaine*, Albin Michel, Paris, p. 121.

¹⁸⁸ Ibid., p. 201.

¹⁸⁹ ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 301.

Président François Hollande, qui pendant les commémorations du 8 mai 2015 a souhaité cela afin de lutter contre le révisionnisme, l'altération de la mémoire et l'oubli. Il aura fallu attendre 70 ans après la fin du conflit pour que les archives soient enfin complètement accessibles. Désormais, les chercheurs et autres citoyens peuvent avoir accès à ces dossiers longtemps restés secrets, alors qu'en Allemagne et aux États-Unis, les archives sur la même période sont accessibles au public depuis les années 1960.

De manière générale, les archives sur les conflits guerriers contemporains restent toujours difficiles à ouvrir car les événements sont trop proches du présent et les acteurs principaux de l'époque toujours vivants. Lors de chaque guerre, il y a toujours des atrocités commises de parts et d'autres des camps. Or les archives sont, comme le disent Jacques Guyot et Thierry Rolland¹⁹⁰, de « véritables boîtes de Pandore » qu'on pense qu'il vaut mieux ne pas ouvrir. On préfère donc le refoulement des événements plutôt qu'affronter les horreurs qu'on suppose.

Cette politique du secret peut être handicapante pour toute personne effectuant des recherches. Ainsi certains réalisateurs souhaitant se documenter dans les centres d'archives, se heurtent à un refus catégorique. Certains documents ne doivent pas être révélés car ils sont sensibles. Sonia Combe¹⁹¹ cite l'exemple du réalisateur Michel Daeron, qui pour son documentaire sur les effets des essais nucléaires du Pacifique sur la population de Tahiti, *Moruroa, le grand secret*, n'a pu avoir aucun accès aux documents traitant de ce sujet dans les archives nationales.

Malgré les efforts faits sur la consultation des archives, certains documents cruciaux restent inaccessibles, or il faudra bien les montrer un jour car « aucune société ne peut vivre sur l'enfouissement de [sa] mémoire collective¹⁹² ».

3.2. L'archivage des images de la télévision

L'archivage des images de télévision est né de la nécessité de réutiliser les images déjà diffusées pour illustrer les journaux télévisés ou pour rediffuser des émissions. Il est réalisé par l'ORTF. Mais en 1974, après l'éclatement de l'Office de Radio Télévision Française (ORTF), en 6 sociétés indépendantes, l'Institut national de l'audiovisuel (Ina) est

¹⁹⁰ GUYOT Jacques et ROLLAND Thierry op. cit., p. 46.

¹⁹¹ COMBE Sonia, op. cit., p. 123.

¹⁹² Ibid., p. 46.

créé. Cet institut est chargé de la conservation et de l'archivage des documents audiovisuels et radiophoniques. Aujourd'hui, avec la prolifération des chaînes de télévision et des stations de radio ainsi que la multiplication des heures de diffusion, l'Ina archiverait près de 900 000 heures d'émissions radiophoniques et télévisées chaque année. En ce qui concerne la télévision, cet institut a commencé par archiver les 7 chaînes nationales hertziennes (TF1, France 2, France 3, France 5, Canal +, Arte et M6). Puis en 2002, il commence par enregistrer 12 chaînes du câble et du satellite pour finir par en ajouter 22 autres l'année suivante. À partir de 2005, l'Ina archive aussi 10 chaînes de la TNT. Enfin en novembre 2007, il ajoute quelques chaînes dont France Ô.

3.3. Le rôle de l'INA et de l'ECPAD

L'Ina rend ces archives accessibles en parti au public mais surtout aux professionnels. Ainsi, le réalisateur d'un documentaire pourra venir y chercher des images, des extraits d'émissions. Il permet donc l'exploitation des archives audiovisuelles (réutilisation des images et ventes de ces dernières) et leur conservation. Certaines émissions télévisées font donc appel aux archives, les documentaires sur la Seconde Guerre mondiale en sont un bon exemple. « *L'Ina est donc un organisme créé pour archiver et restituer toutes les dimensions d'une mémoire collective alimentée à flux permanent par la radio et la télévision*¹⁹³ ».

Il existe aussi un autre centre d'archivage qui peut être très utile pour les réalisateurs de documentaire sur ces guerres : l'ECPAD (Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense). D'ailleurs, les réalisateurs de la série documentaire *Apocalypse*, ont principalement trouvé leurs sources à l'ECPAD. En effet, outre ses autres fonctions, il a aussi pour mission de conserver les archives audiovisuelles et photographiques militaires. Il collecte, conserve, décrit et enrichit les archives audiovisuelles et photographiques de la défense. Ses fonds sont des photographies et des images filmées pendant les différents conflits guerriers. On pense surtout aux guerres de la Première et de la Deuxième Guerre mondiale, mais l'ECPAD continue de collecter des images filmées de conflits plus récents comme celui de l'Algérie, de l'Irak ou de l'Afghanistan.

Aujourd'hui, d'après son site Internet, les collections représentent près de 4 millions

¹⁹³<http://accesdistant.bu.univ-paris8.fr:2162/l-ina--9782130545453.htm>, présentation par la bibliothèque de l'Université de Paris 8 du livre de HOOG Emmanuelle (2006), *L'INA*, PUF, Coll. Que sais-je ?, Paris.

de clichés et 23 500 titres de films. Elles sont complétées par la production des reporters, les versements des organismes de la défense et les dons de particuliers. Tout comme l'Ina, l'ECPAD a mis en place un projet de sauvegarde et de numérisation des fonds. En 2017, 1,5 million de photographies et 12 000 films ont été numérisés. Grâce à ce projet, ces documents sont désormais préservés des agressions du temps. De plus, la numérisation des photographies et des films et leur traitement documentaire permettent une consultation facile dans la base de données multimédia « *Médiathèque de la défense* ». De nombreuses publications et des expositions régulières valorisent toute la richesse de ce patrimoine national. L'ECPAD est un « *établissement public administratif, sous la tutelle du ministre de la Défense*¹⁹⁴ ». Outre sa fonction de conservation des images de guerre pour la mémoire collective, il permet à l'État de mieux contrôler sa communication en termes de Défense. En effet, les images rapportées par le personnel formé aux conditions de tournage de conflits guerriers, sont diffusées aux médias nationaux et étrangers.

Ces deux organismes réussissent aujourd'hui à transmettre notre mémoire aux générations futures. En effet, le fait de collecter, de conserver ces archives a pour rôle de sauvegarder notre mémoire collective. D'ailleurs, l'une des fonctions du dépôt légal, dont l'Ina est un des organismes dépositaires, est la sauvegarde de la mémoire collective.

3.4. Rôle des archives audiovisuelles

3.4.1. La fonction pédagogique

Les acteurs de l'éducation sont demandeurs des images d'archives de la télévision. Ils ne se contentent plus des textes ou des objets du passé¹⁹⁵. L'Ina a toujours pensé à l'aspect éducatif que pouvait revêtir la valorisation des archives. D'ailleurs, aujourd'hui toute personne se penchant sur la question des archives s'accorde à dire que les archives audiovisuelles sont très importantes pour l'éducation et la culture. Pour preuve, citons « *le préambule de l'annexe 1 "Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement" de la conférence de l'Unesco à Belgrade en 1980 : [...] En diffusant la connaissance et la culture de par le monde les images en mouvement apportent une*

¹⁹⁴ <http://www.ecpad.fr/qui-sommes-nous/>

¹⁹⁵ CHANTEREAU Danièle (2000), « Les archives de la télévision au service de l'éducation et de la culture », In, *CinémAction* n°97, p. 246.

*contribution importante à l'éducation et à l'enrichissement de l'être humain*¹⁹⁶ ».

Ainsi l'Ina propose à son public des thèmes pédagogiques en ligne (Jalons sur le site www.fresques.ina.fr). Par exemple, il peut s'agir d'un thème sur la Seconde Guerre mondiale avec à l'appui des films ou des émissions de télévision. En 1991, l'institut a édité, en collaboration avec le Ministère de l'Éducation Nationale, une collection de cassettes vidéo, appelée *Voir et Savoir*, pour un usage scolaire, afin que les enseignants aient plus souvent recours au patrimoine de la télévision comme support de connaissances et outil complémentaire. Par exemple, les professeurs d'histoire peuvent s'appuyer sur ces images d'archives et exploiter le sujet de la Seconde Guerre mondiale, dans un but pédagogique et en relation avec leur programme.

Le patrimoine audiovisuel apporte une dimension nouvelle aux enseignements de base. C'est un outil de travail sur les médias pour les chercheurs. D'ailleurs l'Ina a aussi édité, pour les enseignants du supérieur, des documents à exploiter avec les étudiants dès 1998 : *Images du temps présent à la télévision*. Rien n'existait pour l'enseignement supérieur et il y avait une demande pédagogique croissante. C'était une collection d'extraits de documents audiovisuels accompagnés d'un livret qui donnait des informations sur leur provenance et en proposait une étude¹⁹⁷.

3.4.2. L'accès aux archives pour le grand public

Outre les acteurs de l'éducation et les professionnels de l'audiovisuel, le grand public aime aussi utiliser les images d'archives. Il n'a pas un accès illimité aux archives mais des efforts ont été réalisés pour lui permettre d'accéder aux images, notamment avec le site internet de l'Ina, « *ina.fr* », qui offre à chacun la possibilité de consulter gratuitement des vidéos et même de les acheter. En effet, aujourd'hui l'Ina possède plusieurs sites :

- InaGlobal (revue numérique sur les médias et les industries créatives)
- Ina MédiaPro (site pour les professionnels qui permet de sélectionner et commander les extraits vidéos et sonores disponibles à l'Ina)
- Inathèque (site du service dédié aux professionnels, chercheurs, étudiants et particuliers souhaitant consulter les fonds)
- Ina Expert site dédié à la formation des étudiants, des professionnels et à la recherche)
- Ina GRM (site dédié à la recherche et à la création dans le domaine de son et de musique électroacoustique)

¹⁹⁶ GUYOT Jacques et ROLLAND Thierry, op. cit., p. 92.

¹⁹⁷ CHAUCHEAU Agnès (1998), « voir et savoir : images du temps présent à la télévision (1949-1964) », In, *Vingtième siècle*, n°57, Presses de sciences Po, pp. 138-140.

- Ina Boutique (permet d'acheter des CD, DVD, VOD édités par l'Ina)
- Ina.fr (plateforme vidéos pour le grand public)
- institut-national-audiovisuel.fr (site institutionnel de l'Ina)

Ces différents sites montrent que l'institut a bien su percevoir les attentes des différents publics, notamment ceux du grand public auquel il offre sa plateforme de vidéos permettant la consultation des images audiovisuelles du passé, mémoire du public et même collective. Jacques Guyot et Thierry Rolland expriment très bien cette idée lorsqu'ils citent Danièle Chantereau dans leur ouvrage *Les archives audiovisuelles. Histoire, culture, politique*¹⁹⁸ : « *Le citoyen ne se contente plus d'un accès aux textes ou aux objets ; il exige que lui soit offerte, sous des formes variées, la possibilité de recourir aux images qui ont façonné mémoire et sensibilité collective et ont contribué à la construction de son savoir* ».

Cependant, le grand public a aussi la possibilité d'accéder aux archives de l'Ina via l'Inathèque. Mais pour cela, il faut s'inscrire et justifier sa demande par un projet de recherche (qu'il soit professionnel, artistique, universitaire, d'enseignement, personnel...). De plus, l'Ina propose également un service « *ayant droit* » pour toute personne qui souhaite retrouver des images sur lesquelles elle se trouverait¹⁹⁹.

3.4.3. La fonction commerciale

Les institutions publiques ou privées liées à l'archivage des documents audiovisuels ont donc une mission de collecte et de conservation des documents audiovisuels mais elles ont aussi une fonction commerciale, qui consiste à louer ou vendre à des professionnels de l'audiovisuel, des images. Elles vendent « *des droits d'usage d'images et d'enregistrements sonores aux producteurs, réalisateurs travaillant pour la fiction cinématographique, le documentaire ou les journaux télévisés ou radiophoniques*²⁰⁰ ». Cela leur permet de financer la restauration et la numérisation, très coûteuses, des images (afin de les préserver pour le futur et de les sauver de la destruction). Nous verrons un peu plus loin le Plan de Sauvegarde et de Numérisation que l'Ina a entrepris depuis 1999, dans notre partie sur la dégradation des supports des documents audiovisuels.

¹⁹⁸ GUYOT Jacques et ROLLAND Thierry op. cit., p. 93.

¹⁹⁹ www.inatheque.fr, rubrique FAQ, consulté le 28 juillet 2017.

²⁰⁰ GUYOT Jacques et ROLLAND Thierry, op. cit., p. 36.

3.4.4. Des compléments pour les historiens

Les archives peuvent aussi être très utiles aux historiens. Elles peuvent les aider dans la recherche de vérité, dans le déroulement d'un événement, notamment pour un épisode historique flou, où plusieurs versions s'affrontent. Dans ce cas, les documents archivés permettent de mieux comprendre le contexte (économique, politique, historique...), le fonctionnement de la société de l'époque...et ainsi donner une version de l'Histoire la plus approchante possible de la réalité. Il y a les archives audiovisuelles qui montrent (objets, tenues vestimentaires... d'époque) mais il y a aussi tous les autres documents qui peuvent compléter l'Histoire tels que les documents administratifs, les registres militaires, les affiches de propagande, les lettres des citoyens...

3.4.5. La mémoire d'un peuple

Mais de manière plus générale, les archives sont un témoignage d'une époque révolue. Elles permettent de connaître des aspects d'un événement avec précision et de se rendre compte de la vie des gens. Elles représentent toute une page de notre histoire, d'où l'importance qu'elles ont pour les historiens et tous ceux qui s'intéressent au passé. Elles sont la mémoire d'un peuple. Selon Krzysztof Pomian²⁰¹ elles sont liées à la mémoire collective. Ainsi, comme le révèle Sonia Combe, le périodique *L'Express* du 10 octobre 1986 dira, à propos d'archives abandonnées par les Allemands en 1944 et récupérées par la France, qu'elles sont « *ce qui reste de cette mémoire scrupuleuse de quatre années de trahison, de collaboration ou, simplement de lâcheté*²⁰² ». Sans elles, la plupart des faits seraient probablement perdus car oubliés ou volontairement tus. Elles ont donc une valeur patrimoniale importante.

Elles prennent alors en charge le patrimoine historique et culturel à partager. D'ailleurs aujourd'hui, tout est mis en œuvre pour valoriser ce patrimoine culturel et historique et faire en sorte qu'il ne disparaisse pas puisqu'il est garant de l'identité culturelle de la France. Le passé peut ainsi reprendre vie, il prend forme, devient concret. Ceux qui consultent les archives peuvent voir et entendre leur histoire.

Conserver notre patrimoine, entre autres télévisuel, c'est donc sauvegarder notre

²⁰¹ POMIAN Krzysztof (1992), « Les archives. Du Trésor des chartes au Caran », In, NORA Pierre (dir), *Les lieux de mémoire*, Tome 3, Gallimard, p. 168.

²⁰² *L'Express*, 10 octobre 1986, In, Sonia Combe (1994), *Archives interdites. Les peurs françaises face à l'Histoire contemporaine*, Albin Michel, Paris, p. 190.

mémoire collective. La loi du 20 juin 1992 relative au dépôt légal « *consacre la vocation de conservation patrimoniale de l'Ina*²⁰³ ».

Les archives sont donc faites pour être consultées. Aucune société ne peut vivre sans ses archives qui constituent sa mémoire. Elles permettent à notre société de mieux comprendre le monde dans lequel nous évoluons, nous vivons, en nous penchant avec recul sur des événements passés. Elles sont donc devenues un enjeu capital. La perte d'archives créerait des trous dans notre histoire. Elles permettent à notre société de conserver des documents anciens pour l'éternité (à condition de sauvegarder les documents sur de nouveaux supports pérennes). Pourtant, pour Paul Ricœur²⁰⁴, elles ne sont plus de l'ordre de la mémoire mais de l'histoire car pour lui, la mémoire n'est pas neutre. Il considère que « *la mémoire est sujette à des pathologies*²⁰⁵ » telles que les résistances inconscientes, les oublis dus à un choc... Elle est de l'ordre du ressenti et est souvent déformée par ceux qui la racontent, des passages ne sont pas transmis volontairement ou sont oubliés. À partir du moment où il existe une trace écrite, on ne peut plus oublier et on ne peut plus changer ou transformer. L'écriture et donc les archives se substituent à l'effort de mémoire dans la pensée de Paul Ricœur. On n'a plus à faire d'effort pour se rappeler un événement, il suffit de regarder un document archivé.

Il est vrai que la mémoire varie d'une personne à l'autre alors que les archives sont étudiées par des historiens qui en tirent des informations sur une période de l'histoire. Ces informations sont le plus objectives possibles. En effet, reprenons un exemple que nous avons déjà cité : les lettres et les journaux intimes que les soldats et les civils ont écrits en plein milieu des combats et qui montrent le besoin vital de laisser un témoignage en cas de disparition. Ces récits recueillis, par Jean-Pierre Guéno dans le livre *Paroles du jour J*²⁰⁶ racontent le Débarquement, la Bataille de Normandie sous la plume de soldats qui donne une vision différente de la guerre selon leur sensibilité. Il en est de même pour *Paroles d'étoiles*²⁰⁷, témoignages d'enfants juifs cachés entre 1939 et 1945. Rappelons que ces témoignages ont donné des informations aux historiens tout en alimentant leurs

²⁰³ SAINTVILLE Dominique (2000), « L'archivage des programmes de télévision : l'exception française », In, *CinémAction n°97*, p. 96.

²⁰⁴ RICŒUR Paul (2000), *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Le Seuil, Paris, p.588, In, François DOSSE, « Travail et devoir de mémoire chez Paul Ricœur », In *La mémoire pour quoi faire ?*, Alain HOUZIAUX (2006) Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2006, p. 88.

²⁰⁵ Ibid., p. 86.

²⁰⁶ GUÉNO Jean-Pierre (2004), *Parole du jour J : lettres et carnets du Débarquement*, Editions Libro.

²⁰⁷ GUÉNO Jean-Pierre (2002), *Parole d'étoiles : mémoire d'enfants cachés (1939-1945)*, Editions Libro.

connaissances sur ces événements. Ils illustrent notre mémoire collective.

C'est grâce aux archives que la plupart d'entre nous avons eu connaissance de certains événements comme, par exemple, les conditions de vie des prisonniers dans les camps d'extermination et de concentration, ou encore la Libération de Paris en août 1944. Elles permettent aux individus d'assister à un événement qu'ils n'ont pas vécu. Même les gens qui n'étaient pas présents gardent alors en eux le souvenir de la Libération grâce à elles. De plus elles sont régulièrement reprises par les médias et surtout par la télévision. À force de revoir toujours les mêmes images, elles entrent dans la mémoire collective.

3.4.6. La preuve par l'image d'archives

Selon Isabelle Veyrat Masson²⁰⁸, « *l'image d'archive représente dans nos mentalités le plus parfait de l'image historique. En cela, elle bénéficie d'un pouvoir de conviction immense, elle constitue la trace parfaite, indiscutable* ». L'image d'archives sert donc à apporter une preuve historique d'un événement. Les téléspectateurs ne peuvent ainsi plus douter de la réalité de l'événement. C'est la preuve par l'image. Les images rendent l'Histoire visible. Elles attestent de la véracité d'un événement. Jean-Louis Comolli va également dans ce sens lorsqu'il évoque « *le besoin de se référer aux archives filmées comme trace supposée irréfutable d'un passé révolu [...]*²⁰⁹ ».

Les images dans les documentaires sont de deux ordres : ce sont des images récentes (commémoration, interview d'un témoin) ou des images d'archives.

Aujourd'hui il ne semble pas possible d'utiliser de fausses images d'archives, des archives reconstituées. Cela ne serait pas déontologique pour le réalisateur qui aurait l'impression de trahir le téléspectateur. Pourtant à une époque, cela ne choquait personne. En effet, Isabelle Veyrat-Masson²¹⁰ raconte qu'en son temps, Georges Méliès faisait des reconstitutions d'événements qui n'avaient pu être filmés qu'il appelait les « *actualités reconstituées* ». Les spectateurs étaient alors ravis de pouvoir assister à une reconstitution d'un événement auquel ils n'avaient pu assister et qui n'avait pu être filmé. C'était pour eux une prouesse technique. Ainsi en 1902, Méliès reconstitue le couronnement d'Edouard VII et viendra le présenter à la cour britannique.

Les réalisateurs utilisent les images d'archives car elles ont un pouvoir de réel qui apporte réalisme et vérité à leurs documentaires aux yeux du public. Elles sont des preuves,

²⁰⁸ VEYRAT-MASSON Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres*, op. cit., p. 79.

²⁰⁹ LINDEPERG Sylvie, op. cit., pp. 194-195.

²¹⁰ Ibid., p. 78.

des traces d'un passé commun. Elles sont considérées comme étant un document historique au même titre qu'un écrit (document officiel comme celui de l'Armistice ou de l'ordre de mobilisation générale en septembre 1939).

Certains réalisateurs de fictions historiques ajoutent des plans tirés d'archives afin d'apporter un peu plus de réalité à la séquence tournée (et cela leur revient moins cher que de faire une reconstitution en construisant des décors). Même si dans ce cas, les spectateurs sont conscients d'être face à une fiction, ce type de plan plonge littéralement le spectateur au cœur de l'Histoire. Les réalisateurs ne peuvent pas être attaqués par les critiques sur la vraisemblance de ces plans puisqu'ils sont la « *réalité* » (ou une représentation de celle-ci). Ainsi, Jacques Guyot et Thierry Rolland²¹¹ rappellent l'exemple du film *Le dernier métro* du réalisateur François Truffaut, qui débute par des images de l'occupation de Paris par les Allemands.

Pourtant certains réalisateurs ont prouvé qu'il fallait se méfier des images d'archives car elles pouvaient mentir. Ainsi, en 1995, TF1 diffuse dans une émission présentée par Jacques Pradel, des images d'archives tournées en 1947 par un militaire américain, pendant l'autopsie d'un extra-terrestre qui aurait été découvert lors d'un crash d'OVNI. Bien entendu, ces images se révéleront être de fausses images d'archives. Il en est de même pour le documentaire *Opération lune* de William Karel, que nous avons déjà cité, qui utilise de fausses images d'archives (créées de toute pièce) sur les premiers pas de l'homme sur la lune. Contrairement aux images de TF1, celles de William Karel n'avaient pas pour but de tromper le téléspectateur puisqu'il lui était révélé que ces images étaient fausses. Alors que sur TF1, Jacques Pradel s'interroge sur la véracité de ces images mais présente la trouvaille de ce film comme une avant première.

4. La transmission de la mémoire collective par les médias

4.1. Les sujets tabous

Certaines parties de l'Histoire (trop compromettantes) sont longtemps restées des sujets tabous comme la Guerre d'Algérie (tortures, exécutions sommaires), les exécutions par la France de ses soldats pendant la Première Guerre mondiale (les déserteurs, les mutilés volontairement) ou encore les amnisties massives des fonctionnaires collaborateurs du

²¹¹ GUYOT Jacques et ROLLAND Thierry, op. cit., p. 146.

gouvernement de Vichy après la guerre. Les médias ont contribué à faire connaître ces parties méconnues de l'Histoire. Ainsi Roland Dorgelès dans *Bleu Horizon* raconte comment le censeur, à qui il avait dû soumettre le manuscrit des *Croix de bois*, lui a demandé de retirer de son livre le chapitre où il évoquait l'exécution d'un soldat traîné et suppliant au poteau pour s'être mutilé volontairement afin d'échapper à l'enfer de la guerre. Encore plus près de nous, le film *Indigènes*, de Rachid Bouchared, sorti en 2006, retrace l'engagement de volontaires d'Afrique du Nord dans l'armée française, après le débarquement anglo-américain en Afrique du Nord, en 1942, pour libérer la mère-patrie de l'ennemi nazi. Ils seront envoyés en première ligne, aideront à libérer l'Italie, la Provence, les Vosges et l'Alsace, subiront de nombreuses injustices de la part des officiers français, le mépris de leur hiérarchie et leur sacrifice ne sera pas reconnu.

Autre exemple, en 2009 le livre de Yannick Haenel, *Jan Karski*, remet l'histoire de ce résistant polonais, sur le devant de la scène. En effet, dans la première partie de son livre, l'auteur retranscrit ses paroles relevées dans le film de Claude Lanzmann, *Shoah*. Dès 1985, le réalisateur révèle au monde entier l'identité et la vie de ce résistant, de son vrai nom Jan Kozielski, qui tente de révéler aux Alliés l'extermination du peuple juif par les nazis. Bien que Claude Lanzmann considère ce livre comme un plagiat, certains critiques littéraires pensent qu'il met l'accent sur le délicat problème de l'inaction des Alliés à l'égard des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. Même si ce livre n'apporte rien de nouveau, les médias en ont largement dit du bien. Il arrive au cours d'une année déjà riche en sorties cinématographiques, littéraires et même en diffusions de documentaires et autres émissions télévisuelles sur la Seconde Guerre mondiale. Les médias ont simplement commémoré le 70^e anniversaire du début de la guerre.

Il est vrai qu'actuellement la télévision aborde plus aisément ces sujets à risques. Par exemple l'émission d'Arte, *Les Tabous de l'Histoire*, se penche sur des sujets inviolables de l'histoire. Des tabous qui restent encore vivaces au sein de la société. L'émission fait appel à des historiens connus et effectue un tour du monde, pays par pays, pour essayer de lever le voile sur les silences et les non-dits de l'histoire contemporaine. Ainsi l'émission du 29 septembre 2005 revient, par l'intermédiaire de l'historien Gaspard Delon, sur les prisonniers de guerre allemands dans la France de l'immédiat après-guerre, six fois plus nombreux en 1945 qu'en 1918. Ils connaissent des conditions sanitaires déplorables dans les premiers temps puis doivent participer à la reconstruction de la France. Gaspard Delon déclare :

« Il y a 750 000 prisonniers de guerre allemands sur le sol français en 1945. Pour la plupart transférés par les autorités militaires

américaines, certains vont y rester plus de quatre ans, jusqu'en décembre 1948. Cette donnée est aujourd'hui méconnue en France, et généralement absente des manuels scolaires, plus diserts sur les prisonniers français en Allemagne entre 1940 et 1945 ou les requis pour le Service du travail obligatoire. Il faut dire qu'une série de controverses a fait de cet épisode un sujet historique délicat. Les conditions de détention des Allemands ayant été souvent difficiles, certains commentateurs sont allés jusqu'à établir un parallèle entre les pratiques de la République française renaissante et celles des nazis²¹² ».

De même le jeudi 23 octobre 2008, France 2 diffuse dans son documentaire *Infrarouge*, un des derniers grands sujets tabous de la Seconde Guerre Mondiale, *les enfants de « Boches »*. Ces enfants qui furent longtemps considérés comme les enfants de la « honte » n'osaient pas encore, il y a peu, dévoiler le secret de leurs origines. Aujourd'hui la télévision a levé le voile sur ce secret et leur a ainsi permis, devenus adultes, d'évoquer leurs souffrances, les problèmes rencontrés.

Ces faits ne sont pas enseignés à l'école. Ils ne sont donc pas voués à être connus du grand public. Pourtant la littérature et les fictions cinématographique et télévisée se sont lancées dans la narration des événements tabous. C'est donc grâce aux médias qu'ils sont entrés dans l'Histoire.

Cependant, il reste encore quelques-uns de ces sujets qui n'ont pas encore été exploités dans un film de fiction ou documentaire. Ils commencent à émerger timidement notamment dans les revues spécialisées en histoire. Ainsi la télévision n'a toujours pas diffusé de films sur le ressentiment des populations bombardées à l'égard des Alliés, le viol des femmes normandes par des Américains à la Libération...

4.2. Une vérité pas toujours scrupuleuse

Les fictions (qu'elles soient littéraires, cinématographiques, télévisées ou autres), documentaires ou émissions historiques ont contribué à largement diffuser dans la société la connaissance sur des événements qui ont trait à l'histoire. En effet, les gens ont appris à l'école les faits de la Seconde Guerre mondiale mais au fil du temps, certains événements

²¹² DELON Gaspard, « Les prisonniers de guerre allemands dans la France de l'immédiat après-guerre », In, <http://www.arte.tv/fr/recherche/926416.html>.

deviennent flous ou sont même oubliés. Le fait de lire ou voir un film ou un documentaire permet aux spectateurs de se souvenir de ce qu'ils avaient pu oublier ou même parfois d'apprendre. Toutefois certaines fictions (et quelquefois certains documentaires ou émissions) historiques ne collent pas fidèlement à la réalité et peut induire en erreur les spectateurs les moins avertis. C'est le cas, par exemple, du film de Quentin Tarentino, *Inglourious Basterds* (2009) dans lequel l'histoire se situe pendant la Seconde Guerre mondiale mais dont certains faits relèvent complètement de la pure fiction et sont même en contradiction avec la réalité (telle la mort de Bormann, Göring et Hitler dans une salle de cinéma en feu).

Mais parfois, même les spectateurs « *connaisseurs* » (sans être experts comme les historiens) peuvent être dupés. Le documentaire de France 2 *Apocalypse*, dont on a tant parlé en 2009, a créé une polémique. Les journalistes en ont fait son éloge alors qu'une partie des historiens a dénoncé un documentaire uniquement commercial qui privilégiait les prouesses techniques (colorisation des images...), le sensationnalisme (images stéréotypées de la guerre). Dès les premières minutes, *Apocalypse* promet de présenter « *la véritable histoire de la Seconde Guerre mondiale* », alors qu'en aucune façon, un documentaire ne peut être complet même si celui-ci est en 6 épisodes de 52 minutes. Pour les historiens il trompe les téléspectateurs en leur assurant d'assister à la vraie histoire (sous-entendu que jusqu'à présent ils la méconnaissaient) alors que c'est tout à fait impossible. Personne, pas même les historiens, ne peuvent prétendre raconter la véritable histoire d'un tel événement : il y a trop de choses à prendre en compte et l'histoire, on le sait, n'est jamais totalement sûre des causes et il n'y a que des explications partielles.

4.3. La télévision : un média fédérateur

Ainsi les médias permettent à certains événements importants de rentrer dans la mémoire collective car ils évoquent toujours les mêmes et sous le même angle. La télévision est le média probablement le plus approprié pour cela. En effet, c'est lui qui crée le plus de lien social puisque chacun (ou du moins un très grand nombre de Français) a accès tous les jours à la télévision. Elle devient facilement un sujet de conversation et chacun peut s'exprimer sur le programme qu'il a vu. Dominique Wolton²¹³ pense même que la télévision est le média essentiel pour réaliser du lien social, surtout pour ce qui concerne les

²¹³ WOLTON Dominique, France 2, 22 septembre 2009.

événements graves comme ceux de la Seconde Guerre mondiale. Le lien social, comme son nom l'indique, lie les gens entre eux. Il y a une connivence qui s'installe entre eux. La télévision est très regardée (par des millions de téléspectateurs). Même si, depuis 2005 avec l'apparition de la TNT²¹⁴, la multiplication des chaînes a dispersé les téléspectateurs sur la vingtaine de chaînes gratuites existantes, elle est un média qui est encore capable de rassembler. En effet, certains programmes sont vus par des millions de téléspectateurs, c'est le cas du documentaire *Apocalypse* dont le dernier épisode a été suivi en 2009 par 7,87 millions de gens.

Le téléspectateur est seul devant son écran mais il sait que l'émission qu'il regarde est vu par des millions de téléspectateurs au même moment que lui. Devant son poste il ne se sent pas seul. On peut dire que la télévision rassemble les gens autour de ses émissions. Autre particularité : elle traite toujours des mêmes sujets et utilise les mêmes images pour illustrer ses émissions. La Seconde Guerre mondiale est l'un des sujets les plus traités. Tous les ans, plusieurs émissions y sont consacrées. Les images dont le petit écran se sert pour évoquer ce thème sont toujours les mêmes. Elles sont reprises année après année. Même la série documentaire *Apocalypse* qui s'est targuée de montrer des images inédites et a fait un réel effort de recherche, a tout de même utilisé 50 % d'images déjà vues. À force de voir sans cesse les mêmes images, elles finissent par entrer dans la mémoire des téléspectateurs. Quand les gens pensent à la guerre, ils revoient d'abord les images tant montrées par la télévision.

Par exemple, si on pense à Adolf Hitler, beaucoup d'entre nous imaginerons un petit homme à la moustache noire, en habit militaire, haranguant la foule immense derrière son pupitre. La mémoire que nous avons d'un événement devient bien collective car nous sommes des millions à imaginer les mêmes images pour un événement donné.

Le petit écran a un rôle de rassembleur. Il unifie autour d'une histoire commune, d'une mémoire commune. Les téléspectateurs ont alors un sentiment d'appartenance à un même groupe. Ils font tous partis d'un groupe qui a la même histoire et la même mémoire de cette histoire. Ainsi, la télévision permet de faire surgir l'histoire dans notre quotidien et donne la possibilité aux différentes générations de se rejoindre, de se sentir plus proches. Elle lie entre elles les générations qui peuvent être très éloignées, le fossé se creusant de plus en plus entre les jeunes dont les parents n'ont pas connu la guerre et les témoins directs de cet événement.

²¹⁴ Télévision Numérique Terrestre.

La mémoire collective et le travail de mémoire à la télévision montrent, d'une part, ce qui a été néfaste, nuisible dans le passé et la manière d'en tirer les leçons et, d'autre part, le travail de mémoire insiste sur les progrès faits tout en glorifiant le présent. De plus, la mémoire collective réunit tout le monde autour des mêmes valeurs (valeurs de liberté pour l'époque qui nous intéresse, de courage, sentiment patriotique...), des mêmes souvenirs et contribue à unifier le pays. Elle uniformise donc l'image qu'une société se fait de son passé.

La télévision, en diffusant sans cesse des documentaires ou même des fictions sur ce conflit contribue à entretenir une relation entre les téléspectateurs et cet événement. De cette manière, la Seconde Guerre mondiale reste un événement toujours présent à l'esprit des téléspectateurs. Marc Ferro va même jusqu'à dire que les œuvres des réalisateurs restent « *davantage en mémoire que celles des historiens ou des journalistes parce qu'[elles ont] une valeur esthétique, et [font] jouer le principe de plaisir. Mais surtout, alors que les écrits des historiens s'articulent de façon logique ou chronologique, le romancier ou le cinéaste organise son récit suivant un principe dramatique qui lui donne son attrait [...]*²¹⁵ ».

La télévision, et les médias en général, permettent « *la proximité soudaine de l'événement lointain, événement non vécu par les générations suivantes et de surcroît souvent occulté dans les mémoires*²¹⁶ ». Ils réactivent le passé et réveillent les souvenirs.

4.4. Les différents témoins

Les documentaires font souvent appel à des témoins survivants d'un événement mais ils peuvent également faire appel à des spécialistes du sujet du documentaire pour donner une autre vision des événements, une vision plus distanciée.

4.4.1. Les témoins oculaires

Les témoins font figure, dans le documentaire, de « *porteurs d'une mémoire, d'un discours de remémoration sur des actes ou situations passées*²¹⁷ ». Ainsi, Claude Lanzmann dans son film *Shoah*, ne cesse de se poser la question du témoignage : que signifie être témoin et particulièrement témoin de l'Holocauste ? Le témoin, qui a vécu les événements

²¹⁵ FERRO Marc et PLANCHAIS Jean (1997), *Les médias et l'histoire*, CFPJ éditions, coll. Médias et société, Paris, p. 23.

²¹⁶ ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 275.

²¹⁷ NINEY François (2000), *L'épreuve du réel à l'écran*, op. cit., p. 281.

est irremplaçable puisque chaque témoignage est unique. En effet, pour un même événement, les faits ne sont pas racontés de la même manière, tout dépendra du vécu et de la manière dont on s'en souvient des années après. On l'a déjà signalé, la mémoire est ce qu'il y a de plus subjectif. Mais les témoins sont capitaux dans les documentaires, en particulier pour Claude Lanzmann qui les a placés au centre de son film. Le témoignage d'un acteur direct de l'événement prend un caractère unique du fait que le récit révèle ce que la personne a vu de ses propres yeux. C'est le témoignage oculaire.

Les documentaires font la plupart du temps appel aux témoins oculaires et confrontent leurs différents points de vue sur un même événement. *Shoah* en est l'un des meilleurs exemples. Ainsi Claude Lanzmann interroge inlassablement ces gens qui n'ont pas la même vision de l'Holocauste puisque certains en ont été victimes, d'autres ont participé à ce crime contre l'Humanité (les nazis) et enfin les derniers témoins oculaires de *Shoah* sont les civils chrétiens, des polonais qui ont assisté à l'extermination des Juifs. Shoshana Felman²¹⁸ classe ces témoins dans les catégories de victimes, de bourreaux et de spectateurs. Il est donc clair que ces différentes personnes n'ont pas la même vision de la Shoah et ne peuvent pas se rappeler les mêmes faits, dans les mêmes conditions. Quel que soit le témoin, son récit recoupe celui des autres pour un même fait. Certes leurs témoignages se recoupent sur les faits mais non sur les sentiments et les intentions de l'époque. Ainsi, dans *Shoah*, les paysans polonais se souviennent qu'ils faisaient un signe particulier aux déportés juifs dans les trains pour les avertir qu'on les envoyait à la mort : avec l'un de leurs doigts, ils simulaient un tranchement de gorge. Ce même fait raconté par les paysans polonais, l'est aussi par le conducteur du train de Treblinka, Henrik Gawkowski et par Richard Glazar, rescapé juif de Treblinka. Ainsi Henrik Gawkowski montre, le premier, ce fameux geste mais n'ajoute rien. Plus tard Richard Glazar raconte qu'en arrivant à quelques kilomètres du camp de Treblinka, un polonais lui a fait ce geste. Mais à cet instant ni lui ni les autres dans le wagon n'ont compris ce qu'il voulait dire. Ils ne lui ont pas porté attention car ils ne saisissaient pas ce qu'il signifiait. Enfin ce sont les paysans polonais qui évoquent l'histoire du geste. L'un d'eux explique qu'ils le faisaient pour prévenir les déportés du sort qui les attendait mais que ces derniers refusaient les croire. Ainsi, le témoin oculaire est gage de vérité, de preuve de l'Histoire²¹⁹.

²¹⁸ FELMAN Shoshana (1990), « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », In *Au sujet de Shoah*, Belin, p. 59.

²¹⁹ Ibid., p. 58.

4.4.2. Les spectateurs

Un autre statut du témoin est assuré par les spectateurs des documentaires. En effet, le documentaire leur livre des histoires dont ils deviennent les témoins. Le documentaire est le médium par lequel le récit testimonial va se transmettre aux spectateurs. Ainsi le récit des témoins oculaire ne va pas s'éteindre avec eux, le documentaire permet à de nouveaux témoins de voir et d'entendre le passé, de s'approprier ces différents récits testimoniaux et de pouvoir les transmettre à leur tour à d'autres afin que ces histoires ne tombent pas dans l'oubli et qu'elles continuent à exister au travers des spectateurs. C'est le rôle que s'est particulièrement donné *Shoah* de Claude Lanzmann. Les spectateurs assistent aux différents récits d'acteurs de l'époque dont chacun donne sa version des faits, version qui corrobore celle des autres et ne fait qu'amplifier cette impression de vivre l'Histoire. Les spectateurs font alors office de relais de l'Histoire entre les témoins oculaires et le reste de la population. C'est ainsi que se forme une mémoire collective d'un événement, lorsqu'elle est transmise de génération en génération, lorsqu'elle est apprise en dehors des livres d'histoire.

4.4.3. Les experts

Enfin, le dernier statut de témoins est celui assumé par les experts qui sont des personnes qui n'ont pas forcément vécu les événements mais qui en sont spécialistes car ils les ont étudiés de près. Il s'agit donc des chercheurs et historiens. Certains documentaires font appel à des experts car ils aident les spectateurs dans la compréhension de l'Histoire. Ils leur donnent des pistes pour une meilleure compréhension des faits historiques. Pour Shohana Felman, ils sont « *des catalyseurs – ou agents – du processus de réception, agents dont le témoignage réflexif et les attitudes testimoniales aident notre propre réception et nous assistent à la fois dans notre effort vers la compréhension [...]*²²⁰ ». Ainsi ces experts aideraient les spectateurs à mieux comprendre les faits leur permettant de mieux les retenir.

5. Un besoin de commémorer

Todorov a écrit en parlant de notre époque : « *les Européens et tout particulièrement les Français, sont obsédés par un nouveau culte, celui de la mémoire. Comme s'ils étaient saisis de nostalgie pour un passé qui s'éloigne irrévocablement, ils s'adonnent avec ferveur*

²²⁰ Ibid., p. 65.

à des rites conjuratoires, censés le maintenir vivant²²¹ ». Les commémorations en tout genre sont cette forme de rituel. Certains dénoncent cette manie de commémoration en France et pensent même que les Français sont obsédés par leur passé. Ce passé dont ils peuvent être fiers mais pour lequel ils peuvent aussi avoir mauvaise conscience. Le thème récurrent de la Shoah par exemple est jugé parfois trop envahissant et d'aucuns mettent en garde contre *un passé qui ne passe pas*. Ces commémorations sont de plus en plus nombreuses. Todorov s'interroge même sur les journées encore disponibles pour de nouvelles commémorations. « *Il ne se passe pas un mois sans que l'on commémore quelque événement remarquable, au point qu'on se demande s'il reste suffisamment de journées disponibles pour que s'y produisent de nouveaux événements*²²² ».

Chaque événement est un prétexte à rappeler un souvenir. Pierre Nora²²³ parle « *d'ère de la commémoration* ». Les médias ont tendance à commémorer tout et n'importe quoi, pour des raisons commerciales. Par exemple, à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de Darwin, plusieurs livres sont sortis, et, en septembre 2009, pour célébrer le 70^e anniversaire du début de la seconde Guerre mondiale, France 2 diffuse le documentaire *Apocalypse*, puis très vite sortira le DVD et un livre éponyme. Il est vrai, comme le rappelle Henry Rouso dans *Le syndrome de Vichy*, que les Français sont particulièrement friands des chiffres ronds (25^e, 50^e anniversaire...) car ils « *tranquillisent, car ils sonnent comme des carillons de la mémoire*²²⁴ ». Ces chiffres ronds sont comme un rappel, une alarme qui nous dit qu'il est temps de commémorer. Mais certains événements n'intéressent pas les gens, certaines célébrations ne trouvent pas de succès auprès du public, à l'instar de celle sur la découverte de l'Amérique en 1992. Si le public ne suit pas, c'est qu'il ne sent pas concerné par cet événement, que cela ne fait pas sens pour lui.

La télévision raffole des émissions commémoratives. Tous les ans nous commémorons un événement. Nous commémorons même des « *non-événements* ». Ainsi, les anniversaires de naissance et de mort de tous les hommes célèbres sont célébrés. En 2009, le bicentenaire de la naissance de Charles Darwin a été commémoré. Cela est très intéressant et mérite d'être connu mais ne serait-ce pas plus judicieux de parler de ses œuvres et théories importantes pour le monde plutôt que de parler de sa naissance ? On a vu

²²¹ TODOROV Tzvetan, op. cit., p. 51.

²²² Ibid.

²²³ NORA Pierre (1992), « L'ère de la commémoration », In, *Les lieux de mémoire*, Tome 3, Gallimard, pp. 977-1020.

²²⁴ ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 101.

apparaître des émissions spéciales « *anniversaire* » pour rappeler un événement particulier. La prolifération des émissions diffusant des commémorations montre que la télévision cherche à renforcer l'identité du pays. Il y a un véritable culte de la mémoire. Pierre Nora²²⁵ évoque même l'idée d'abus de mémoire (terme employé par de nombreux autres chercheurs). Il explique que chaque année est prétexte à commémorer un événement de l'histoire comme le bicentenaire de la Révolution, le centenaire de la naissance de Charles de Gaulle, le bicentenaire du Code civil... Notre mémoire a tendance à s'encombrer. Il vaut mieux se concentrer sur les événements qui pourraient se reproduire et arrêter de commémorer le moindre anniversaire (naissance, mort, découverte...). Quant à Tzvetan Todorov, il a intitulé un de ses ouvrages *Les Abus de la mémoire*. D'ailleurs dans ce livre il cite Jean-Claude Guillebaud pour étayer son idée selon laquelle la France commémore trop et que cela tient presque de la pathologie. Ainsi il reprend les expressions citées par Jean-Claude Guillebaud²²⁶ : « *maniaquerie commémorative*²²⁷ » et de « *frénésie de liturgies historiques*²²⁸ » de la France. Paul Ricœur partage cette idée de pathologie avancée par Jean-Claude Guillebaud qui emploie même le terme de « *commémorite*²²⁹ » (on pourrait ajouter « *aigüe* »).

Pour Jean-Claude Guillebaud²³⁰, « *on commémore comme on respire*²³¹ ». Il pense que cela est dû à un changement de la société dans sa façon de concevoir le temps. Selon lui, nous idéalisons le passé ou bien nous le diabolisons mais dans les deux cas, cela amène inexorablement à la commémoration. Nous avons tendance à sacraliser le passé pour ne pas oublier notre passé commun. Ce trop-plein de commémorations semble même nous donner l'ordre de nous souvenir. Nous sommes toujours tournés vers le passé et nous regrettons ce temps révolu. Cela nous empêche de progresser et ainsi d'améliorer notre présent. Pourtant, il faudrait entretenir un rapport équilibré entre notre vision du passé, du présent et du futur.

²²⁵ NORA Pierre (1992), « L'ère de la commémoration », In, *Les lieux de mémoire*, op. cit., p. 978.

²²⁶ GUILLEBAUD Jean-Claude, « Entre mémoire et projet », In *La mémoire pour quoi faire ?*, Alain Houziaux (2006), Les Éditions de l'Atelier, Paris, p. 49.

²²⁷ GUILLEBAUD Jean-Claude (1995), *Trahison des Lumières*, Seuil, Paris, p.21, In, TODOROV Tzvetan (1995), *Les Abus de la mémoire*, Aréla, p. 51.

²²⁹ DOSSE François, « Travail et devoir de mémoire chez Paul Ricœur », In, HOUZIAUX Alain (2006), *La mémoire pour quoi faire ?*, Les Éditions de l'Atelier, Paris, p. 91.

²³⁰ GUILLEBAUD Jean-Claude, « Entre mémoire et projet », In, *La mémoire pour quoi faire*, Alain Houziaux (2006), op. cit.

²³¹ GUILLEBAUD Jean-Claude, « Entre mémoire et projet », In, *La mémoire pour quoi faire*, Alain Houziaux (2006), op. cit., p. 47.

William Guynn²³² est tout à fait d'accord avec Guillebaud. Il assure que le désir de la mémoire collective de vouloir préserver le passé dans le présent mène à des distorsions et à de mauvaises représentations parce que la mémoire est excessive en émotions et est souvent guidée par l'intérêt propre du groupe. Une société qui regarde vers le passé est empreint de nostalgie.

L'événement le plus souvent commémoré est celui de la Seconde Guerre mondiale. Il peut être envisagé sous différents aspects. Par exemple, en 2009 on a célébré le 70^e anniversaire du début de la guerre, en 2005 le 60^e anniversaire de la fin de la guerre et le 70^e anniversaire de la libération des camps en 2015, en 2010 on a fêté le 70^e anniversaire de l'appel du 18 juin 1940 du Général De Gaulle. Cette surmédiation des commémorations de la Seconde Guerre mondiale par la télévision est probablement due à la culpabilité dont souffre la société française. En effet, le peuple porte sur ses épaules le poids de la collaboration ainsi que la responsabilité de l'État dans la déportation vers les camps de concentration de milliers d'hommes. Et le tacite refus de la France à se déclarer coupable sur ce dernier point, renforce le sentiment de culpabilité. L'État français n'a reconnu que tardivement sa responsabilité dans la déportation des Juifs (1995 avec le discours de Jacques Chirac lors de la célébration de la Rafle du Vel'd'Hiv').

Mais ce besoin de commémoration répond aussi à une urgence car les derniers témoins de cette guerre sont actuellement âgés et la société a besoin d'entendre leurs témoignages avant qu'ils ne disparaissent. Ce sont des témoins directs qui plongent les Français au cœur de leur histoire. Lorsqu'il n'y aura plus de témoins, leur histoire sera probablement transmise aux futures générations mais ces dernières se sentiront moins impliquées. Aujourd'hui, nous avons la chance que les jeunes et moins jeunes puissent entendre l'histoire de la bouche de gens qui l'ont vécue. La souffrance de ces personnes se transmet avec une charge émotionnelle forte. Tant que ces témoins directs sont présents et racontent leurs histoires, la mémoire de cette guerre vit en chacun de nous. Qu'en sera-t-il quand tous auront disparu ?

Ces événements ne doivent pas être oubliés pour autant mais le travail de mémoire est plus efficace si on se concentre sur les choses les plus essentielles. À force de tout commémorer, on finit par oublier pourquoi on commémore, dans quel but ou bien

²³² GUYNN William (2006), *Writing History in Film*, Routledge, New York, p. 173.

l'événement commémoré n'a plus d'importance pour nous, il se banalise.

Alain Houziaux, lui, pense que faire mémoire conduit à rester figé dans le passé. Mais se souvenir peut provoquer un changement de comportement qui incite à la responsabilité pour aujourd'hui et demain.

6. Le travail de mémoire

Aujourd'hui, notre société a trouvé la commémoration comme moyen pour se souvenir du passé. Malheureusement le trop plein de commémorations a tendance à ordonner à la population de se souvenir. Les émissions télévisées du souvenirs semblent dire aux téléspectateurs : « *Voyez et souvenez-vous* ». Mais pour se souvenir intelligemment, il faut faire sens. Il ne suffit pas de regarder des témoignages et des images pour cela. Par conséquent, il faut que les téléspectateurs fassent le lien entre ce passé et leur présent. Ils doivent donner de la signification à ce qu'ils voient et entendent.

Donc la commémoration doit être faite, elle aussi, de manière intelligente. Il faut se souvenir de ce qui a été fait par le passé. La célébration de cette période de l'histoire risque de devenir banale et ne pas prendre tout son sens si elle n'est pas effectuée de manière pédagogique, en se souvenant de ce qui a été fait et en l'expliquant. Le souvenir est un acte qui nous permet d'être actifs. En effet, nous faisons l'effort de nous souvenir pourquoi nous commémorons tel événement plutôt qu'un autre. Cependant les commémorations de la Seconde Guerre mondiale n'ont peut-être plus de sens pour les plus jeunes.

Se souvenir intelligemment passe aussi par la critique du passé. Il faut regarder notre histoire avec un œil critique. Tout ce qui s'est passé n'a pas été bien. On le sait, on en a conscience. Le fait de garder un œil critique sur notre passé et d'être vigilant permet d'éviter de reproduire les erreurs.

En réalité, il est important de commémorer, par exemple la Shoah, en insistant plus sur la responsabilité que nous avons par rapport au futur et au présent et moins sur la culpabilité du passé. La télévision, moyen d'information le plus répandu, doit pouvoir le permettre. L'histoire de la Seconde Guerre mondiale ne devrait pas être une simple et pure reconstitution du passé mais elle devrait nous amener à nous interroger sur le présent. La mémoire du passé va nous permettre de mieux comprendre, expliquer le présent, les

comportements, ce qui se passe de nos jours et mieux préparer notre futur. Nous devons être tournés vers notre avenir plus que vers notre passé. Nous sommes tous « *co-responsables*²³³ » du monde à venir. C'est pourquoi il est important d'expliquer les événements que nous commémorons, ce que la télévision ne fait pas toujours très bien, se contentant parfois d'apporter surtout une grande charge émotionnelle. D'ailleurs, en 2005, dans un entretien pour la revue *Le Temps des médias*²³⁴, Pierre Nora en dénonçant ce trop plein d'images, critique aussi le manque d'explication. L'année 2005 commémorait le 60^e anniversaire de la fin de la guerre et de la libération des camps. Pour lui, la télévision joue trop sur le sensationnalisme et, à force, les images qu'elles montrent deviennent de mauvais goût. Il va même jusqu'à dire « *obscènes* ». Les images diffusées par la télévision « *excitent la compassion*²³⁵ » des téléspectateurs mais ne sont jamais replacées dans leur contexte et jamais expliquées. Ce sont juste une succession d'images qui suscitent l'émotion. Pour Nora, cela montre l'irresponsabilité de la télévision. Il faudrait qu'on explique le « *cheminement de l'antisémitisme, les mécanismes d'extermination des Juifs [...]*²³⁶ ».

Le travail de mémoire doit nous conduire à cela. Contrairement au devoir de mémoire qui suggère une culpabilisation (nous sommes tous responsables du passé) sans responsabilisation, le travail de mémoire, lui, évoque le souvenir du passé tout en cherchant à comprendre les erreurs, sans obligation pour personne et donc sans culpabilisation. « *Le "devoir de mémoire" peut aussi devenir un piège, celui d'une mémoire obligée*²³⁷ ». En effet, cette injonction à se souvenir entraîne une culpabilisation pour les nouvelles générations sans responsabilisation par rapport au présent et au futur. Par le devoir de mémoire, on ordonne de se souvenir au détriment de la connaissance historique. Or mémoire et histoire sont deux choses très différentes puisque la mémoire est changeante, faite d'oublis et sélective et pas l'histoire. La mémoire n'est pas intéressée par la vérité alors que l'histoire est la vérité. Selon Henry Rousso, « *la mémoire relève d'une approche sensible, individuelle, presque sentimentale du passé, qui abolit la caractéristique première de l'histoire historique, à savoir la mise à distance*²³⁸ ».

²³³ GUILLEBAUD Jean-Claude, « Entre mémoire et projet », In, *La mémoire pour quoi faire*, Alain Houziaux (2006), op. cit., p. 49.

²³⁴ DELPORTE Christian et VEYRAT-MASSON Isabelle (2005), « Entretien avec Pierre Nora : la fièvre médiatique des commémorations », In, *Le Temps des médias*, n°5, 2005, p. 191-196.

²³⁵ Ibid., p. 191.

²³⁶ Ibid., pp. 191-192.

²³⁷ TORNER Carles (2001), *Shoah, une pédagogie de la mémoire*, Les éditions de l'atelier/éditions ouvrières, Paris, p. 70.

²³⁸ ROUSSO Henry (1998), « Réflexions sur l'émergence de la notion de mémoire », In, *Histoire et mémoire*,

Grâce au travail de mémoire, les individus se sentent plus impliqués des fautes commises dans le passé parce qu'ils les comprennent et parce que même s'ils savent que ces fautes ne sont pas les leurs (puisqu'elles sont celles des générations précédentes), ils n'oublient pas qu'elles sont celles d'une société dans laquelle ils continuent de vivre malgré tout. Et c'est ce qui semble se passer avec la nouvelle génération d'Allemands qui a entrepris ce travail de mémoire. Le travail de mémoire est donc fondamental pour la construction d'une société car c'est une exigence de vérité. Mais il faut faire attention à ne pas tomber dans la repentance exclusive car cela peut entraîner « *un rapport hystérique au passé*²³⁹ ».

Il faut donc accepter la complexité du contexte historique et ne pas se contenter d'être simplement moralisateur. La mémoire devrait garder le pouvoir de rendre le passé présent. Ainsi, il ne faut pas oublier que ce que nos ancêtres ont fait, nous pouvons le faire aussi. Si nos ancêtres ont fait des erreurs, n'oublions pas que nous pouvons commettre les mêmes. L'événement passé doit être imaginé comme un possible pour le présent et le futur. C'est un exemple de la capacité humaine à faire le mal. C'est un exemple à ne pas imiter. Il faut en être conscient. Ainsi le travail de mémoire n'est plus culpabilisant mais responsabilisant. On a conscience de nos failles, nous savons ce que nous devons travailler au jour le jour et nous savons que nous devons toujours être vigilants.

7. Responsabilité et culpabilité : quand le travail de mémoire n'est pas fait

Cependant Alain Houziaux²⁴⁰ pense que la mémoire conduit les hommes à la culpabilité dans certains cas, mais elle ne les responsabilise pas pour l'avenir. Selon lui, la mémoire peut responsabiliser mais aussi culpabiliser sans responsabiliser²⁴¹. En d'autres

CRDP de Grenoble, Grenoble.

²³⁹ GUILLEBAUD Jean-Claude, « Entre mémoire et projet », In *La mémoire pour quoi faire*, Alain Houziaux, op. cit., p. 70.

²⁴⁰ HOUZIAUX Alain, « Le péché originel, Freud et le devoir de mémoire », In, HOUZIAUX Alain (2006), *La mémoire pour quoi faire ?*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, p. 13.

²⁴¹ HOUZIAUX Alain (2006), *La mémoire pour quoi faire ?*, Les Éditions de l'Atelier – Les Éditions

termes, notre mémoire collective peut nous conduire à une forme de culpabilité sans pour autant nous éduquer à la responsabilité vis-à-vis de l'avenir. Dans ce cas, nous ne tirons pas les leçons du passé et nous pouvons donc reproduire des événements semblables à ceux du passé que nous dénonçons.

La mémoire collective est « *un ensemble de représentations partagées du passé basées sur une identité commune aux membres du groupe*²⁴² ». Stéphanie Glaeser et Laurent Licata²⁴³ ont fait des recherches sur le lien entre la mémoire collective de la Shoah et le sentiment de culpabilité qui en découle mais également sur la responsabilité de chacun. Ils ont mené leur étude sur le peuple allemand.

Ils expliquent que la mémoire collective « *joue un rôle crucial dans la gestion des relations entre groupes, notamment dans le processus de transition à la suite des conflits. La réconciliation est en grande partie conditionnée par les récits à travers lesquels les différents groupes reconstruisent le passé [...]*²⁴⁴ ».

Le problème que peut rencontrer un individu avec une histoire douloureuse telle que les persécutions, les tortures, les massacres... commis à l'encontre des communautés pendant la guerre est un conflit entre les souvenirs sombres et le besoin de maintenir une bonne estime de soi. L'individu aura alors plus de difficulté à reconnaître les torts commis. La mémoire, les souvenirs vont être déformés, certains seront même occultés afin de revêtir une forme acceptable. La mémoire collective ainsi distordue, certaines actions du passé vont donc être légitimées. Ainsi elles peuvent être répétées dans le futur.

Si la mémoire d'un groupe culpabilise les individus du groupe mais qu'aucun d'entre eux ne se sent responsable, alors c'est que le travail de mémoire n'a pas été bien fait.

En France, nous portons tous en nous l'héritage de la Seconde Guerre mondiale. On pourrait penser qu'il nous permet de mesurer la gravité de cette période et d'éviter de répéter le passé. Les psychanalystes²⁴⁵ s'accordent à dire que cette mémoire que nous portons a instauré un sentiment de culpabilité inné d'intensité plus ou moins fort selon les individus.

Ouvrières, Paris, 2006, p. 9.

²⁴² KLEIN olivier et LICATA Laurent (2005), « Regards croisés sur un passé commun : anciens colonisés et anciens coloniaux face à l'action belge au Congo », in Maria Sanchez-Mazas et Laurent Licata (dir.), *L'Autre : regards psychosociaux*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, p. 243.

²⁴³ GLAESER Stéphanie et LICATA Laurent, « Culpabilité, honte, responsabilité – la mémoire de la Shoah rend-elle les jeunes Allemands moins antisémites et xénophobes ? », In, www.auschwitz.be, p. 2, http://www.auschwitz.be/images/_expertises/glaeser_licata.pdf, consulté le 22 juin 2016.

²⁴⁴GLAESER Stéphanie et LICATA Laurent, *Ibid.*

²⁴⁵ HOUZIAUX Alain, « Le Pêché originel, Freud et le devoir de mémoire », In, HOUZIAUX Alain, *La mémoire pour quoi faire ?*, op. cit., p. 40.

Cette mémoire, au lieu d'éduquer les individus, peut conduire certains d'entre eux à refouler leur culpabilité et donc les amener à répéter de manière compulsive la faute dont ils se sentent coupables. Évidemment, tout cela se fait de façon inconsciente. C'est le même principe que chez les parents ayant été maltraités dans leur enfance. On dit que souvent ils reproduisent ce qu'ils ont vécu. Dans ce cas, le travail de mémoire, du souvenir aurait donc l'effet inverse de celui voulu. Ainsi on a pu voir resurgir des groupes néo-nazis dans tous les pays engagés à la Seconde Guerre mondiale.

Certains Français pourraient ressentir un sentiment de culpabilité à l'évocation de la collaboration française, du marché noir, du silence devant certaines persécutions... pendant l'Occupation. Mais, bien qu'ils ne soient pas fiers de ce passé, ils ne se sentent nullement responsables de ce qui est arrivé puisqu'ils n'étaient pas nés, ou qu'ils étaient trop jeunes à cette période pour avoir été mêlés à quoi que ce soit, ou encore parce qu'ils n'ont rien à se reprocher dans leur comportement durant la guerre. Ils rejettent la faute sur les autres, sur leurs ancêtres qui, eux, sont les vrais fautifs. Ce comportement (de transférer la faute sur les ancêtres) déresponsabilise les gens. Ils adoptent des comportements défensifs ou d'évitement par rapport à la mémoire.

Au contraire, certains groupes d'individus choisissent d'assumer leur passé afin qu'il ne se répète pas dans le futur. Ainsi, même s'ils ne sont pas responsables personnellement de ce qui a pu se passer, ils peuvent éprouver un sentiment de honte et avoir envie de réparer une partie du mal qui a été commis.

Les psychologues ont montré la différence entre le sentiment de honte et le sentiment de culpabilité. La culpabilité est plus focalisée sur les actions commises et ses effets sont limités, c'est-à-dire, que l'individu va chercher à oublier cette culpabilité pour mieux vivre et ne pas entacher la réputation du groupe aux yeux du monde. Pour se faire, on va mettre en place des stratégies d'évitement (éviter la critique par exemple) et chercher à distancer au plus les événements. Petit à petit, cette distanciation avec l'événement va le banaliser. L'événement sera traité par le groupe comme un autre. Alors que le sentiment de honte implique qu'on comprend et reconnaît que les « *actions commises représentent une violation de principes moraux importants*²⁴⁶ ».

Aujourd'hui, la mémoire collective est très présente dans notre société. Elle est sans cesse invoquée par les hommes politiques ou par les médias. De même, celle de la Seconde

²⁴⁶ GLAESER Stéphanie et LICATA Laurent, op. cit.

Guerre mondiale s'est également transmis au fil des générations par les récits.

Chapitre 2 : Les films documentaires à la télévision traitant de la Seconde Guerre mondiale

La télévision met souvent en valeur notre patrimoine culturel national, entretient la mémoire collective de la Seconde Guerre mondiale en évoquant la sortie de tel film au cinéma, de tel magazine, le prix Goncourt pour tel auteur avec tel roman... En 2009, elle s'est fait l'écho de l'événement de la sortie du film de Robert Guédiguian *L'armée du crime*, qui se propose de retracer les actions de Résistance, pendant la guerre, du poète d'origine arménienne, Missak (Michel) Manouchian et de ses 23 camarades, les Francs-tireurs et partisans, fusillés en février 1944 au Mont Valérien par les nazis. De plus, elle n'a pas hésité à diffuser plusieurs émissions, téléfilms sur le mur de Berlin, une des conséquences de ce conflit. Plus récemment, le 9 mars 2010, à 20h35, France 2 a diffusé une émission, intitulée *La rafle du Vel' d'Hiv*, consacrée à la rafle du Vélodrome d'Hiver en 1942, à l'occasion de la sortie du film de Rose Bosch et présentée par Marie Drucker et l'historien Max Gallo. L'émission s'est appuyée sur ce film qui est sorti le lendemain. Ensuite, à 22h45, la chaîne a proposé, *La traque des nazis*, émission divulguant le destin des nazis depuis le lendemain de la guerre jusqu'aux années 2000. Dans ce type d'émission, les images d'archives sont beaucoup utilisées. La télévision étant le média de l'image, elle trouve dans cet exemple, l'occasion idéal d'en utiliser. Elles constituent notre mémoire collective. Le petit écran a donc accru le rôle de la mémoire de cette guerre dans notre société. Ces événements historiques ne sont plus enfouis, quitte à les oublier, mais ils sont exposés fièrement par la télévision qui s'en sert parfois d'actualité.

Ainsi la télévision diffuse beaucoup de programmes contenant des images d'archives comme le documentaire. On le verra, elle est, historiquement, le plus grand producteur de documentaires.

I – Le fonctionnement du documentaire

Il est difficile de s'accorder tous sur la même définition du genre documentaire. Il existe un point sur lequel tout le monde semble d'accord : le documentaire n'est pas une fiction. En effet, « *le documentaire se définit par défaut, en opposition à la fiction*²⁴⁷ ». Et encore, la différence entre la fiction et le documentaire est très tenue, il y a beaucoup de points communs entre les deux.

²⁴⁷ MAURO Didier (2005), *Le documentaire. Cinéma et télévision*, Dixit éditions, Paris, p. 14.

Pour certains il répond à une problématique soulevée par l'auteur, pour d'autres il ne traite pas de l'actualité immédiate. Mais au-delà de cette constatation on peut dire qu'au vu de la difficulté pour chacun de définir ce genre, on peut penser qu'il n'est pas un genre à part entière mais plutôt une catégorie de programme audiovisuel. Ainsi on note que dans la catégorie documentaire, on retrouve différents types de films comme le film documentaire historique, de voyage, psychologique, animalier...

1. Ses particularités

1.1 Le documentaire, un genre aimé de la télévision

Dans son livre *La télévision d'auteur(s)*²⁴⁸, Françoise Berdot avance l'idée qu'il existe une télévision d'auteurs de documentaires depuis la création de la SEPT, Société d'Édition de Programmes de Télévision, en 1987, à l'origine de la chaîne Arte (actionnaire français de la chaîne Arte). Les fondateurs d'Arte ont pu affirmer que « *le documentaire, c'est la télévision même*²⁴⁹ » qui avait « *une mission culturelle spécifique et prioritaire : traiter du réel par des œuvres de télévision*²⁵⁰ ». Les documentaires deviennent donc des œuvres coproduites et diffusées par et pour la télévision. C'est la renaissance du documentaire qui devient un genre de télévision. Et, en 1992, à la naissance d'Arte, la SEPT en possède plus de mille heures. La responsabilité de cette politique incombe à Thierry Garrel, qui, dès 1987 avait rejoint la SEPT, et se trouvait dès sa création en 1992, à la tête de l'unité de programmes Documentaires d'Arte. Il y annonce un âge d'or : « [...] *là où la télé produit de l'oubli, le documentaire télévisé fabrique de la mémoire, de l'intériorité*²⁵¹ ».

Mais le documentaire télévisuel, s'est développé bien avant cette période, dès l'invention du cinéma, même s'il ne portait pas ce nom au départ. Les premiers films des frères Lumière composés d'un seul plan fixe, permettaient de documenter les spectateurs. En effet, très vite, les opérateurs rapportent des images venues de loin ou enregistrent les grands événements pour témoigner du monde.

²⁴⁸ BERDOT Françoise, *La télévision d'auteur(s)*, Tome 1 et 2, Aléas, Lyon, 2003 (tome 1) et 2004 (tome 2).

²⁴⁹ BERDOT Françoise, *La télévision d'auteur(s)*, Tome 1, op. cit., p. 246.

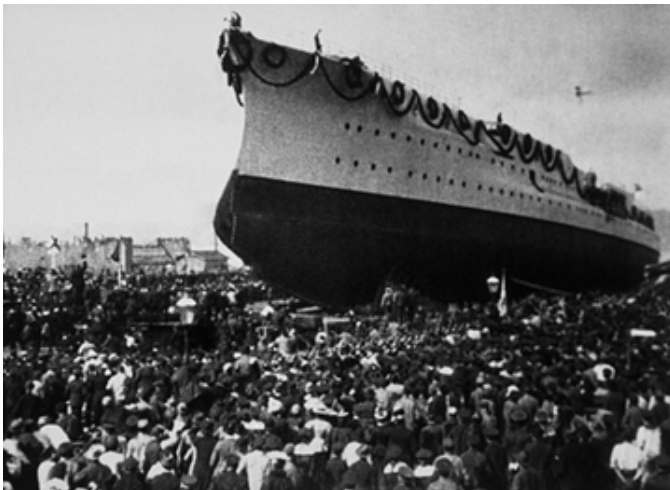
²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ *Le Monde*, 20 décembre 2002.



Vue n°407, Caravane de chameaux

Source : association Frères Lumière,
www.institut-lumiere.org



Vue n°785, Lancement du Fürst-Bismarck

Source : association Frères Lumière,
www.institut-lumiere.org

Les avancées techniques permettent de faire des films plus longs et autour de 1910 apparaissent les actualités cinématographiques. Désormais les films sont constitués de plusieurs plans. Un nouveau langage cinématographique est donc créé. Pour les actualités cinématographiques, les opérateurs sont envoyés filmer de grands événements comme les exploits sportifs, les cérémonies royales, la guerre... En 1930, le cinéaste et écrivain, Béla Balazs révèle que les actualités cinématographiques ne sont que propagande des gouvernements et ne livrent aucun témoignage. Il démontre qu'elles n'ont rien montré des horreurs de la Première Guerre mondiale.

Cependant, dans le même temps, d'autres cinéastes tentent de faire autre chose que des films de propagande. Ainsi, Robert Flaherty, considéré comme le père du documentaire, utilise sa caméra non plus simplement pour observer ce qui l'entoure mais pour faire découvrir et sensibiliser le public aux conditions de vie de peuples inconnus. Ainsi, avec *Nanouk* (1922), il suit un groupe d'Inuits dans leur quotidien (pêche au phoque, navigation en canoë...) tout en scénarisant des séquences. Il fait rejouer certaines scènes. Flaherty raconte une histoire réelle avec des personnages réels.

Dans les années 1920, certains cinéastes se réclamant des mouvements du Surréalisme, du Dadaïsme... rejettent le narratif et le montage linéaire des images. Ce sont

des avant-gardistes qui vont construire des films de formes artistiques nouvelles. Ils partagent les revendications du Russe Dziga Vertov qui voit le cinéma comme un art qui doit s'affranchir de la littérature en écartant le scénario.

À la fin des années 1920, l'arrivée du parlant va transformer le langage cinématographique. Le parlant n'est possible principalement que pour les films de fiction car le magnétophone portable n'existe pas encore et les réalisateurs de documentaires ne peuvent donc pas enregistrer de son synchrone en dehors des studios. Ils vont néanmoins commencer à utiliser la voix off pour commenter. Ainsi les documentaires deviennent des supports de discours en tout genre et d'instrument de propagande à la veille de la Seconde Guerre mondiale. L'image ne sert plus qu'à illustrer un discours de propagande. Le cinéma perd, alors, peu à peu ses ambitions artistiques.

Après la guerre, la découverte des camps d'extermination et le désastre de la bombe atomique traumatisent les cinéastes qui prennent conscience de l'envers des propagandes. Dès lors, ils se demandent comment utiliser les images. Dans les années 1950, le documentaire va se reconstruire et chercher à présenter le monde comme il est, sans le romancer. Dans le même temps, les appareils deviennent plus légers, plus silencieux, portatifs (le format 16 mm) et le magnétophone portable (le Nagra) apparaît. L'évolution de la technique va permettre aux réalisateurs de modifier leurs manières de faire. Ils vont gagner en liberté et pouvoir désormais aller enregistrer des sons synchrones en extérieur et ainsi être au cœur des événements et non plus que de simples observateurs extérieurs. Ils vont pouvoir se passer de scénario et aller directement filmer les événements. Ils cherchent la spontanéité dans la prise de vue. Ainsi on a coutume de dire qu'avec la prise de son synchrone, le documentaire devient parlant (spontanéité des échanges avec les personnages, enregistrement de dialogues entre deux personnes...) et non plus parlé (images collées sur un commentaire en voix-off). Ainsi à partir des années 1960, il commence à véhiculer une émotion. Il transmet une histoire. Il ne s'agit plus de discours de propagande mais d'un discours revendiqué par l'auteur du documentaire. *« Au début des années 1960, on s'accorde donc en général pour attribuer le renouveau du cinéma documentaire à deux causes principales : d'une part, l'évolution des matériels et des techniques de prise de vue, d'autre part, l'influence de la télévision²⁵² »*. Cette dernière a donc beaucoup influencé le documentaire cinématographique dès les années 1960. Les téléspectateurs, de plus en plus

²⁵² DELAVAUD Gilles (2009), « Cinéma documentaire et télévision : interférences et convergences (1955-1965) », In, *Le court-métrage documentaire français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*, Dominique BLUHER et Philippe PILARD, PUR, coll. Le Spectaculaire, Rennes, p.83

nombreux, aimaient voir la « vraie vie » des gens. Ils voulaient de l'authenticité. Le documentaire télévisé se développe assez vite. Il est différent du documentaire cinématographique. Son style est plus libre, il s'affranchit plus facilement des normes par exemple, au profit d'une vision réaliste, plus réelle.

La télévision commence à se développer au cours des années 1950-60. Pour la reconstruction et la réconciliation nationale ainsi que pour la réaffirmation du prestige du pays, l'État souhaite contrôler les informations afin de valoriser ses actions. Le court métrage documentaire étant un format qui marche bien auprès des téléspectateurs, le gouvernement français va passer de nombreuses commandes auprès de réalisateurs par le biais de la télévision.

Ainsi, si le format portatif du matériel cinématographique a pu se développer, c'est grâce à la télévision comme le révèle Gilles Delavaud dans son article « Cinéma documentaire et télévision : interférences et convergences (1955-1965)²⁵³ ». En effet, la télévision se développe et a besoin de courts métrages documentaires. Elle va donc devenir le plus grand producteur de documentaires. Ce sont ses « besoins [...] qui stimulent l'industrie du 16 mm et son développement technique [...] »²⁵⁴. Mais la télévision a également influencé le documentaire autrement. Les téléspectateurs apprécient les courts métrages documentaires et ont de nouvelles attentes en la matière. Ils sont demandeurs d'authenticité. Ils veulent voir la vraie vie. Ainsi les réalisateurs vont faire des documentaires qui iront dans ce sens. Ils pourront expérimenter de nouvelles façons de faire en donnant la parole à des inconnus, des hommes et des femmes du quotidien pour montrer la vie telle qu'elle est avec le moins d'artifices possibles. C'est une rupture totale avec le documentaire cinématographique traditionnel²⁵⁵.

1.2. Le Cinéma-vérité, les prémices du documentaire

La notion de documentaire est difficile à définir puisque à chaque définition donnée, des contre-exemples émergent aussitôt. C'est ainsi que les anglo-saxons ont décidé de parler de « non-fiction ». De nombreux noms différents lui ont été donnés dans le but de circonscrire mieux cette notion et de lui donner un cadre. Ainsi on a parlé de « cinéma du vécu », « cinéma de la réalité », « cinéma du réel », « cinéma-vérité »... Chaque nouvelle

²⁵³ DELAVAUD Gilles (2009), Ibid., version numérique du 25 janvier 2013.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Ibid.

appellation donnait lieu à une nouvelle définition du genre. Ainsi les cinéastes se réclamant du « *Cinéma-vérité* » optent souvent pour l'improvisation, cherchant à capter sur le vif les gestes et dialogues des protagonistes. Dans ce cinéma c'est l'ordinaire, la vie quotidienne qui est mise à l'honneur. Avec ce type de cinéma, naît la nécessité de tourner avec des caméras légères (avec le son synchrone) permettant de sortir des studios et approcher au plus près le monde réel. On cherche à filmer le plus directement possible le réel, la réalité. L'essentiel dans le cinéma-vérité « *c'est de parvenir à filmer le film en train de se faire en interférence avec le réel, à capter le jeu du présent [...]*²⁵⁶ ». Pour Edgar Morin, le cinéma-vérité est l'aspect humain du documentaire. Le cinéma-vérité est l'exploration de la vie quotidienne qui cherche à saisir les sentiments. Il est attiré par les rapports entre les gens²⁵⁷. Le cinéma-vérité se rêve être un « *cinéma sans cinéma* » comme l'explique Séverine Graff²⁵⁸. Ainsi le cinéma-vérité constitue l'un des premiers mouvements cinématographiques à s'interroger sur le documentaire, sur la façon de faire du documentaire. Ce terme de « *cinéma-vérité* », trop polémique, sera abandonné au profit de « *cinéma-direct* » vers 1965. Malgré ces difficultés, nous allons tout de même tenter de donner une définition, de cadrer la notion de documentaire.

1.3. Les témoignages

Dans un documentaire, il peut y avoir une ou plusieurs interviews. L'objet de l'interview n'est pas d'obtenir une réponse à une question posée mais c'est d'amener la personne interviewée à parler (plus longuement). Il faut qu'elle se livre, raconte des choses intimes. On est dans la confiance. C'est le témoin qui permet au documentaire de laisser une place importante à la mémoire. En effet, il livre ses souvenirs, à sa manière, ce qui peut être très différent d'une personne à l'autre pour un même événement. Il puise dans sa mémoire pour parler du passé, de ce qu'il a vécu.

Ainsi le documentaire historique est le dépositaire de notre mémoire commune, notre mémoire collective ; ce qui est enregistré va passer à la postérité et nous sera rappelé de temps à autre par le biais des rediffusions télévisuelles.

²⁵⁶ NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran*, op. cit., p. 170.

²⁵⁷ MORIN Edgar, In, *Un certain regard* (émission de télévision), 1965, <http://www.ina.fr/video/I0801562>

²⁵⁸ GRAFF Séverine (2014), *Le cinéma-vérité. Films et controverses*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, p. 214.

Dans les documentaires il y a beaucoup de témoignages car ils aident à plonger le public au cœur de l'événement. Pourtant les souvenirs d'une personne sont souvent imprécis. Tout dépend de la manière dont elle a vécu un événement. Le rationnement et la faim n'auront pas été vécus de la même manière par un témoin ayant vécu pendant la guerre en milieu rural et par un autre qui a passé toute la durée du conflit dans une ville.

L'historienne Annette Wieviorka appelle ce recours au témoignage « *l'ère du témoin*²⁵⁹ ». Elle rappelle que les documentaires font sans cesse appel aux témoins alors qu'on connaît pourtant l'imprécision des souvenirs. Ils utilisent les témoignages pour compléter ce que nous savons déjà sur un événement alors qu'il existe des circonstances que nous ignorons. Les témoignages traitent toujours des mêmes aspects d'un événement. Ainsi les documentaires n'ont presque jamais évoqué les combats menés par les volontaires français de la Division Charlemagne (Waffen SS) en Russie ou dans les rues de Berlin pour défendre le Bunker d'Hitler, les motifs de leur engagement... Christian de la Mazière, dans *Le Chagrin et la Pitié* de Marcel Ophüls est l'un des rares hommes qui témoignent de leur passé dans la division Charlemagne dès 1969.

1.4. Film documentaire et film de fiction

1.4.1. La véracité des faits

On a tendance à opposer le documentaire et la fiction, à dire que, contrairement à la fiction, il rend compte du réel. La fiction tout comme le documentaire sont des dispositifs qui rendent tous deux compte du réel. Quelques films de fiction ont même plus apporté dans la restitution du réel que certains films documentaires médiocres. Ils ont mieux décrit des événements historiques que certains documentaires. Certes, entre la fiction et le documentaire il ne s'agit pas des mêmes procédés d'écritures, cependant, il arrive que des réalisateurs de documentaires aient parfois recours à « *des procédés de fiction pour construire leur récit*²⁶⁰ ». Ainsi, ce n'est pas le contenu qui va permettre de faire une différence entre ces deux genres mais le rapport, la relation entre le réalisateur et le spectateur. En d'autres termes, c'est la façon dont le réalisateur s'adresse au spectateur qui fait la différence entre une fiction et un documentaire. La différence entre les deux types de films se fait sur la base d'un pacte tacite entre le réalisateur et le spectateur : dans un film documentaire, tout ce que le spectateur voit et entend, il peut le prendre pour fait réel et

²⁵⁹ WIEVIORKA Annette (1998), *L'ère du témoin*, Paris, Plon, In, VEYRAT-MASSON Isabelle (2008), *Télévision et histoire, la confusion des genres*, De Boeck - INA, Bruxelles, p. 124.

²⁶⁰ MOURIQUAND Jacques (2004), *Pratique du documentaire télévisé*, Victoires Éditions, Paris, p. 12.

vérifiable. Alors que dans une fiction, même basée sur des faits réels, tout n'est pas vérifiable puisque certaines paroles ou gestes ont été créés pour donner de l'épaisseur aux personnages. Le spectateur conçoit le film de fiction comme une histoire imaginaire. Il ne se pose pas la question de la véracité des faits, de la vraisemblance des actions, il veut y croire tout en sachant que tout est faux. Alors que le spectateur peut exprimer des doutes sur la véracité des faits dans un documentaire si cela lui paraît incongru (« *Est-ce que ce qu'on me raconte est bien vrai ?* »). D'ailleurs comme le rappelle François Niney, dans un film de fiction :

« nous entrons dans un monde parallèle [...] et quand ça ne marche pas, nous déplorons justement de ne pas y croire et le reprochons à la réalisation, qui n'a pas réussi à rendre crédible [...] son histoire à nos yeux. Si, par contre, nous disons "je n'y crois pas" à propos d'un documentaire, c'est le taxer d'erroné ou de mensonger, voire de faux [...] ²⁶¹ ».

Roger Odin dans son ouvrage *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique* ajoute que dans un film documentaire, le récepteur a « la possibilité de manifester [son] désaccord avec l'énonciateur, de contester ses informations, de refuser ses valeurs, ce qui est bien plus difficile à faire face à une fiction²⁶² ».

Pour distinguer une fiction d'un documentaire, il faut donc « *comprendre les circonstances du tournage et comment le film s'adresse au spectateur*²⁶³ ». On dit souvent que le film de fiction « *serait de la lignée du roman [...], du poème épique, et des autres formes fondées à la fois sur le récit et sur la fabulation ; le film documentaire relèverait de la connaissance scientifique et de sa transmissions*²⁶⁴ ».

Le documentaire et la fiction ne s'adressent pas à leur public avec la même promesse. D'un côté le documentaire demande au récepteur de le suivre, de lui faire confiance, de le croire. La fiction ne cache pas, elle, qu'elle n'est pas le réel. La réalité, le réel représente l'information et la connaissance.

Le documentaire se présente comme représentant la réalité aux téléspectateurs. Ces

²⁶¹NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran*, op. cit., p. 65.

²⁶² ODIN Roger (2011), *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, p. 57.

²⁶³ NINEY François (2009), *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris, p. 19.

²⁶⁴ GAUTHIER Guy (2003), *Le documentaire, un autre cinéma*, Nathan, coll. Nathan Cinéma, Paris, p. 12.

derniers ont confiance en lui, dans les informations qu'il diffuse. Ils croient tout ce qu'ils y voient. Pour les téléspectateurs, c'est un programme d'information et qui diffuse la connaissance. Il les aide à connaître un événement. *Apocalypse*²⁶⁵, la série documentaire de France 2, a permis à un certain nombre de gens de découvrir les événements de 1939 et ce qu'on a appelé la Drôle de Guerre dans le premier épisode. Les téléspectateurs ont, certes, toujours l'impression de redécouvrir un événement dans son ensemble mais aussi de découvrir une autre facette de ce même événement.

1.4.2. Les acteurs et les personnages

Autre grande différence entre le documentaire et la fiction : dans cette dernière, « *les acteurs, lieux et événements ne valent pas pour eux-mêmes mais pour d'autres qu'ils représentent*²⁶⁶ ». En effet, un acteur de fiction ne va pas jouer à être lui-même. Il simule quelqu'un d'autre. Par exemple, dans le film de Jacques Audiard *De rouille et d'os*, les comédiens Marion Cotillard et Matthias Schoenaerts ne jouent pas à être eux-mêmes mais à être respectivement Stéphanie, dresseuse d'orques et Ali, un jeune homme. Parfois, dans certains films, les acteurs gardent le vrai nom. Pour autant, ils ne jouent pas à être eux-mêmes, ils jouent encore un rôle mais leurs personnages se nomment comme eux. Certains réalisateurs vont même jusqu'à leur faire jouer le même métier qu'ils exercent dans la vie réelle. Ainsi, dans le film d'Alain Resnais *Vous n'avez encore rien vu*, Sabine Azéma, Mathieu Amalric et d'autres jouent le rôle d'acteurs et d'actrices qui s'appellent Sabine Azéma, Mathieu Amalric... Pourtant ils jouent un rôle de composition. D'ailleurs, un indice important rappelle aux spectateurs qu'ils sont dans une fiction, c'est que l'acteur (dans la vraie vie) Denis Podalydès joue le rôle d'un dramaturge, Antoine d'Anthac. La fiction est donc « *un monde de doubles et de doublures*²⁶⁷ ». Il est aussi possible d'ajouter que les comédiens sont rémunérés pour jouer un rôle et non les personnages des documentaires.

Dans le documentaire, les personnages sont eux-mêmes, même si parfois le réalisateur leur demande de jouer ou de faire certaines choses (par exemple, Lanzmann, dans *Shoah*, demande à Simon Srebnik de chanter dans une barque remontant la Ner, comme il le faisait à l'âge de treize ans quand il y était forcé par les nazis). Ils sont « *ce qu'ils sont et tiennent pour eux-mêmes*²⁶⁸ ».

²⁶⁵ Documentaire diffusé sous la forme de six épisodes sur France 2 entre le 8 et le 22 septembre 2009.

²⁶⁶ NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran*, p. 69.

²⁶⁷ NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op. cit., p. 69.

²⁶⁸ Ibid.

En résumé, dans la fiction, il y a « *une étanchéité*²⁶⁹ » entre le monde dans lequel on est et le monde que l'on filme ; étanchéité que l'on ne retrouve pas dans le documentaire. En effet, dans ce dernier, le monde dans lequel on est peut faire irruption dans le monde que l'on filme, lorsque le réalisateur apparaît à l'écran ou lorsqu'on entend sa voix, ce qui est souvent le cas lors d'interviews de témoins. Ainsi Claude Lanzmann, dans *Shoah*, apparaît de nombreuses fois dans son film lorsqu'il pose des questions à des témoins survivants de camps d'extermination.

1.4.3. L'utilisation des images d'archives

Le film documentaire est constitué de documents audiovisuels tournés souvent par d'autres mais le montage est pensé par son réalisateur. En effet, depuis les années 1920, il sert de témoin de l'Histoire grâce aux images d'archives qu'il utilise très largement. On parle alors de documentaire historique. Toutefois, certains n'utilisent aucune image d'archives, comme *Shoah* de Claude Lanzmann. De même que dans les films de fiction, les images sont en général tournées par le réalisateur et son cadreur au moment du tournage. Mais il arrive que des images d'archives se mêlent aux images du tournage principalement quand le film traite d'un événement historique. Il peut, par exemple, s'agir d'une allocution d'un président retransmis à la télévision que le film de fiction va réutiliser pour donner plus de réalisme à son scénario. On peut prendre l'exemple du film de René Clément, *Paris brûle-t-il ?* qui mêle plusieurs images d'archives aux images filmées pendant le tournage de 1966.



Une des images d'archives qui s'est glissée entre deux plans tournés en 1966

Source : Ina

Dans le cas de ce film, le spectateur n'est pas à même de découvrir par lui-même

²⁶⁹ Ibid, p. 70.

qu'il s'agit d'une image d'archives car rien ne l'indique. En effet, le film est en noir et blanc. Le seul indice, pour les spectateurs avertis, est la différence de qualité entre les images de 1966 et celle de 1944.

De même, il arrive que dans certains documentaires, des images de films de fiction sont utilisées pour mettre en images des faits qui n'ont pas été filmés. Ainsi dans *Nuit et Brouillard*, Alain Resnais utilise celles du film polonais de Wanda Jakubowska, *La dernière étape*, pour illustrer l'arrivée des convois sur la rampe d'Auschwitz dans la nuit et le brouillard.



source : Ina

Les images du film de Wanda Jakubowska sont insérées dans le film d'Alain Resnais sans que le spectateur ne soit averti qu'il s'agit d'images de film de fiction. En effet, le film d'Alain Resnais utilise principalement des images en couleur tournées par lui en 1955, et en noir et blanc qui sont des images (images filmées et photographies) d'archives. Celles du film de Wanda Jakubowska peuvent donc être assimilées par le spectateur comme étant des images d'archives. Ainsi il croira qu'il existe des images filmées de l'arrivée des trains de déportation sur les rampes des camps d'extermination.

Dans les documentaires on peut trouver un mélange de photos anciennes, interviews de témoins, historiens, films d'époque et images d'aujourd'hui (camps de concentration, la caméra retourne sur le lieu de l'événement...). Un commentaire en voix-off accompagne souvent les images pour les expliquer.

1.4.4. Le son dans les documentaires et les fictions

Ces deux types de films utilisent les mêmes procédés pour le son. Il n'y a pas de grandes différences entre le son contenu dans les fictions et celui dans les documentaires.

Il apporte une ambiance particulière. Il se peut que le réalisateur veuille laisser le son ambiant, c'est-à-dire le son synchrone (le son de l'image, par exemple, la clameur d'une ville, le moteur d'une moto...). Parfois, le son ambiant n'est que le silence (une personne qui se tait). Les silences ont aussi une valeur importante. Le réalisateur veut y exprimer

quelque chose. Claude Lanzmann, dans *Shoah*, laisse les personnages se taire pendant de longues secondes. Les silences sont donc nombreux dans ce documentaire et ainsi on comprend la volonté du réalisateur de prendre son temps. Le rythme de *Shoah* est ralenti. Pour faire du bon travail, il faut s'attarder. C'est ce que semble nous dire Lanzmann.

D'autres fois, le son ambiant fait place à la musique. Elle peut être composée pour le film ou non. Par exemple, dans *Apocalypse*, chaque morceau que l'on entend a été spécialement composé par le musicien japonais Kenji Kawai qui s'est appliqué à créer différentes atmosphères. Il en est de même pour certains films de fiction comme *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, de Jean-Pierre Jeunet, dont la musique avait été composée par Yann Tiersen (à l'exception de deux chansons). Parfois elle n'est pas composée exclusivement pour le film. Les réalisateurs peuvent choisir des musiques/chansons déjà existantes. Dans le documentaire de René-Jean Bouyer *Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, l'un des chants de Carmina Burana, de Carl Orff, est utilisé par le réalisateur.

Le son d'un film peut aussi être celui d'une voix-off. Ce type de procédé est moins utilisé dans les films de fiction que dans les documentaires. Dans ces derniers, il s'agit souvent d'un commentaire explicatif qui est le résultat d'un texte pensé et écrit. Il va aider à la compréhension. Les réalisateurs font la plupart du temps appel à des acteurs professionnels pour lire ce texte en y mettant le ton.

Donner clairement la définition du documentaire est difficile puisque les chercheurs et les professionnels de l'audiovisuel ne sont pas tous d'accord sur ce point. C'est pour cette raison, que nous avons décidé de parler de films de non-fiction (non-fiction films ou non-fiction movies, chez les Anglo-Saxons) dans le propos qui nous intéresse. Cette dénomination nous permet d'être plus libres dans notre démonstration.

1.5 Programme de flux et programme de stock

On parle de programme de flux pour le reportage et de programme de stock pour le documentaire. François Jost²⁷⁰ rappelle que jusque dans les années 1960 le magnétoscope n'existait pas et que pour sauvegarder ses émissions, qui étaient toutes en directes, l'industrie de la télévision utilisait, comme nous l'avons déjà signalé, le kinescope. À cette époque on ne conservait pas tous les documents télévisés. On gardait uniquement ceux qui avaient vocation à être rediffusés. On a appelé ce types de programmes, les programmes de stock

²⁷⁰ JOST François (2009), *Comprendre la télévision et ses programmes*, Armand Colin, 2^e édition, Paris, p. 17.

(car ils étaient stockés, archivés). Les autres émissions qui ne sont pas conservées sont nommées les programmes de flux. Par exemple, on ne voyait pas l'intérêt de conserver la totalité d'un journal télévisé comme les parties où le présentateur parlait. Aujourd'hui, nous avons perdu à tout jamais beaucoup de ces programmes.

Les images du documentaire peuvent être conservées et elles sont souvent des images d'archives. Les reportages, comme les magazines d'ailleurs, sont ce qu'on appelle des programmes de flux, ils ne sont pas destinés à être archivés longtemps, c'est de l'information jetable. Alors qu'au contraire, les documentaires, qui sont considérés comme une œuvre, sont destinés à être archivés et rediffusés même plusieurs décennies après. Ils sont voués à témoigner d'une époque. On les appelle donc, par opposition, des programmes de stock. Ceci étant dit, les images qui témoignent d'une époque ne sont pas toujours dénuées d'intérêt avec le temps. Elles pourraient être réutilisées comme images d'archives, surtout en ce qui concerne les images d'actualité (information télévisée). Les images filmées pour illustrer des enquêtes de magazines ont un peu moins d'intérêt dans le temps. Par exemple, les images tournées dans un supermarché pour comparer les prix des fournitures scolaires et la guerre que se livrent les deux grands groupes de fabricants de cahiers pourront être difficilement réutiliser, sauf peut être pour témoigner des prix pratiqués à une certaine époque. Le documentaire va pouvoir être utilisé dans le temps et même il pourra être rediffusé. Il est intemporel. C'est le cas du film documentaire de Claude Lanzmann *Shoah* qui a été diffusé sur TF1 en 1987, sur France 5 en 2008 et sur Arte en 2010 (*Shoah* a aussi été diffusé sur France 2 et France 3).

De même Arte a rediffusé deux parties de 52 minutes de la série documentaire américaine *The War*. Une première diffusion avait déjà eu lieu en mars et avril 2008. C'est une série de Ken Burns et Lynn Novick, qui avait connu un très gros succès d'audience sur PBS aux États-Unis. Ce documentaire retrace la Seconde Guerre mondiale au travers des témoignages d'hommes et de femmes originaires de quatre villes américaines. La série montre comment l'Amérique toute entière a été projetée dans le plus grand chaos de l'histoire.

Quant au reportage, il traite en général de l'actualité et est diffusé très peu de temps après la fin du tournage afin de coller à l'actualité en cours. Les rediffusions telles quelles sont donc plus difficiles. Cependant, aujourd'hui, les reportages sont construits de façon à

avoir une durée de vie plus longue et pouvoir être rediffusés quelquefois²⁷¹, notamment dans le cadre de reportages pour des magazines. Enfin, Marc Louvat pense que « *le documentaire a une vocation ou en tout cas un potentiel patrimonial beaucoup plus fort qu'un reportage*²⁷² ».

2. En quoi les documentaires sont-ils utiles ?

2.1. Un rôle éducatif

Les documentaires nous éclairent, par exemple, sur certains aspects méconnus de la guerre. Les médias permettent de briser certains tabous (homosexualité des commandants SS, collaboration de la police française, SS français, responsabilité de la SNCF dans la déportation des Juifs...).

Les documentaires prennent le temps d'expliquer simplement et en profondeur aux téléspectateurs les différents angles de la guerre et les différents points de vue. D'ailleurs, les interviews d'historiens permettent d'apporter des explications sur les événements de façon intelligible pour tous. Ainsi les téléspectateurs comprennent aisément les aspects les plus complexes de la guerre. Un des rôles de la télévision est d'informer son public sur l'actualité mais aussi sur le passé. Par conséquent, elle diffuse de nombreuses émissions d'information dont les documentaires. D'ailleurs, l'étymologie de ce mot vient du latin *documentum* qui signifie exemple, modèle, leçon, enseignement, démonstration. « *Ce nom est dérivé du verbe docere [qui veut dire], faire apprendre, enseigner*²⁷³ ».

Les documentaires informent le téléspectateur sur le passé de son pays. Ils jouent un rôle très important dans la construction de la mémoire collective. Ils permettent aux téléspectateurs d'apprendre des événements du passé qu'ils ignorent. Ils cherchent à aider les téléspectateurs à comprendre le passé, l'Histoire. Aujourd'hui, grâce à ce type d'émissions, la télévision a tendance à se substituer à l'enseignant. L'école les utilise et de nombreux professeurs d'histoire font entrer les médias à l'école comme support de leur enseignement. Internet ou les DVD leur permettent de sélectionner des documentaires passés à la télévision, en extraits ou dans leur intégralité, qu'ils montrent en classe à leurs

²⁷¹ BESSE Brigitte et DESORMEAUX Didier (2011), *Construire le reportage télévisé*, Victoires éditions, 4^e édition, p. 21.

²⁷² <http://www.hiroa.pf/2009/01/documentaire-ou-reportage-une-frontiere-floue/>

²⁷³ NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op. cit., p. 13.

élèves. Ils proposent donc de revoir l'Histoire que chacun a apprise à l'école. Selon beaucoup de ces enseignants l'image permet une plus grande attention des élèves et une plus grande mémorisation de leur histoire ainsi qu'une meilleure compréhension. Le documentaire est un support de savoirs, un moyen de construire des savoirs car il permet la confrontation avec les autres sources d'information (manuels scolaires, cours oral du professeur). Les ressources documentaires en ligne sont aujourd'hui très présentes et mises à la disposition des enseignants : documentations en ligne sur des sites dédiés aux enseignants (eduscol.education.fr), dossiers pédagogiques en ligne proposés par le CNC²⁷⁴ ou par l'Ina²⁷⁵.

Le documentaire peut par conséquent, servir à informer sur un sujet donné mais il ne faut pas oublier que le téléspectateur détient une connaissance personnelle et il ne part donc jamais de zéro. Il a toujours une connaissance du monde dans lequel il vit. En revanche, le documentaire peut l'aider à se souvenir d'événements qui sont flous, à approfondir sa connaissance d'une période ou lui faire découvrir certains aspects d'un événement. En d'autres termes, comme le dit Jean-Luc Lioult, « *à la fois ignorant et savant le spectateur, grâce au film, amplifie sa connaissance du monde, met en relation des informations nouvelles avec des notions déjà acquises*²⁷⁶ ».

Le documentaire est donc vu par les téléspectateurs comme un programme informatif et éducatif. Les fictions peuvent aussi être des programmes informatifs mais les téléspectateurs les considèrent plutôt comme des programmes de divertissement.

Ainsi les documentaires ont un rôle pédagogique. Ce rôle éducatif est possible surtout grâce aux images d'archives qui témoignent d'une vérité.

2.2. Les documentaires, compléments des récits de famille

Le récit des familles fait partie de la mémoire familiale. Chaque famille a ses propres anecdotes sur un événement passé. Cette mémoire collective est subjective. Elle dépend de la manière dont chacun raconte son histoire. La réalité peut donc être déformée, cachée ou niée.

²⁷⁴ <http://www.cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques>

²⁷⁵ <http://fresques.ina.fr/jalons/>

²⁷⁶ LIOULT Jean-Luc (2004), *A l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, p. 138.

Les documentaires télévisés sont très différents des récits des familles. Ils donnent un point de vue plus large sur un événement. En effet, un récit familial racontera que tel oncle a combattu en tant que FTP, que tel autre a vu le Maréchal Pétain à une conférence... Les histoires des récits de famille seront racontées avec le point de vue d'une personne ayant vécu les faits. Les événements seront narrés tels qu'ils ont été perçus, de manière totalement subjective. Cependant, les documentaires ne sont pas, à l'opposé, complètement objectifs, on y reconnaît l'empreinte de l'auteur, son point de vue sur les événements, ce qu'il décide de dire, de montrer... En effet, chaque réalisateur a un point de vue revendiqué sur un événement et qu'il met en scène dans son documentaire. Ainsi Jean-Luc Lioult illustre bien cette idée en citant Amédée Ayfre dans son livre *À l'enseigne du réel*²⁷⁷, qui voit une impasse dans « *l'idéal du documentaire pris sur le vif, comme à la dérobée, et sans la moindre mise en scène, [avec la volonté] d'éliminer la conscience du metteur en scène, l'esprit qui décide et qui choisit [...], un idéal impossible à atteindre. On n'élimine pas la conscience. [...] On atteint peut être le réel en luttant contre le subjectivisme, mais non en éliminant la subjectivité* ». Le réalisateur d'un documentaire adopte une posture à travers son film et exprime des prises de positions sur le sujet qu'il traite.

Ainsi le documentaire serait plus complet que le récit des familles puisqu'il traite d'un événement de façon approfondie, alors que les familles vont se transmettre un récit plus simplifié et anecdotique. Par exemple, une personne racontera à sa famille que pendant la Seconde Guerre mondiale, elle était enfant et vivait à la campagne. Elle se souviendra des soldats allemands qui venaient réquisitionner des vivres à la ferme, elle se rappellera qu'ils avalaient des mottes de beurre et qu'ils avaient des bottes noires bien cirées. Ces souvenirs d'enfant vont être transmis au sein d'une famille. Ils sont intéressants dans la connaissance de l'histoire car on apprend que les soldats allemands venaient dans les fermes pour s'approvisionner mais on ne sait pas grand chose de plus. En revanche un documentaire qui traiterait cet événement insisterait davantage sur les réquisitions sous l'Occupation, se demanderait pourquoi les Allemands venaient chercher des provisions dans les fermes, comment ils se comportaient, parlerait de la réquisition des biens et des marchandises dans toute la France, de leurs causes et de leurs conséquences, de la façon de procéder... Il se peut que pour appuyer son commentaire, le documentaire montre l'interview d'une ou plusieurs personnes ayant vécu dans ou à proximité des fermes, ayant subi ces réquisitions. Les interviews permettent de rendre les documentaires plus vivants, plus poignants et d'intéresser davantage le public en le plongeant directement au cœur de l'action. Mais ces

²⁷⁷ LIOULT Jean-Luc, *Ibid.*, pp. 74-75.

réécits appartiennent à ceux qui ont participé. Les souvenirs d'une personne sont souvent imprécis et surtout sélectifs. Ils dépendent de la manière dont le témoin a vécu l'événement. Les témoignages sont à placer au même niveau que les récits familiaux. Mais cette fois le groupe social auquel ils s'adressent n'est plus celui d'une famille mais celui des téléspectateurs, de la cible du documentaire. C'est un groupe beaucoup plus vaste qu'une famille. Il peut regrouper des millions de gens d'autant plus que beaucoup de documentaires historiques sont faits en collaboration avec des maisons de productions étrangères et sont alors distribués à l'étranger. *Apocalypse* a été vendu dans de nombreux pays tels que le Japon et l'Allemagne par exemple.

En tout cas, les récits familiaux et les documentaires ont la même visée, celle de faire connaître l'histoire aux plus jeunes. D'ailleurs dans le making of de la série documentaire *Apocalypse*, l'historien Daniel Costelle nous apprend que l'un des buts de ce documentaire était de « *faire comprendre l'indicible aux jeunes générations*²⁷⁸ ».

Le documentaire télévisé est en général plus complet que le récit des familles. Il est l'équivalent des récits familiaux parce qu'il diffuse des interviews de témoins qui nous décrivent l'événement tel qu'ils l'ont vécu et nous racontent parfois des détails sur leur vie (« *j'étais en train de nettoyer ma cuisine quand j'ai entendu que la guerre était finie* »). Mais le documentaire est plus que cela grâce à la partie « *histoire* » qui relate les faits d'un événement comme le ferait un historien ou un livre.

2.3 La transmission d'émotions

Les documentaires jouent souvent avec l'émotion des téléspectateurs mais également avec celle des témoins. Le témoignage d'une personne ayant vécu les événements peut permettre de transmettre des émotions. Le téléspectateur peut éprouver de l'empathie mais aussi un sentiment de dégoût. Les documentaires donnent la parole à des témoins. Ainsi en avril 2009 la chaîne France 2 dans son documentaire *Einsatzgruppen, les commandos de la mort*, explique la Shoah par balles et laisse la parole à d'anciens bourreaux ukrainiens, un paysan, témoin oculaire de massacres de prisonniers juifs jetés dans de grandes fosses, des rescapés de camps... Ces témoins plongent le public directement au cœur de l'Histoire et

²⁷⁸ COSTELLE Daniel, In, « Making of », In, DVD *Apocalypse, la 2^{ème} Guerre Mondiale*, réalisé par Isabelle Clarke et Daniel Costelle, DVD n°3, bonus « Le making of de la série ».

leur parole est source d'émotion parfois intense. Ils rapportent des faits atroces qu'ils ont vécus. Ces récits mettent en évidence la barbarie nazie et frappent l'esprit des téléspectateurs plus que tout. C'est pourquoi les réalisateurs préfèrent diffuser les témoignages qui peuvent transmettre de l'émotion. Ainsi comme le rappelle Françoise Berdot dans son ouvrage *La télévision d'auteur(s)*²⁷⁹, « ce n'est pas parce que quelqu'un a vécu un drame emblématique qu'il devient ipso facto un personnage de documentaire. Il faut que ses récits véhiculent outre l'information, une charge affective, un indice émotionnel [...] ». Pour faire partie d'un documentaire, il faut que le récit véhicule une charge émotive. Si le récit ne dégage aucun ou très peu d'émotion, il sera certainement coupé au montage final. Le téléspectateur doit ressentir de l'empathie. C'est ce qui fait que ce témoignage fera mémoire.

Les témoignages de survivants insistent sur la dimension humaine concernant la Seconde Guerre mondiale. Les détails atroces ne sont pas épargnés aux téléspectateurs car ils sont chargés de leur faire ressentir ce que les témoins ont vécu. Ils leur font partager leur expérience. Ainsi, un « bon » témoignage est un témoignage qui transporte le téléspectateur sur les lieux et à l'époque de l'événement raconté. Le témoin doit donc décrire avec précision. La description de son vécu doit s'inscrire dans l'Histoire (que le public connaît), il doit rappeler le rapport entre son vécu et l'Histoire. Il faut qu'il soit encore marqué, si possible, par l'événement qu'il a vécu et qui a encore des conséquences pour lui. Par exemple, celui qui a connu les gares de déportation, appréhendera de voyager désormais en train, redoutera le bruit ferroviaire. Enfin, le critère essentiel est quand même celui de la précision du souvenir. Le témoin doit pouvoir raconter son histoire de manière intelligible pour tout le monde et de façon cohérente.

Les documentaires utilisent l'émotion pour transmettre car elle reste gravée en chaque téléspectateur pour longtemps. Elle permet donc de mieux retenir. En effet, un témoin qui laisse son émotion s'exprimer en versant des larmes tout en racontant son histoire va marquer plus durablement le téléspectateur qui ressentira de l'empathie. Ainsi dans le documentaire de Cédric Condon, *Nous étions 177*, vers la fin, l'un des témoins que le téléspectateur suit tout au long du documentaire, René Rossey, n'arrive plus à contrôler ses émotions. Il verse des larmes puis s'effondre, submergé par l'émotion. René Rossey a raconté son histoire et notamment tout ce qui concerne le Débarquement de Normandie. Se replonger dans ce passé l'a bouleversé. Il ne peut plus continuer à parler. Sa phrase reste en

²⁷⁹ BERDOT Françoise, *La télévision d'auteur(s)*, Tome 2, op. cit., p. 18.

suspens. Le spectateur qui assiste à cette scène pathétique sera à son tour ébranlé par ce récit.

Lucien Laouaty, témoin du documentaire *Ils étaient la France libre* d'Éric Blanchot, est un autre exemple de l'émotion qui peut submerger un témoin alors qu'il fait un retour au passé. Ainsi Lucien Laouaty faisait partie du 7^e Régiment de Tirailleurs algériens. Il raconte comment les batailles menées en plein hiver dans les Vosges ont été pénibles à supporter à cause du temps et de la résistance allemande. Alors qu'il tente d'expliquer que le moment le plus éprouvant a été celui qui a précédé le combat, quand le moral baisse et qu'une fois les combats engagés, les soldats ne pensent plus à rien, subitement, il n'arrive plus à parler. Il est envahi par l'émotion. Lucien Laouaty est cadré en gros plan, les téléspectateurs peuvent voir aisément ses yeux briller. Il tente de se contenir mais ne peut plus parler. Il se reprend quelques instants plus tard pour déclarer que lorsque le combat a commencé, « *à ce moment là, on ne se rend plus compte de la mort* ». Il pleure mais continue de parler : « *après on se rend compte parce qu'on a soit un copain soit un autre...soit un autre...soit un autre tué, blessé, qu'on a bien connu, qu'on a...* ». Lucien Laouaty revit les moments douloureux de son passé. Les téléspectateurs ressentent de la compassion, s'identifient ainsi à ce témoin, mais aussi à tous les autres soldats qui ont vécu des histoires semblables. Ils ne peuvent oublier l'histoire de cet homme et de ses compagnons d'infortune. L'émotion frappe les esprits et permet de faire entrer des événements durablement dans la mémoire.

Shoah de Claude Lanzmann est un documentaire qui fonctionne essentiellement sur les témoignages de rescapés juifs de camps d'extermination. La plupart de ces témoignages sont empreints eux aussi d'une grande charge émotionnelle. Pour certains il est très difficile de revivre leur histoire et de la raconter. Dans *Shoah*, plusieurs fondront en larmes. Il faut dire que Claude Lanzmann ne les ménage pas car il veut qu'ils se racontent. Ils les poussent parfois dans leurs retranchements pour qu'ils parlent. En effet, certains ont vécu des événements édifiants et rencontrent de la difficulté à raconter leur histoire. Prenons l'exemple du témoin Abraham Bomba qui à Treblinka devait couper les cheveux des femmes avant qu'elles n'entrent dans les chambres à gaz. Claude Lanzmann l'interview dans un salon de coiffure pendant qu'il effectue une coupe à un homme (cela a été mis en scène par le réalisateur avec l'autorisation d'Abrahma Bomba). Il lui pose beaucoup de questions et lui demande des détails sur son travail dans les chambres à gaz. L'entretien dure un long moment avant que le témoin ne s'effondre et ne puisse plus continuer à parler. Il a la voix chevrotante. Il ne peut plus continuer son récit. Il secoue la tête pour signifier qu'il ne parlera plus. La caméra effectue un zoom sur son visage alors qu'il continue de coiffer son client comme pour se donner une contenance. Le spectateur peut voir en gros plan Abraham

Bomba : il pince les lèvres pour s'empêcher de pleurer. Il tente de reprendre son récit mais ne peut pas.

Claude Lanzmann l'incite doucement à le faire : « *Continuez Abe. Vous le devez* ». Effectivement le récit de ce témoin est rare car il existe peu de travailleurs (Sonder Commandos) rescapés des camps pour raconter ce qui s'y est passé.

Abraham Bomba ne veut pas reprendre, il lève les yeux et le spectateur se rend compte qu'il pleure. La négociation entre le réalisateur et le témoin semble interminable pour le public qui sent la détresse cet homme. Il semble retenir ses émotions mais on lit sur son visage toute sa tristesse. On est conscient d'assister à un drame. Au delà de l'horreur du récit, on est marqué par le désespoir du témoin, sa souffrance qui se lit sur son visage et on ressent de l'empathie. Cette séquence est traumatisante pour le public qui n'est pas prêt de l'oublier. Ainsi le récit d'Abraham Bomba va s'ancrer dans les mémoires.

Parfois, les témoins montrent moins leurs émotions car ils manifestent une certaine pudeur à raconter ce qui leur est arrivé. C'est le cas de Louis Grave du *Chagrin et la Pitié*. Il parle de ses interrogations en s'engageant dans l'Armée en 1939 : « *j'allais tuer des gars que j'avais jamais vus [...]. Et qui m'avaient peut être pas fait de mal. Après ils nous ont fait du mal quand ils sont venus en France. Ils nous ont esquinés* ». Ici Louis Grave fait référence aux exactions commises par les Allemands en France mais aussi à son internement dans le camp de Buchenwald. Alors qu'il raconte, il passe le râteau dans un champ. Il s'arrête pour parler et la caméra effectue un zoom jusqu'au plan poitrine. Louis Grave reprend le travail, ému. Il cherche une contenance. Il ne regarde plus la caméra et s'affaire à son travail. Mais on devine son trouble.

Un peu plus loin dans le documentaire, il racontera son arrestation par la Police française. Il déclare qu'il a d'abord été interné à la prison de Clermont-Ferrand. Son frère l'interrompt pour signifier que cette prison « *était très dure* ». Louis se contente de répondre par un simple « *oui* », d'une voix morne, sans donner d'autres explications. Puis il poursuit en racontant avoir été transféré « *au 2bis*²⁸⁰. *J'y suis monté deux fois le même jour. Après le lendemain et le surlendemain. Cinq fois, j'y suis monté* ». Il n'explique pas clairement ce qui lui est arrivé. Marcel Ophüls est obligé d'intervenir pour qu'il donne quelques éléments supplémentaires d'explication : « *On vous a torturé ? Vous avez été battu ?* ».

Ainsi ce témoin montre la difficulté qu'il a à parler, à se raconter. Il répond à Marcel Ophüls de manière indirecte : « *euh, c'était pas pour des confetti qu'on m'y envoyait. Ils*

²⁸⁰ La prison du 2bis est une abréviation pour parler de la prison allemande du 92^e Régiment situé au 2bis avenue de Royat à Chamalières.

avaient trouvé 11, 12 parachutes au milieu de la maison et ils voulaient bien savoir d'où ils venaient. [...] ». A aucun moment il ne lève les yeux vers la caméra. Il reste concentré sur la cigarette qu'il est en train de se préparer. Il est tout en retenue. Il ne raconte pas la torture, la difficulté, les traumatismes mais on comprend qu'il dit peu de choses car se souvenir peut être très douloureux. Et en cela il est particulièrement touchant pour le téléspectateur. L'émotion permet de mieux comprendre, de mieux s'identifier et donc de mieux se souvenir.

On peut dire que les documentaires télévisés rassemblent les individus autour d'une même histoire, d'une même émotion. Ils aident à forger une identité commune. Ils ont clairement une visée de transmission de mémoire collective. Ils rappellent sans cesse des événements connus de tous, tel l'Appel du 18 juin 1940 du Général de Gaulle. Ainsi le commentaire explicatif du documentaire *Ils étaient la France libre* d'Éric Blanchot, évoque des héros de guerre bien connus, comme le Général de Gaulle et le Général Leclerc et la 2^e DB, au moment de la Libération de la France. Puis ce même commentaire mentionne que « cette page de l'Histoire de France s'est inscrite dans notre mémoire collective ».

3. Rendre l'histoire visible²⁸¹

Les images ont aussi un autre rôle : celui de conservation. En effet, une fois fixé sur la pellicule, l'image pourra être conservée à vie à condition de faire attention aux conditions de stockage. Ainsi plusieurs années plus tard, il sera possible de revivre un instant capturé par la pellicule. Aujourd'hui, on a peu d'images de l'extermination des juifs durant la Seconde guerre mondiale. En revanche, il y a énormément d'images des Einsatzgruppen, unités de soldats nazis mobiles qui étaient chargées de l'extermination des juifs et des opposants politiques, à l'Est de l'Europe, avant l'arrivée des troupes soviétiques. Cet épisode a longtemps été peu connu du grand public français, probablement car ce n'était pas enseigné à l'école. Ces images des Einsatzgruppen ont permis en 2009 au réalisateur Michaël Prazan de faire un documentaire sur le sujet (*Einsatzgruppen, les commandos de la mort*). Ainsi plus de 70 ans après cet événement, cette partie de l'histoire a pu être révélée au grand public. Grâce à l'image, rien n'est jamais perdu. Les événements sont éphémères. Une fois passé, un événement n'est plus. L'image lui permet donc de continuer à exister et s'il a été oublié, de le mettre au grand jour. Le cinéaste Wim Wenders explique bien cette idée

²⁸¹ DIDI-HUBERMAN Georges, « En mettre plein les yeux et rendre "Apocalypse" irregardable », *Libération*, 21 septembre 2009, In, <http://www.liberation.fr/medias/0101592227-en-mettre-plein-les-yeux-et-rendre-apocalypse-irregardable>.

quand on lui demande pourquoi il filme :

« Pourquoi je filme ? Eh bien, parce que c'est trop incroyable de ne pas le faire. Quelque chose passe, on voit la chose se passer, la caméra la garde, elle est sur pellicule, on peut la regarder de nouveau, re-regarder ! La chose n'est plus là, mais le regard est là, la vérité du regard sur ce moment, la vérité de l'existence de cette chose, elle n'est pas perdue, moi peut être, mais pas ce moment-là de ma vie [...] Ainsi la caméra, le regard de la caméra s'arrête, pour un moment la destruction progressive des apparences du monde. La caméra, c'est une arme du regard contre la misère des choses, qui est : disparaître²⁸² ».

Les images des émissions historiques font voir des événements passés et elles permettent leur conservation. D'ailleurs Georges Didi-Huberman, dans un article pour *Libération*, rappelle que « *les images nous rendent l'histoire visible*²⁸³ » et elles sont donc essentielles dans notre compréhension du passé. De plus elles rendent l'histoire vivante, donne vie aux personnages et aux événements et permettent de mieux retenir l'histoire, de rendre plus durables les connaissances dans la mémoire.

4. Les choix effectués dans les documentaires

Les téléspectateurs prennent pour argent comptant ce qu'ils voient dans ces images. Pour eux elles ne peuvent pas tricher. Pourtant n'oublions pas que le documentaire n'est pas la réalité mais simplement une représentation de celle-ci. En effet, dans un documentaire, le réalisateur effectue toujours des choix pour le montage. Il choisit de mettre telle image plutôt qu'une autre, de mettre une image avant une autre. On a donc l'empreinte du réalisateur. Les plans du documentaire étant pensés et ordonnés, on peut dire que le documentaire est scénarisé.

Le problème est que nous voulons trop croire ce que montre une image. Pourtant elle n'est pas toujours ce qu'elle donne à voir. D'ailleurs, elle montre assez peu d'une situation puisqu'elle rend visible simplement ce qui se trouve à l'intérieur du cadre, dans le champ,

²⁸² BERDOT Françoise, *La télévision d'auteur(s)*, Tome 1, op. cit., p. 45.

²⁸³ DIDI-HUBERMAN Georges, « En mettre plein les yeux et rendre "Apocalypse" irregardable », op. cit.

mais que savons-nous du hors champ ? François Niney²⁸⁴ évoque l'histoire très connue d'une image parue dans des journaux où l'on voyait un soldat israélien, matraque à la main et, à ses pieds, un jeune homme, la tête ensanglantée. Tout le monde n'y a vu que ce que l'image donnait à voir, c'est-à-dire la violence, l'oppression des Israéliens contre les Palestiniens. Quelque temps plus tard, le fin mot de l'histoire a été dévoilé par le père du jeune homme à la tête ensanglantée. Il a expliqué que ce policier tentait de protéger son fils pris sous les jets de pierres des manifestants²⁸⁵. Ainsi, François Niney dit qu'alors « *qu'on assure ne croire que ce qu'on voit, on ne voit que ce qu'on croit !*²⁸⁶ »

Dans tout documentaire, il y a une mise en scène du réel qui est directement liée au regard que porte l'auteur du documentaire sur le monde. Évidemment, il n'y a pas de dialogues écrits mais la mise en scène se fait sur la direction des personnes qui interviennent. Par exemple, le réalisateur va demander à la personne qu'il interroge de se placer devant tel monument, de regarder ou non la caméra... D'ailleurs, Claude Lanzmann, dans *Shoah*, met en scène l'un de ses témoins rescapés du camp de Treblinka, Abraham Bomba, dans un salon de coiffure uniquement parce que le témoignage d'Abraham Bomba évoque sa tâche de coiffeur à Treblinka. Le réalisateur met en parallèle le passé et le présent d'Abraham Bomba. Cette mise en scène douteuse est un choix effectué par Claude Lanzmann. Il aurait pu filmer ce témoin chez lui ou dans n'importe quel autre lieu. Pourtant il se défend et explique son choix de mise en scène dans son livre *Le lièvre de Patagonie*. Il a choisi, pour plusieurs raisons, de filmer son témoin dans un salon de coiffure, alors qu'il coupe les cheveux d'un client. Tout d'abord, Abraham Bomba a été filmé sur une terrasse devant la mer. Il y raconte sa déportation depuis le ghetto de Czestochowa jusqu'à Treblinka avec sa femme et son bébé. À ce moment, Claude Lanzmann sait qu'il n'a pas abordé la question la plus douloureuse, c'est-à-dire son travail dans les chambres à gaz en tant que Sonderkommando. Pour le réalisateur, « *il n'était pas question de continuer à le faire parler sur la terrasse, face à la mer bleue*²⁸⁷ ». Il a donc l'idée de le filmer dans un salon de coiffure en train de couper les cheveux d'un client car il pensait que refaire les mêmes gestes aiderait le témoin à parler, à se livrer devant la caméra. « *Les mêmes gestes, pensais-je, pourraient être le support, la béquille des sentiments, lui faciliteraient peut être le travail de*

²⁸⁴ NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op. cit., p. 135.

²⁸⁵ Annexe 6.

²⁸⁶ NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran*, op. cit., p. 65.

²⁸⁷ LANZMANN Claude, op. cit., p. 621.

*parole et de monstration qu'il aurait à accomplir devant la caméra*²⁸⁸ ». Et Lanzmann de justifier son choix en expliquant que Bomba n'a pas réalisé exactement les mêmes gestes que dans les chambres à gaz où il rasait les cheveux des femmes, que le salon de coiffure choisi n'était pas un salon pour dames (cela aurait été trop « *obscène* » selon lui) et qu'enfin un salon de coiffure n'a rien à voir avec une chambre à gaz.

Derrière toute réalisation, il y a un choix de fait de la part du réalisateur. Chacun est une prise de position. En effet, le réalisateur décide quelles images prendre plutôt que d'autres, quel commentaire disposer avec quelle image, à quel moment, qui interviewer, quelles questions poser. Le témoignage ne pourra pas être retransmis entièrement dans le documentaire final, alors pourquoi le réalisateur décide-t-il de mettre en avant tel fait plutôt que tel autre ? Toutes ces questions nous amènent à affirmer que les documentaires ont un scénario bien établi, appelé le scénario-matrice par Françoise Berdot²⁸⁹. Le réalisateur sait où il veut emmener le téléspectateur.

Des plans sont pensés. En effet, il imagine avant le tournage comment pourrait se dérouler une « scène » de son documentaire. On l'imagine très bien diriger les intervenants en leur expliquant ce qu'il recherche, en faisant une répétition... Le réalisateur a une vision des choses qu'il essaye de montrer à l'écran mais il y a une autre dimension très importante pour lui dont le métier est aussi de manier les images, l'esthétique. Il a le sens de l'esthétique. Il lui est impensable de mettre côte à côte certains plans, de filmer sans lumière ou avec un mauvais son dû au vent par exemple. Françoise Berdot²⁹⁰ parle d' « *équilibre artistique* » et rappelle les propos de Jean Renoir à ce sujet : « *On peut rétablir l'équilibre avec un objet sur une table, avec une couleur, avec une phrase qui ne veut rien dire du tout, mais qui a moins de poids ou plus de poids que la phrase dite avant* ». Le réalisateur place les « *acteurs* » à tel endroit plutôt qu'à tel autre. Ce procédé nécessite une discussion au préalable entre le réalisateur et la personne filmée. Cette dernière peut refuser la proposition faite.

Le réalisateur a un parti pris qu'il décide de dévoiler dans son documentaire qui ne peut pas montrer tout d'un événement. Il est par conséquent impossible d'y raconter toute la Seconde Guerre mondiale. Il faut faire des choix sur ce qu'on va montrer. Il y a donc une sélection. Pourquoi choisit-on telle chose plutôt que telle autre ? Pourquoi parler plus de la

²⁸⁸ LANZMANN Claude, *Ibid.*, p. 622.

²⁸⁹ BERDOT Françoise, *La télévision d'auteur(s)*, Tome 1, op. cit., p. 70.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 97.

Résistance que des dénonciations arbitraires ? Ainsi rarement les documentaires nous évoquent les souffrances du peuple allemand dont les villes et les villages ont été bombardés avec une violence inouïe, leur vie sous l'occupation des Alliés, la misère, le troc, le marché noir, les destructions, les ruines, les expropriations, expériences humiliantes et douloureuses pour eux. Peu nous racontent l'histoire des millions d'Allemands expulsés dans des conditions dramatiques par des Polonais, des Tchèques et des Russes revanchards et haineux. Les réalisateurs passent sous silence le fait que depuis que le procès de Nuremberg avait exposé aux yeux du monde la folie meurtrière du régime hitlérien, les Allemands étaient devenus un peuple responsable des malheurs de tous et personne ne les plaignait.

Le documentaire prétend montrer le réel aux téléspectateurs. Son but est de faire vivre au public les événements passés. Comment peut-il prétendre à cela, sachant que la réalité qu'il donne à voir est faussée ? N'oublions pas non plus que la télévision n'est pas la réalité mais une représentation de celle-ci.

Donc le petit écran offre une vision partielle de l'histoire. Les responsables de la télévision interviennent sur la politique des programmes. Ils montrent ce qui est conforme à leurs convictions et proposent ainsi une certaine vision du passé.

À la télévision où sont rassemblés un grand nombre de téléspectateurs il faut des émissions qui fassent consensus. Ainsi elle rejette tout ce qui pourrait diviser la nation. Il y a donc des tabous. Certains passages de l'histoire, telle l'histoire des SS français ayant défendu Berlin sous l'uniforme allemand, ne sont presque jamais évoqués. La télévision veut protéger l'image de la France traditionnelle et consensuelle dans un but d'unité car elle estime que les téléspectateurs ne sont pas prêts à « *supporter* » certains épisodes peu glorieux de leur histoire. En d'autres termes, il existe des logiques économiques importantes qui dictent les choix des chaînes. Ainsi un documentaire qui n'intéresserait pas les téléspectateurs car ne donnant pas une image consensuelle de la France ne sera pas diffusé.

II – Un état des lieux des documentaires diffusés à la télévision : la non-exhaustivité des bases de données, un problème

Comme nous l'avons vu précédemment, la notion de documentaire est très délicate puisqu'il est difficile pour chacun de définir précisément ce qu'est un documentaire pour toutes les raisons évoquées plus haut. C'est avec cette contrainte que notre étude s'intéressera à tout film de non-fiction qui traite de la période de la Seconde Guerre mondiale, sans limite de durée. Rappelons encore une fois que ce que nous avons nommé « film de non-fiction », les Anglo-Saxons l'appellent « non-fiction film ».

Nous nous sommes appuyés sur les bases de données de l'Ina afin de définir un état des lieux des documentaires qui ont été diffusés par la télévision.

1. Un dépôt légal tardif

Il existe un grand nombre de films qui traitent de la période de la Seconde Guerre mondiale. J'en ai comptabilisé 977 titres entre 1945 et 2010 (sans compter les rediffusions) en établissant mes recherches sur la base de données de l'Inathèque. Ce résultat n'est malheureusement pas exhaustif puisqu'avant la loi du 20 Juin 1992, qui étend le dépôt légal aux programmes de radio et de télévision, l'Ina avait pour mission, entre autres, de conserver les fonds d'archives de la télévision et de la radio. C'est seulement en 1992 que l'institut se voit confier le dépôt légal de la télévision et de la radio et a donc le soin de collecter et de conserver les programmes télévisuels et radiophoniques.

En ce qui concerne la télévision, il faut attendre 2002 pour que l'Ina étende le dépôt légal aux chaînes de télévision du câble et du satellite alors qu'elles se développent dans les foyers, au début des années 1990 (bien que le plan câble ait été lancé dès 1980 et que le satellite soit largement répandu vers 1996 avec l'arrivée de la concurrence pour CanalSatellite : TPS et AB Sat). Il y a donc un certain nombre d'années qui n'ont pas été soumises au dépôt légal.

Nombre de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale par année (1945-2010)



2. La dégradation des supports de conservation et le PSN

Il existe un autre problème à l'archivage : la dégradation des anciens supports de conservation.

Les supports physiques sur lesquels ont été enregistrées les émissions de télévision et de la radio avant 1990 résistent mal à l'épreuve du temps. Ces supports se dégradent et deviennent illisibles. Avant 1990, les programmes étaient stockés sur des bandes d'acétates de cellulose. Celles-ci se décomposent rapidement par une réaction chimique due à un stockage non optimal (mauvaise température, taux d'humidité...) et au vieillissement de la bande. Quelques documents ont ainsi été perdus.

C'est pour sauver ce patrimoine que l'Ina lance un Plan de Sauvegarde et de Numérisation dès 1999 qui consiste à numériser les bandes vidéos pour les sauvegarder sur des supports qui paraissent aujourd'hui plus pérennes. La première fonction de ce vaste Plan de Sauvegarde et de Numérisation est de sauver de la destruction les 850 000 heures d'archives de l'époque et les 4 millions aujourd'hui.

Une autre fonction importante est celle de favoriser l'exploitation multimédia des fonds d'archives conservés, donc, de rendre accessibles les archives au public par le biais d'Internet.

Pour ce faire, tous les supports analogiques sont convertis en fichiers numériques. L'Ina prévoit de terminer le PSN en 2018, ainsi toute la mémoire audiovisuelle française sera conservée.

III - Les chaînes françaises diffusant des documentaires sur la Seconde Guerre mondiale

La télévision française a commencé à diffuser des documentaires sur la période de la Seconde Guerre mondiale dès la fin du conflit. En effet, dès 1945, on voit que la seule chaîne de télévision existante, la RDF, reçue par une centaine de gens, retransmet un film de non-fiction de 18 minutes s'intitulant *Les camps de la mort*.

Chaque année ou presque la télévision fait un sujet sur cette guerre. Il faut attendre les années 1960 pour voir apparaître une deuxième, puis une troisième chaîne de télévision. Mais ces trois chaînes publiques faisaient partie du même organisme RTF, puis ORTF et n'avaient pas ou très peu d'autonomie. C'est pour cela que nous nous intéresserons

davantage aux chaînes après l'éclatement de l'ORTF, soit à partir de 1975.

1. Étude quantitative des chaînes diffusant des documentaires

1.1. Le groupe France Télévision : des chaînes dédiées au documentaire

Le groupe France Télévision compte six chaînes : France 1ère (chaîne régionale diffusée uniquement dans les DOM-TOM), France 2, France 3, France 4, France 5 et France Ô. Sur ces six chaînes, quatre d'entre elles ont déjà retransmis des documentaires sur la Seconde Guerre mondiale, soit les deux-tiers des chaînes du groupe. France Télévision est donc un groupe qui privilégie le documentaire. En effet, son cahier des charges annonce :

« France Télévision s'efforce de conserver sa première place dans le documentaire et veille à maintenir l'écart avec les chaînes privées en tant que diffuseur et co-investisseur. La société assure un programme diversifié en matière de documentaires et renforce la diffusion de ceux-ci sur l'ensemble de ses services, notamment en première partie de soirée sur France 2 et France 3 et tout au long de la journée sur France 5, afin de contribuer à faire connaître et apprécier ce genre par un nombre croissant de téléspectateurs²⁹¹ ».

Les chaînes de France Télévision investissent donc dans la production de documentaires qu'elles retransmettent à l'antenne. Ainsi elles sont vraiment tournées vers le documentaire, ce qui explique qu'elles font partie des chaînes qui en diffusent le plus. Bien que le cahier des charges sur lequel nous nous appuyons ait été rédigé en mai 2012, la politique de diffusion du groupe a, certes, évolué au fil des années, mais elle a toujours été tournée vers le documentaire puisque depuis leur apparition France 2, France 3 et France 5 diffusent beaucoup de documentaires.

1.1.1. France 3 : la chaîne numéro 1 du documentaire

France 3 (anciennement FR3) est la chaîne historique qui retransmet le plus de documentaires, avec 313 entre 1975 (date à laquelle la Troisième chaîne de l'ORTF est devenue FR3) et 2010. Bien qu'elle ne soit pas celle qui en diffuse le plus sur la Seconde

²⁹¹ mai 2012, p.20 cahier des charges téléchargeable sur le site du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel www.csa.fr/.../file/statuts_cahier_descharges_francetv_mai2012.pdf.

Guerre mondiale, elle se place en bonne position puisqu'elle est troisième, derrière Histoire (chaîne du satellite) et France 5. La diffusion de ce genre de films est régulière chez France 3. Ainsi, tous les ans ou presque, elle a diffusé au moins un film de non-fiction sur cette période. Elle n'a pas retransmis de documentaires en 1976, entre 1982 et 1984 inclus, ainsi qu'en 1986. Depuis 1987, France 3 diffuse tous les ans des documentaires sur ce conflit. Son record se situe en 1994, avec 33 diffusés cette année-là. Cela n'est pas un hasard puisque 1994 célèbre les 50 ans du Débarquement des Alliés en Normandie, date extrêmement importante en France. 1994 marque donc le début de l'ère de commémoration dans laquelle les médias nous plongent chaque année en commémorant tous les événements. 1994 est vraiment le début de cette ère puisqu'avant en 1984, aucun documentaire n'avait été diffusé et qu'en 1985, pour les 40 ans de la fin de la guerre (Armistice du 8 mai 1945), un seul film avait été retransmis : *Le mur de l'Atlantique*.

Cette profusion de documentaires sur France 3 s'explique par sa présence plus ancienne sur les ondes que des chaînes comme Arte ou Planète. Elle a donc pris de l'avance sur la diffusion par rapport aux autres. En effet, France 3 existe depuis 1975. Avant 1975, la chaîne 3 existait sous le nom de la Troisième chaîne mais je ne me suis intéressée à la diffusion des chaînes qu'après l'éclatement de l'ORTF en 1974 car c'est à ce moment que les trois chaînes deviennent des sociétés distinctes.

France 3 est donc l'une de celles qui diffuse le plus de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale. Elle est loin devant TF1 qui existe depuis tout aussi longtemps. Ainsi, sur la même période, TF1 a diffusé seulement 68 films de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale. Donc cette profusion de documentaires sur cette guerre ne s'explique pas uniquement par la durée d'existence de la chaîne. Bien sûr, le fait que France 3/FR3 existe depuis 37 ans lui a permis de prendre de l'avance, comme on l'a dit plus haut, en matière de diffusion par rapport à Arte, par exemple, qui existe depuis 20 ans ou Toute l'Histoire (anciennement appelée La Chaîne Histoire) créée en 1996. D'ailleurs si l'on comptabilise le nombre de documentaires diffusés sur France 3 en 1996 (date de création de la chaîne Toute l'Histoire), on s'aperçoit qu'elle retransmet moins de documentaires que Toute l'Histoire, 193 contre 210.

Les deux chaînes qui diffusent le plus de films existent depuis bien moins longtemps que France 3. Il s'agit des chaînes Histoire et France 5 (anciennement appelée La Cinquième) créées respectivement en 1997 et 1994.

Nous pouvons donc en conclure que c'est la politique de programmation de France 3

qui guide cette quantité de documentaires. D'ailleurs en 2009, un décret²⁹² rappelle le cahier des charges de France 3 :

« Chaîne nationale à vocation régionale et locale, chaîne de la proximité, du lien social et du débat citoyen. [...] Dans un monde globalisé, elle offre à chacun la possibilité de réfléchir sur ses racines tout en suivant l'évolution de la société contemporaine en ouvrant une fenêtre sur le monde. La chaîne accentue sa couverture du territoire et amplifie ses efforts sur l'information régionale, le magazine, le documentaire et la fiction originale. »

Cependant, le nombre de diffusions de films de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale tend à diminuer fortement. Après une forte hausse dans les années 1990 (on passe de 31 films de non-fiction diffusés dans les années 1980 à 143 dans les années 1990), France 3 diffuse un peu moins de films de non-fiction dans les années 2000. On passe donc de 143 films de non-fiction durant la décennie 1990 à 131 entre 2000 et 2010. Malgré cette baisse, France 3 reste, une des chaînes qui propose le plus de documentaires dans les années 2000.

1.1.2. France 2 : la fédératrice

La Charte des antennes de France Télévision présente France 2 comme étant la chaîne du groupe la plus rassembleuse, la plus fédératrice et dont « *l'ambition est de réunir tous les publics [...]*²⁹³ ». Le documentaire est un programme très fédérateur puisqu'il raconte une histoire commune à tous les téléspectateurs qui ont alors un sentiment d'appartenance à un même groupe. Bien que France 2 ne soit pas la chaîne du groupe qui diffuse le plus de documentaires, elle fait partie des chaînes qui en retransmettent largement. Elle répond donc, par ce biais à son ambition de rassemblement.

France 2/Antenne 2 diffuse 177 films de non-fiction entre 1976 et 2010. Elle est talonnée par la chaîne Arte qui a diffusé 153 films de non-fiction sur une période un peu plus courte puisqu'elle existe depuis 1992. Sur la même période, entre 1992 et 2010, France 2 a diffusé 127 films documentaires sur la Seconde Guerre mondiale, ce qui est inférieur au nombre de documentaires diffusés par Arte dans le même laps de temps. On peut donc en

²⁹² Site de [legifrance.gouv.fr](http://www.legifrance.gouv.fr), Décret n° 2009-796 du 23 juin.
<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000020788471&fastPos=1&fastReqId=1553707249&categorieLien=id&oldAction=rechTexte>.

²⁹³ Charte des antennes, p.13, téléchargeable sur le site de France Télévision, 20 janvier 2013
http://www.francetelevisions.fr/downloads/charte_des_antennes_web.pdf.

conclure que France 2 a proposé plus de documentaires qu'Arte qui a moins d'ancienneté et donc moins de temps d'antenne que France 2.

Tout comme France 3, France 2 a diffusé presque chaque année un film de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale. Il n'y a que les années 1975, 1980, 1981 et 1984 pour lesquelles aucun film de non-fiction sur ce conflit n'a été retransmis. 1998 et 2009 sont les années ex æquo durant lesquelles France 2 a retransmis un nombre de films de non-fiction assez important, c'est-à-dire 12 films documentaires. On est loin de France 3 et ses 33 films de non-fiction pour l'année 1994 mais aussi de certaines autres comme la chaîne thématique Histoire avec 26 films de non-fiction sur cette guerre en 2004, ce qui n'est pas son score le plus élevé.

Cependant il n'en reste pas moins que 1977 est réellement l'année pendant laquelle France 2/Antenne 2 a donné le plus de films documentaires sur la guerre, et cela grâce à la série documentaire *Le monde en guerre* de 26 épisodes.

Depuis les années 1990, France 2 diffuse à peu près le même nombre de films de non-fiction sur cette période de l'Histoire. Ainsi, pendant la décennie 1990 elle a retransmis 69 films, et, pour la période 2000-2010, le nombre s'élève à 67. On peut donc affirmer, que malgré une légère baisse, elle continue de diffuser des films de non-fiction de la Seconde Guerre mondiale et qu'ainsi, la chaîne continue sur sa lancée. Sur une période plus longue, au-delà de 2010, on pourrait regarder si la tendance à la légère baisse de la diffusion de documentaires se poursuit ou non. Avec les informations que nous avons, cela n'est pas vraiment probant.

France 2 n'a pas augmenté le nombre de diffusions dans les années 2000. En revanche, entre les années 1980 et les années 1990, on observe une très grande augmentation dans la retransmission de films de non-fiction. Entre 1980 et 1989, elle a diffusé 10 films pour passer à 69 entre 1990 et 1999.

1.1.3. France 5 : la chaîne de la connaissance

France 5 est la chaîne du groupe qui diffuse le plus de films de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale. Elle est la vitrine du groupe France Télévision en matière de connaissance. En effet, le groupe la présente comme la « *chaîne de la connaissance et de la découverte* [qui] *a pour but de favoriser l'accès au savoir et de susciter la curiosité, la discussion, l'émotion et le partage.*²⁹⁴ » Ainsi, le documentaire semble bien correspondre à

²⁹⁴ <http://www.francetelevisions.fr/groupe/chaines.php>, 20 janvier 2013.

cette volonté de transmettre du savoir, de l'émotion et de provoquer le débat, la discussion et le partage. France 5 est donc la deuxième chaîne, après Histoire, qui retransmet le plus de documentaires. Ainsi, entre sa création (décembre 1994) et 2010, 322 ont été diffusés. Le plus grand nombre de documentaires que France 5 a diffusé s'élève à 43 en 1995. Contrairement à la tendance des autres chaînes, elle en a diffusé plus dans les années 2000 que dans les années 1990 (180 documentaires contre 142). Peut être qu'elle est une chaîne qui souhaite augmenter sa part de films de non-fiction relatifs à la Seconde Guerre mondiale à l'antenne, mais la raison la plus logique et probable est que la chaîne est créée en décembre 1994 et il faut donc attendre cette date pour qu'elle diffuse des documentaires sur ce conflit. Durant la moitié des années 1990 elle ne diffuse donc pas un seul documentaire. Mais il faut sans doute rappeler que la Charte des antennes de France Télévision mentionne que les programmes de la chaîne du savoir « *contribuent à la découverte et à la compréhension du monde [...].*²⁹⁵ » Effectivement, les documentaires sur la Seconde Guerre mondiale permettent aux téléspectateurs d'envisager l'Histoire autrement grâce notamment aux témoignages de survivants, aux explications d'experts.

France 5 est la seule chaîne qui depuis son existence a diffusé des films de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale tous les ans, sans exception.

1.1.4. Les autres chaînes du groupe : un nombre anecdotique de documentaires

France 4 ne diffuse aucun documentaire sur la Seconde Guerre mondiale. Seule France Ô en retransmet quelques-uns : 8. Leur nombre est assez anecdotique. Cela s'explique par le fait que même si la chaîne existe depuis 1998 sous le nom de RFO Sat, l'Ina enregistre et archive son contenu depuis 2007 seulement, ce qui très tardif. On ne peut donc pas déduire grand chose de cette chaîne. Comme le rappelle le groupe France Télévision, France Ô a vocation de faire découvrir et de promouvoir au plus grand nombre la culture et les régions d'outre-mer. On doute alors de la vocation de France Ô à diffuser bon nombre de films documentaires sur la Seconde Guerre mondiale. Mais pour en être véritablement sûr, il faudrait pousser cette étude un peu plus loin dans le temps afin de regarder de plus près la programmation de la chaîne.

²⁹⁵ Charte des antennes, p.14, téléchargeable sur le site de France Télévision, 20 janvier 2013
http://www.francetelevisions.fr/downloads/charte_des_antennes_web.pdf.

1.2. Histoire et Toute l'Histoire : les chaînes thématiques

Quant aux deux chaînes spécialistes de l'histoire, Toute l'Histoire et Histoire, elles arrivent plutôt en haut de ce classement. En effet, Histoire est la chaîne qui diffuse le plus de films de non-fiction sur la guerre. Toute l'Histoire se retrouve en 4^e position avant, tout de même, France 2 et Arte, chaînes qui retransmettent beaucoup de documentaires.

1.2.1. Histoire : un grand nombre de diffusions de documentaires

Histoire a retransmis 424 films exclusivement diffusés dans les années 2000. Rappelons que l'Ina n'archive pas le contenu des chaînes du câble et du satellite avant 2003. Malgré une existence antérieure à 2002, nous n'avons pas pu avoir accès aux listes de documentaires diffusés sur la chaîne entre la date de sa création en 1997 et 2003. Il nous est donc impossible de déterminer si elle a, elle aussi, tendance à diffuser moins de films documentaires sur la Seconde Guerre mondiale ou si, à l'inverse, étant spécialisée en histoire, la retransmission de ce genre est en progression.

Histoire a diffusé des films de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale tous les ans. De plus, on note une très grande augmentation de documentaires à partir de 2008. Cette année-là, la chaîne en a retransmis 42, ce qui est beaucoup plus important que pendant les années précédentes. En 2009, il y a une explosion du nombre de films de non-fiction diffusés sur la chaîne : on passe à 136 pour finir à 173 en 2010. Ces nombres relativement importants, ces années-là, sont dus aux nombreuses rediffusions des documentaires et notamment ceux de la série *Le Monde en guerre*. Cette série retrace, par épisode d'une cinquantaine de minutes, les grandes batailles ainsi que la montée du totalitarisme en Europe. Elle balaie les événements d'un point de vue mondial afin de rappeler aux téléspectateurs son envergure et les principaux épisodes telles que l'opération Barbarossa ou la bataille de Stalingrad.

En 2005 la chaîne Histoire retransmet le procès de Maurice Papon en plusieurs épisodes. Ainsi, le 2 mars et le 13 mars 2005, les 66^{ème} et 67^{ème} jours d'audience ainsi que les 93^{ème} 94^{ème} et 95^{ème} jours d'audience du procès de Maurice Papon sont rediffusés sur la chaîne pendant deux heures. Cette diffusion intervient pour coller à l'actualité de l'époque. En effet, en 1998 Maurice Papon est condamné à dix ans de réclusion criminelle pour « complicité de crimes contre l'Humanité ». Mais il sort en 2002 pour raison de santé (suite à la loi Kouchner du 4 mars 2002 qui prévoit de libérer des prisonniers atteint d'une maladie incurable ou les personnes dont l'emprisonnement aggraverait l'état de santé). Mais c'est surtout à partir de 2004 que Maurice Papon va se faire à nouveau remarquer. Le 19 février

2004, il pose pour le magazine *Le Point*, arborant fièrement sa médaille de la Légion d'honneur remise par le Général de Gaulle en 1961. Or, en 1999, à la suite de sa condamnation pour « complicité de crimes contre l'Humanité », toutes ses décorations lui avaient été retirées et il lui était donc interdit de les porter en public. Ainsi il se retrouve condamné une nouvelle fois pour « port illégal de décoration », le 2 mars 2005, après que son appel a été rejeté.

C'est donc en plein procès Papon pour « port illégal de décoration » que la chaîne Histoire décide de diffuser son ancien procès pour « complicité de crime contre l'Humanité » afin, ainsi, de rappeler aux téléspectateurs l'histoire. La télévision se sert d'un événement pour parler d'un autre appartenant au passé et tenter de faire le lien entre les deux. On voit bien dans cet exemple comment elle sert de mémoire aux téléspectateurs.

L'année 2005 marque les 60 ans de la fin de la Seconde Guerre mondiale et pour commémorer cela la chaîne ne manque pas de diffuser des documentaires sur des épisodes de cette époque. Ainsi, le 6 mai 2005, *Auschwitz, l'album de la mémoire* est diffusé afin de célébrer les 60 ans de la libération des camps de concentration et notamment celui d'Auschwitz – Birkenau libéré par les Russes en janvier 1945. Ce documentaire ne retrace pas les derniers jours dans le camp d'Auschwitz avant sa libération, comme a pu le faire Primo Levi dans son livre *La Trêve*. Il s'agit de témoignages de rescapés sur la base de la découverte d'un album de photographies faites par un photographe SS et qui constitue les seules photographies du camp d'Auschwitz en fonctionnement.

Le documentaire *État de siège : « les poches » de La Rochelle et Royan, 1944-1945* diffusé le 12 avril 2005 parle bien de la fin de la guerre après le débarquement des Alliés. Il retrace les derniers moments de la guerre sur le territoire français. On sent bien la volonté de la chaîne de parler aux téléspectateurs d'un événement passé commun. Ici, elle remplit bien sa fonction de vecteur d'identité commune et de mémoire commune. Ainsi elle fait, réellement un travail de mémoire auprès des téléspectateurs.

1.2.2. Toute l'Histoire : une chaîne spécialisée

La chaîne Toute l'Histoire diffuse deux fois moins de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale que sa concurrente Histoire. Néanmoins, elle ne retransmet pas moins de 210 films de non-fiction, ce qui est plus que France 2 et Arte. Tout comme beaucoup d'autres chaînes du câble et du satellite, ses programmes n'ont pas été archivés avant 2003 par l'Ina. Les 210 films de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale ont donc été diffusés à partir de 2003 alors que la chaîne existe depuis 1996. Il est fort à parier que si l'on avait

accès à toutes ses archives à partir de sa création en 1996, Toute l'Histoire comptabiliserait beaucoup plus de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale et passerait alors devant France 3 et France 5 concernant les films de non-fiction diffusés sur cette période de l'Histoire. En effet, si l'on regarde les films de non-fiction diffusés pendant la décennie 2000 de ces deux chaînes, on s'aperçoit qu'elles en ont diffusé largement moins que Toute l'Histoire avec 131 films pour France 3 et 180 pour France 5.

La chaîne diffuse 53 documentaires en 2005 et 52 en 2006. Ce sont les deux années pendant lesquelles elle a proposé le plus de documentaires relatifs à la Seconde Guerre mondiale et ceci grâce aux rediffusions.

Toute l'Histoire est donc une chaîne spécialisée dans les documentaires historiques.

1.3. Arte : la chaîne de la réconciliation franco-allemande

Bien que la chaîne franco-allemande Arte soit créée en 1992, elle fait partie de celles qui ont le plus retransmis de documentaires sur ce conflit, soit un total de 135 entre sa création en 1992 et 2010.

Avec un éventail plus réduit d'années à l'antenne, Arte a diffusé largement plus de films de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale que de grandes chaînes historiques comme TF1 ou même M6 qui existe depuis 1987 (en 1986 le sixième canal était attribué à la chaîne TV6 avant qu'elle ne cesse d'exister au profit de M6).

À ses débuts, Arte ne propose pas de films de non-fiction. Il faut attendre 1995 pour qu'apparaisse ce genre de films à l'antenne. L'année 1995 marque les 50 ans de la fin de cette guerre et les différentes chaînes, dont Arte, célèbrent l'événement en diffusant des documentaires sur le sujet. C'est cette année-là qu'Arte décide de se tourner vers le film de non-fiction sur la Deuxième Guerre mondiale. Dès lors, elle ne cessera de s'y intéresser.

Le 12 février 1995, elle retransmet *Les images de la mémoire (1945-1995)* dont le titre montre bien la volonté de célébrer l'anniversaire de la fin de la guerre mais aussi le désir, pour la chaîne franco-allemande, que ces événements restent dans la mémoire des peuples. 1995 marque les 50 ans de la fin du conflit. Il commence progressivement à s'effacer de la mémoire des plus jeunes générations et même des plus âgées qui ne l'ont pas vécu. Arte affiche alors sa détermination à se souvenir tous ensemble.

Chaîne franco-allemande de service public dont les programmes sont diffusés en France et en Allemagne, elle retransmet largement des documentaires sur la Seconde Guerre mondiale. Cela est donc un signe de la part de ces deux pays, anciens belligérants qui

s'opposèrent, de montrer des documentaires sur cette période sombre de leur histoire. Ce projet mené à bien contribue à sceller la réconciliation entre les deux pays.

Arte n'est pas une chaîne qui propose énormément de documentaires par année, mais le nombre de diffusions varie assez peu d'une année à l'autre, ce qui permet à la chaîne d'être régulière et sur la longueur des années de se présenter comme une des chaînes qui offre le plus grand nombre de films de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale. C'est en 2005 que la chaîne a retransmis le plus de documentaires relatifs à ce conflit avec un total de 21 films. Arte marque à sa façon les 60 ans de la fin de la guerre.

1.4. Les grandes chaînes hertziennes généralistes

1.4.1. TF1 : la chaîne qui délaisse de plus en plus le documentaire

TF1, grande chaîne historique, n'arrive qu'en 7^e position après Histoire, France 5, France 3, Toute l'Histoire, France 2 et Arte, avec seulement 68 films documentaires retransmis entre 1975 et 2010, alors que La Cinquième/France 5, par exemple, est une chaîne créée qu'en 1995. Si l'on regarde de plus près la programmation de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale de TF1, on s'aperçoit qu'elle semble les délaisser depuis les années 2000. La décennie durant laquelle elle a retransmis le plus grand nombre de documentaires sur ce sujet est celle des années 1990 (36 documentaires). Elle a, elle aussi, commencé à commémorer les événements de 1944, puisqu'en 1994 (les 50 ans du Débarquement), elle propose 11 films de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale. Cette année est, d'ailleurs, celle pendant laquelle TF1 a diffusé la plus grande quantité de documentaires entre 1975 et 2010.

1.4.2. M6 : la chaîne qui diffuse le moins de documentaires

Quant à M6, une grande chaîne généraliste, elle arrive avant dernière, ex-aequo avec Canal Jimmy, avec seulement 2 documentaires diffusés dans les années 2000 (en 2005 et 2008).

On voit donc que de grandes et anciennes chaînes généralistes ne diffusent pas plus de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale que d'autres chaînes plus récentes ou plus confidentielles. Celles qui en proposent le plus sont les chaînes thématiques et de service public telles les chaînes du groupe France Télévision.

1.5. Les chaînes : une diffusion très disparate

D'autres chaînes ont diffusé des films de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale mais, pour la plupart, de façon occasionnelle. Ainsi, la chaîne Odysée donne un seul documentaire, le 3 juillet 2008, *Les Compagnons de la Libération. Ils ont su dire non*.

Certaines sont un peu plus impliquées dans la diffusion de documentaires sur ce conflit, comme TV5 Monde et Planète qui ont respectivement retransmis 34 et 30 films documentaires sur le sujet. Elles en ont diffusé presque chaque année, excepté en 2002 pour TV5 Monde et en 2006 pour Planète. Cette dernière se consacre aux documentaires, cela n'est donc pas étonnant qu'elle fasse partie des chaînes qui ont le plus proposé de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale. Quant à TV5 Monde, bien que généraliste, elle est beaucoup plus tournée vers l'information et donc la diffusion de films de non-fiction, de magazines... Ces deux chaînes se positionnent juste après TF1, en 8^e et 9^e places. Sur le laps de temps relativement court pendant lequel nous avons pu étudier leur programmation, nous notons que TV5 Monde ne diffuse pas plus de deux ou trois documentaires sur la Seconde Guerre mondiale par an, sauf en 2003 où pas moins de 17 ont été retransmis, ce qui est plus que TF1 et France 2, qui rappelons-le, en ont retransmis respectivement 11 en 1994 et 12 en 1998 et 2009.

La chaîne LCP-Assemblée Nationale qui se partage le canal de diffusion avec la chaîne Public Sénat, diffuse au total 15 documentaires. Elle en retransmet assez peu par an (un seul en général) mais pas tous les ans. En 2010, elle en a proposé 9 mais ce ne sont quasiment que des rediffusions. Quant à sa sœur, la chaîne Public Sénat, elle retransmet au total exactement le même nombre de documentaires, soit 15 et dans les mêmes proportions, c'est-à-dire assez peu par an, sauf en 2004 où on en retrouve 8, grâce aux rediffusions..

Le reste des chaînes du câble, de la TNT ou du Satellite n'ont diffusé des films de non-fiction que de façon épisodique et ne mérite donc pas qu'on s'y attarde dans cette étude.

On note que les grandes chaînes publiques de France Télévision font parties de celles qui offrent le plus de films documentaires liés à cette période de l'Histoire, à l'exception peut-être de France Ô qui n'a proposé que 8 films de non-fiction et France 4 qui est complètement absente du classement. Toutes les chaînes du groupe France Télévision ne sont pas tournées vers l'information et le documentaire, ainsi, la première mission de France Ô est de promouvoir les cultures et le patrimoine de l'Outre-mer. Quant à France 4, elle est

consacrée principalement au divertissement, ce qui explique qu'elle n'ait pas diffusé de film de non-fiction sur le sujet qui nous concerne.

Mais les chaînes du groupe, quoique bien placées, ne représentent pas le plus gros volume de films documentaires sur la Seconde Guerre mondiale, puisque la chaîne thématique Histoire vient en tête avec 100 documentaires de plus retransmis.

Ainsi, Histoire est celle qui diffuse le plus de documentaires sur la Seconde guerre mondiale avec le nombre de 424 diffusions, suivie par France 5 (322), France 3 (313), Toute l'Histoire (210), France 2 (177) et Arte (153).

Les autres grandes chaînes privées (anciennes chaînes hertziennes) sont loin derrière avec 7 diffusions pour Canal + et 2 pour M6. Seule TF1, bien que loin derrière les autres, fait un score honorable avec 68 films de non-fiction.

En ce qui concerne les autres chaînes de la TNT, du câble et du satellite, seule une poignée d'entre elles, en comparaison à l'offre de chaînes plutôt généreuse, ont diffusé des documentaires sur la Seconde Guerre mondiale. En effet, en France, il est aujourd'hui possible de capter près de 300 chaînes entre la TNT, un abonnement au Satellite, à Canal + et grâce aux offres de chaînes ADSL des différents fournisseurs d'accès à Internet, comme Orange (BEIN 1 ou OCS Max...) ou SFR. Or, entre 2002 (date à laquelle l'Ina commence à archiver les chaînes du câble et du satellite) et 2010, seules 14 d'entre elles ont diffusé des films de non-fiction relatifs à la Deuxième Guerre mondiale. Sur ces 14 chaînes quelques-unes se démarquent par la quantité de documentaires retransmis, notamment les deux chaînes thématiques historiques : Histoire et Toute l'Histoire qui font figure d'exception. TV5 Monde et Planète sont les deux principales chaînes du câble et du satellite à diffuser des documentaires.

1.6. Classement des chaînes

Si l'on classe les chaînes en fonction du nombre de films de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale retransmis, on obtient alors par ordre décroissant le classement suivant :

- Histoire (424 documentaires),
- France 5 (322 documentaires),
- France 3 (313 documentaires),
- Toute l'Histoire (210 documentaires),

- France 2 (177 documentaires),
- Arte (153 documentaires),
- TF1 (68 documentaires),
- TV5 Monde (34 documentaires),
- Planète (30 documentaires),
- LCP et Public Sénat (15 documentaires chacune)
- France Ô (8 documentaires)

Les autres chaînes diffusent si peu de films documentaires que nous ne nous n'en ferons pas l'étude. En revanche, si l'on calcule le nombre moyen de documentaires retransmis par an pour chaque chaîne, on obtient un résultat un peu différent :

- Histoire (53 documentaires)
- Toute l'Histoire (26 documentaires)
- France 5 (20 documentaires)
- France 3 (9 documentaires)
- Arte (8 documentaires)
- France 2 (5 documentaires)
- TV5 Monde (4 documentaires)
- Planète (3 documentaires)
- France Ô (2 documentaires)
- TF1 (2 documentaires [1,89 documentaire])
- LCP et Public Sénat (2 documentaires [1,88 documentaire chacune])

1.7. Bilan

La chaîne Histoire reste la première avec 53 documentaires en moyenne par an. Elle est suivie de sa concurrente Toute l'Histoire (26 documentaires). On voit dans ce classement que TF1 perd trois places. Elle passe de 7^e à 10^e. Ce classement semble plus juste que le précédent car il met toutes les chaînes sur le même pied d'égalité. Il n'y a plus de différence par rapport au temps d'existence plus long de certaines, qui ont eu la possibilité de prendre de l'avance sur les autres. Cela rééquilibre aussi le classement des chaînes du câble et du satellite qui sont désavantagées car l'Ina n'a pas archivé leur contenu avant 2002, pour les premières. En effet, le calcul du nombre moyen de documentaires diffusés par année et par chaîne se traduit par la totalité des documentaires diffusés par une chaîne « *divisé par* » le nombre d'années d'antenne (ou par le nombre d'années archivées par l'Ina). Par exemple,

France 3 a diffusé 313 documentaires entre 1975 et 2010, soit pendant 36 ans ($313/36 = 8,69$). Autre exemple, Toute l'Histoire a diffusé 210 documentaires entre 2003 (date de l'archivage de son contenu par l'Ina) et 2010, soit pendant 8 ans ($210/8 = 26,25$).

Finalement, alors que certaines des chaînes semblaient diffuser beaucoup de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale, on s'aperçoit ainsi qu'en moyenne elles n'en diffusent pas tant que cela. Et inversement, celles qui paraissaient en proposer relativement peu, en diffusent plus qu'on ne le pense, compte tenu du peu de temps d'antenne qu'elles ont eu ou du peu d'années d'antenne archivées. C'est le cas pour France 3 avec 313 films documentaires et qui donc talonne France 5 et ses 322 documentaires retransmis. Pourtant, lorsque l'on compare le nombre qu'elles diffusent en moyenne par année, on se rend compte du grand écart qui existe alors entre ces deux chaînes. En effet, France 5 en retransmet en moyenne 20 par an alors que France 3 n'en propose que 9.

De même TV5 Monde et TF1 diffusent respectivement 34 et 68 documentaires au total. Il y a une grande différence entre les deux puisque TF1 en a proposé deux fois plus que TV5 Monde. Le calcul de la moyenne de documentaires diffusés par chaîne et par an, ramène TF1 à une moyenne de 2 et TV5 Monde à 4. Ici, la proportionnalité s'est inversée. Cette fois, c'est TV5 Monde qui offre deux fois plus de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale que TF1.

Il semble que depuis les années 2000 la télévision retransmet des documentaires sur la Seconde Guerre mondiale de façon très ordonnée. La diffusion d'un documentaire est, de plus en plus souvent, programmée en fonction d'un événement à célébrer. Ainsi, comme nous le verrons un peu plus tard, beaucoup de documentaires sont l'occasion pour une chaîne de célébrer, de commémorer un événement, tout comme l'a été la série documentaire *Apocalypse*, diffusée sur France 2 en 2009 et qui lui a permis de commémorer et de célébrer les 70 ans du début de la Seconde Guerre mondiale.

Toutefois, la quantité de documentaires diffusés par an, toutes chaînes confondues, reste beaucoup plus élevée que dans les années 1980 et les années 1990. Les années 2000 représentent plus de la moitié des diffusions totales (67 %) de films de non-fiction entre 1946 et 2010. Ce nombre est dû à la multiplication des chaînes dans les années 2000. Ainsi en 1994, seules trois chaînes (TF1, France 2 et France 3) avaient diffusé un film de non-fiction sur le conflit. Cette année-là, France 5 (appelée La Cinquième avant) n'existait pas encore ni même la plupart des chaînes thématiques diffusées aujourd'hui sur la TNT ou le

satellite, comme Histoire (création en 1997) ou Toute l'Histoire (création en 1996).

En résumé, alors que la plupart des chaînes historiques diffusent de moins en moins de films de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale, la multiplication des chaînes a permis de combler ce déficit. Ainsi, même si elles ne retransmettent plus autant de documentaires que dans les années 1990, chaque année, les téléspectateurs ont la possibilité d'en regarder plus sur le sujet.

Dans les années 1990, TF1, France 2 et France 3 étaient quasiment les seules à retransmettre des films de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale. Aujourd'hui, avec la création de nombreuses autres chaînes entre 1996 et les années 2000, il y a davantage de concurrence en la matière et toutes préfèrent diffuser un peu moins de films documentaires. Pourtant, les plus récentes comme France 5, Arte ou Toute l'Histoire, ont retransmis beaucoup de documentaires dans les années 2000 en jouant aussi avec les rediffusions. Il nous faudrait étudier ces chaînes sur un temps plus long, postérieur à 2010, afin de constater si elles continuent sur leur lancée, ou, si comme les chaînes hertziennes, elles vont moins retransmettre de films de non-fiction.

Il est vrai que les diffuseurs (les chaînes) ont, par période, l'impression que le sujet de la Seconde Guerre mondiale n'intéresse plus les téléspectateurs car ils ont trop vu de documentaires là-dessus. Pourtant, après une période d'absence, les diffuseurs deviennent à nouveau demandeurs de ce genre de documentaires. Cette façon de penser et de faire explique pourquoi à certains moments, on en trouve moins retransmis qu'à d'autres.

On en compte un très grand nombre sur cette période entre 1946 et 2010 : 1 864. Ce chiffre inclut les rediffusions. Certains sont rediffusés trois fois et même plus (jusqu'à 94 fois, par exemple, pour le documentaire *Nous étions 177* de Cédric Condon). Les documentaires rediffusés représentent un quart du nombre total.

2. La quantité de documentaires par année

2.1. Début des années 1990 : l'engouement pour les films documentaires

1 864 films documentaires répartis sur 65 ans (de 1946 à 2010 inclus) font une moyenne de 29 documentaires par an. Mise à part l'année 1997, durant laquelle Antenne 2 en a diffusé 26 qui faisaient partie de la même série documentaire *Le Monde en guerre*, l'engouement pour cette période de notre histoire apparaît à partir du début des années 1990,

période où l'on dénombre une dizaine de documentaires par an. L'année 1994 voit le nombre de films documentaires exploser. On passe de 12 retransmis en 1993 à 51 pour 1994. On a vu que l'essentiel des diffusions sur la Seconde Guerre mondiale, se fait dans les années 2000. Cela s'explique par le fait que l'Ina collecte et archive les programmes des chaînes du câble et du satellite depuis 2002, ce qui explique qu'on se retrouve avec subitement beaucoup plus de chaînes et donc plus de possibilités de voir diffuser des documentaires sur cette période. Cette profusion s'explique aussi par le fait que de nombreuses chaînes apparaissent dans les années 2000. On a une offre de chaînes plus importante et donc une plus grande possibilité de diffusion de film de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale.

Bien qu'il y ait une moyenne de 29 documentaires diffusés par an, depuis 1994, c'est un chiffre qui est largement dépassé. Ainsi à titre d'exemple, en 1994, 51 ont été diffusés et 110 en 2003

2.2. Avant les années 1990 : les raisons du faible nombre de documentaires

Avant cette période, le nombre de documentaires par an est très faible et même nul certaines années, comme pour les années 1951, 1953, 1955, 1956 et 1958. Cette différence s'explique par trois raisons différentes :

1°) Jusque dans les années 1960, le magnétoscope n'existait pas et pour sauvegarder ses émissions, qui étaient toutes en direct, l'industrie de la télévision utilisait le kinescope (rappelons qu'il s'agissait d'un appareil qui filmait un écran de télévision avec une caméra de cinéma). À cette époque on ne conservait pas tous les documents télévisés. On gardait uniquement ceux qui avaient vocation à être rediffusés. Donc, aujourd'hui, nous avons perdu à tout jamais beaucoup de ces programmes.

2°) Un autre aspect, non négligeable, qui explique ce faible nombre avant le milieu des années 1980, est le fait que les documentaristes avaient assez peu accès à la télévision. Les diffuseurs n'étaient absolument pas intéressés par l'achat de documentaires car, pour eux, cela faisait fuir les téléspectateurs. Les seuls diffusés à la télévision étaient des productions internes. Il n'y avait aucune indépendance pour les quelques documentaristes qui y travaillaient. D'ailleurs le producteur Yves Jeanneau dit que la télévision était « *la voix de*

*son maître*²⁹⁶ ». C'est donc la libéralisation du petit écran en 1982 qui donnera aux documentaristes accès à la télévision et permettra ainsi une plus large diffusion de documentaires.

3°) La guerre avait traumatisé les gens et chacun avait besoin de prendre du recul par rapport à ces événements. De plus, le sujet était très sensible car beaucoup avaient souffert et ne désiraient plus entendre parler de cette période sombre. La question de la responsabilité de l'État français dans la collaboration avec l'ennemi et donc dans la déportation et le meurtre de milliers Juifs et ce, même plusieurs années après le conflit, restait sensible. Rappelons l'épisode du film *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais réalisé en 1955. Ce film est commandé par un organisme gouvernemental, le Comité d'Histoire de la Seconde Guerre mondiale, afin de rassembler de la documentation sur cette période. Il est composé d'un mélange d'images d'archives et d'images d'époque tournées en couleur. Les images d'archives sont des images filmées (animées) et des photographies. L'une d'elle sera interdite par la censure. En effet on y voit un gendarme français, reconnaissable à son képi, surveiller le camp de concentration de Pithiviers²⁹⁷.

Le Gouvernement français, qui ne veut pas que soit reconnue sa responsabilité, et souhaite même la cacher, en matière de déportation, exige que cette photographie soit retirée du film. Alain Resnais et l'équipe du film refusent dans un premier temps mais ils sont obligés de se plier à la censure. Pour éviter purement et simplement de retirer cette image, ils la recadrent et couvrent le képi par un grossier montage. Ils ajoutent une fausse poutre sur le gendarme. Depuis, cet artifice a été retiré (en 1997).

On voit donc que dix ans après la guerre, le sujet était encore tabou. La France avait bien du mal à affronter son passé, à l'assumer et les gouvernements en place depuis le conflit ont éprouvé beaucoup de difficultés à reconnaître officiellement la responsabilité de l'État français.

De plus, après la guerre on va assister à un projet d'unification de la nation qui avait été divisée par toutes ces années de guerre (collaborateurs, résistants, communistes...). Il s'agissait de rétablir l'unité du pays. Il y avait un véritable désir de réconciliation nationale afin que tous puissent vivre ensemble. L'unité nationale était nécessaire pour reconstruire le pays et pour cela il fallait oublier. Donc pour faciliter l'oubli, les archives sont devenues

²⁹⁶ JEANNEAU Yves, In, Didier MAURO (2005), *Le documentaire. Cinéma et télévision*, Dixit éditions, Paris, p. 10 (préface).

²⁹⁷ Annexe 7.

inaccessibles, d'où le peu de documentaires réalisés avant les années 1990.

2.3. Les années 1990 : l'explosion du nombre de documentaires

C'est donc seulement à partir des années 1990, que l'on commence à avoir un peu de recul sur ces événements. Vers la fin des années 1980 (1987 à 1989) on sent qu'il commence à naître un intérêt grandissant pour cette période de l'histoire, avec une légère augmentation pour l'année 1989 (16 documentaires). C'est que cette année concorde avec les 50 ans du début de la Seconde Guerre mondiale. D'ailleurs l'un des films documentaires, diffusé le 25 décembre 1989, raconte le déplacement des Alsaciens qui veulent éviter de tomber entre les mains des Allemands dans le Sud-Ouest de la France (*Les Ya-Ya. Septembre 1939 : l'évacuation des Alsaciens vers le Sud-Ouest*).

Avec le recul des années de guerre, les années 1990 voient arriver progressivement l'ouverture des archives et donc la création et la diffusion d'un plus grand nombre de documentaires sur le sujet. On voit donc apparaître un effet de mode du « devoir de mémoire » comme certains journalistes aiment à le répéter.

2.3.1. L'année 1994 : la commémoration des 50 ans du Débarquement

Mais c'est véritablement à partir de l'année 1994, qu'il va y avoir une explosion du nombre de films documentaires sur la Seconde Guerre mondiale. On passe de 12 en 1993 à 51 en 1994. On peut expliquer cela par le fait que la France a pris suffisamment de recul pour pouvoir parler de la guerre et même pour pouvoir assumer un passé qui n'a pas toujours été glorieux. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, l'année suivante, en 1995, le Président Jacques Chirac reconnaît l'implication de l'État français dans la déportation des Juifs. Ce discours est le premier, dans l'Histoire de France, à reconnaître la collaboration de l'État et la responsabilité de celui-ci dans la déportation des Juifs et notamment dans le tragique événement du Vélodrome d'Hiver les 16 et 17 juillet 1942, comme nous l'avons déjà évoqué.

Cependant l'explosion du nombre de films documentaires sur la Seconde Guerre mondiale s'explique aussi par le fait que l'année 1994 correspond à la date anniversaire des 50 ans du Débarquement de Normandie, événement majeur de l'Histoire en France et dans l'imaginaire collectif. On s'aperçoit très nettement que le milieu des années 1990 marque l'entrée dans la « *société de commémoration* ».

Dans les documentaires diffusés pendant l'année 1994, ce grand thème du

Débarquement revient fréquemment. Il n'y a pas moins de 15 documentaires qui traitent directement du Débarquement et de nombreux autres parlent de la libération de différentes régions.

TF1 dédie même, le 6 juin 1994, une émission spéciale Débarquement que la chaîne nomme simplement *Le Cinquantenaire du Débarquement en Normandie*. Cette émission commence tôt le matin (vers 7h) et finit tard (22h30). Elle est cependant entrecoupée d'autres programmes. C'est dire l'importance de la commémoration, d'autant plus lorsque l'événement est fédérateur. En effet, certains événements rassemblent plus que d'autres. C'est le cas principalement des événements de joie intense (souvenons-nous de la victoire de l'équipe de France de football lors de la Coupe du Monde en 1998), mais aussi des événements tragiques.

Le Débarquement est à la fois un événement tragique car il rappelle qu'à cette époque, la France est encore occupée, opprimée par l'Allemagne nazie. Il rappelle aussi le sacrifice de vies humaines sur les plages de Normandie et les bombardements. Mais d'un autre côté, le Débarquement de Normandie évoque dans l'imaginaire collectif le début de la Libération et la victoire contre l'opresseur. Il y a donc un côté manichéen, les libérateurs contre les oppresseurs. Ce genre d'idées relayées par la télévision entrent dans la mémoire collective car ce média est regardé par des millions de téléspectateurs qui vont reprendre cette vision à leur compte.

À chaque grande date dans l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, les chaînes diffusent un documentaire sur l'événement en question. Le 19 août 1992 (les 50 ans de l'opération Jubilee), FR3 retransmet sur son antenne un documentaire intitulé *Opération Jubilee : Dieppe, 19 août 1942*. Bien que cette date tombe en plein congé estival, la chaîne n'oublie pas de célébrer l'une des dates importantes de la Seconde Guerre mondiale. L'Opération Jubilee est une tentative ratée des Alliés d'un Débarquement à Dieppe pour libérer la France. Quoique cet événement soit connu, ce n'est pas celui dont on se souvient de prime abord. On se rappelle plus volontiers le Débarquement de Normandie, le 6 juin 1944, l'Appel du 18 juin 1940 ou la Libération de Paris en août 1944... Pourtant FR3 frappe fort avec ce documentaire puisque :

1°) La chaîne fait une piqûre de rappel aux téléspectateurs sur l'histoire et permet même à certains de découvrir cet épisode de la guerre.

2°) C'est un événement tragique et dramatique car la tentative de débarquement a échoué et les soldats alliés, surtout les Canadiens, l'ont payé de leur vie. Ce fait joue donc sur

l'émotion et l'empathie du téléspectateur.

3°) La commémoration de cette date permet d'unir les téléspectateurs autour d'un sujet et leur permet de communier ensemble, ils sont seuls devant leur poste de télévision mais savent qu'ils sont des millions à regarder le même programme au même moment (moment de la diffusion).

FR3 tente donc d'imposer la commémoration d'un nouvel événement pour rassembler les téléspectateurs autour de sa chaîne.

2.3.2. L'année 1995 : la célébration par la télévision des 50 ans de la fin de la guerre

1995 est aussi une année prolifique en documentaires sur la Seconde Guerre mondiale puisqu'il s'agit du cinquantenaire de la fin de la guerre. Il y aura cette année-là 89 documentaires sur le sujet, encore plus qu'en 1994, qui en comptait 51.

L'augmentation de leur nombre diffusé par an dans les années 1990, s'explique par la mise en application de la loi du 20 juin 1992 qui étend le dépôt légal à la télévision et à la radio et confie cette mission à l'Ina. Avant cette loi, l'Ina n'avait pas pour vocation de collecter les programmes mais seulement de les conserver. A partir de 1992, il va récupérer au moins un exemplaire de chaque programme télévisé, en faire l'inventaire et l'archiver.

L'année 1995 marque le cinquantenaire de la fin de la guerre. Elle est importante en France et cela n'a pas échappé aux chaînes de télévision qui, pour l'occasion, ont redoublé d'efforts pour fournir aux téléspectateurs des documentaires sur le conflit. Il est vrai que ce type de programme les attire. Les chaînes font donc de bonnes audiences. Il faut dire qu'elles ne diffusent pas ce genre de programme dans l'objectif de rassembler les téléspectateurs autour d'un même sentiment d'appartenance, mais parce que les gens aiment les programmes qui suscitent l'émotion et qui font vibrer leur fibre patriotique, ce qui leur permet ainsi de percevoir qu'ils appartiennent à un même groupe.

L'anniversaire de l'Armistice est célébré par France 3 quatre jours avant la date anniversaire, soit le 4 mai. Le titre du documentaire est sans équivoque : *Le 8 mai 1945 : une journée particulière*.

TF1 n'est pas en reste avec son film documentaire, *La victoire en couleur* de Daniel Costelle. C'est le troisième et le dernier volet d'une série documentaire intitulée *Les Oubliés de la Libération* qui retrace les ultimes mois de la guerre, d'avril à août 1945. Les images utilisées sont principalement celles des opérateurs américains et des réalisateurs, George

Stevens et William Wyler, qui ont filmé la progression des Alliés et sont surtout connus pour avoir filmé la libération des camps. Comme le nom du film l'indique, certaines images ont été tournées en couleur grâce à un prototype de pellicule couleur qui ne fera son apparition qu'en 1950. Ces images (non colorisées) de cette époque sont donc très rares.

La victoire en couleur est le dernier volet de la série *Les Oubliés de la Libération*. Les deux autres épisodes ont été diffusés en 1994, sur TF1 (toujours), pour le cinquantenaire du débarquement en Provence, avec *Ceux de Provence*, et le cinquantenaire de la libération de la ville de Paris, avec le documentaire, *Ceux des barricades*. En effet, le débarquement de Provence a eu lieu le 15 août 1944 et la libération de Paris le 25 août de la même année. TF1 diffuse *Ceux de Provence* le 8 août 1994 et *Ceux des barricades* le 22 août 1994. Ces documentaires sont retransmis exactement pour la date anniversaire de ces événements et ont bien un rôle commémoratif. D'ailleurs il n'y a pas que des images d'archives mais aussi des témoignages. En effet, les témoins oculaires d'un événement donnent une dimension plus réelle au documentaire. Ils permettent à une histoire lointaine pour les téléspectateurs de surgir dans leur quotidien. L'événement ne semble plus si loin qu'il en a l'air. La parole des témoins oculaires fait office de transmission de la mémoire collective. De plus, on parle davantage d'un fait lors de sa commémoration et beaucoup moins le reste du temps. Donc les commémorations jouent un rôle important, celui de ne pas oublier.

Cette croissance de diffusion de documentaires pour l'année 1995 s'explique aussi par l'apparition de la chaîne La Cinquième qui a pour vocation la connaissance. Elle diffuse donc largement des documentaires ou séries documentaires. Ainsi en 1995, elle en retransmet 43 sur la guerre. Elle est, cette année-là, la chaîne qui en diffuse le plus et contribue donc grandement à l'augmentation du nombre de diffusions de films de non-fiction sur la Deuxième Guerre mondiale, en 1995, par rapport aux années précédentes et surtout par rapport à 1994.

Les bombardements américains sur les villes japonaises de Nagasaki et Hiroshima sont aussi célébrés par France 2 et France 3 début août 1995. Le documentaire intitulé *Nagasaki* est diffusé pour la date anniversaire du bombardement qui a eu lieu le 9 août 1945. En revanche, *Hiroshima*, diffusé par France 3, est passé sur la chaîne, le 10 août 1995, alors que le bombardement de cette ville avait eu lieu avant celui de Nagasaki, le 6 août 1945. Même si l'ordre chronologique n'est pas respecté et que le documentaire *Hiroshima* est présenté aux téléspectateurs pour la date anniversaire du bombardement, la date choisie par France 3 est assez significative, assez proche de la vraie date anniversaire pour que ce

documentaire puisse s'inscrire dans une volonté de commémoration de l'événement de 1945.

Notons aussi qu'au début de novembre 1995, trois chaînes proposent des documentaires sur Charles de Gaulle. En effet, cette période marque le cinquantenaire de la réélection de Charles de Gaulle à la tête du Gouvernement Provisoire de la République Française constitué après la guerre. Cet événement est important dans l'Histoire de France. On peut y voir là une volonté de commémoration.

Charles de Gaulle est un personnage important et emblématique dans l'Histoire de France puisque, dans l'esprit de tous les Français, il a contribué à l'organisation de la Résistance, à la Libération de la France et il a restauré l'autorité de l'État français auprès des citoyens, dans tout le territoire, immédiatement après la fin de la guerre. Ainsi il a permis à la France de garder son indépendance et donc de ne pas être sous tutelle internationale.

De plus, il est un héros national dans l'inconscient collectif et la télévision relaye largement cette idée. D'ailleurs on voit bien que deux grandes chaînes (TF1 et France 2) se sont engouffrées dans la brèche, suivies par la nouvelle chaîne de la connaissance : La Cinquième. L'année 1990 a aussi été riche en documentaires sur Charles de Gaulle puisque Antenne 2 a diffusé un documentaire en 3 parties sur le général.

On l'a vu, le début des années 1990 correspond au début de l'engouement pour les documentaires sur la Seconde Guerre mondiale et l'année 1990 marque le centenaire de la naissance de Charles de Gaulle (1890), les 20 ans de sa mort et en même temps les 50 ans de l'Appel du 18 juin 1940. C'est donc naturellement le 19 juin 1990 qu'Antenne 2 diffuse la deuxième partie de son documentaire, *Dessein et destin de Charles de Gaulle : la France imposée*. Ce titre fait directement référence à l'Appel du 18 juin 1940. La France imposée est celle de Vichy. Le Gouvernement de Vichy et ses décisions de capitulation, de collaboration ont été imposés aux Français. Or la reddition de la France a eu pour conséquence la fuite de Charles de Gaulle pour l'Angleterre et son fameux Appel du 18 juin qui incitait à refuser la défaite et à ne pas cesser le combat contre l'Allemagne nazie.

Quant au centenaire de sa naissance et en même temps les 20 ans de sa mort, Antenne 2 les commémore grâce à la première partie du documentaire diffusé le 11 juin 1990 : *Dessein et destin de Charles de Gaulle : 1890-1970*. Le dernier volet est diffusé le 25 juin 1990, *Dessein et destin de Charles de Gaulle : la France retrouvée*. Le Général est ainsi largement célébré en 1990 par la télévision.

2.3.3. Les années 1997-1998 : baisse du nombre de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale

Le reste des années 1990 est semblable à celles évoquées ci-dessus. 1997 comprend presque autant de documentaires que 1995 (85 documentaires contre 89 en 1995) sur la Seconde Guerre mondiale dans cette décennie.

Puis il y a une baisse dès 1998 du nombre de diffusions de documentaires et ce, jusqu'en 2001. La télévision aurait-elle peur de lasser le téléspectateur ? En effet, elle a diffusé beaucoup de documentaires en peu de temps (années 1995 et 1997 notamment). Elle cherche à faire oublier ses nombreuses retransmissions pour éviter de fatiguer les gens et pour pouvoir à nouveau commémorer en « *grande pompe* » les prochaines dates anniversaires des événements importants de ce conflit (à savoir les 60 ans de la libération de Paris, du Débarquement et de la fin de la guerre). À partir de 2001, le nombre de documentaires va augmenter assez rapidement avec un ralentissement en 2006 et 2007 pour, à nouveau, connaître une rapide remontée.

2.4. Les années 2000 : le regain après un désintérêt pour les films documentaires sur la Seconde guerre mondiale

Ainsi après 1997, on sent un désintérêt progressif pour les films documentaires traitant de la Seconde Guerre mondiale. On passe au nombre de 85 diffusés dans l'année 1997 à 25 pour l'année 2001. Les téléspectateurs, comme on l'a dit précédemment, se sont lassés ? On sait que ce qui plaît aujourd'hui aux téléspectateurs, ne leur plaira pas forcément demain. Ce phénomène marche par vague.

Une autre hypothèse serait que les contemporains de la guerre, ceux qui l'ont vécue, disparaissent au fur et à mesure et que la jeune génération ne s'intéresse plus à cette période, d'où une baisse considérable de ces documentaires à la télévision.

Mais ce manque d'intérêt est temporaire. À partir de 2002 le nombre de diffusions commence à croître doucement de nouveau et en 2003 on note une augmentation importante par rapport à l'année précédente. En effet, on passe de 36 pour l'année 2002 à 110 pour 2003. Cela ne va cesser d'augmenter jusqu'en 2005. Après une baisse en 2006 et 2007, les chaînes recommenceront à en retransmettre de plus en plus.

2004 et 2005 sont les années qui ont diffusé beaucoup de documentaires, tout comme

1994 et 1995 l'avaient fait pour la décennie des années 1990. Ces années correspondent toujours aux dates anniversaire du Débarquement de Normandie et de l'Armistice (les 60 ans cette fois). Le 6 juin 1944 et le 8 mai 1945 sont les plus connues des Français en ce qui concerne cette guerre, d'où l'importance pour les chaînes de diffuser un documentaire.

2.4.1. L'année 2004, riche en documentaires

L'année 2004 est riche en documentaires. Le Débarquement de Normandie par les Alliés est largement évoqué. Pour la date anniversaire, le 6 juin, les trois premières chaînes, TF1, France 2 et France 3 traitent de l'événement. D'ailleurs TF1 et France 3 ont même une émission spéciale Débarquement dans laquelle on trouve des interviews de témoins directs du Débarquement mais aussi des films¹ documentaires sur le sujet. Quant aux autres chaînes, elles ont aussi leur thème Débarquement souvent un peu avant ou un peu après la date anniversaire. Ainsi, La Chaîne Parlementaire Assemblée Nationale diffuse le 31 mai *Un Débarquement à quitte ou double* et *Une si jolie petite plage*, et France 5 *Big Red Omaha*, en hommage à la première division d'infanterie du corps d'armée des États-Unis, Big Red One, qui débarqua en première ligne sur la plage de Colleville-sur-mer, rebaptisée Omaha Beach.

Enfin, TF1 propose aussi, le 2 juin, *Le Débarquement... La nature, une alliée*, afin de préparer son émission du 6 juin.

Avec un nombre important de documentaires sur le Débarquement, on voit bien à quel point cet événement est important, incontournable en France. Il symbolise le début de la victoire sur l'ennemi et la joie. Cet événement nous donne à voir une belle fraternité entre les hommes, tous unis contre un ennemi commun. Il y a donc une vision manichéenne de la guerre avec ces documentaires sur le Débarquement. La télévision accentue ce côté et cela permet de développer un sentiment patriotique et d'unité nationale chez les téléspectateurs. Ainsi, ils ont l'impression d'appartenir à une même communauté. Ils sont unis autour de la victoire de la France face à l'Allemagne nazie, ils sont unis autour de leur histoire. La télévision est donc un élément fédérateur.

En 2004, le petit écran célèbre aussi quelques événements édifiants comme la destruction et le massacre des habitants de villages français par les nazis.

Le 9 juin 1944 un groupe de nazis pendent 99 habitants de Tulle, en Corrèze, en représailles à la mort de soldats allemands tués par les maquisards.

Le 10 juin 1944, la Waffen SS entre dans le village d'Oradour-sur-Glane, dans le Limousin, et rassemble tous les habitants sur la place principale du bourg. Les femmes et les

enfants sont menés dans l'église où ils seront fusillés. Les hommes répartis entre six lieux de supplice sont aussi fusillés. Les SS mettent le feu au village. Il y aura 642 victimes.

Le 25 août 1944, à la suite de nombreuses actions de la Résistance contre les Allemands en poste dans la région de Maillé, petit village de Touraine, les Allemands fusillent toute forme de vie (hommes, femmes, enfants, animaux) se trouvant sur leur passage. Puis ils mettent le feu au village. Ils postent ensuite des sentinelles qui ont ordre de tirer sur tout survivant qui essaierait de sortir de sa cachette. Puis ils tirent des obus sur le village.

Le 9 juin 2004, la chaîne Public Sénat diffuse un documentaire de 26 minutes sur le drame de Tulle (*Tulle 1944, l'énigme Walter*), le 29 mai et le 28 octobre de la même année, c'est France 3 qui raconte, respectivement, le tristement célèbre cas d'Oradour-sur-Glane : *Oradour, retour sur un massacre* et l'histoire de Maillé (*Maillé, le massacre oublié*).

Les 60 ans de ces événements sont donc commémorés par la télévision à sa façon. Elle rend une sorte d'hommage aux victimes de ces faits dramatiques mais aussi à toutes les autres victimes de ce genre d'exactions faites pendant la guerre car, aujourd'hui, la plupart des téléspectateurs ne connaissent que quelques exemples de ces massacres de villages commis par les nazis, mais il y en a eu bien d'autres ignorés du grand public.

La télévision permet donc que ces événements ne tombent pas dans l'oubli. Il y a une grande volonté de la part du petit écran pour que le travail de mémoire se fasse, le souhaite, conscient ou non, que les citoyens n'oublient pas leur passé commun et se souviennent. D'ailleurs cette peur de l'oubli revient souvent dans le débat public. Il n'y a pas si longtemps Nicolas Sarkozy a annoncé que le 11 novembre serait le jour de commémoration de toutes les guerres, de tous les morts pour la France, et non plus le seul jour consacré aux poilus de la guerre de 1914-1918. Ce projet a fait débat car certains se sont demandé, maintenant que le dernier vétéran français de 14-18, Lazare Ponticelli, ainsi que le dernier combattant connu, le Britannique Claude Choules, sont morts, qui va se soucier du souvenir de cette guerre, si lointaine dans les mémoires aujourd'hui. La Grande guerre n'aura plus aucune visibilité et risque de tomber dans l'oubli. D'autant plus que même si cette nouvelle commémoration est aussi prévue pour célébrer les anciens combattants de 1914-1918, elle va diluer le souvenir des morts de cette période avec ceux des guerres plus récentes (Afganistan, Irak,...). Or, il n'y a rien de commun entre les anciens combattants de la Première et Deuxième Guerres mondiales, de la guerre d'Indochine ou d'Algérie. Les contextes, les conditions de vie et de combat ont été différents. Le Nouvel Observateur, daté du 11 novembre 2011, pense que chaque guerre doit avoir sa propre commémoration. « A

chacun sa guerre, à chaque guerre sa mémoire, donc sa cérémonie particulière ». Ce type d'initiative mène à l'oubli car tous les particularismes d'une guerre sont effacés.

On note aussi le choix de la chaîne France 2 de diffuser un documentaire s'intitulant *20 ans en août 44*, en août 2004. Est-ce un hasard ou y a-t-il une volonté pour que les gens devant leur poste s'identifient aux protagonistes du documentaire, pour une plongée dans le documentaire ? Les téléspectateurs sont immergés en plein mois d'août dans le documentaire mais aussi dans la réalité. On peut y voir encore certainement un souhait de commémorer. On reste dans la logique de commémoration des chaînes de télévision. Dès qu'elle le peut, celle-ci fait des rapprochements entre le passé et le présent.

Quant au film documentaire d'Arte, *Paris sera-t-il détruit ?* diffusé le 25 août 2004, il rappelle l'ordre qu'Hitler aurait donné à l'armée d'occupation allemande à Paris de détruire la capitale en la quittant avant l'arrivée des Alliés. La question « Paris brûle-t-il ? » est restée célèbre car un film des années 60 inspiré du livre éponyme porte ce nom. Or la libération de Paris est datée du 25 août 1944, soit précisément 50 ans avant la diffusion de ce documentaire par Arte qui raconte la lutte pour la libération de la ville, menée par la Résistance parisienne, contre les Allemands, entre le 19 et le 25 août 1944, ainsi que la désobéissance du Général Von Choltitz. De façon moins directe, Arte profite de la date marquante du 25 août pour retransmettre un documentaire commémoratif sur la libération de Paris.

2.4.2. L'année 2005 : l'année des commémorations

En 2005 pas moins de 8 documentaires sont diffusés sur le camp d'Auschwitz dont 6 en janvier. Pourquoi autant de documentaires sur le sujet en si peu de temps ? Tout simplement pour une question de commémoration. Le camp d'Auschwitz a été libéré par les Russes le 27 janvier 1945. Ainsi, même TF1 qui diffuse en général assez peu de films documentaires sur la Seconde Guerre mondiale en retransmet un en deux épisodes, *Auschwitz, la solution finale*.

Bien entendu comme tous les 10 ans, la télévision ne manque pas de commémorer le 8 mai 1945 à travers des documentaires diffusés autour de cette date. En 2005, La Chaîne Parlementaire Assemblée Nationale retransmet, le 5 mai, *8 mai 1945, la Capitulation* et le 7 mai c'est au tour de France 3 de le retransmettre.

Un documentaire sur le bombardement d'Hiroshima est diffusé sur TF1 le 4 août 2005. Toutefois il ne s'agit pas du même diffusé en 1995 sur France 3.

2.4.3. Les années de 2006 à 2010 : des années creuses et des années pleines

Comme nous l'avons déjà dit, les chaînes diffusent moins de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale en 2006 et 2007. Ainsi on passe de 147 en 2005 à 80 en 2006, puis à 66 en 2007. Quant aux deux chaînes thématiques historiques, seule l'une des deux, Toute l'Histoire, continue d'en diffuser beaucoup ces années-là (52 en 2006 et 24 en 2007). La seconde, Histoire, se contente d'en retransmettre deux ou trois par an. Mais on se doit de nuancer le résultat de la chaîne Toute l'Histoire car cette dernière utilise énormément la rediffusion. Ainsi, en 2006, elle ne retransmet que trois documentaires différents, tout le reste n'est que rediffusion. En 2007 elle en propose deux distincts mais qui ont déjà été diffusés en 2006 : *Nous étions 177* et *La bataille de Stalingrad*. Nous reviendrons plus loin sur les rediffusions des chaînes.

La moyenne de films documentaires diffusés durant l'année 2006 par chaîne est de 4. Seules France 3, Arte et, comme nous l'avons déjà dit, Toute l'Histoire dépasse ce nombre.

L'année 2007, la moyenne de documentaires retransmis par chaîne chute et tombe à 3. Comme pour 2006, seules France 3, Arte et Toute l'Histoire (encore une fois grâce aux rediffusions) se situent au-dessus.

Cela implique donc que même pendant les années de creux, ces chaînes diffusent toujours plus de film de non-fiction que les autres. Elles font d'ailleurs partie de celles qui offrent le plus de documentaires. Il s'agit alors d'une vraie politique de programmation. Ces chaînes donnent une place importante aux documentaires de la Seconde Guerre mondiale dans leur grille de programmes.

Après 2007, on assiste à un retour assez brutal des films de non-fiction sur cette guerre. Ainsi en 2008 on passe à 114 documentaires diffusés (66 pour l'année 2007). La moyenne de documentaires diffusés par chaîne est alors de 5. Cinq chaînes se trouvent au-dessus : France 5, Arte, Histoire, Planète et Toute l'Histoire. On voit bien que cette augmentation n'est pas le simple fait d'une chaîne unique qui diffuserait beaucoup de documentaires comme l'a fait Toute l'Histoire en 2006.

En 2009 et 2010 le nombre de documentaires augmente fortement. Ainsi il passe à 234 puis à 271. Ces chiffres élevés sont principalement dus à la chaîne Histoire avec ses 136 documentaires, dont beaucoup sont des rediffusions en 2009 et 173 en 2010. Les diffusions d'Histoire font gonfler leur nombre pour les années 2009 et 2010 et augmentent du même coup la moyenne de documentaires retransmis par chaîne pour ces deux années-là. Ainsi elle est de 11 pour 2009 et de 29 pour 2010. Or en 2009, quatre chaînes dépassent ce seuil (Histoire, France 2, France 3 et France 5) et en 2010 il n'en reste plus que deux avec plus de

29 documentaires (Histoire naturellement et France 5).

Les chaînes du groupe France Télévision font donc partie de celles qui donnent le plus de films de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale. Cela est dû, comme nous l'avons déjà dit, à la politique de programmation des chaînes et à leurs cahiers des charges respectifs qui mettent à l'honneur le documentaire, l'information et la connaissance.

2.5. La télévision pourrait-elle être vecteur de mémoire collective par les diffusions de documentaires ?

On peut donc dire que la télévision traite largement les différents événements de la Seconde Guerre mondiale. Elle contribue donc à remplacer les récits des familles. En effet, les protagonistes de la guerre disparaissent au fur et à mesure. Leurs histoires ne sont donc plus racontées, elles ne sont plus transmises dans les familles et pourraient alors se perdre à jamais. Heureusement, le petit écran a largement contribué à faire vivre leurs témoignages et à faire en sorte qu'ils ne soient pas oubliés. Étant un média de masse, les témoignages qu'elle diffuse par le biais des documentaires ont une grande visibilité. Ainsi ils ne restent plus confidentiels mais sont largement diffusés.

La télévision a aussi peut être aidé à la mémoire de cette guerre car beaucoup de témoins directs n'ont jamais parlé, pas même à leur famille, de leur expérience parce que c'était trop douloureux ou parce qu'ils pensaient que réveiller, remuer le passé, ne servait à rien.

Grâce à elle, des millions de téléspectateurs s'approprient un témoignage, un souvenir. Ce souvenir entre alors dans la mémoire de chacun, dans la mémoire de tous ceux qui ont vu le même témoignage et ont entendu les mêmes souvenirs. C'est alors qu'on peut parler de mémoire collective. Ainsi les films documentaires rediffusés permettent aussi aux événements de ne pas tomber dans l'oubli. La télévision participe donc à la création d'une mémoire collective de la seconde Guerre mondiale grâce aux programmes qu'elle diffuse sur l'événement. Les documentaires sur cette période sont particulièrement nombreux, or ce sont les programmes qui permettent le mieux de faire entrer dans une mémoire collective les événements principalement grâce aux témoignages.

Les documentaires ont clairement une visée de transmission de mémoire collective. Ils rappellent sans cesse des événements connus de tous, tel l'Appel du 18 juin 1940 du Général de Gaulle. Ainsi le commentaire explicatif du documentaire *Ils étaient la France*

libre, d'Éric Blanchot, évoque des héros de guerre bien connus, comme le Général de Gaulle et le Général Leclerc et la 2^e DB, au moment de la Libération de la France. Puis ce même commentaire mentionne que « *cette page de l'Histoire de France s'est inscrite dans notre mémoire collective* ». La télévision choisit de diffuser ce genre de documentaire qui privilégie la transmission de la mémoire collective. Cependant, ne produisant pas directement de documentaires, on pourrait penser d'abord, qu'elle ne transmet pas de mémoire collective, puisque ce sont, entre autres, les documentaires, nous venons de le voir, qui participent à la transmission de la mémoire commune d'un événement. Pourtant, la télévision choisit ceux qu'elle va diffuser à l'antenne, elle a donc une influence directe sur la transmission de la mémoire collective en tant que média de masse. De plus, même si elle ne produit pas directement les documentaires, elle en commande souvent à des producteurs ou des réalisateurs. Cela a été le cas pour la série *Apocalypse* de Daniel Costelle et d'Isabelle Clarke commandée par France Télévision pour célébrer les 70 ans du début de la Seconde Guerre mondiale. Ce documentaire ayant très bien marché auprès du public de France Télévision et du public international, l'opération a été renouvelée plusieurs fois avec une série *Apocalypse* sur la Première Guerre mondiale, une autre série *Apocalypse* sur la vie d'Hitler et une sur la vie de Staline (*Apocalypse* sur la guerre froide est en préparation). Naturellement, certaines chaînes ont des politiques de programmation plus orientées sur les documentaires que d'autres. Toutes ne les diffusent pas équitablement. Mais nous pouvons donc affirmer que la télévision joue un rôle de transmetteur de la mémoire qui passe par les documentaires notamment. La télévision peut donc être considérée comme un vecteur d'objets qui aident à la construction et à l'entretien de la mémoire collective.

IV – Les audiences des documentaires sur la Seconde Guerre mondiale : des scores peu élevés

Les audiences des chaînes ont été récupérées à l'Inathèque dans les descripteurs attachés à chaque documentaire.

Nous n'avons pas pu récupérer les audiences avant 1995. Le premier relevé date du 2 février 1995 avec le documentaire *Kwai* diffusé sur France 2. De plus, même en 1995 et les années suivantes, nous n'avons pas toutes les audiences de chaque documentaire, seulement quelques-unes. Nous avons donc celles de 599 diffusions de documentaires sur les 1864 au total.

	1995	1996	1997	1998	1999	2000
TF1	32,20 %	26,15 %	28,50 %	33,90 %	30,50 %	
France 2	16,30 %	23,60 %	15,30 %	8,00 %	14,20 %	15,75 %
France 3	12,90 %	8,30 %	11,25 %	11,70 %	9 %	13,50 %
Canal +	N.C	2,90 %	N.C			
France 5	4,0 0%	4,00 %	5,10 %	4,15 %	12 %	8,75 %
M6						
Arte	2,80 %	4 %	2,60 %	3,30 %	5,00 %	3,50 %

	2001	2002	2003	2004	2005	2006
TF1			23,10 %	17 %	35 %	
France 2	15,20 %	8,90 %	19,70 %	14 %	11,50 %	19,20 %
France 3	13 %	9,30 %	12,60 %	15,40 %	11 %	8,50 %
Canal +						
France 5	4,40 %	7 %	7,80 %	8,40 %	2,80 %	6,30 %
M6					19 %	
Arte	3 %	4,60 %	5,20 %	5,50 %	4 %	4 %

	2007	2008	2009	2010	TOTAUX
TF1	27,70 %		4,90 %		26 %
France 2	17 %	16 %	18,50 %	9 %	15 %
France 3	5,70 %	7 %	9,20 %	6,60 %	10,50 %
Canal +	N.C		N.C		3 %
France 5	6,80 %	4,30 %	6,70 %	5,60 %	6 %
M6		12,30 %			15,50 %
Arte	2,30 %	3,50 %	3,10 %	3 %	4 %

N.C = audience non communiquée

Case grisée = pas de documentaire diffusé cette année-là

1. L'heure de diffusion

L'heure de diffusion d'un documentaire a un impact sur le nombre de téléspectateurs devant ce programme. En effet, il y a certaines heures où le nombre de téléspectateurs devant sa télévision est plus important que d'autres. Les heures de grande écoute sont principalement l'Access Prime Time (18h30 à 20h30) et le Prime Time (20h30 à 23h). Il est normal qu'un programme diffusé entre 20h50 et 22h50 soit suivi par plus de téléspectateurs qu'un programme diffusé à minuit, 1h du matin ou 15h. Ce qui est donc essentiel dans la mesure d'audience est, non pas le nombre de téléspectateurs, mais la part de marché, soit le pourcentage de gens regardant un programme un jour donné à une heure donnée. Par exemple, un programme qui récolte 70 % de part de marché est suivi par 70 % des gens qui sont devant leur télévision à ce moment-là.

Nous nous apercevons rapidement que la plupart des documentaires ne sont pas retransmis aux heures de grande écoute. Ils sont très souvent relégués en deuxième partie de soirée (à partir de 22h30) ou en programme de nuit (à partir de minuit). Béatrice Bacard, dans un article intitulé « Le documentaire du grand aux petits écrans », nous le rappelle :

« c'est le divertissement qui a commencé à le repousser à des heures tardives, dès 1971, sous l'effet de la concurrence entre les chaînes publiques. On sait que l'apparition des chaînes privées, dans les années 80, ne fera que renforcer cette tendance, entraînant le service public dans la quête forcenée de l'audience. Le documentaire sera alors supplanté, selon les goûts successivement prêtés aux téléspectateurs, par la fiction et le magazine de société²⁹⁸ ».

2. La concurrence

Au vue des résultats globaux des audiences, on peut dire que lorsqu'une chaîne atteint les 20 % d'audience pour un film de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale, elle peut être très satisfaite du score réalisé. En effet, nombre de documentaires possèdent des scores d'audience assez bas, bien en dessous des 20 %. D'ailleurs la moyenne globale, toutes chaînes confondues, entre 1995 et 2010 est de 11 %. Sur les 599 diffusions de

²⁹⁸ BOCARD Béatrice, « Le documentaire du grand aux petits écrans », In, *Dossiers de l'audiovisuel*, n°72, « Le documentaire du grand aux petits écrans », Ina – La documentation française, mars-avril 1997, p. 6-7.

documentaires, 154 ont une audience supérieure à 11 %, ce qui correspond à un quart, soit 26 % des 599 documentaires, ce qui est relativement peu. En ce qui concerne ceux qui réalisent un score d'au moins 20 %, leur nombre est encore plus faible puisque cela n'en concerne que 5, soit 9 % des 599 dont nous connaissons l'audience. Les 20 % de part de marché constituent un bon score pour les chaînes, toutes émissions confondues (jeux, séries, fictions, documentaires, débats...). En effet, l'offre de chaînes est importante et il y a donc beaucoup de concurrence. Les téléspectateurs ont la possibilité de regarder une centaine d'entre elles qui émettent, quasiment toutes, 24 heures sur 24 et donc ils peuvent choisir. La cible potentielle des chaînes, en volume, s'est abaissée du fait de leur multiplication avec l'apparition de nouvelles autres sur le satellite et la TNT. En effet, il était plus facile qu'aujourd'hui, pour les chaînes historiques, de rassembler devant leurs programmes plus de téléspectateurs lorsque ceux-ci n'avaient le choix qu'entre 5 chaînes (et Canal +). Ils ont plus de choix et en profitent. Ils ne sont plus fidèles à une seule chaîne.

On constate que 12 documentaires dont la part de marché est supérieure à 20 % sont diffusés aux heures de grande écoute. Ils sont diffusés uniquement en prime time. Il n'y a pas de documentaires avec une part de marché supérieure à 20 % en Access prime time. Cela signifie qu'entre 18h et 20h30, les téléspectateurs se consacrent à d'autres types de programmes. On connaît la grande messe du 20 heures, même si ce phénomène tend légèrement à s'essouffler.

On a quelques documentaires en deuxième partie de soirée (14 sur 53) mais la grande majorité qui dépasse les 20 % de part de marché sont ceux qui passent pendant les heures de la nuit, soit de minuit à 5 heures du matin.

3. Le cas du film documentaire *Les Derniers héros : le soulèvement de Varsovie*

Seul un film documentaire a une audience supérieure à 50 %. Il s'agit du documentaire *Les derniers héros : le soulèvement du ghetto de Varsovie*, diffusé le 22 octobre 1996, à 4h05, sur France 2, avec 66 % de part de marché. Pourquoi a-t-il remporté tant de suffrages ? Si l'on s'intéresse aux programmes concurrents (même jour à la même heure), on se rend vite compte, qu'en réalité peu de programmes pouvaient rivaliser avec lui. En effet, en 1996, beaucoup de chaînes n'émettaient pas toute la nuit. Ainsi, leurs programmes se terminaient aux alentours de 3h du matin. De plus, en 1996, de nombreuses

chaînes n'existaient pas encore (TNT et d'autres chaînes du satellite). A l'heure du documentaire qui nous intéresse, seules TF1, M6 et Canal J ont fait concurrence à France 2.

TF1 passe un épisode (« Chasser le naturel ») de la série documentaire sur la nature *Histoires naturelles*. C'est une série qui est diffusée depuis 1985. Sur M6 de 3h45 à 4h20, une rediffusion du magazine de variétés *Faites comme chez vous* est retransmis. Il s'agit d'une émission habituellement proposée à 17h en semaine. Deux animateurs (Charly et Lulu) reçoivent une personnalité dans le décor d'un appartement. Ce jour-là, il s'agit de Dick Rivers. L'émission fait 11 % de part de marché.

Puis à 4h25, commence le magazine sur la forme physique et la santé *Hot forme*. C'est également une rediffusion d'un magazine qui passe habituellement à heure de grande écoute. La part de marché de ce magazine est de 33 %.

Enfin, Canal J diffuse des rediffusions de la série franco-italienne des années 1980 *Sam et Sally* à 3h35, puis un concert du groupe de rock américain, The Grateful Dead, à partir de 4h35.

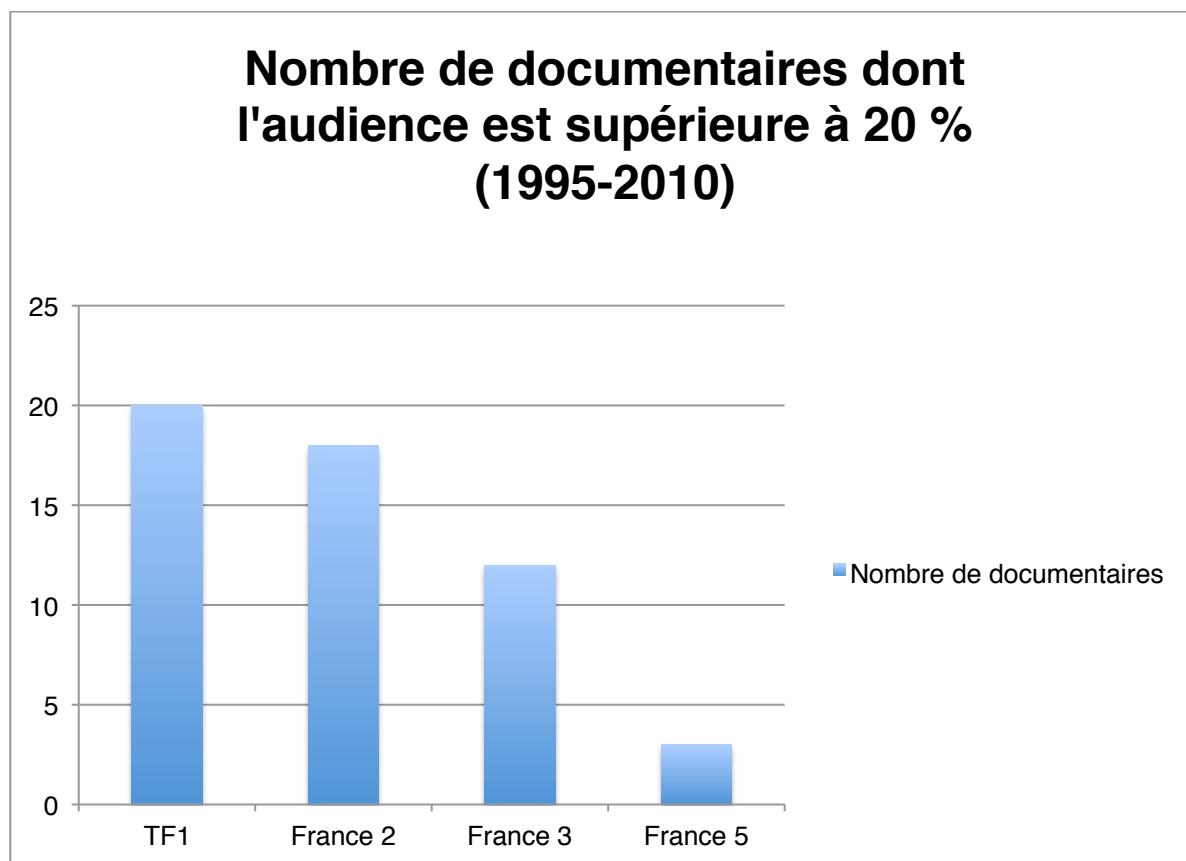
Ainsi, on remarque que face au documentaire de France 2, *Les derniers héros : le soulèvement du ghetto de Varsovie*, il y a peu de programmes concurrents et ces derniers ne sont pas forcément ceux qui attirent le public.

De plus, le documentaire *Les derniers héros : le soulèvement du ghetto de Varsovie*, promet de montrer des héros, des hommes courageux. Les spectateurs affectionnent ce genre de personnages et sont toujours à la recherche d'hommes héroïques tels un citoyen sauvant un enfant des flammes ou les pompiers new yorkais lors du 11 septembre 2011...).

Rappelons que la mémoire collective, comme nous l'avons déjà vu plus haut, sert à forger des figures nationales, des héros universels. Les hommes aiment rendre hommage à ces héros. Or, la télévision, par le biais des films de non-fiction, participe à la transmission d'une mémoire commune à tous. Même si l'histoire de ce documentaire ne se situe pas en France mais en Pologne, chacun se sent concerné par l'événement et par le sort réservé aux Juifs. De plus, ces faits produisent beaucoup d'émotion forte chez celui qui les regarde. C'est le cas du film *Shoah* de Claude Lanzmann, qui tente d'expliquer au mieux l'extermination du peuple juif. Ces événements n'ont pas eu lieu exclusivement en France mais presque partout en Europe, par conséquent tout le monde se sent concerné. Les téléspectateurs français se sentent donc autant concernés par le sort des Juifs français que par celui des Juifs polonais du ghetto de Varsovie.

On peut aussi expliquer cet attrait pour le documentaire *Les derniers héros : le soulèvement du ghetto de Varsovie*, par la promesse du documentaire et du titre plutôt

racoleur. En effet, on s'attend à voir quelque chose de spectaculaire qui met en scène des hommes combattant courageusement l'ennemi. Les téléspectateurs pensent qu'ils vont voir des êtres humains ordinaires agir de manière extraordinaire, se dépasser pour survivre ou se sacrifier pour sauver les leurs, pour défendre la liberté.



4. TF1 : des audiences élevées

4.1 Le cas du film documentaire : *Auschwitz, la solution finale*

Les autres documentaires qui récoltent de grandes audiences sont ceux de TF1. Ainsi *Auschwitz, la solution finale (1ère partie)* recueille 41% de part de marché, le 25 janvier 2005 en deuxième partie de soirée, à 23h15. Le lendemain, la chaîne diffuse la seconde partie qui perd près de la moitié des téléspectateurs. Ainsi, *Auschwitz, la solution finale (2ème partie)* fait un score d'audience de 27 %. Les gens ont adhéré dans l'ensemble à ce film documentaire en deux parties mais la seconde partie a attiré nettement moins que la première. Pourtant avec une part de marché plus faible, la seconde partie rassemble environ le même nombre de téléspectateurs, soit environ 3 millions. La première partie étant diffusée un peu plus tard, il y a eu un nombre moins élevé de personnes devant leur poste ce 25 janvier 2005, à 23h15. En résumé avec 41 % de part de marché, *Auschwitz, la solution finale*

(1ère partie) ne rassemble que 3 millions de téléspectateurs alors que la deuxième partie remporte une part de marché plus faible, 27 %, elle rassemble autant et même un peu plus que la première partie de ce documentaire (3 082 240 contre 3 027 200). Lors de la diffusion de la première partie, le 25 janvier 2005, à 23h15, 7 437 837 téléspectateurs regardaient la télévision, alors qu'au moment de la diffusion de la seconde partie, le 26 janvier 2005, à 22h45, 11 373 579 étaient devant leur poste. On voit donc bien l'importance d'étudier la part de marché et de ne pas uniquement se contenter d'observer le nombre des téléspectateurs qui ont suivi le programme.

Comment expliquer la baisse de part de marché entre le premier et le second volet du documentaire ? Il faut s'intéresser aux chaînes concurrentes et connaître leur programmation. Ainsi le 26 janvier, à 22h40, le documentaire, *Auschwitz, la solution finale* (2^{ème} partie), est fortement concurrencé par France 2 et l'émission de Jean-Luc Delarue, *Ça se discute*. Cette émission restera pendant très longtemps l'émission phare de France 2. Très appréciée du grand public, elle se positionne chaque semaine en tête d'audience. Ainsi le documentaire de TF1 perd des parts de marché au profit de l'émission de Jean-Luc Delarue. Ce soir-là, sur les autres chaînes, quelques films et séries américaines, notamment sur M6 et des chaînes du satellite, concurrencent le film documentaire de TF1. Les films et séries diffusés sur le satellite sont tous des rediffusions, ce qui attire moins les téléspectateurs. En revanche, M6 retransmet des épisodes inédits de la série *Missing : disparus sans laisser de trace*. Malgré tout, ce qui a fait le plus perdre de part de marché à TF1 est l'émission *Ça se discute*.

La veille, pour la première partie du documentaire, les autres chaînes n'ont pas diffusé de programmes aussi grand public. Ainsi France 3 retransmet une série française *SOS 18*, suivie par un magazine *France Europe Express* dont le thème est celui de l'amélioration de la loi sur l'adoption (en rapport avec l'actualité de l'époque et le tsunami de décembre 2004 en Asie).

Sur France 2 et France 5, il y a aussi un magazine : *Comme au cinéma* et *Le magazine de la santé*. M6 propose un téléfilm allemand, *Le collègue de l'angoisse* et Arte une soirée spéciale Shoah avec la série des années 1970, *Holocauste*, un documentaire, *Hollywood et la Shoah* et un débat sur le sujet de la transmission de la Shoah aujourd'hui.

Les programmes des chaînes concurrentes n'ont pas été assez attractifs pour les téléspectateurs, ce qui a permis au premier volet du documentaire de TF1, *Auschwitz, la solution finale*, d'atteindre les 41 % de part de marché.

4.2. Autres films documentaires à forte audience

Les deux autres films documentaires qui font environ 40 % de part de marché, sont ceux de TF1. Ainsi, la chaîne a retransmis *Les survivants de la Shoah*, le 28 avril 1997 à 00h40 et *Henry Kissinger : la Seconde Guerre mondiale causes et origines*, le 10 mai 1996 à 1h du matin. Évidemment peu de gens se trouvent devant leur poste de télévision à cette heure en comparaison avec d'autres plages horaires comme celles du prime time. On peut ajouter qu'à cette heure de la nuit, les chaînes en général, ne proposent pas leurs programmes les plus intéressants. Elles se contentent très souvent de rediffusions. TF1 a su, tout de même, rassembler 40 % de part de marché pour les deux documentaires.

En 1996, pour le 51^e anniversaire de l'Armistice, TF1, avec le documentaire *Henry Kissinger : la Seconde Guerre mondiale causes et origines* tente d'expliquer les tenants et aboutissants de cette guerre. Les téléspectateurs revisitent leur passé commun.

Dernier exemple : le 27 juillet 1995, à 1h du matin, la chaîne retransmet *Les acteurs de Yalta : Churchill* qui recueille 39 % de part de marché. Ce documentaire fait partie d'une série de 3 documentaires qui traitent chacun le sujet de la conférence de Yalta et de ses acteurs. Ainsi le 20 juillet 1995 à 0h55, *Les acteurs de Yalta : Roosevelt* est diffusé (28,60 % de part de marché) et le 3 août 1995 à 0h25, *Les acteurs de Yalta : Staline* est retransmis par TF1.

L'année de diffusion de ces films documentaires correspond aux 50 ans de cette conférence, d'où la volonté de TF1 de commémorer cet événement en consacrant à chacun des acteurs de la conférence un documentaire.

4.3. TF1 : moyenne d'audience qui ne descend jamais très bas

Bien que TF1 ne soit pas la chaîne qui diffuse le plus de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale, elle semble choisir ceux qui intéressent le plus les téléspectateurs puisque ces audiences sont toujours élevées. D'ailleurs la moyenne de celles-ci est de 26 % et elle est la plus haute. D'après les informations que nous avons pu récolter, les audiences de TF1 ne descendent jamais en dessous de 12 % (le 14 août 1996 avec *Varsovie*) contrairement aux autres chaînes qui ont diffusé plus de films documentaires sur cet événement, comme France 2 ou France 3 dont la plus faible audience est respectivement 3,60 % (le 17 février 2008) et 2,40 % (les 22 octobre 1997 et 20 mai 2007). Le 17 février 2008 France 2 fait sa plus faible audience avec le documentaire *Varian Fry, passeur d'artistes*. Ce résultat s'explique par le fait que ce documentaire a été diffusé pendant l'émission *Présence Protestante*, émission qui attire peu de téléspectateurs. Pour preuve, les

différentes audiences récoltées de Présence Protestante : 6,90 % de part de marché, le 12 septembre 1999, avec le film documentaire *La Résistance continue* et 4,30 %, le 21 novembre 2010, avec *Les fées de Dieulefit*. Ce type d'émission religieuse rassemble péniblement quelques milliers de téléspectateurs (respectivement 262 950 et 291 885). Les moyennes d'audience de France 2 et France 3 sont bien en-dessous de celle de TF1 avec respectivement 15 % et 10,50 %.

5. Les chaînes à faible audience

La chaîne qui a la plus faible audience est Arte qui obtient 0,60 % de part de marché, le 21 février 2001 à 21h50, pour le documentaire *La vie et la musique de Iannis Xenakis*. Iannis Xenakis était un compositeur de musique contemporaine qui pendant la Seconde Guerre mondiale est entré dans la Résistance en Grèce face aux troupes italiennes de Mussolini. Arte diffuse ce documentaire en hommage au compositeur mort quelques jours plus tôt à Paris. La très faible audience réalisée ce jour-là signifie que ce compositeur n'est pas spécialement connu du grand public qui logiquement s'en désintéresse.

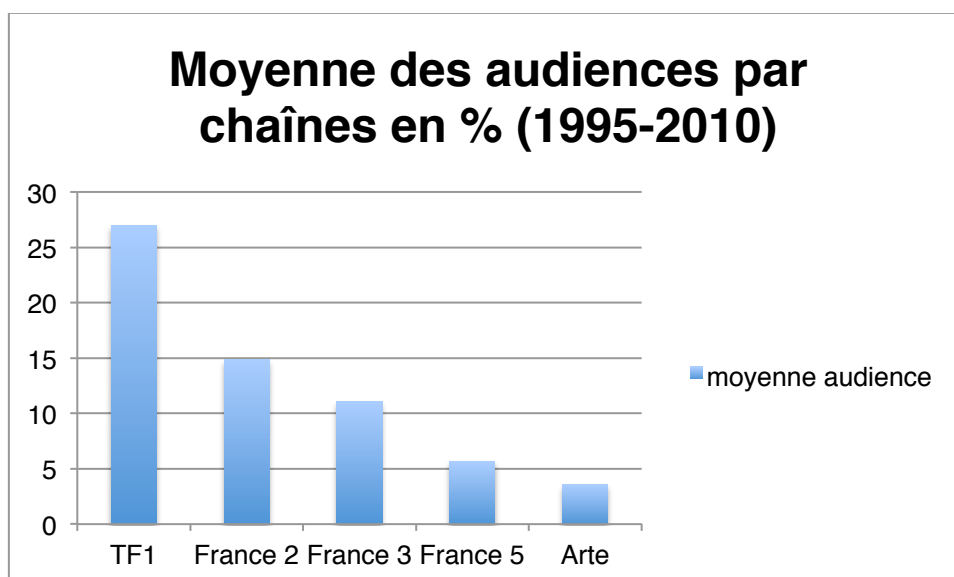
De manière générale, France 5 et Arte diffusent un nombre important de films documentaires sur la Seconde Guerre mondiale mais elles font les moins bonnes audiences sur ce sujet. À titre d'exemples, le 9 mars 2007 à 22h20, Arte diffuse *René Char, nom de guerre Alexandre* dans l'émission Thema qui récolte 1,20 % de part de marché, *Une famille sur mesure* et *Germaine Tillion : le verfügbar aux enfers* diffusés respectivement les 25 novembre 2008, à 20h15 et 20 avril 2009, à 22h30 réalisent le faible score de 1,80 % d'audience. Quant à France 5, les scores d'audience ne sont guère mieux. Ainsi le plus bas est de 1,40 % avec les documentaires *Daniel Cordier, la Résistance comme un roman*, diffusé le 30 mai 2010, à 21h30 et *La Pastorale de Conlie*, diffusé le 3 juin 2010, à 22h05. La moyenne d'audience de ces chaînes est très faible puisqu'elle est de 4 % pour Arte et de 6 % pour France 5, comparée à celles de TF1 (26 %), France 2 (15 %) ou France 3 (10,50 %). Ces moyennes sont bien inférieures à la moyenne globale d'audience toutes chaînes confondues, qui est rappelons-le, de 11 %. Malgré ces résultats faibles, les chaînes réalisent quelques belles exceptions en termes d'audience ; notamment France 5 avec 33 % de part de marché pour *Femmes sous les bombes ou le temps de la violence*, diffusé le 14 octobre 1999, à 4h40 et *Juin 1940, les choix de Churchill*, le 2 décembre 1999, à 3h40. Certes, à cette heure tardive de la nuit, bien que l'audience soit élevée, la chaîne n'est regardée que par 52

590 téléspectateurs pour le premier documentaire et par 105 180 pour le second, ce qui est vraiment très peu. Le programme de nuit des chaînes est moins varié car la plupart sont des rediffusions. D'ailleurs le film documentaire de France 5 (*La Cinquième à l'époque*), *Femmes sous les bombes ou le temps de la violence*, est, lui aussi, une rediffusion mais un peu plus ancienne puisque son premier passage à l'antenne date du 28 juillet 1989 sur FR3. Il fait partie de la série documentaire de cinq épisodes, *Femmes dans la guerre*. Ainsi deux jours après l'épisode 1, *Femmes sous les bombes ou le temps de la violence*, France 5/La Cinquième propose l'épisode 2 intitulé *Femmes dans la tourmente ou le temps de la misère*, le 15 octobre 1999, à 4h40. Ce deuxième épisode séduit 20 % des téléspectateurs devant leur poste à cette heure-là. Même s'il y a eu une perte d'audience entre le premier et le second épisode, la chaîne a su fidéliser son public avec la série documentaire *Femmes dans la guerre*. Afin d'affiner notre propos, il aurait fallu savoir si la chaîne avait continué de retransmettre la suite de la série (les trois derniers épisodes) et il aurait fallu connaître l'audience réalisée par ces derniers épisodes.

Ainsi, même si la moyenne des audiences de France 5 ne dépasse pas les 11 % de moyenne globale des audiences toutes chaînes confondues, France 5 a néanmoins réussi à dépasser cette moyenne globale avec quelques films documentaires (notre liste n'est pas exhaustive).

Quant à Arte, le documentaire qui fait la meilleure audience est *Falkenau, Samuel Fuller* diffusé le 26 janvier 2005, à 22h15, avec 10,50 % de part de marché. Arte est donc une chaîne qui a dû mal à rassembler les téléspectateurs. Cependant on peut nuancer cette affirmation car, encore une fois, nous n'avons pas pu réunir toutes les audiences de la chaîne. Aussi nous n'en avons qu'un simple aperçu.

Si l'on regarde les audiences d'un autre point de vue, c'est-à-dire, non plus par chaîne mais par année, on peut déterminer quelles années ont été les plus bénéfiques aux différentes chaînes.



6. L'année 1995 : des audiences basses malgré le grand nombre de documentaires diffusés

Pour l'année 1995, France 5/La Cinquième est la chaîne qui diffuse le plus de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale. Rappelons que cette chaîne a des résultats d'audience plutôt faibles et l'année 1995 ne déroge pas à la règle. La meilleure ne dépasse pas les 7,50 %. Il y a trois documentaires qui tournent autour des 7 % d'audience en 1995 sur France 5/La Cinquième. Ces trois documentaires font tous partie de la même série documentaire diffusée à 17h30, *Le Monde en guerre*. Le premier épisode s'intitule « Une nouvelle Allemagne : 1933-1939 » et est proposé le 18 juin, le second, « Barbarossa : juin-décembre 1941 », le 9 juillet et le troisième, « Plus dur qu'on ne le pense : Italie, novembre 1942 – juin 1944 », le 3 septembre. Pour cette année 1995 la moyenne des audiences est de 4 % et la moyenne globale de France 5 est de 6 %. On voit bien que l'année 1995, malgré un grand nombre de films documentaires diffusés, n'a pas récolté les meilleures audiences de la chaîne.

En 1995, la chaîne qui récolte les meilleures audiences, est comme nous l'avons déjà dit, TF1. D'ailleurs, c'est toujours elle qui fait les meilleures audiences, excepté durant l'année 2009. Mais elle ne diffuse pas beaucoup de documentaires. Ainsi en 1995, elle n'en a retransmis seulement que 6. Cependant 1995 est l'une des années pour laquelle la moyenne d'audience est élevée (32 % de part de marché). Ce résultat est dû à la célébration des 50 ans de la fin du conflit mais également au discours de Jacques Chirac prononcé devant le monument commémoratif du Vélodrome d'hiver. Ce discours est le résultat d'un

changement des mentalités dans la société. Les Français étaient maintenant prêts à parler des sujets tabous.

Ainsi, pour l'année 1995, TF1 dépasse la moyenne d'audience globale de la chaîne qui est de 26 %. Elle retransmet peu de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale mais elle sait choisir ceux qui plaisent aux téléspectateurs.

France 3 fait partie des chaînes qui diffusent le plus de films documentaires même si son audience ne dépasse que très rarement les 15 % à quelques exceptions près, comme pour le documentaire, *Le printemps de la liberté*, le 18 mai 1995, qui rassemble 21 % des téléspectateurs et qui est la plus grande audience que France 3 a faite cette année-là. La moyenne de France 3 est de 10,50 %. Qu'est-ce qui peut expliquer cette différence de part de marché avec TF1 ? En 1995, France 3 diffuse essentiellement ses documentaires en deuxième partie de soirée alors que TF1 les diffuse plutôt pendant le programme de nuit, à partir de minuit. Ainsi les documentaires de TF1 ressentent moins la concurrence des autres chaînes qui interrompent leur programme, pour beaucoup dès 2h ou 3h du matin, et qui, en programme de nuit, retransmettent, en général, des émissions moins intéressantes. La différence des audiences entre France 3 et TF1 est principalement due aux heures de diffusion qui ne sont pas les mêmes pour les deux chaînes. France 3 subit beaucoup plus la concurrence que TF1.

France 2, quant à elle, diffuse seulement 9 documentaires sur la Seconde Guerre mondiale dont la part de marché varie entre 13,50 % et 20 %. La moyenne de part de marché de cette chaîne pour l'année 1995 est de 16 %, ce qui est beaucoup plus que France 3. En effet, la plus faible part de marché de France 3 atteint 6,5 % et la plus élevée 21 %. La part de marché d'audience de France 3 descend donc bien plus bas que celles de France 2 dont les audiences semblent moins fluctuer. Il faut cependant dire qu'en 1995 France 3 a retransmis deux fois plus de documentaires que France 2 et donc les deux chaînes ne sont pas exactement sur le même pied d'égalité.

Quant à Arte et La Cinquième, leurs audiences restent très confidentielles, surtout celles d'Arte qui ne dépassent pas les 4 % de part de marché. France 5 s'en sort mieux avec 7,5 % En revanche, leurs audiences les plus faibles se valent puisqu'elles sont de 2 % de part de marché pour les deux chaînes. Leur moyenne d'audience pour cette année 1995 est donc le reflet des différentes audiences réalisées par les documentaires diffusés. Arte a donc une moyenne plus faible que France 5 (3 % contre 4 %).

Comment expliquer que certaines chaînes réalisent de plus grands scores que d'autres ? Comment analyser la différence d'audience entre les chaînes alors qu'elles diffusent toutes des documentaires sur la Seconde Guerre mondiale ? Comment comprendre que TF1 se démarque autant des ses concurrentes ? D'ailleurs, en novembre de cette même année, trois chaînes diffusent un documentaire sur Charles de Gaulle, seule TF1 s'en sort avec près de 35 % de part de marché. Toutefois, ces données sont difficiles à analyser car les trois documentaires sur le Général passent à des heures complètement différentes. Sur La Cinquième, le film documentaire *De Gaulle et la gauche* est diffusé à 17 heures (4,70 % de part de marché). *De Gaulle, où es-tu ?* est retransmis à 22h20 sur France 2. Enfin TF1 propose *Charles de Gaulle de A à Z* à 00h40. Ici, encore, la différence des audiences se joue sur les heures de diffusion. On peut donc conclure que la chaîne, La Cinquième, est victime de la concurrence des programmes jeunesse (série, émission de divertissement...). En effet, à 17h, les personnes qui peuvent être devant la télévision sont celles qui ne travaillent pas (retraités, femmes au foyer, enfants sortis de l'école...). D'ailleurs beaucoup de programmes sont consacrés aux enfants entre 17 et 18h (Sitcoms, émissions de variétés, jeux...). Quant à France 2, son documentaire sur le Général De Gaulle est diffusé en deuxième partie de soirée au moment où un grand nombre de téléspectateurs regardent la télévision et où toutes les chaînes retransmettent encore des programmes. France 2, tout comme La Cinquième, est victime de la concurrence forte des autres chaînes, contrairement à TF1 qui diffuse ses documentaires à des heures stratégiques où elle fera de belles audiences car elle a peu de concurrence.

Bien que dans le même mois, plusieurs chaînes programment des documentaires sur le même thème, c'est toujours TF1 qui détient la plus grosse part de marché. Évidemment, en termes de nombre de téléspectateurs, ce n'est pas cette chaîne qui en a attiré le plus car, vers 1 heure du matin, il y a beaucoup moins de personnes qui regardent la télévision qu'à 21 heures ou à 22h30 (heure de diffusion du documentaire de France 2). Mais ce qui est le plus important pour les chaînes c'est la part de marché ou part d'audience qui « *représente la durée d'écoute d'une chaîne dans la durée d'écoute totale du média télévision*²⁹⁹ ».

Ainsi pour *De Gaulle de A à Z*, 34,80 % des téléspectateurs qui ont regardé la télévision le jeudi 9 novembre 1995, à 00h40, ont vu le documentaire de TF1. Autrement dit *De Gaulle de A à Z* a été regardé par 415 440 téléspectateurs, or 1 193 793 personnes regardaient la télévision ce jour-là, à cette heure-là. Mais si on s'intéresse au nombre de

²⁹⁹ Définition du site www.mediametrie.fr (2012).

télespectateurs, les deux autres documentaires sur le Général ont été regardés par plus de gens. Ainsi le dimanche 5 novembre 1995, sur La Cinquième/France 5, à 17h, 571 230 ont regardé *De Gaulle et la gauche*. Ce jour-là, au moment de la diffusion, 12 153 829 personnes étaient devant leur poste de télévision. De même, le film documentaire de France 2, *De Gaulle, où es-tu ?* a attiré, le vendredi 8 novembre à 22h20, 1 609 830 téléspectateurs sur les 11 336 830 qui regardaient la télévision. Pourtant, ces deux documentaires ont obtenu une part de marché moins importante que celui de TF1, *De Gaulle de A à Z*. Nous pouvons expliquer cette différence d'audience par le fait que les documentaires de La Cinquième et France 2 ont été diffusés à des moments (vendredi soir et dimanche après-midi) où les gens n'ont pas envie de réfléchir mais plutôt se divertir en famille. Ils vont plus volontiers s'intéresser à des émissions de divertissements (talk shows...) ou à de la fiction. Alors que pendant le programme de nuit, on compte moins de programmes intéressants, ils seront alors plus enclins à se tourner vers un documentaire historique. De plus, à cette heure tardive, la consommation de télévision ne se fait plus en famille, c'est plutôt une consommation individuelle et par conséquent, les téléspectateurs se tournent plus facilement vers des programmes plus culturels.

Nous pouvons finalement difficilement comparer ces trois documentaires sur les parts de marché. En revanche, il est plus aisé de mettre en parallèle le documentaire de France 2 et celui de La Cinquième/France 5 puisqu'au moment où ces deux chaînes ont diffusé leurs documentaires, on comptait quasiment autant de téléspectateurs devant leurs postes (plus de 12 millions pour La Cinquième et plus de 11 millions pour France 2).

En ce qui concerne TF1, nous remarquons qu'elle ne diffuse ses documentaires qu'après minuit (entre minuit et 1 heure du matin). On peut penser qu'elle a réussi à fidéliser ses téléspectateurs. Elle possède une image de chaîne populaire et est regardée par le plus grand nombre. Elle séduit plus que les autres. À l'inverse, Arte véhicule une image de chaîne élitiste et intellectuelle, synonyme d'ennui pour certains téléspectateurs qui l'évitent systématiquement. Sa part d'audience qui s'en ressent se situe entre 2 % et 4 %. Elle diffuse beaucoup de documentaires en prime time, soit à l'heure de grande écoute mais cela n'est pas suffisant pour susciter l'intérêt d'un plus grand nombre de téléspectateurs face à la concurrence des autres chaînes comme M6 et TF1.

7. L'année 1996 : audiences de Canal +

C'est l'une des rares années pour lesquelles nous connaissons l'audience moyenne de Canal + concernant la diffusion de films de non-fiction sur la Seconde Guerre mondiale : 3 %. En règle générale, la chaîne ne divulgue pas l'audience de ses programmes à l'Ina.

Habituellement, elle propose assez peu de films documentaires sur la Deuxième Guerre mondiale et lorsqu'elle le fait, elle n'est pas suivie par son public. Sa faible audience s'explique aussi par le fait que pour pouvoir regarder cette chaîne, il faut être abonné. Il y a une sorte de péage d'entrée dont tous les téléspectateurs ne se sont pas acquittés. Canal + ne touche donc pas 100 % des téléspectateurs français comme pourraient le faire TF1, France 2 ou M6, chaînes totalement gratuites.

En 1996, Canal + diffuse pas moins de trois documentaires qui feront tous des scores d'audience assez bas. Les deux documentaires aux scores les plus bas sont ceux qui sont retransmis au cœur de l'été, le 11 juillet 1996 (2 %) et le 26 août 1996 (1 %), à 12h35. Le dernier film documentaire, diffusé le 20 octobre de la même année, fait un score de 5,90 %. La grande différence d'audience s'explique par le fait que les deux documentaires précédents ont été proposés en semaine à 12h35. Or, à cette heure, les chaînes visent principalement le public des ménagères de moins de 50 ans (la Femme Responsable Des Achats) et ce n'est pas ce type de programme qui fait l'unanimité auprès de ces téléspectatrices qui préfèrent les téléfilms et autres divertissements. En revanche, le dernier film documentaire est diffusé un dimanche, à 14h15. Il touche donc un public plus large, présent et disponible ce jour férié, contrairement aux lundi et jeudi midi.

En ce qui concerne les autres chaînes, pour cette même année, le constat est le même que pour l'année 1995 : TF1 est en tête avec une audience moyenne de 26 % mais est talonnée par France 2 (23,50 %). Quant à France 3, elle est distancée par les deux premières et tombe à une audience moyenne de 8 %.

8. Les années 2000 : TF1 toujours en tête des audiences

Dans les années 2000, les ordres d'audience se maintiennent. TF1 reste toujours largement en tête. Une petite nouveauté toutefois apparaît : M6 diffuse un documentaire en 2005 et un en 2008 qui font respectivement 19 % et 12 % d'audience moyenne. La chaîne

retransmet peu de films de non-fiction mais elle peut se targuer de faire de bonnes audiences quand elle le fait.

Le 3 mai 2005, M6 propose à 20h55 *Hitler, la folie d'un homme* et récolte 19 % de part de marché, soit 4 623 360 téléspectateurs. Ce documentaire à heure de grande écoute (Prime Time) a su rassembler peut être grâce à la promesse faite par le titre de nous éclairer sur le comportement et les agissements d'Adolf Hitler. Le Führer reste une énigme pour beaucoup et est donc intrigant.

En classant les différentes chaînes selon leurs moyennes d'audience, TF1 reste la chaîne qui détient la plus grosse part de marché entre 1995 et 2010. Elle est suivie, en ordre décroissant, par France 2, M6 (avec seulement 3 documentaires), France 3, Planète, France 5, Arte et Canal +. Toutefois les moyennes d'audience de M6 et de Planète sont faussées car nous n'avons que très peu de résultats. Or, il est plus facile d'avoir une bonne moyenne avec une seule note (c'est le cas de Planète). Si nous avions eu autant de résultats d'audience que pour les autres chaînes, peut être qu'elles se seraient placées différemment dans ce classement.

V - Les rediffusions

1. Un grand nombre de rediffusions

Dans l'ensemble, il y a un nombre plutôt important de documentaires rediffusés. Si on les supprime on obtient un total de 959 sur les 1 864 de départ. 185 titres ont été rediffusés, soit 19 %. Les rediffusions représentent 48 % des documentaires sur la Seconde Guerre mondiale, c'est-à-dire près d'un sur deux. Cela est dû au fait que les documentaires peuvent l'être plus de deux fois. D'ailleurs les rediffusions des chaînes du satellite sont très nombreuses. Ainsi, *Nous étions 177* de Cédric Condon, est retransmis 95 fois, dont 2 fois sur France 3, 27 fois sur Histoire et 66 fois sur la chaîne Toute l'Histoire. C'est le plus rediffusé. Néanmoins, d'autres sont retransmis de nombreuses fois aussi. C'est le cas de *La bataille de Stalingrad*, épisode de la série documentaire *La guerre en couleur*, diffusé 53 fois sur la chaîne Toute l'Histoire, entre 2004 et 2008. On compte un très grand nombre de rediffusions depuis les années 2000 et l'apparition des chaînes du satellite dans l'archivage de l'Ina. Ce sont elles, en effet qui rediffusent le plus de films documentaires. Ainsi, Histoire en propose 364. Elle atteint ce score élevé car elle offre de nombreuses fois un seul film documentaire.

Par exemple, *Le premier blitz* a pu être vu 30 fois sur la chaîne entre 2008 et 2010. Elle le retransmet par période et va le diffuser 8 fois sur 15 jours (en novembre 2008). De même, Toute l'Histoire propose 54 fois *La bataille d'Angleterre* de Michael Campbell, entre 2003 et 2005. Tout comme sa consœur, elle propose, sur une courte durée, de nombreuses fois le même documentaire. *La bataille d'Angleterre* a donc pu être vue 9 fois entre le 19 mai et le 29 mai 2005.

2. Des rediffusions partagées

Les rediffusions ne se font pas forcément sur la même chaîne. Par exemple, *Des croyants déchirés* est diffusé une première fois le 11 mai 1994 sur France 2 et le 18 novembre 2008 sur Histoire. En effet, certaines chaînes reprennent des documentaires déjà passés sur d'autres chaînes et les retransmettent une ou plusieurs fois. France 5 est la chaîne qui utilise le plus de documentaires déjà diffusés par d'autres. Elle en retransmet quarante qui ont déjà été utilisés par d'autres chaînes. Elle ne se contente pas toujours de le faire une seule fois, elle peut aller jusqu'à quatre fois (selon la base de données de l'Ina). L'épisode *Stalingrad : juin 1942 – février 1943*, de la série documentaire *Le Monde en guerre*, d'abord diffusé et rediffusé sur Antenne 2, les 10 et 12 août 1977, est repris par La Cinquième en 1995. La chaîne le proposera 4 fois entre le 30 juillet et le 10 octobre 1995. Ce film documentaire sera même repris 10 fois par Histoire entre le 11 octobre 2009 et le 28 décembre 2010. On voit donc que certains documentaires sont retransmis longtemps après leur première diffusion, parfois plus de 30 ans après. Le plus vieux documentaire rediffusé est *La bataille de l'Atlantique* : la première date du 22 janvier 1968 (sur la Première chaîne), puis, la seconde le 28 mai 2004 sur France 2, soit trente-six ans après sa première diffusion. Il en va de même pour *La bataille d'Angleterre*, diffusée pour la première fois en 1966 et la seconde en 1997. Ces deux documentaires font partie d'une série intitulée *Les Grandes batailles*. Mais ces exemples ne sont pas majoritaires car la grande partie des films documentaires sont proposés de nouveau au bout de trois ans principalement, tout comme *De Berlin à Hiroshima*, sur Arte en 2005 et en 2008. Les chaînes laissent passer un temps suffisant entre deux diffusions pour que les téléspectateurs n'aient pas l'impression que la télévision recycle sans cesse les mêmes programmes et pour qu'ils ne puissent pas penser qu'elles proposent toujours les mêmes émissions. Mais le délai entre deux diffusions est calculé en sorte que l'image du documentaire ne semble pas aux téléspectateurs « *vieillot* ». La rediffusion à moyen terme permet aux chaînes de rentabiliser l'achat d'un

film documentaire. Aujourd'hui, elles font souvent partie d'un groupe qui en possède plusieurs. Ainsi le groupe dispose d'un documentaire qu'il peut également diffuser sur les différentes chaînes qui lui appartiennent. Il en va ainsi pour France Télévision qui, le 4 août 1989, retransmet *Femmes dans la tourmente ou le temps de la misère*, sur FR3, pour le repasser sur La Cinquième, le 15 octobre 1999 ; ou encore *Histoire d'une extrême droite*, documentaire diffusé deux fois sur France 3, en 2000 et 2003, puis recyclé sur France 5 en 2002.

En revanche, certaines rediffusent un même documentaire dans un laps de temps très court. Ce sont généralement les chaînes thématiques qui fonctionnent beaucoup avec la rediffusion. Un même documentaire est retransmis plusieurs fois en une semaine. Ainsi les chaînes Histoire et Toute l'Histoire peuvent le repasser neuf fois en dix jours, soit environ une fois par jour. Ainsi, comme nous l'avons déjà dit, l'exemple le plus parlant est celui du film documentaire *Stalingrad : juin 1942 – février 1943* de la série documentaire *Le Monde en guerre*, qui est retransmis dix fois par la chaîne Histoire entre le 11 octobre 2009 et le 28 décembre 2010.

Les documentaires sur la Seconde Guerre mondiale de certaines chaînes sont plus repris que d'autres. C'est notamment le cas des chaînes du groupe de France Télévision, France 2 et France 3. En effet, les documentaires que France 2 a diffusés entre 1977 et 2012 ont été repris 51 par les autres chaînes, principalement par Histoire et France 5 (plus d'une fois un même documentaire). Alors que les documentaires de Toute l'Histoire n'ont été repris que deux fois. Certes, France 2 a une vie cathodique beaucoup plus longue que Toute l'Histoire mais pour une chaîne qui retransmet énormément de films documentaires sur la Seconde Guerre mondiale, plus que France 2 (210 documentaires pour Toute l'Histoire contre 177 pour France 2), cela est étonnement peu. On en déduit donc qu'elle fait beaucoup de rediffusions, ce qui lui permet d'obtenir un score de 210 documentaires diffusés sur la Seconde Guerre mondiale entre 2003 (date de son archivage par l'Ina) à 2010. On peut aussi se demander si elle diffuse beaucoup de documentaires inédits sur cette guerre. La question se pose de la même manière pour Histoire qui utilise aussi beaucoup de rediffusions mais dont aucune chaîne ne retransmet ses contenus sur la Seconde Guerre mondiale. Quant à France 5, on suppose que, faisant partie du groupe France Télévision, elle rediffuse essentiellement les documentaires des autres chaînes du groupe, à savoir France 2 et France 3.

En effet, France 5 ne propose que 36 films documentaires inédits sur la Seconde

Guerre mondiale. Le reste n'est que rediffusions (162) de ses documentaires inédits mais le plus souvent de ceux d'autres chaînes. Ses rediffusions ne sont essentiellement que des documentaires provenant des deux grandes chaînes du groupe, France 2 et France 3. Vingt-quatre provenant de France 2 ont été rediffusés, une ou plusieurs fois sur France 5, et six de France 3.

En ce qui concerne les deux chaînes thématiques historiques, Histoire et Toute l'Histoire, elles aussi, rediffusent plus de documentaires qu'elles n'en retransmettent d'inédits. Ainsi, Toute l'Histoire n'a rediffusé que trois documentaires inédits contre 172 rediffusions. Celles-ci sont toutes, à deux exceptions près, issues des trois documentaires inédits diffusés par la chaîne. Toute l'Histoire rediffuse un même documentaire de nombreuses fois. Ainsi, *La bataille d'Angleterre*, épisode de la série documentaire *Seconde Guerre mondiale*, est passé 53 fois. De même, *Nous étions 177*, a été diffusé 65 fois sur cette même chaîne. À l'inverse, les 371 rediffusions de la chaîne Histoire proviennent pour l'essentiel de documentaires d'Antenne 2 (ancêtre de France 2) de 1977. À cette époque, Antenne 2 a offert tous les épisodes de la série documentaire *Le Monde en guerre*. Ce sont quelques-uns de ces épisodes que Histoire retransmet. La chaîne ne propose que six documentaires inédits.

France 5, Histoire et Toute l'Histoire, font partie des quatre chaînes qui diffusent le plus de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale. On constate donc que cette profusion est due principalement aux rediffusions très nombreuses, parfois même d'un seul documentaire. Ces chaînes ne proposent que rarement aux téléspectateurs des documentaires inédits, jamais diffusés sur d'autres. Certes, leur besoin vital de documentaires, pour répondre à leurs cahiers des charges, est assouvi, mais la plupart du temps, les programmes documentaires qu'elles proposent ne constituent aucune originalité pour le téléspectateur qui a eu l'opportunité de voir ces films documentaires antérieurement sur d'autres chaînes ou sur la chaîne elle-même. Finalement, l'offre qui semblait si large au départ, ne l'est pas tant puisque peu de documentaires nouveaux sont proposés.

Les rediffusions sont donc un moyen pour ces chaînes de satisfaire un besoin inépuisable de documentaires. Il leur serait difficile d'en offrir à leur public une très grande quantité si elles ne devaient diffuser que des inédits.

3. Les secondes diffusions : des scores plus élevés

Si on observe de plus près les audiences des documentaires rediffusés, on s'aperçoit très rapidement que le deuxième passage d'un même documentaire attire plus de téléspectateurs que lors de son premier passage à l'antenne. Ainsi, même si l'augmentation du pourcentage de l'audience est faible, on note toujours une progression de quelques points lors de la seconde. Le film documentaire *La victoire en couleur*, diffusé pour la première fois, le 6 mai 1995, sur TF1, récolte 29,50 % d'audience alors que pour son deuxième passage à l'antenne, il recueille 39 %, le 29 mai 1998. Même constat pour *Hiroshima* retransmis sur France 3, le 10 août 1995, qui fait un score de 17 % de part de marché pour arriver à 37 % lors de sa seconde diffusion sur TF1, dix ans plus tard (4 août 2005). Pour *Hiroshima*, on voit bien que la période de retransmission est la même, c'est-à-dire, en plein été. Cette augmentation de l'audience n'a donc rien à voir avec le moment de diffusion. On peut penser que c'est le bouche à oreille qui fonctionne. Nous savons que la télévision est l'un des premiers liens sociaux. En effet, après avoir regardé un programme, les individus en parlent entre eux, au travail, en famille, entre amis... Ils conseillent ou au contraire, déconseillent les films et émissions. Les téléspectateurs qui n'ont pas regardé le documentaire dont l'entourage a parlé, vont probablement le voir dès qu'il sera rediffusé car ils gardent à l'esprit les critiques positives qu'ils ont pu entendre. Ainsi les chaînes, quel que soit le mode utilisé de diffusions, transmettent toujours aux téléspectateurs de la mémoire collective.

4. Rediffusions et mémoire collective

Les nombreuses rediffusions permettent à la télévision de faire entrer un événement dans la mémoire collective par la répétition des images, du commentaire et du documentaire. À force de voir toujours les mêmes images et d'entendre le même discours, les téléspectateurs se les approprient, les intègrent. Certainement involontairement, les chaînes, en offrant de nombreuses fois un documentaire, font en sorte que l'événement traité ne tombe pas dans l'oubli. Cependant leur volonté première, lorsqu'elles retransmettent un documentaire, n'est sûrement pas de faire en sorte qu'il reste gravé dans la mémoire des téléspectateurs, mais plutôt de remplir la grille de programmation à faible coût. En effet, elles payent la diffusion d'un documentaire pour une période donnée ou pour un nombre de diffusions donné (par exemple 30 dans les deux années à venir).

D'autre part certaines chaînes de télévision utilisent davantage les rediffusions que

les autres (France 5, Histoire et Toute l'Histoire). D'autres cherchent plus à innover en ne recyclant pas les documentaires déjà diffusés. Elles essaient de se renouveler le plus possible, pourtant, les sujets des documentaires sur la Seconde Guerre mondiale tournent toujours autour des mêmes thèmes : la Libération, la Déportation, l'Occupation, la Résistance, les restrictions, les combats. De ce fait, les mêmes événements sont rappelés souvent. Celles-ci prennent, en quelque sorte, le relais des témoins de cette époque en transmettant une mémoire de l'événement.

La télévision participe donc à la création d'une mémoire collective de la seconde Guerre mondiale grâce aux programmes qu'elle diffuse sur l'événement. Les documentaires sur cette période sont particulièrement nombreux, or ce sont eux qui permettent le mieux de faire entrer dans une mémoire collective de la Seconde Guerre mondiale, principalement grâce aux témoignages.

**Chapitre 3 : Les documentaires du corpus
final : y a-t-il une intention de forger une
mémoire collective ?**

I – Délimitation du corpus

1. Le choix des documentaires

Certains documentaires se distinguent des autres grâce à leur rediffusion multiple. Ce sont ceux dont les chaînes estiment qu'ils détiennent un intérêt pour le public. Ainsi nous nous sommes intéressés de plus près aux rediffusions. Comme nous l'avons déjà dit, certains documentaires sont repris plusieurs fois par une même chaîne. Nous avons éliminé de notre corpus ceux-là puisqu'ils sont retransmis plusieurs fois pour des raisons pratiques et non par réel intérêt. En effet, une fois acheté par une chaîne, ils peuvent être rediffusés à moindre coût.

Pour les mêmes motifs cités plus haut, nous avons écarté du corpus les documentaires multidiffusés uniquement sur différentes chaînes d'un même groupe. En effet, un documentaire proposé sur France 2 puis sur France 3 ne coûte pas plus cher au groupe et permet de compléter les grilles de programmation.

A la suite de ces sélections, il ne subsiste qu'un petit nombre de documentaires nous intéressant pour notre corpus final. Ce sont donc ceux qui ont été diffusés plusieurs fois sur des chaînes concurrentes n'appartenant pas au même groupe.

2. La liste du corpus

Pour créer la liste du corpus final, nous avons donc choisi de nous intéresser aux documentaires diffusés sur au moins deux chaînes différentes n'appartenant pas au même groupe. De plus, nous avons sélectionné la période débutant après l'éclatement de l'ORTF, à partir de 1975 et jusqu'en 2010. Les documentaires qui ont été diffusés pendant l'existence de l'ORTF ne sont donc pas pris en compte pour le corpus.

Ainsi nous avons déterminé une liste de 43 documentaires diffusés sur au moins deux chaînes différentes ne faisant pas partie du même groupe entre 1975 et 2010. Il s'agit donc :

- *8 mai 1945, la capitulation* de Isabelle Clarke et Daniel Costelle, réalisé en 2005 diffusé sur France 3 et La Chaîne Parlementaire, diffusé en 2005.

- *De Gaulle ou l'éternel défi : le Rebelle* de Jean Labib, réalisé en 1987 diffusé sur TF1 (1988) et La Cinquième (1997)

- *Ils étaient catholiques au temps du nazisme* (1^{ère} et 2^{ème} parties) de René-Jean Bouyer, réalisé en 1994
diffusé sur France 2 (1994) et Histoire (2008)

- *Histoire d'une droite extrême* (1^{ère} et 2^{ème} parties) de William Karel, réalisé en 1998
diffusé sur Arte (1999 et 2002), France 3 (2000 et 2003) et France 5 (2002)

- *Ils étaient la France libre* de Éric Blanchot, réalisé en 2004
diffusé sur Public Sénat (2004) et France 3 (2005)

- *La bataille d'Angleterre* de Nick Davidson, réalisé en 2009
diffusé sur Histoire (2009) et France 5 (2009 et 2010)

- *La bataille de l'Atlantique* de René-Jean Bouyer, réalisé en 2007
diffusé sur Planète (2008), France 2 (2004, 2005 et 2007) et France 5 (2004, 2007)

- *Hôtel du Parc : La guerre civile* de Pierre Beuchot, réalisé en 1992
diffusé FR3 (1992) et Arte (1995)

- *La longue marche de Bob Slaughter* de Éric Ellena, réalisé en 2004
diffusé sur Public Sénat et Toute l'Histoire en 2004

- *Le Chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls, réalisé en 1969
diffusé sur France 3 (1981) et Arte (1997 et 2003)

- *Les enfants cachés* de Rafaël Delpard, réalisé en 1998
diffusé sur France 2 (1999) et Toute l'Histoire (2005)

- *Les forteresses flottantes* de Daniel Costelle, réalisé 1979
diffusé sur TF1 (1979) et Antenne 2 (1989)

- *Nous étions 177* de Cédric Condon, réalisé en 2004
diffusé sur Toute l'Histoire (2004, 2005, 2006, 2007 et 2008) et Histoire (2008 et 2009)

- *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais, réalisé en 1955

diffusé sur Arte (2006), France 2 (2005) et France 3 (1997 et 2001)

- *Rendez-vous à la plage* de Jean-François Pahun, réalisé en 1994
diffusé sur Planète (2004) et France 3 (1994)

- *Saipan* de Serge Viallet, réalisé en 1993
diffusé sur France 2 (1993 et 1997) et Arte (1996)

- *Shoah* de Claude Lanzmann, réalisé en 1985
diffusé sur TF1 (1987), Public Sénat (2005), Arte (1998 et 2010), France 2 (1993), France 3 (1990 et 2005) et France 5 (2008)

- *Tito Staline : l'exception et la règle* de François Moreuil, réalisé en 1996
diffusé sur Arte et La Cinquième (1997)

- *Un débarquement à quitte ou double* de Nicolas Glimois, réalisé en 2004
diffusé sur La Chaîne Parlementaire et France 3 (2004)

- *Vercors : la vulnérabilité des grands maquis* de Dominique Gros, 1994
diffusé sur France 3 (1994) et Arte (2003)

Pour compléter cette liste, il faut y ajouter les 23 épisodes de la série documentaire *Le Monde en guerre* dont les divers épisodes ont été réalisés par des réalisateurs différents. Cette série documentaire, créée en 1973-1974, de trente-quatre épisodes, diffusée en France pour la première fois en 1977 par Antenne 2 est britannique. Elle est reprise en 1995 par La Cinquième et en 2010 par Histoire. Voici donc les vingt-trois épisodes de cette série rentrant dans le corpus :

- « Une nouvelle Allemagne : 1933-1939 »
- « Sur un fond de guerre : septembre 1939 – mai 1940 »
- « La chute de la France : mai – juin 1940 »
- « Seule : mai 1940 – mai 1941 »
- « Barbarossa : juin-décembre 1941 »
- « Les conquêtes nippones, "banzaï" : Japon 1931-1942 »
- « En route : États-Unis, décembre 1941-1944 »

- « La guerre du désert : Afrique du Nord 1940-1943 »
- « Stalingrad : juin 1942 – février 1943 »
- « La meute des loups : U-boats dans l’Atlantique 1939-1944 »
- « L’étoile rouge : Union soviétique 1941-1943 »
- « L’orage des flammes : bombardements sur l’Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »
- « Plus dur que l’on pense : l’Italie de novembre 1942 à juin 1944 »
- « Demain il fera plus clair : la campagne de Birmanie 1942-1944 »
- « La guerre des civils : Angleterre 1940-1944 »
- « Une certaine aube : juin-août 1944 »
- « L’Occupation de la Hollande : 1940-1944 »
- « L’étai : août 1944 – mars 1945 »
- « Le génocide : 1940-1945 »
- « A chacun son destin : Allemagne, février-mai 1945 »
- « Le Japon : 1941-1945 »
- « La bataille du Pacifique : février 1942 – juillet 1945 »
- « Règlements de compte : 1945... et après »
- « Souvenons-nous »

Après le visionnage de ces documentaires, il nous a paru évident qu’il fallait en retirer de la liste du corpus puisqu’ils ne traitaient pas de la Seconde Guerre mondiale ou bien il ne s’agissait pas de documentaires, comme *Hôtel du parc*, qui est un docufiction. Ainsi nous avons supprimé de la liste du corpus, les films *Hôtel du parc*, pour la raison évoquée plus haut, *Les forteresses flottantes*, dont le sujet parle plus de l’évolution de la marine au cours des siècles que de la Seconde Guerre mondiale, *Tito, Staline : l’exception et la règle* qui traite des rapports entre la Russie et de la Yougoslavie après la guerre, *Histoire d’une droite extrême* (première et deuxième parties) traitant du Front National et de ses principaux dirigeants. Enfin l’épisode de la série *Un Monde en guerre*, qui s’intitule « Une nouvelle Allemagne », ne fera pas partie non plus du corpus puisqu’il évoque uniquement des événements dans l’Allemagne d’avant-guerre. Même si ces événements, tels que la Nuit de Cristal, sont importants pour une meilleure compréhension de ce conflit mondial, nous avons décidé de nous intéresser uniquement aux documentaires qui évoquaient les années de guerre.

Dans cette liste, on voit clairement que le film documentaire *Shoah* de Claude Lanzmann est celui qui intéresse le plus les chaînes. Bien qu’il ne soit pas celui rediffusé le

plus grand nombre de fois, il l'a été par le plus grand nombre de chaînes différentes. De plus, *Shoah* a aujourd'hui plus de trente ans (réalisé en 1985), pourtant les chaînes continuent de le proposer. La dernière date de sa rediffusion dans la période correspondant à notre corpus est celle de janvier 2010 (diffusé sur Arte). Mais ce n'est pas la dernière à la télévision puisque l'œuvre a été retransmise en 2011 sur France 5 et sur Planète et en 2016 sur Arte.

II - L'utilisation des témoins

1. Des témoignages chargés d'émotion

Nous avons pu constater que dans les trente-neuf documentaires choisis pour cette étude, il y a une multitude de témoins : 408³⁰⁰.

La télévision, au moyen des documentaires, présente souvent aux téléspectateurs, des personnages qui, par leurs témoignages, deviendront des figures de la Résistance, des victimes des persécutions, de la collaboration, de la barbarie... Les téléspectateurs garderont durablement en mémoire ces témoignages vivants, animés, qui comportent une lourde charge émotionnelle. Ils n'oublieront pas ces visages et ces discours empreints d'émotion. Ils seront davantage marqués par des événements racontés en passant par le documentaire plutôt que par l'Histoire. En effet, les faits transmis par des témoins à travers le documentaire télévisé, sont chargés d'émotion et permettent de rapprocher les gens et les époques. Les acteurs de ces faits ont un visage, une voix, ils s'animent sous nos yeux, ils existent, ils entrent dans nos maisons par le biais du petit écran. Comment alors les oublier et oublier leurs paroles choisies de manière à toucher les gens, oublier l'expression de leurs sentiments, oublier l'émotion du moment. Les téléspectateurs seront touchés jusque dans leurs chairs et cette marque ne s'effacera sans doute jamais. D'ailleurs il n'est pas rare d'entendre parmi les nombreuses discussions sur ce sujet, des gens rapporter les histoires des témoins vus et entendus dans ces documentaires. Ce sont leurs témoignages qui finalement resteront le plus enracinés dans la mémoire des gens quand beaucoup de ces événements seront un peu oubliés. De plus, par la mise en scène parfois dramatique, par le son utilisé, par l'image, les documentaristes contribuent à accentuer ce phénomène.

³⁰⁰ Annexe 8.

Le témoignage est souvent pour les témoins qui ont connu les atrocités de la guerre un besoin, une nécessité pour se libérer et mieux vivre. C'est aussi une façon de tirer la sonnette d'alarme pour que les erreurs du passé ne se renouvellent pas. Ceux qui acceptent de parler « *partent à la recherche d'une écoute*³⁰¹ ». Certes, cette écoute n'est pas assurée mais s'ils acceptent de témoigner c'est pour être entendus. Les documentaires ont donc joué un grand rôle dans l'évolution des regards portés sur la Seconde Guerre mondiale et dans l'évolution de la mémoire collective.

2. La parole des témoins et le commentaire en voix-off

Les documentaires qui utilisent les témoignages ne le font pas tous de la même manière. La plupart fonctionnent sur la base d'un commentaire explicatif en voix-off entrecoupé de quelques témoignages de personnes ayant vécu l'événement. C'est le cas du film documentaire *La Bataille de l'Atlantique* de René-Jean Bouyer, ou encore *Nous étions 177* de Cédric Condon. Certes de ceux-là, les téléspectateurs retiendront surtout les témoignages pour toutes les raisons avancées ci-dessus.

Certains de ces documentaires font intervenir plus ou moins une voix-off en guise de commentaire. Ainsi *Shoah* de Claude Lanzmann donnent l'impression de n'avoir été réalisés qu'avec des témoignages, d'autant plus que ce documentaire ne fait absolument pas appel à des images d'archives. Le réalisateur a tenu à collecter la parole des victimes : il ne filme que les témoins pour pérenniser leur mémoire. Mais nous reviendront un peu plus tard sur ce point. Aucun documentaire dans ce corpus n'a été réalisé qu'avec des témoignages. En effet même *Shoah* utilise à de courts instants un commentaire. Il n'est d'ailleurs pas en voix-off mais en son synchrone. Il s'agit du réalisateur que le spectateur a eu l'occasion de nombreuses fois d'entendre et d'apercevoir au cours du film, qui s'adresse à la caméra pour apporter une précision, une explication et même pour lire des documents officiels. Il n'est pas le seul à parler directement à la caméra en guise de commentaire explicatif pour les spectateurs. Ainsi dans le documentaire, *De Gaulle ou l'éternel défi : le Rebelle* de Jean Labib, c'est Jean Lacouture qui par moment s'adresse à la caméra en plan rapproché pour expliquer certains événements. Quant à *Un Débarquement à quitta ou double* de Nicolas Glimois et Gilles Perrault, il est entièrement raconté, expliqué par Gilles Perrault qui

³⁰¹ TORNER Carles, op. cit., p. 15.

apparaît à l'image et s'adresse à la caméra comme le ferait un présentateur d'émission. Contrairement à Claude Lanzmann qui n'utilise ce procédé que peu de fois, Gilles Perrault est présent quasiment pendant tout le film. Ses apparitions sont interrompues par des images d'archives ou de petites animations explicatives sous forme de dessins animés. Ce documentaire ne fait intervenir aucun témoin, simplement un commentaire, la plupart du temps en son synchrone. Tous ne font pas appel à des témoignages mais la plupart le font. Ainsi il n'y en a que cinq qui ne donnent pas la parole à des témoins de l'événement qu'ils traitent. Ces documentaires fonctionnent uniquement avec une voix-off qui raconte un événement. Seul l'un d'entre eux n'en a pas. Il s'agit du documentaire *Un débarquement à quitte ou double* utilisant un présentateur, Gilles Perrault, qui va, à la manière de la voix-off dans les autres documentaires, raconter un événement, celui du Débarquement. On se rend bien compte que la très grande majorité des documentaires font appel aux témoins d'un événement.

Même s'il existe de nombreuses façons de faire un documentaire historique, on peut quand même en déduire que pour beaucoup de documentaristes il est important d'alterner un commentaire explicatif avec des témoignages. La plupart du temps en voix-off, il permet au réalisateur de dire ce qu'il veut. Cela lui donne donc la possibilité d'approfondir certains points de l'histoire ou ce qu'un témoin a pu déclarer. Ainsi il peut insister, éclairer davantage le téléspectateur qui, s'il a une bonne compréhension des événements, les retiendra mieux.

Quant aux témoignages, ils apportent une émotion particulière et une impression de véracité qu'on ne peut nier. En effet, les témoins racontent ce qu'ils ont vécu, ce qu'ils ont ressenti, ce qu'ils ont vu ou entendu. Ils s'adressent directement aux spectateurs. C'est comme si chaque téléspectateur, derrière son poste de télévision, était face à lui. Il peut facilement se mettre à sa place et imaginer ce que ce dernier a pu vivre, s'identifier à lui.

L'émotion, elle, surgit aisément à travers le récit des témoins qui revivent leur passé, parfois très douloureux (perte de proches, internements dans des camps, témoins de meurtres...). Ceux-là, souvent, laissent libre cours à leurs larmes et parlent d'une voix tremblante d'émotion. Les téléspectateurs sont souvent touchés, émus par ces témoignages poignants et ressentent beaucoup d'empathie. Ils partagent l'émotion avec les rescapés. Ce moment rentre alors dans la mémoire.

3. Les différentes catégories de témoins

3.1. Les 7 grandes catégories

En étudiant de plus près les différents témoins qui apparaissent dans les documentaires, il nous a paru évident de les classer en différentes catégories en fonction de leur identité, leur personnalité mais aussi et surtout de leurs activités pendant ce conflit. Ainsi, par exemple, dans l'œuvre de René-Jean Bouyer, *La Bataille de l'Atlantique*, Joe Istance raconte l'attaque du sous-marin allemand U-Boat 47 contre son navire de guerre britannique. Il a donc été classé dans la catégorie « *Forces Armées* ».

Il existe sept catégories de témoins.

- *Les civils* : toute personne témoin des événements de la Seconde Guerre mondiale mais qui n'y prend pas part physiquement par les armes ou politiquement. Personnes qui subissent la guerre plus qu'elles n'agissent.
- *Les victimes de la Shoah* : enfants ou adultes de confession juive traqués et persécutés à cause de leur judaïsme
- *Experts* : historiens ou chercheurs ; personnes ayant étudié cette histoire et ayant eu une réflexion intellectuelle sur le sujet.
- *Résistants* : tout civil qui décide de s'opposer à l'occupant allemand souvent par les armes
- *Membres de Gouvernements* : toute personne travaillant pour un gouvernement, notamment tous les élus.
- *Forces armées* : combattants armés rattachés à un gouvernement (militaires de métier, engagés, groupes paramilitaires et police).
- *Autres* : témoins ne rentrant dans aucune des catégories ci-dessus (par exemple, les infirmières au front, la secrétaire d'Hitler...)

3.2. La catégorie Forces armées

La catégorie de témoins qui revient le plus souvent est celle des Forces armées. Ceux ayant fait partie des forces armées alliées ou ennemies sont ceux que l'on retrouve en plus grand nombre. Sur l'ensemble des témoins recensés dans ce corpus, ceux classés dans la catégorie Forces armées représentent 41 %. Ils apparaissent dans 80 % des documentaires du corpus. Cela montre bien que ce nombre n'est pas uniquement dû à un ou deux films qui les auraient beaucoup utilisés. Ainsi sur cet événement de la Seconde Guerre mondiale, la télévision, par ces documentaires, a transmis la mémoire surtout des différentes opérations

militaires, des différentes batailles, de ce qui, en fait, caractérise le plus les guerres. On peut ajouter que l'un des événements les plus connus de la Seconde Guerre mondiale est celui du Débarquement, une opération militaire.

Nous étions 177 de Cédric Condon, « La meute des loups : U-Boats dans l'Atlantique 1939-1942 » de Ted Child (série *Le monde en Guerre*) et la « Bataille du Pacifique : février 1942 – juillet 1945 » de John Pett (série *Le monde en Guerre*) sont les documentaires qui utilisent uniquement des témoignages de personnes ayant fait partie des Forces Armées. La plupart font appel à ce genre de témoins. Seuls quatre d'entre eux n'ont pas recours aux témoins de cette catégorie mais à d'autres types de témoins.

Dans un documentaire, il y a toujours plus ou moins un type de témoins qui domine par le nombre. Cela donne une indication avec le titre sur l'angle donné. Par exemple, *La Bataille de l'Atlantique* de René-Jean Bouyer fait intervenir 39 témoins dont 28 ont fait partie des Forces Armées, soit près des trois quarts (72 %) de ce documentaire. On sait alors d'emblée que ce dernier traitera de la Bataille de l'Atlantique selon le point de vue des marins de l'époque (Britanniques, Français et Allemands) et que les témoignages concerneront surtout les tactiques mises en place pour déjouer l'adversaire.

3.3. La catégorie des résistants

À l'inverse, le documentaire de Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la Pitié*, ne fait appel qu'à cinq témoignages de la catégorie des Forces Armées sur les 33 témoins qui apparaissent dans le film. La plupart intervenant dans le *Chagrin et de la Pitié*, sont des résistants. La télévision transmet aussi de manière importante la mémoire de la Résistance puisque celle-ci a donné l'occasion aux Français de valoriser leur histoire pendant cette période noire. Glorifier les hommes et les femmes qui ont résisté à l'ennemi, qui ont su prendre part à l'action, a permis de mieux assumer ce passé de collaboration et ainsi le processus de la réconciliation nationale a pu être entamé plus facilement. 40 % des témoignages de ce film proviennent de résistants. On peut donc aisément imaginer, sans même avoir vu le documentaire, que le sujet traité sera celui de la Résistance. Face à l'agresseur, à l'occupant, les résistants représentent l'honneur de la France. Les téléspectateurs peuvent ainsi ensemble communier autour de leurs héros, de ces témoins qui ont lutté pour des valeurs communes à tout un peuple, qui leur rappellent celles de leurs ancêtres, de leur pays : liberté, égalité, fraternité, solidarité, courage, paix... Toutefois le documentaire évoque aussi les règlements de comptes à la Libération (la collaboration, l'épuration avec entre autres les femmes tondues, les exécutions sommaires...). Un des

témoins, M^e RoCHAT, parle d' « *une période extrêmement brutale*³⁰² ». Mais il s'agit d'une courte évocation de ces brutalités et des procès qui ont eu lieu par rapport à la durée du film (plus de 4 heures). Marcel Ophüls pouvait développer ce passage plus largement mais il a fait le choix de ne pas le faire. Cependant, dans ce film, le documentariste ose montrer le visage d'une France collaborationniste et non en lutte contre les Allemands comme les Français se la représentaient au moment de la sortie du documentaire, soit environ 25 ans après la guerre (1971, date de sortie cinématographique du film en France). Ce documentaire prend le parti de mettre les gens face à leur passé afin qu'ils l'acceptent, qu'ils l'assument et qu'ils n'oublient pas cette période noire pour que cela ne se reproduise pas.

La catégorie de témoins résistants est donc la seconde catégorie la plus importante, celle qui permettra à tout un pays de se souvenir des valeurs communes, collectives et de rendre hommage à tous les survivants mais aussi à tous ceux qui ont donné leur vie pour une cause que nous jugeons tous juste et qui s'inscrit dans les valeurs que défend tout un pays. Elle représente 15 % des personnes interrogées dans les documentaires du corpus. En effet, plusieurs d'entre eux traitent directement et uniquement de la Résistance (*Vercors : la vulnérabilité des grands maquis*), d'autres l'évoquent aussi au sein d'un autre sujet comme l'épisode du *Monde en Guerre, L'Occupation de la Hollande : 1940-1944* qui raconte comment les Allemands ont envahi la Hollande neutre, comment la population a survécu et comment elle a réagi face à cet envahisseur. Ainsi ce type de témoins est présent dans 26 % des documentaires du corpus. La catégorie de témoins résistants est l'une des plus importantes par leur nombre dans le corpus grâce à quelques documentaires qui leur font beaucoup appel. En effet, ils ne sont présents que dans dix d'entre eux sur les 39 du corpus, ce qui est nettement inférieur à la présence d'autres catégories de témoins (membres de gouvernements, civils) comme nous le verrons plus loin.

3.4. La catégorie des victimes de la Shoah

Le schéma des témoins victimes de la Shoah est le même que celui des témoins résistants : plusieurs documentaires traitent du sort des Juifs et donc certains font pratiquement intervenir uniquement des personnes appartenant à la catégorie victimes de la Shoah. Les événements touchant cette partie de la population sont si édifiants que certains

³⁰² M^e ROCHAT, In, OPHÜLS Marcel (1971), *Le Chagrin et la Pitié. Chronique d'une ville française sous l'Occupation*.

documentaires ont choisi de ne s'intéresser qu'à la question juive. C'est l'occasion de se souvenir de tous ces gens morts, victimes du nazisme. Il y a deux types de témoins victimes de la Shoah : ceux qui ont été cachés pendant les années de guerre pour échapper à la déportation et ceux qui ont été déportés et qui ont survécu. Ainsi, deux grands documentaires s'intéressent particulièrement à la question des juifs : le célèbre *Shoah* de Claude Lanzmann et *Les enfants cachés* de Raphaël Delpard. Les témoins victimes de la Shoah représentent 14 % du corpus. *Les enfants cachés* et *Shoah* font intervenir 82 % des ces témoins. Au total seuls quatre documentaires font appel à cette catégorie, ce qui représente seulement 10 % des documentaires du corpus. C'est la catégorie de témoins qui est le moins présente dans les différents documentaires du corpus.

On sent un certain militantisme de la part de quelques documentaristes qui ont volonté de mettre en lumière la vie de résistants ou de Juifs, de leur rendre hommage, pour que personne n'oublie jamais et que tous soient conscients que cela pourrait recommencer si l'on n'y prend garde. En effet, dans nombre de documentaires, la parole n'est pas particulièrement donnée aux survivants de la Shoah, mais aux témoins de cette période (chrétiens, la plupart du temps). Chacun y raconte ce qu'il a vécu, ce qu'il a vu... Pourtant au regard de l'histoire, le génocide juif est incommensurable. C'est la première fois dans l'Histoire qu'un crime à aussi grande échelle a été commis. Il semblerait tout à fait légitime que les documentaires sur la Seconde Guerre mondiale donnent davantage la parole à ces témoins survivants de l'Holocauste, chassés dans toute l'Europe, compte tenu du caractère « *exceptionnel* » (qui n'est pas inclus dans la règle générale) de ce fait historique. Pourtant, comme le montre notre corpus, peu de documentaristes donnent la parole à ces témoins. Pour quelle raison ? Il semble, qu'encore aujourd'hui, en France, le passé collaborationniste est vécu comme un fardeau dont on a honte et dont on se sent coupable. La plupart préfèrent donc ne pas s'y confronter. Voilà ce qui pourrait expliquer la raison pour laquelle peu de documentaires se concentrent sur le sort des juifs d'Europe et préfèrent rappeler combien la population civile a souffert de la famine, des bombardements, des réquisitions, du Service de Travail Obligatoire... Les documentaires qui décident de laisser la parole aux survivants juifs font donc le choix militant de confronter les téléspectateurs au passé trouble de la France et à l'inaction des Alliés dans la libération des camps (les Alliés ont libéré les camps, bien entendu, mais c'était loin d'être leur priorité).

Ces deux catégories de témoins (résistants et victimes de la Shoah) ont été soumis à peu près aux mêmes persécutions (à une différence près, la plupart des Juifs étaient directement destinés aux chambres à gaz alors que les résistants étaient des prisonniers

politiques qu'on n'éliminait pas systématiquement dès leur arrivée), une seule destination : les camps à l'Est. Ce sont les témoins qui ont connu le sort le plus tragique : les uns pour avoir voulu libérer leur pays, pour s'être battu pour la liberté, la justice et les autres à cause de leurs origines. Le message que le téléspectateur doit comprendre au travers des documentaires, c'est qu'à notre époque plusieurs événements ont montré que cela s'est reproduit et pourrait bien encore se reproduire. L'exemple de la République Centrafricaine, théâtre de conflits religieux ou ethniques où s'affrontent musulmans et chrétiens, montre que le danger génocidaire est réel. Il en va de même pour la Syrie où le régime totalitaire de Bachar Al Assad réprime dans le sang ses opposants politiques.

3.5. La catégorie des civils

Quant aux civils, on les retrouve dans presque tous les documentaires, autrement dit dans 50 % de ceux du corpus. Bien que ces témoins apparaissent dans la moitié du corpus, ils ne sont pas pour autant plus visibles que les deux autres catégories citées plus haut, puisqu'ils ne représentent que 9 %. Cette part faible des civils s'explique par le fait qu'ils n'ont aucune spécificité. Ils n'ont pas été actifs pendant cette période de l'histoire. Ils sont là pour témoigner de leur époque et pour donner un point de vue différent de celui des gens qui ont été fortement impliqués dans ce conflit mondial, comme les militaires, par exemple, ou bien les déportés.

3.6. La catégorie des hommes politiques

Les témoins qui ont été membres d'un gouvernement représentent 8 %. Ils font partie des catégories les moins importantes. Leurs témoignages sont plutôt intéressants pour la compréhension du contexte social, économique et politique d'une époque. De même, ce sont des spécialistes dans leur domaine, domaine pas toujours compréhensible pour tous. Leurs témoignages donnent aux téléspectateurs un éclairage particulier et précis sur une époque en expliquant les tenants et les aboutissants de ce conflit. Leurs paroles sont donc différentes de celles des autres catégories qui racontent plutôt leur quotidien. Les membres de gouvernement n'évoquent pas ou peu leur vie quotidienne. Ils expliquent plutôt les relations entretenues entre les différents pays belligérants. Si le téléspectateur maîtrise la compréhension des événements, il est certain qu'il s'en souviendra. En effet, il est primordial de bien comprendre un événement (contexte politique, socio-économique) pour pouvoir s'en souvenir. Un événement passablement ou mal digéré, intégré par le spectateur

ne le marquera pas et il s'empressera de l'oublier. Il n'y réfléchira donc pas. Or il est important d'avoir une réflexion sur un événement pour pouvoir en tirer les leçons du passé.

Même si cette catégorie de témoins ne représente que 8 % des personnes interrogées, on la retrouve dans 33 % des documentaires, soit 1/3 du corpus, ce qui n'est pas si mal. On distingue assez peu de témoins de ce type dans les documentaires, ce qui pourrait laisser penser que peu de documentaristes font appel à eux. Pourtant la proportion des documentaires qui utilisent ce type est importante par rapport au nombre de ces témoins. En effet, en moyenne deux témoins de ce type sont utilisés par documentaire (2,31 témoins) alors qu'en moyenne un documentaire contient onze témoins, toute catégorie confondue.

3.7. La catégorie des experts

La catégorie des experts est la moins fournie de toutes. Elle ne représente que 2 % du total des témoins du corpus. Rappelons qu'elle ne comprend que les historiens (dont les professeurs d'histoire) et les chercheurs. Assez peu de documentaristes ont recours aux experts. Pour le réalisateur et producteur de documentaires, Jean Labib³⁰³, il existe une explication très simple à ce phénomène. Jusqu'à une certaine époque, les historiens ne voyaient pas vraiment l'intérêt de coopérer avec la télévision qu'ils considéraient comme un espace de vulgarisation dans lequel ils ne voulaient pas intervenir. Les auteurs et réalisateurs de documentaires historiques ne faisaient donc pas appel à ces derniers ni en tant que conseillers historiques ni en tant que témoins filmés. Pour illustrer ses propos Jean Labib prend l'exemple du film de Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la Pitié*, dans lequel aucun historien n'a servi de conseiller historique. Marcel Ophüls a travaillé avec André Harris et Alain de Sedouy. Puis, petit à petit, dans les années 1960-1970, avec l'apparition d'une nouvelle génération d'historiens, d'auteurs et de réalisateurs, le fossé entre les historiens et les documentaristes s'est réduit. Les premiers se sont intéressés à l'image d'archives, comme Marc Ferro ou Christian Delage, et les seconds leur ont demandé de participer à la conception des films en conseillant et en donnant un avis sur le film. Les historiens sont donc devenus des conseillers historiques dans les documentaires historiques.

Quant à la raison pour laquelle, encore aujourd'hui, on ne trouve pas ou peu

³⁰³ Entretien réalisé avec Jean Labib le 4 mai 2017 dans les locaux de sa société de production *Compagnie des Phares et Balises*.

d'experts interviewés par les réalisateurs de documentaires c'est, selon Jean Labib, parce que ces derniers ont eu l'intuition qu'il fallait enregistrer au plus vite les discours des témoins avant que, trop vieillissants, ils ne soient plus capables de le faire. Il pense même qu'à la télévision, média de l'image, c'est important que les téléspectateurs puissent mettre des visages sur des noms. Effectivement, il aurait été possible de réaliser des films documentaires sans témoignage, basés sur des documents, des témoignages écrits, mais dans ce cas, le public n'aurait pas su à quoi ressemblait ces témoins, ils seraient restés presque anonymes. C'est donc important qu'ils soient incarnés, visibles et qu'ils puissent s'exprimer, expliquer la manière dont ils ont vécu les événements historiques.

On comprend aisément pourquoi les auteurs et réalisateurs préfèrent avoir recours aux témoignages des gens qui ont vécu les événements plutôt qu'aux experts auxquels ils font peu appel.

Mais aujourd'hui, alors qu'il devient de plus en plus difficile de trouver des témoins directs (en tout cas ceux qui étaient âgés d'au moins 18 ans et qui ont été plus à même de prendre part aux événements ou d'avoir des souvenirs plus précis) pourquoi les experts sont si peu interviewés dans les documentaires ?

Jean Labib avoue que si les réalisateurs et auteurs de documentaires ne font pas ou peu appel aux experts, c'est par choix éditoriaux. D'ailleurs, aujourd'hui, de nombreux documentaires sur la Seconde Guerre mondiale sont construits sans un seul témoignage, seulement avec des images d'archives montées et un commentaire en voix-off. En revanche, les historiens interviennent en tant que conseillers historiques. Ils restent extérieurs au film mais y participent.

Le réalisateur Yves Jeuland corrobore les propos de Jean Labib. Il explique qu'il n'aime pas montrer les historiens dans ses films mais que naturellement ils y sont présents par leur rôle de conseillers historiques. Ils ont donc une influence sur sa réflexion. Tout comme Jean Labib, il pense qu'il est préférable que ses « *films soient incarnés, que les témoins soient des acteurs du film et pas des spécialistes*³⁰⁴ ». Il précise qu'il cherche à ce que tous ses « *témoins aient une parole vive, une parole incarnée, et pas un discours scientifique*³⁰⁵ ».

³⁰⁴ VINUELA Ana, « L'écriture documentaire avec des images d'archives », *Sociétés & Représentations*, 2010/1 (n° 29), pp. 175-190. DOI : 10.3917/sr.029.0175. URL <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2010-1-page-175.htm>.

³⁰⁵ Ibid.

Les auteurs et réalisateur préfèrent se passer d'historiens à l'écran quitte à ne fabriquer un documentaire qu'avec des images d'archives et un commentaire en voix-off. Les experts ne véhiculent aucune véritable émotion, facteur qui, on l'a vu, favorise la transmission de la mémoire collective. Ils présentent les faits de façon neutre, objective avec recul et un point de vue extérieur. Yves Jeuland raconte même que dans son film documentaire *Comme un juif en France*, il a fait témoigner l'historienne Annette Wieviorka, non pas en tant qu'historienne mais en tant que Juive parlant de ses parents et grands-parents.

Pour revenir aux témoins experts de notre corpus, ils ne sont que 8 et ils sont présents dans seulement six documentaires (sur les 39 au total). Ce type n'apparaît donc que dans 15 % des documentaires du corpus.

3.8. La catégorie Autres

La catégorie Autres a permis de classer tous les autres témoins qui ne rentraient dans aucune des catégories précédentes. Elle regroupe des témoins d'époque et des gens qui témoignent devant la caméra mais qui n'ont pas vécu la guerre. Certains expriment leur ressenti, ce qu'ils éprouvent après avoir entendu, par exemple, le témoignage d'un ancien soldat, d'autres racontent la réaction de leurs proches qui ont vécu la guerre, qui ont connu les camps (mutisme, refus d'en parler ou au contraire révélations). Enfin, on trouve quelques écrivains ou journalistes, bien renseignés sur le sujet, qui expliquent certains événements. Ces derniers ne sont pas classés dans la catégorie Experts car les experts sont des historiens ou des chercheurs uniquement, des gens qui passent leur vie à travailler sur ces événements et qui en deviennent de véritables spécialistes.

Le reste des témoins de cette catégorie sont ceux qui ont vécu l'événement. Ils peuvent être d'anciens correspondants de guerre, des infirmières, des secrétaires, des chauffeurs, des assistants ou des conseillers de membres de gouvernement, des vedettes de la chanson ou de la radio de l'époque...

Cette catégorie regroupant des témoins de tous les horizons, représente donc 11 % du corpus. Ces témoins peuvent, eux aussi, contribuer à renforcer cette transmission de la mémoire puisqu'ils représentent presque toutes les couches sociales et ainsi beaucoup de téléspectateurs peuvent s'identifier à eux.

D'autre part, dans les documentaires français, certains témoins sont de nationalités différentes. Ainsi, on compte de nombreux Britanniques mais aussi des intervenants de nationalités différentes engagés dans la guerre : Allemands, Japonais, Américains, Belges, Tchèques, Polonais... Donc sans bouger de son fauteuil, le téléspectateur français peut faire un tour d'horizon des différents événements dans le monde. En plus d'une mémoire collective nationale, la télévision contribue par ce biais à forger une mémoire commune mondiale en créant de nouveaux héros. Le téléspectateur se rend compte que dans les autres pays, le sort des populations n'était pas meilleur que celui des Français. Dans beaucoup de pays, les villes ont été bombardées et les civils ont dû se réfugier dans les abris souterrains, ont subi les restrictions alimentaires. On apprend donc que les Anglais attendent dans de longues files pour obtenir leur ration de beurre, de pain et d'œufs ; que les Allemands ont vécu sous les bombes alliées, sans savoir où se réfugier ; que les soldats américains et britanniques, prisonniers des Japonais, étaient internés dans des camps où ils ont subi des traitements inhumains (manque de nourriture, d'hygiène, prolifération de maladies, travail forcé, tortures...). Le téléspectateur prend conscience que la population mondiale a souffert pendant cette guerre et cette conscience permet de rapprocher les gens. De plus, ils constatent que toutes ces personnes de nationalités diverses ont tenté de libérer des peuples qui n'avaient pas la même nationalité qu'eux. Ainsi les Britanniques ont continué à se battre, seuls, en 1940, et avant l'entrée en guerre des Américains, pour la libération de la France. Ce sont donc des valeurs morales universelles qui sont transmises aux téléspectateurs telle, par exemple, que la solidarité.

4. Les témoins de grande valeur pour les réalisateurs

Un certain nombre de témoins apparaissent dans plusieurs documentaires³⁰⁶. Nous en avons donc 31 apparaissant au moins dans deux documentaires différents. Tous n'ont pas le même intérêt pour notre étude. Certains auront un temps de parole plus important que les autres. Toutefois, parmi eux, il faut distinguer ceux qui apparaissent dans plusieurs documentaires réalisés par des documentaristes différents et ceux qui apparaissent dans divers épisodes de la série documentaire *Le Monde en Guerre*. Même si tous les épisodes ne sont pas réalisés par les mêmes réalisateurs (Michael Darlow, David Elstein, Philip Whitehead...), ils font quand même partie d'un tout. Les différents réalisateurs travaillent

³⁰⁶ Annexe 9.

d'ailleurs tous ensemble. Quand l'un prend la réalisation d'un épisode, l'autre écrit le scénario. L'équipe de production reste également la même à chaque épisode et il est donc logique que certains témoins se retrouvent dans plusieurs d'entre eux. Néanmoins les observer se révèle intéressant puisque s'ils apparaissent dans plusieurs épisodes, c'est qu'ils ont une certaine valeur aux yeux des créateurs de la série. De plus, le fait de les voir plusieurs fois permet au téléspectateur de se familiariser avec eux, de ressentir de l'empathie et par conséquent de ne pas les oublier. Cela est valable principalement pour les différents épisodes de la série car celui qui a commencé à en regarder un, ne manquera pas la plupart du temps les autres. En effet, le format de série permet de fidéliser le téléspectateur en lui donnant rendez-vous régulièrement devant son poste de télévision pour la suite des épisodes.

4.1. Jan Karski dans *Shoah* et *Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*

Quant aux autres témoins, on les trouve dans des documentaires qui n'ont aucun rapport entre eux. Ainsi, Jan Karski fait sa première apparition dans *Shoah* de Claude Lanzmann (sorti en salles obscures en 1985 et diffusé pour la première fois à la télévision en 1987), puis témoigne dans *Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, de René-Jean Bouyer, en 1994, dans la première partie intitulée *Les stratégies du Vatican*. Pourquoi ce témoin semble-t-il si important pour être interviewé dans deux documentaires différents ? Cela tient du statut de Jan Karski pendant la Seconde Guerre mondiale. En effet, il était courrier du gouvernement polonais en exil à Londres. Il a fait le lien entre la Résistance polonaise et son gouvernement. Mais surtout, il a rencontré des représentants de Juifs Polonais. Il a ainsi transmis à son gouvernement en exil des messages provenant des Juifs. Jan Karski a un rôle clé dans l'histoire de la Seconde Guerre mondiale car il a témoigné du sort infligé aux Juifs par les Allemands.

Dans les deux documentaires, il parle d'événements à chaque fois différents. Dans *Shoah*, il explique comment, par le biais de la Résistance polonaise, il a rencontré deux leaders juifs qui lui ont affirmé que leur peuple allait être exterminé. Ils l'ont aidé à rentrer à deux reprises dans le ghetto de Varsovie, vers le milieu de l'année 1942, alors que 300 000 personnes avaient déjà été déportées. Ainsi, il a vu de ses propres yeux, les conditions de vie des gens au sein du ghetto (la peur des SS, le manque d'hygiène, la famine, l'omniprésence de la mort...). Dans le documentaire *Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, son témoignage est nettement plus court. Cela tient aussi au fait que l'œuvre de Claude Lanzmann dure plus de neuf heures et le réalisateur peut donc se permettre de donner un

temps de parole plus long à chaque témoin. Ainsi, l'intervention de Jan Karski dans *Shoah* avait duré 39 minutes. Dans le documentaire de René-Jean Bouyer, il dévoile beaucoup moins de choses sur son rôle pendant la guerre. Il raconte qu'il avait pour mission de rapporter de Pologne un message de la communauté juive pour le président polonais, exilé à Londres. Dans ce message, les Juifs imploraient ce président de contacter le Vatican et d'informer le Pape au sujet de leur sort. Ils voulaient que le Pontife excommunie tout catholiques prenant part à leur persécution. Jan Karski explique que le président polonais a envoyé une lettre au Vatican le 10 décembre 1942 et que lui-même a eu l'opportunité de lire cette missive. Il révèle également que le président n'a jamais obtenu de réponse. Ces deux documentaires permettent de reconstituer une partie de son action pendant la Seconde Guerre mondiale.

Jan Karski est un témoin clé dans la compréhension de l'inactivité des Alliés et du Vatican pour tenter de sauver les Juifs. Son témoignage répond à une question essentielle : le monde savait-il qu'à l'Est les Juifs étaient exterminés ? Ce témoin, pour reprendre le titre de sa biographie écrite par E. Thomas Wood³⁰⁷, est l'homme qui a tenté d'arrêter l'Holocauste sans y parvenir. Il a échoué dans sa mission parce que les dirigeants du monde libre ont refusé de le croire, ou plutôt n'ont pas voulu y croire. Ce que racontait Jan Karski leur semblait trop improbable. Comme ce dernier l'explique dans le documentaire de Claude Lanzmann, *Le rapport Karski*, il n'y avait eu aucun précédent dans l'horreur de l'extermination des Juifs. Les gens qu'il a rencontrés et tenté de persuader n'ont pas pu imaginer des humains capables d'une telle monstruosité.

On voit bien que même si les deux réalisateurs, Claude Lanzmann et René-Jean Bouyer, ne font pas dire exactement la même chose à ce témoin, les deux témoignages se complètent. En effet, chacun des réalisateurs s'intéressent à un angle particulier de la Seconde Guerre mondiale : Claude Lanzmann raconte l'extermination des Juifs alors que René-Jean Bouyer se focalise sur le comportement des Catholiques (ont-il résisté ou collaboré ?). Ainsi celui dans *Shoah* est plus axé sur la rencontre de Jan Karski avec les représentants de la communauté juive alors que dans *Ils étaient Catholiques au temps du nazisme* il est concentré sur le message transmis au président et sur l'absence de réaction du Pape Pie XII. D'ailleurs ce documentaire traite en grande partie de ce fait. Le téléspectateur est amené à une meilleure compréhension des événements, ce qui favorisera leur ancrage

³⁰⁷ E. Thomas WOOD (1996), *Karski : how one man tried to stop the Holocaust*, John Wiley & Sons Inc. Ouvrage jamais traduit en français.

dans leur mémoire ainsi que les faits vus à travers une histoire particulière, individuelle, hors du commun, celle de cet homme, qui ressemble, somme toute, à n'importe quel téléspectateur.

4.2. Rudolf Vrba dans *Shoah* et *Le Monde en Guerre*, « Le Génocide »

Dans les documentaires que la télévision a choisi de montrer à son public, les témoins sont soigneusement sélectionnés par les réalisateurs en fonction de leur expérience hors du commun, selon l'intérêt qu'ils peuvent susciter chez les gens. Et c'est cet intérêt qui fera qu'ils marqueront les consciences et s'inscriront à jamais dans la mémoire. Jan Karski, on l'a vu, a eu un destin extraordinaire. Il en va de même pour Rudolph Vrba. Dans *Shoah*, c'est un témoin important. Il intervient à plusieurs reprises dans le film de Claude Lanzmann et notamment juste avant Jan Karski. Mais il le fait aussi dans un des épisodes de la série documentaire *Le Monde en Guerre*, « Le Génocide ». La série documentaire a été tournée avant *Shoah*, en 1974. Donc ce témoin apparaît pour la première fois dans l'épisode « Le Génocide » du *Monde en Guerre* et non dans *Shoah* comme Jan Karski. En revanche, le tournage de *Shoah* a débuté bien avant sa sortie au cinéma. En effet, Claude Lanzmann commence à travailler sur son film dès 1974. Il n'a pas connu l'existence de Rudolf Vrba par la série *Le Monde Guerre*. Le réalisateur explique dans son livre *Le Lièvre de Patagonie*³⁰⁸ qu'il a découvert son existence grâce à un historien juif, spécialiste de la Shoah, Yehuda Bauer.

Dans *Shoah*, contrairement à Jan Karski, Rudolf Vrba fait plusieurs apparitions à différents moments du film. Ainsi ses témoignages suivent le même schéma que la plupart des témoins. C'est Jan Karski qui fait figure d'exception. En effet, il n'apparaît qu'à un seul moment (comme d'autres témoins moins nombreux) dans le film mais longuement. La plupart des témoins, comme Rudolf Vrba, font plusieurs apparitions au cours du film.

Rudolf Vrba est un Juif de Tchécoslovaquie (actuelle Slovaquie) qui a été interné à Auschwitz et a été témoin dans un Sondercomando de l'extermination en masse des Juifs par les nazis. Il réussit à s'évader en avril 1944 avec un camarade, Alfred Wetzler. Les deux hommes témoigneront devant le Haut Conseil Juif du génocide en cours.

Dans *Shoah*, Rudolf Vrba fait sept apparitions. Chacune d'elles est entrecoupée par

³⁰⁸ LANZMANN Claude, op. cit., p. 607.

d'autres témoignages qui complètent ce qu'il vient de dire. Ainsi lorsqu'il réapparaît à la caméra et qu'il continue de raconter son histoire, on constate une continuité avec ce que les divers témoins ont déclaré. Les autres témoignages font le lien entre les différentes apparitions de Rudolf Vrba dans *Shoah*.

Lors de sa première apparition il évoque ce qu'il a vu autour du train et de la rampe d'Auschwitz-Birkenau lors de l'arrivée de convois de Juifs. À ce moment de son récit, il ne parle pas encore du rôle qu'il jouait. Il commence par expliquer ce qu'était la rampe (fin du chemin de fer menant au camp d'extermination, souvent à l'intérieur même. Les prisonniers descendaient sur le quai où ils étaient triés). Cette éclairage arrive après d'autres témoignages qui, petit à petit, embarquent le spectateur dans le calvaire du peuple juif.

Ainsi l'histoire tragique des déportés se construit progressivement avec le récit de ces témoins qui se succèdent et apportent chacun leur part d'histoire, selon un enchaînement chronologique et selon une tension dramatique ascendante. En même temps la tension émotionnelle monte progressivement chez le téléspectateur au fur et à mesure que les personnages témoignent. Avec Rudolf Vrba, le spectateur qui, au moyen du témoignage, se trouvait dans le wagon arrivant au camp, est projeté maintenant à l'intérieur du camp, au milieu les Sonderkommandos qui attendent l'arrivée imminente de nouveaux convois. C'est à ce moment que Rudolf Vrba explique que « *la rampe était le terminus des trains arrivant à Auschwitz*³⁰⁹ » ainsi que dans tous les autres camps.

Dans la suite de cette première intervention, il parle des Allemands nombreux à les surveiller, lui et ses autres compagnons d'infortune, les Sonderkommandos juifs et aussi de la façon inhumaine dont ils traitaient les gens, hagards, à leur arrivée ; parfois s'ils étaient mieux disposés, ils se montraient courtois et aimables envers ceux qui débarquaient mais d'autres fois, ils les accueillait à coup de matraque et de hurlements : « *alle heraus !* » (« *tous dehors* » en allemand). Rudolf Vrba est surtout marqué par la disparition de tant de gens en si peu de temps et par le fait que les arrivants ignoraient le sort réservé aux gens qui les avaient précédés, et cela pendant des mois sans que personne ne sache rien. C'est exactement le questionnement du téléspectateur qui a pu se mettre à la place de ces victimes en suivant leur parcours, presque physiquement, grâce au témoignage. Ce questionnement permet de mesurer l'ampleur du crime. Les faits marqueront donc les esprits durablement.

³⁰⁹ VRBA Rudolf, In, LANZMANN Claude (1985), *Shoah*.

La seconde apparition de Rudolf Vrba est plus brève et survient peu de temps après la première. Entre ses deux apparitions, d'autres témoins, Richard Glazar et Abraham Bomba, évoquent leur arrivée au camp de Treblinka. Ils racontent que les Allemands et les Ukrainiens ordonnaient aux prisonniers de se dévêtir puis ils en sélectionnaient quelques-uns pour le travail. Les autres disparaissaient derrière une grande porte. Les prisonniers choisis pour le travail forcé devaient ramasser les vêtements restés sur la rampe le plus rapidement possible. Ils devaient faire place nette pour l'arrivée de nouveaux convois. Et toujours cette même question : qu'étaient devenus les gens qui s'étaient déshabillés? Lors de sa deuxième intervention, Rudolf Vrba va dans le sens d'Abraham Bomba qui déclarait qu'en « *un éclair, tout était vide, comme si rien n'était arrivé, rien ni personne, jamais. Il ne restait aucune trace, plus une trace*³¹⁰ ». Ainsi il utilise la même expression qu'Abraham Bomba, « *nulle trace, pas une trace*³¹¹ ». Il ne devait rester « *nulle trace du transport précédent*³¹² ». Ce passage du documentaire, montre bien l'industrialisation de la mort orchestré par les nazis, le système expéditif, le génocide dans l'ignorance de tous, la déshumanisation de l'homme. Le téléspectateur est face à l'horreur des camps et sera profondément imprégné de ces événements qui deviendront inoubliables.

À sa troisième intervention, Rudolf Vrba explique le mécanisme de la machinerie de mort allemande. Le principe de base était que les prisonniers devaient tout ignorer de leur sort afin d'éviter les mouvements de panique qui risqueraient de ralentir la machine de la mort et entraîneraient le retard des autres convois. Le téléspectateur qui ressent de la terreur devant un tel témoignage en gardera des traces indélébiles. Il réalise toute l'horreur de ce système Rien ne lui est épargné. À mesure que le documentaire avance les événements deviennent de plus en plus terrifiants, insoutenables.

La quatrième fois que ce témoin apparaît, il explique que grâce aux nombreux détenus politiques germanophones d'Auschwitz qui avaient réussi à amadouer certains dignitaires SS, les conditions de vie pour tous les détenus s'améliorèrent. Les prisonniers politiques avaient réussi à obtenir plus de nourriture et en avait fait profiter les déportés juifs. Le taux de mortalité chuta alors. Dans un premier temps, Rudolf Vrba exprime la joie

³¹⁰ BOMBA Abraham, In, LANZMANN Claude (1985), *Shoah*.

³¹¹ VRBA Rudolf, In, LANZMANN Claude (1985), *Shoah*.

³⁰¹ VRBA Rudolf, In, LANZMANN Claude (1985), *Shoah*.

de tous mais rapidement ils se rendent compte que cela n'enraye en rien la machinerie de mort nazie : puisque les prisonniers ne meurent plus, les nazis ne sélectionnent plus les nouveaux arrivants pour remplacer les morts, ils les envoient tous dans les chambres. Rudolf Vrba explique très bien ce mécanisme :

« Si les besoins du camp étaient, disons, de 30 000 prisonniers et si 5 000 mouraient, ils étaient remplacés par une force neuve prélevée sur les transports Juifs. Si seulement 1 000 mouraient, 1 000 étaient remplacés. Et un plus grand nombre était gazé. Donc l'amélioration des conditions de vie au sein du camp de concentration élevait le taux de mortalité dans les chambres à gaz, [mais] elle le faisait décroître parmi les détenus du camp³¹³ ».

Il comprend alors que cette amélioration pour les prisonniers ne freinerait pas les exécutions. Il était important ici de mettre en lumière son rôle dans ce témoignage car il symbolise, à travers l'action qu'il a menée pour réduire les meurtres nazis, le courage, la détermination, la solidarité, le respect de la vie, autant de valeurs que les téléspectateurs partagent car transmis par leurs aînés. Rudolf Vrba est un Juif mais également un résistant. Prisonnier à Auschwitz, il a montré, au sein du camp, les mêmes qualités que les résistants français. Ces événements édifiants permettent de se souvenir.

Lors de sa cinquième intervention, il raconte l'arrivée de nouveaux Juifs tchèques en provenance de Theresienstadt. Juste avant son intervention, Ruth Elias témoigne de son départ de Theresienstadt pour Auschwitz. Elle raconte comment son groupe a été prévenu par d'autres détenus du sort qui les attendait mais que personne n'y croyait.

Rudolf Vrba intervient après Ruth Elias et parle de ces Juifs tchèques mieux traités, mieux nourris, les familles n'étaient pas séparées et ils avaient conservé toutes leurs affaires. Il apprend ensuite que ces gens seront gazés comme les autres mais six mois après leur arrivée. Faisant partie de la Résistance, il a pour mission de trouver des personnalités fortes afin de former un noyau de Résistance parmi les Tchèques. Il découvre Freddy Hirsch qui avait pris en charge l'éducation des enfants et avaient donc la confiance de ces derniers et de leurs parents. Ainsi s'achève la cinquième apparition de Rudolf Vrba.

Il fait une autre apparition dans *Shoah* (la sixième depuis le début du film). Il se

³¹³ VRBA Rudolf, In, LANZMANN Claude (1985), *Shoah*.

souvent d'une rumeur que les Allemands faisaient courir : les familles tchèques allaient être déplacées dans le camp de Heydebreck. Il se charge donc de prévenir Freddy Hirsch de ce mensonge et lui affirme que dans les quarante-huit heures suivantes, lui et les autres, vont être gazés. Il l'exhorte d'informer les familles et de se révolter tous ensemble pour tenter le tout pour le tout, d'autant plus que les Tchèques sont en relative bonne forme grâce à de meilleures conditions de vie. Freddy Hirsch est réticent car il craint pour la vie des enfants. Il demande à réfléchir une heure. Quand Rudolf Vrba vient le trouver une heure plus tard, il s'est empoisonné et est en train de mourir. Ce témoin prévient alors les familles de ce qui les attend et essaie d'obtenir l'appui de la Résistance tenue par des détenus politiques germanophones dans le camp, mais n'obtient que du pain. Les Juifs tchèques sont gazés le soir même. Rudolf Vrba dit que : « *Tous savaient. Ils se tinrent très bien. Un doute pourtant jusqu'à la fin car une fois encore, les SS avaient assuré : "Heydebreck !"* »³¹⁴.

Filip Muller, autre témoin de *Shoah*, était également un sonderkommando. Alors que le travail de Rudolf Vrba était plutôt administratif, celui de Filip Muller est de débarrasser les chambres à gaz de ses cadavres. Il est donc le témoin direct de ce qui s'y passe. Il raconte alors la suite de l'histoire de Rudolf Vrba. Il parle de l'arrivée des familles tchèques au crématoire. Il explique que les Juifs avaient conscience de l'endroit où ils se trouvaient. Ils étaient terrorisés et désespérés : « *Les enfants s'embrassaient, les mères, les parents, les plus âgés pleuraient* ». Puis des gradés SS sont arrivés et les gens se sont mis à implorer : « *Heydebreck était une supercherie ! On nous a menti ! Nous voulons vivre ! [...]* »³¹⁵. Filip Muller rapporte qu'ils regardaient fixement les SS droit dans les yeux mais que ceux-ci restaient impassibles. Des gardes armés les frappent pour les obliger à se dévêtir. La plupart refusent et se mettent à chanter l'hymne national tchèque. Ce témoignage est particulièrement émouvant. De plus, lors de ce passage, Filip Muller est très ému et ne peut continuer son récit. Il reprend plus tard en expliquant que ces personnes étaient ses compatriotes et qu'à ce moment il ne souhaitait plus vivre mais entrer avec eux dans la chambre à gaz. Des femmes le dissuadent en lui disant qu'il devra témoigner du sort des Juifs d'Auschwitz, ce que Filip Muller a fait dans *Shoah* mais aussi dans son livre *3 ans dans les chambres à gaz : Auschwitz*. Et c'est pour cette raison que le souvenir de ces faits tragiques, terrifiants, qu'on n'aurait pas pu imaginer ou pas pu croire, si on ne les avait entendu raconter par des témoins avec autant d'émotion, restera à tout jamais gravé dans la

³¹⁴ VRBA Rudolf, In, LANZMANN Claude (1985), *Shoah*.

³¹⁵ MULLER Filip, In, Claude Lanzmann (1985), *Shoah*.

mémoire du téléspectateur. Comment, dès lors, oublier ? Ces témoins ont traduit la violence, l'horreur par divers moyens : l'émotion contenue dans leur discours, la répétition des faits, la surcharge, les descriptions qu'ils ont pu faire de cette réalité innommable. Les téléspectateurs ont été plongés dans la réalité la plus directe avec ces témoignages précis et leur imagination ne peut que leur imposer des images qu'ils se créent à partir des histoires qu'ils entendent. Devant son petit écran, les gens ne peuvent qu'être choqués. Ces témoignages font suffisamment peur, plus qu'un simple commentaire ou article sur le sujet, pour rester dans la mémoire. Seuls, des témoins ayant vécu les faits de l'intérieur, peuvent transmettre toutes ces réactions, tous ces états d'esprit. Lorsque la télévision choisit de diffuser ce genre de documentaire, c'est pour toutes ces raisons.

Ces exemples de différents témoignages qui se répondent, permettent aux téléspectateurs d'entendre une histoire racontée selon divers points de vue. Chaque témoin apporte des nouvelles données à l'histoire. Mais finalement on constate que tous leurs témoignages se corroborent les uns les autres. Donc sur un événement précis, ils permettent de mieux comprendre l'ensemble de l'événement ainsi que les tenants et les aboutissants.

Après ce témoignage très poignant, c'est à nouveau Rudolf Vrba qui revient à l'image en expliquant qu'à la suite du gazage de ces Juifs tchèques, il comprend que l'intention de la Résistance des détenus politiques allemands à Auschwitz n'est pas de se révolter mais de survivre. En effet, ceux-là n'étaient pas menacés de mort par le gazage. Pour eux, chaque jour qui passait était un espoir de vivre. C'est l'inverse pour les Juifs, chaque jour qui passe constitue un risque : celui d'être envoyé dans les chambres à gaz. Conscient de cela, il décide de s'évader avec un camarade, Alfred Wetzler, afin de raconter au monde ce qui se passe à Auschwitz et ainsi de stopper cette industrie de la mort. Il s'évade d'Auschwitz le 7 avril 1944. Ce passage est le dernier de Rudolf Vrba dans *Shoah*. Cet ultime témoignage est suivi dans le film par celui d'un autre témoin important, qui apparaît dans plusieurs documentaires, Jan Karski. A cela il y a une logique puisque Jan Karski a, lui aussi, essayé de prévenir le monde des horreurs que les Allemands perpétraient, du génocide juif. Les deux hommes ont tenter d'arrêter l'Holocauste le plus tôt possible sans y parvenir.

Ainsi Rudolf Vrba fait aussi quatre apparitions dans l'épisode « Génocide : 1941-1945 » de la série documentaire *Le Monde en Guerre*. Son témoignage est plus court que dans *Shoah*. Son discours, ses anecdotes ne sont pas tout à fait les mêmes que dans le film de Claude Lanzmann mais l'idée reste la même. Ainsi lors de sa première apparition, il parle

de son ressenti et de celui des autres gens avec lui dans le wagon, en route pour Auschwitz. Il décrit le bruit effroyable du train se mettant en marche. Il dit que soudainement, pour les gens, plus rien n'avait d'importance car tous étaient sur l'instant préoccupés à trouver un moyen de survivre au voyage, dès le départ, avant même leur arrivée dans les camps. Pour eux, toutes les années de guerre (et même pour les Juifs allemands principalement les années précédant la guerre) n'ont été que survie et débrouillardise pour vivre. Cela a été leur seule préoccupation pendant ces années de guerre.

Puis dans sa seconde apparition, le rescapé raconte son arrivée à Auschwitz où la peur n'était pas encore présente. Il dit même qu'il « *était plus amusé qu'autre chose*³¹⁶ » de voir tant de soldats armés et de chiens.

Lors de sa troisième apparition dans *Le Monde en Guerre*, « Le Génocide », Rudolf Vrba fait comprendre qu'il était impensable pour les Juifs d'imaginer qu'ils allaient mourir. Ainsi il donne l'exemple d'une mère juive qui ne veut pas croire que son enfant va être gazé et pour s'en assurer demande à un officier allemand si cela est vrai. L'officier lui répond que les Allemands ne sont pas des barbares. Rudolf Vrba avait déjà expliqué dans *Shoah* que les nazis voulaient à tout prix éviter les mouvements de panique.

Enfin, le dernier passage du témoin se situe un peu après. Il montre, comme dans *Shoah*, qu'il a croisé un matin des femmes partant pour les chambres à gaz. Elles connaissaient leur destin mais restaient calmes dans le camion qui devait les emmener, jusqu'à ce que celui-ci démarre. C'est alors qu'il dit avoir entendu des cris terribles, « *le cri de mort de milliers de jeunes femmes*³¹⁷ ». Dans ce même passage, il parle du fils du rabbin qui perd la foi devant tant d'injustice et de monstruosité.

On voit clairement que dans « Génocide : 1941-1945 », la parole de Rudolf Vrba est importante même si nettement moins longue que dans *Shoah*. Il faut dire que les deux documentaires ne font pas la même longueur et que *Shoah*, comme nous l'avons déjà signalé, a beaucoup plus de temps pour faire parler ses témoins. Cela permet de ne pas passer sans cesse d'un témoin à l'autre et de prendre son temps pour mieux appréhender la parole qui, n'étant pas interrompue, suscite chez le téléspectateur un intérêt qui ne s'affaiblit pas et la tension émotionnelle, souvent à son comble devant des témoignages si terribles, ne

³¹⁶ VRBA Rudolf, In, DARLOW Michael (1974), *Le Monde en Guerre*, « Génocide : 1941 – 1945 ».

³¹⁷ VRBA Rudolf, In, DARLOW Michael (1974), *Le Monde en Guerre*, « Génocide : 1941 – 1945 ».

retombe pas. Le spectateur passe donc plus de temps avec chaque témoin et un lien peut se créer. La télévision nous renvoie des visages et des voix devenus familiers, reconnaissables et par conséquent difficile à oublier. Le public est avec le témoin, il prend le temps de l'écouter. Les silences, les hésitations n'ont pas tous été coupés au montage. Le spectateur souffre avec le témoin dans l'épreuve de la réminiscence des souvenirs enfouis profondément.

Là encore ces rescapés sont pour tous les téléspectateurs les symboles vivants de l'espoir, du courage et de la générosité, valeurs importantes que certains essayent de perpétuer dans une société de plus en plus individualiste. Ces témoins deviennent des exemples pour tout un peuple. Leurs témoignages célèbrent leur courage et perpétuent leurs mémoires. Ils transmettent ainsi aux jeunes générations le respect des valeurs de la République. C'est l'héritage qu'ils leur laissent.

Tous ces acteurs de la tragédie ressentent le besoin de témoigner et c'est pour cette raison qu'ils acceptent de le faire malgré la difficulté que cela implique. Dans leur discours revient souvent le champ lexical de la mémoire (« *Jamais, je n'oublierai, il était impensable...* ») car ce besoin de témoigner montre la volonté de décrire leur expérience et celle des autres pour que nous en conservions la mémoire. Beaucoup se sont obligés à vivre pour un jour témoigner aux yeux du monde afin que plus jamais cela ne se reproduise.

5. Entre difficulté de témoigner et désir de transmettre une mémoire

Tous ces récits amènent le téléspectateur à participer aux différentes histoires et donc à réfléchir. Ces témoignages ont une visée pédagogique.

De tous temps des témoins ont voulu apporter leur contribution dans la transmission de la mémoire. Mais après la Seconde Guerre mondiale, après la barbarie nazie et l'expérience des camps de concentration, la question du témoignage a radicalement changé. Comment rapporter les événements aussi terrifiants, aussi édifiants que les chambres à gaz, les fours crématoires, le système expéditif, l'industrialisation de la mort, etc.? Les survivants des camps qui veulent témoigner sont confrontés à une double difficulté. Il leur faut d'abord dépasser le traumatisme subi. Beaucoup avaient été tellement meurtris qu'ils n'en parlaient jamais.

Les témoins que nous venons de voir ont su surmonter cette difficulté, accrue encore

plus, peut-être, par la présence de la caméra, mais leur envie de transmettre cette mémoire était plus forte que tout et la télévision leur permettait de toucher un grand nombre de gens. Il faut ensuite pouvoir exprimer une réalité inimaginable, pour laquelle on ne trouve aucun nom. Pour Jan Karski, pour Rudolph Vrba et pour tous les autres, témoigner est nécessaire et la télévision qui leur a donné la possibilité d'être entendus par une multitude permet en même temps de conserver la mémoire des disparus et des événements.

Quant aux autres catégories de témoins nous verrons que leur objectif rejoint celui des rescapés des camps. Tous ont en commun un but moral et pédagogique qui fait que les événements s'enracineront dans la mémoire car ils seront compris. Nous commencerons par les témoins des Forces Armées. Comme les autres, cette catégorie a voulu retracer son expérience et éclairer les gens sur les différents aspects de cette guerre. Pour tous, témoigner c'est éviter l'oubli.

6. Autres sortes de témoignages

6.1. Un témoin politique : Anthony Eden dans *Le Monde en Guerre* et *Le Chagrin et la Pitié*

Anthony Eden ou Lord Avon, a été le ministre de la guerre britannique en 1940, puis ministres des Affaires étrangères jusqu'à la fin de la guerre. Il apparaît dans *Le Chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls ainsi que dans quatre épisodes de la série *Le Monde en Guerre*.

Dans l'œuvre *Le Chagrin et la pitié*, il parle surtout de politique, puisqu'en effet, il était un homme politique britannique. Le Royaume-Uni étant un allié de la France, il a eu l'occasion de rencontrer le Gouvernement français avant la capitulation de la France. La plus grande partie de son témoignage nous fait part de ces rencontres et des ententes franco-britanniques qui avaient été conclues avant l'Armistice. Lors de sa première apparition dans le documentaire, Anthony Eden raconte la rencontre entre les chefs des gouvernements britanniques (Churchill et Anthony Eden) et français (Président du Conseil Paul Reynaud et du Vice-président Philippe Pétain) et les chefs militaires des deux pays, dont Charles de Gaulle et Maxime Weygand pour la France. On a appelé cette rencontre la conférence de Briare. Elle sera la dernière entre les Britanniques et les Français ainsi que l'indique un commentaire en voix-off dans *Le Chagrin et la pitié* juste avant l'intervention d'Anthony Eden. Ainsi, Anthony Eden parle du désaccord entre les Français lors de cette réunion. Les

uns, comme De Gaulle et Paul Reynaud voulaient continuer la guerre ; les autres, comme Philippe Pétain et Maxime Weygand souhaitaient préparer un Armistice. D'ailleurs Anthony Eden se souvient de Philippe Pétain montrant des réticences à continuer la guerre de peur de voir toutes les plus belles villes françaises détruites. Pour le camp partisan de continuer la guerre, dont Anthony Eden faisait partie, cela n'était pas une raison valable pour cesser le combat. Il explique que les Britanniques pensaient qu'il y avait pire que la destruction des villes françaises. Mais ils ne sont pas parvenus à convaincre Philippe Pétain.

Ce témoin livre sa vision des événements. Il est crédible car il a vécu les faits et tente de les expliquer aux téléspectateurs qui, comprenant ainsi mieux le passé, pourront plus facilement lutter contre l'oubli.

Un peu plus loin dans le documentaire de Marcel Ophüls, après que le documentaire diffuse le discours du Maréchal Pétain annonçant la capitulation de la France, Anthony Eden expose l'accord passé entre la France et la Grande-Bretagne. Il avait été conclu qu'aucun des deux pays ne cesserait le combat sans l'accord de l'autre. Or l'ancien ministre raconte que Churchill comprenait la situation de la France intenable mais que jamais il n'avait été question d'armistice dans les discussions franco-britanniques. Churchill n'a jamais parlé d'armistice, il pensait plutôt à un cessez-le-feu. Selon Anthony Eden, les Britanniques avaient très bien compris que la France ne pourrait plus continuer à se battre, mais comme il le rappelle, « *Si la France ne peut pas continuer de se battre, c'est une chose ; mais si jamais elle donne une facilité à l'ennemi, c'est une autre chose*³¹⁸ ». On sent le désaccord entre les deux pays alliés et l'incompréhension. Ce sentiment va s'accroître avec les événements de Mers-el-Kébir.

Rappelons qu'après la signature de l'Armistice entre la France et l'Allemagne, la Grande-Bretagne, qui restait seule, craignait que la flotte française stationnée en Algérie ne tombe aux mains des Allemands. Après avoir demandé à l'Amiral français Gensoul de se laisser désarmer et obtenu un refus de celui-ci, les Britanniques conduits par l'Amiral Somerville ouvrirent le feu sur les navires français faisant des milliers de morts.

Anthony Eden est seul face à la caméra de Marcel Ophüls mais on entend par moment le réalisateur en hors-champ poser des questions. Ainsi, ce témoin raconte que pour les Britanniques, en 1940, il était hors de question de laisser les navires français tomber entre les mains de l'ennemi. Pour eux, « *c'était un risque impossible à prendre*³¹⁹ ».

³¹⁸ EDEN Anthony, In, OPHÜLS Marcel (1969), *Le Chagrin et la Pitié*.

³¹⁹ Ibid.

C'est alors que Marcel Ophüls lui fait remarquer que les Britanniques ont donné une « *arme de propagande importante* » aux Allemands. Il reconnaît que les événements de Mer-el-Kébir leur ont servi mais également au Gouvernement de Vichy. Il précise qu'à l'époque les Britanniques avaient prévu cela mais que « *devant le choix des difficultés, [leur] décision [...] ne pouvait faire de doute*³²⁰ ». On apprend donc qu'ils ont préféré se mettre à dos les Français plutôt que de voir leur flotte entre les mains des nazis.

Anthony Eden en mettant en lumière le point de vue de son pays sur cet événement justifie ainsi certaines actions longtemps incomprises par les Français. Son témoignage permet de comprendre la position isolée dans laquelle se trouvait la Grande-Bretagne. Elle était le seul pays qui continuait de se battre, de résister alors que les pays alliés avaient dû abandonner le combat.

Il va donc rendre cet événement pérenne puisque compris et justifié. Ainsi ce travail de mémoire en passant par la compréhension peut faire évoluer les peuples positivement et aboutir à une entente et une réconciliation.

Anthony Eden apporte une critique de la France de Vichy. Il explique ne pas avoir compris, à l'époque, la position de la France, qui lui semblait compliquée. De Gaulle et la France Libre étaient réfugiés en Angleterre tout comme tous les autres gouvernements étrangers (Belges, Norvégiens, Polonais...). Mais comme il l'explique, De Gaulle ne représentait pas le Gouvernement français. Il « *n'était pas un gouvernement. La France Libre n'était pas un gouvernement*³²¹ ». Le gouvernement français ne s'était pas réfugié en Angleterre comme ceux des autres pays occupés, il se trouvait toujours sur le sol français à Vichy. La France avait une position singulière par rapport à ses voisins européens.

Marcel Ophüls ajoute en hors-champ, que c'est « *la plus grande condamnation que l'on peut faire de Pétain* » et du gouvernement de Vichy.

Ici, le spectateur prend conscience de la collaboration choisie par la France et son gouvernement avec l'Allemagne nazie et ainsi l'éloignement de son principal allié : la Grande-Bretagne. Ce documentaire tente de montrer les deux côtés de la France : la France collaborationniste mais aussi la France résistante. Il aborde les sujets encore tabous à l'époque du tournage. C'est l'une des raisons pour laquelle *Le Chagrin et la Pitié* fut interdit à la télévision jusqu'en 1981. Sa première diffusion date de 1971 au cinéma et connaît un succès retentissant.

³²⁰ Ibid.

³²¹ Ibid.

Anthony Eden est aussi un témoin qui apparaît dans quatre épisodes du *Monde en Guerre*. Dans l'épisode « Seule : mai 1940 – mai 1941 », il ne témoigne qu'une seule fois et raconte le rapport qu'il a envoyé à Winston Churchill après avoir visité les troupes britanniques stationnées au sud-est de l'Angleterre. Cet endroit était le plus propice à un débarquement allemand en Grande-Bretagne. Pourtant il assure à Churchill que « *les troupes sont en bonne forme, très bien entraînées... Mais elles ne possèdent aucun moyen de défense contre les blindés, aucun fusil antichars ni aucun char* ».

Dans « La Guerre des civils : Angleterre 1940 – 1944 », il raconte l'inquiétude de Winston Churchill, alors à Washington, lorsqu'il apprend la chute de la ville de Tobrouk, en Afrique du Nord. On le voit, la télévision implique non seulement les gens dans le souvenir mais essaie de leur expliquer les faits.

Le témoignage d'Anthony Eden est très intéressant dans l'épisode « Génocide : 1941 – 1945 », puisqu'en effet, juste avant son intervention, quelques rescapés juifs et un Allemand expliquent le processus de mort dans les camps. Ainsi Jacob Silberstein se souvient de ce que lui et les autres Juifs du travail avaient l'habitude de dire en envoyant des gens à la mort : « *où est le Monde ? Où sont les États-Unis ? Où est la Russie ? Savent-ils ce qui se passe ici, dans les camps d'extermination ?*³²² ». Cette question est primordiale dans le génocide des Juifs d'Europe. Anthony Eden apporte une partie de la réponse lors de son témoignage. Il avoue que bien avant la guerre, « *l'évidence de la persécution des Juifs* » en Allemagne était admise par tous. Puis pendant la guerre, le gouvernement britannique a reçu des « *rapports terrifiants* » qui étaient difficiles à admettre pour eux puisque les faits relatés leur semblaient inimaginables tant ils étaient horribles. Cela nous rappelle l'histoire de Jan Karski, qui, comme nous l'avons déjà dit, avait prévenu différents chefs de gouvernement du Monde libre de ce qui se passait en Pologne sans qu'on ne prenne au sérieux son témoignage. On ne pouvait imaginer l'inimaginable.

Mais Anthony Eden reconnaît que, dans un second temps, vers la fin de 1942, l'évidence était trop énorme pour être niée. Selon lui, la Grande-Bretagne ne pouvait rien décider d'autre qu'un décret commun et déclarer publiquement le désaccord de la Grande-Bretagne avec l'Allemagne nazie et les crimes perpétrés à l'encontre des Juifs de toute l'Europe, ainsi que la détermination des Alliés à punir sévèrement les responsables, une fois

³²² SILBERSTEIN Jacob, In, DARLOW Michael (1974), *Le Monde en Guerre*, « Génocide : 1941 – 1945 ».

la guerre finie. Il ajoute avoir été ému par le comportement des députés de la Chambre des Communes qui se sont tous levés pour saluer leur porte-parole. Anthony Eden finit son intervention par : « *C'était la seule chose que nous pouvions faire* ». Il justifie leur inaction reprochée souvent après la guerre. Beaucoup de gens se sont demandé, en effet, pourquoi les Alliés n'avaient pas appliqué des plans de sauvegarde. Ils auraient pu par exemple bombarder les camps pour essayer de sauver un certain nombre de prisonniers. Donner des éléments de réponse peut permettre la réconciliation, l'entente entre les pays et éviter la rancœur.

Ainsi peut-être était-il important d'entendre ce témoin légitime ou en tout cas justifier, éclairer le comportement de son gouvernement. Cependant cette non intervention continue encore à ternir l'image des vainqueurs, des libérateurs de la barbarie. Mais pour avancer ensemble il est nécessaire d'effacer certains griefs que nous pourrions avoir, quand c'est possible. Il faut parfois savoir oublier. Mais ceci est un autre débat.

Enfin, le dernier témoignage d'Anthony Eden se trouve dans l'épisode « Règlements de comptes : 1945... et après ». Comme le titre de l'épisode le laisse supposer, il sera question de la fin de la guerre et même de l'après-guerre avec la création de l'O.N.U et des différentes décisions prises par les vainqueurs. Ainsi, l'ancien ministre raconte que Staline souhaitait assurer la sécurité de son pays sans prendre en considération les intérêts de ses voisins lors de la conférence de Postdam (les Alliés s'étaient réunis pour fixer le sort des perdants de la guerre : Japon, Allemagne, Italie).

Son témoignage est riche, il nous apprend beaucoup concernant les décisions politiques de cette époque. Il aide à bien comprendre le contexte politique d'alors, ce qui permet de mieux appréhender les événements de la Seconde Guerre mondiale, de leur donner du sens.

6.2. Deux témoins militaires : les généraux Edward Spears et Walter

Warlimont dans *Le Chagrin et la Pitié* et *Le Monde en Guerre*

Les deux autres témoins qui vont suivre sont deux généraux ayant servi pendant le conflit. L'un est Britannique, le Général Edward Spears, et le second est Allemand, le Général Walter Warlimont. Ces deux hommes apparaissent chacun dans l'oeuvre de Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la Pitié* ainsi que dans l'épisode qui s'intitule « La chute de la France : mai – juin 1940 », de la série britannique *Le Monde en Guerre*. Walter Warlimont apparaît également dans un autre épisode de cette série documentaire, « Barbarossa : juin-décembre 1941 ». Ce documentaire ne parle exclusivement que de la bataille de Russie et de

l'opération Barbarossa, c'est-à-dire l'attaque de la Russie par l'Allemagne malgré le pacte de non-agression signé entre les deux parties en 1939. Cette phase de la guerre n'a concerné que ces deux pays et donc le Général Edward Spears n'intervient pas en tant que témoin. Ainsi Walter Warlimont explique que, dès l'automne 1940, Hitler projetait d'attaquer la Russie mais il s'était laissé convaincre qu'il valait mieux attendre que l'hiver passe car cette saison est trop rigoureuse en Russie et renforcer l'armée allemande pendant ce temps.

Cet épisode relate les événements de la campagne de Russie entre les mois de juin et décembre 1941. Hitler n'avait pas prévu que les Russes résisteraient autant. Il pensait que l'Armée russe s'effondrerait en trois mois. Après leur fiasco en Finlande, des rapports de soldats allemands avaient prévenu Hitler que les Russes étaient mal équipés. Hitler voyait là l'opportunité d'attaquer la Russie. Mais en décembre 1941, six mois après le début des combats contre les Russes, en plein hiver, les Allemands étaient découragés et ils ont compris que leur stratégie de prendre la ville de Moscou avait échoué. Walter Warlimont dit que Hitler a eu du mal à reconnaître l'échec de sa stratégie mais qu'il a été forcé de l'admettre voyant que les soldats allemands ne progressaient plus tandis que les forces russes regagnaient du terrain.

Nous commencerons par analyser les témoignages des généraux Warlimont et Spears ensemble, par documentaire.

Dans *Le Chagrin et la Pitié*, c'est Walter Warlimont qui le premier apparaît pour raconter que l'état-major allemand n'imaginait pas une seule seconde emporter une victoire contre la France aussi rapidement. Les militaires étaient persuadés se retrouver face au même ennemi que lors de la Première Guerre mondiale, « *un adversaire résolu, courageux et prêt à résister jusqu'au bout [...]*³²³ ». Ils se rendirent alors compte que Hitler avait raison quand il disait que « *les Français seraient incapables de recommencer la même performance que celle de la Première Guerre mondiale*³²⁴ ». Et Walter Warlimont de dire que le Führer ne manquait d'ajouter « *à cette prophétie quelques considérations désobligeantes et méprisantes sur l'état psychique et moral de la France en général*³²⁵ ».

Ce témoignage renvoie les téléspectateurs français à l'une des périodes les plus humiliantes de leur histoire : la débâcle et l'Occupation. Personne n'oubliera l'ampleur de la

³²³ WARLIMONT Walter, In, OPHÜLS Marcel (1969), *Le Chagrin et la Pitié*.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Ibid.

catastrophe militaire et politique qui a marqué cette année 1940 : l'armée française considérée comme l'une des plus puissantes au monde est en déroute, les Allemands déferlent sur le pays pour l'envahir et l'occuper et c'est l'exode qui pousse des milliers de gens sur les routes. Quel traumatisme aurait pu être, en 1940, plus grand que celui-là ? On comprend que cette défaite a marqué et marque encore les esprits. Le désir de comprendre, d'expliquer est plus fort que tout face au traumatisme subi. Les Français d'aujourd'hui ont eu besoin de se réconcilier avec leur armée, de lui faire à nouveau confiance, de se réconcilier tout simplement avec leur histoire. Ce témoignage peut leur permettre de regarder en face leur passé, d'essayer de comprendre pour accomplir le travail de mémoire intelligent dont ils ont besoin pour se raccomoder avec eux-mêmes.

Il faut noter qu'Edward Spears ne dit rien à ce sujet dans le documentaire. En revanche, on le retrouve pour parler de l'épisode de Mers-el-Kébir que nous avons déjà évoqué précédemment avec le témoignage d'Anthony Eden.

Il commence par se rappeler avoir vu à Londres des marins français avec leurs pompons rouges, s'amuser avec des jeunes filles anglaises alors qu'il venait de quitter Churchill et avait été prévenu de l'ultimatum donné à l'Amiral Gensoul à Mers-el-Kébir. Il dit qu'il s'est alors demandé ce qu'allait devenir ces marins français le lendemain.

Alors qu'Anthony Eden expliquait le choix et le geste de l'armée britannique par peur que la flotte française ne tombe aux mains des Allemands, un témoin français, Christian de la Mazière explique pourquoi les Français se sont sentis trahis par les Britanniques. Selon lui, à l'époque, l'Armistice avait été signé entre la France et l'Allemagne et il était inimaginable pour les gens de penser que la marine française tomberait aux mains des Allemands. Le Gouvernement de Vichy avait affirmé que ce ne serait pas le cas. Pour les Français de l'époque, il y avait un respect de la parole donnée et personne ne pouvait imaginer « *qu'il puisse y avoir des tractations politiques qui permettent un jour ou l'autre à la marine française de passer à l'Axe*³²⁶ ». A la suite de cette explication française, c'est au tour du Général Edward Spears de démontrer le bien-fondé de l'action britannique concernant Mers-el-Kébir, en faisant le parallèle avec l'épisode de Bizerte quand les Allemands n'ont donné que peu de temps à l'Amiral français Derrien pour se rendre tout en le menaçant de bombardements s'il ne s'exécutait pas. Et le Général Spears de justifier : « *Nos prévisions étaient exactes. Nous savions à qui nous avions affaire*³²⁷ ».

³²⁶ DE LA MAZIÈRE Christian, In, OPHÜLS Marcel (1969), *Le Chagrin et la Pitié*.

³²⁷ SPEARS Edward, In, OPHÜLS Marcel (1969), *Le Chagrin et la Pitié*.

Quant à Walter Warlimont, il évoque les suites et les conséquences de Mers-el-Kébir. Pour lui, c'est ce qui a favorisé la collaboration de la France avec l'Allemagne. Il déclare à ce sujet : « *C'est à ce moment là, à la suite [des événements de Mers-el-Kébir], que les Français qui se sentaient très ébranlés dans leur loyauté vis-à-vis de l'Angleterre, ont pris les premiers contacts avec [les Allemands] en la personne du Général Huntziger à la commission d'Armistice de Wiesbaden, pour voir [s'il n'était pas possible d'aller] au-delà des clauses de l'Armistice sur le plan de la collaboration militaire*³²⁸ ». Il ajoute que ces négociations sont ce qu'on qualifie aujourd'hui de collaboration.

L'attaque de la flotte française par les Britanniques a laissé une profonde blessure dans la mémoire des marins survivants et de leurs familles. Ces événements ont été longtemps un sujet tabou même si quelques débats ont pu raviver la douleur des acteurs de cette tragédie. Toute interprétation différente de celle donnée par les officiels était combattue et ce, jusque dans les années 1990. Donc les victimes et les survivants ont pu être oubliés par tous. C'est pourquoi ces rescapés et les proches des victimes ont créé une association qui, à présent encore, défend la mémoire des marins oubliés de Mers-el-Kébir. Aujourd'hui que ce soit du côté français ou du côté anglo-saxon, tous sont d'accord pour avouer qu'il s'agissait d'une erreur politique, balayant ainsi la désinformation voulue par l'État. Ainsi avec ces témoignages les téléspectateurs se retrouvent encore une fois face à leur passé, un passé souvent méconnu pour la plupart car caché. Ils vont pouvoir, comme on l'a vu plus haut, faire un travail de mémoire avec les différents éclairages reçus sur les événements, les différents points de vue exprimés par ceux qui ont vécu les faits. Ce témoignage peut contribuer à sceller l'entente entre les deux peuples.

Walter Warlimont explique également un peu plus loin, que pour Hitler, la France ne devait jouer qu'un rôle mineur dans son projet de grande Europe. Il méprisait la France et les Français. En réalité selon lui, Hitler préférait les Anglais aux Français pour des raisons raciales.

Puis le général Warlimont revient sur l'annexion de l'Alsace et de la Lorraine par l'Allemagne et la mobilisation par la force de jeunes Alsaciens et Lorrains dans la Wehrmacht. Pour lui, il n'y avait rien à faire pour empêcher cela : « *On peut nous reprocher*

³²⁸ WARLIMONT Walter, In, OPHÜLS Marcel (1969), *Le Chagrin et la Pitié*.

*tout ce que l'on voudra jusqu'à la fin des temps, nous ne pouvions rien faire*³²⁹ ». C'est une façon pour Walter Warlimont de se dédouaner : il a obéi aux ordres, il n'est pas responsable. Ainsi son témoignage « *a pour rôle de confronter [ce] personnage du présent avec son propre passé*³³⁰ ». Dans cet extrait, il est question du rattachement de l'Alsace-Lorraine au III^e Reich, mais on peut lier cette attitude de dénégation à toutes les exactions commises par l'Allemagne nazie et on pense bien sûr et surtout à l'extermination des Juifs. Bien que Walter Warlimont n'appartienne pas au parti nazi, il a été sous les ordres des nazis dont Hitler et Keitel et a exécutés ces ordres passivement, sans s'y opposer. Ainsi, encore en 1969 (20 ans après la fin de la guerre), au moment du tournage de ce documentaire, on constate que les Allemands n'acceptaient pas leurs responsabilités dans le chaos semé en Europe mais préféraient se cacher derrière les ordres.

Lorsque Walter Warlimont dit qu'il ne pouvait rien faire concernant l'annexion de l'Alsace-Lorraine par le III^e Reich, c'est peut être aussi qu'il trouvait cette annexion justifiée tout comme l'un de ses compatriotes Helmuth Tausend, capitaine dans la Wehrmacht, qui raconte que l'Alsace n'était pas un territoire français selon lui. Il avait l'impression que les Alsaciens étaient des Allemands. Et lorsque Marcel Ophüls lui demande ce qu'il en pense presque 20 ans après, au moment du tournage, Helmuth Tausend lui répond que l'Alsace c'est l'Allemagne. On voit donc bien que 20 ans après la guerre, certains Allemands ne reconnaissaient pas leurs torts. Pourtant, Walter Warlimont a été condamné pour crimes de guerre et crimes contre l'Humanité lors du procès du Haut Commandement militaire. Lui et les autres militaires haut-gradés du Commandement Suprême de la Wehrmacht ont été accusés d'avoir participé, planifié ou facilité les atrocités commises par l'Allemagne nazie dans les territoires occupés. Warlimont a été reconnu coupable pour ces crimes et condamné à une lourde peine de prison qui fut réduite plus tard. Il ne peut donc pas nier sa responsabilité.

Quant à Edward Spears, il a pu constater que les Français ne voulaient plus se battre après l'Armistice. En 1940, quelques semaines avant, les forces Alliées combattent contre les Allemands à Dunkerque. Ils sont pris dans une poche allemande dont la seule issue est la fuite par la mer. Les Britanniques tentent de sauver le plus de soldats britanniques et français possible pour les rapatrier vers le Royaume-Uni. Edward Spears raconte que ces soldats

³²⁹ WARLIMONT Walter, In, OPHÜLS Marcel (1969), *Le Chagrin et la Pitié*.

³³⁰ FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, op. cit., p. 162.

français en Grande-Bretagne voulaient absolument sortir de la guerre. Il a essayé de persuader les marins français stationnés à Liverpool de continuer de se battre mais il n'y est pas parvenu. La Grande-Bretagne a même proposé de leur payer des gages. Cependant ils ont refusé prétextant que leur pays n'était plus en guerre et qu'ils n'avaient pas à continuer le conflit. Ce fut encore un point de divergence avec la Grande-Bretagne qui manquait cruellement de combattants, et, d'ailleurs, Edward Spears finit sur ces mots : « *Ce qui pouvait d'advenir de l'Angleterre, ils s'en fichaient comme de l'an 40* ³³¹ ». Ce témoignage est précédé par des images d'archives des actualités françaises qui montrent Gontier de Vassé, un sergent pilote français blessé à Dunkerque et rapatrié en Angleterre. Gontier de Vassé déclare que le Royaume-Uni a voulu lui payer des primes pour se battre sous son drapeau. Il se dit indigné d'un tel comportement et que pour lui il n'était pas question de combattre sous un autre drapeau, cela aurait été une trahison. Il finit par déclarer que la Grande-Bretagne était un ennemi de la France pour avoir voulu diviser le pays. Ces images sont clairement des images de propagande du gouvernement de Vichy. Il est nécessaire de se souvenir de cet épisode peu glorieux de notre passé non seulement pour honorer nos Alliés, qui ont continué le combat et ont participé au débarquement de Normandie, mais aussi pour rendre justice aux Anglais face au refus de certains soldats français à combattre pour la liberté aux côtés de ceux qui ont contribué à la libération de la France.

Dans l'épisode « La Chute de la France : mai – juin 1940 », de la série *Le Monde en Guerre*, les Généraux Edward Spears et Walter Warlimont ne parlent plus des mêmes événements. Cependant, ils évoquent tous les deux la période de la guerre entre mai et juin 1940 sur le territoire français. Alors que Spears se place du côté des Français en expliquant leurs décisions, Warlimont décrit les tactiques allemandes. Ainsi, dès le début de l'épisode, Edward Spears déclare que les Français aisés de droite préféraient les Allemands aux communistes de leur propre pays. Ce témoignage laisse supposer l'atmosphère qui régnait à l'époque.

De même Edward Spears se souvient que Philippe Pétain avait été appelé au Gouvernement, malgré son grand âge, dans l'espoir de redonner le moral des Français mais en vain. De plus, Pétain se plaçait du côté des défaitistes, ce qui n'aida pas à remonter le moral des Français.

Il témoigne aussi, un peu plus loin, de l'acceptation de la défaite par la France. Il dit

³³¹ SPEARS Edward, In, OPHÜLS Marcel (1969), *Le Chagrin et la Pitié*.

que les Français l'envisageaient comme au temps de la royauté où l'on perdait deux ou trois provinces et où l'on payait quelques millions au vainqueur. Il veut signifier que les Français ne mesuraient pas l'importance de leur défaite et les conséquences de celle-ci. D'ailleurs cette partie de son témoignage fait écho à celui qu'il donne dans *Le Chagrin et le Pitié* lorsqu'il explique, qu'après la bataille de Dunkerque, qu'il a essayé de remobiliser les marins français stationnés à Liverpool pour s'engager auprès de la Grande-Bretagne dans les combats. Mais ces derniers refusaient de se battre. Ils avaient accepté la défaite. Avec son témoignage, on a une représentation nettement moins idyllique, moins glorieuse de la France combattante. Dans l'imaginaire collectif, il est très facile de s'attacher à une image de la France résistante et combattante qui livre combat face à l'envahisseur mais qui, poussée par Pétain, a dû déposer les armes. Mais les différents témoignages d'Edward Spears nous informent que les Français dans leur majorité étaient satisfaits de la fin des combats. Même si ce passé n'est pas très glorieux il est indispensable de le préserver car c'est notre histoire et sans elle que sommes-nous ? Nous le savons, c'est l'histoire de notre groupe d'appartenance qui fonde notre identité et la société dans laquelle nous vivons. Pour obtenir une bonne cohésion de groupe, il est indispensable de bien connaître notre passé et qu'il n'y ait pas de non-dits sous peine de diviser les gens entre eux. De plus, de bien connaître tous les tenants et aboutissants de notre histoire est un travail qui permettra d'apporter une forme d'éducation à la citoyenneté et de prendre conscience de notre devoir de citoyen et de Français, face à de tels événements.

Dans ce documentaire, Walter Warlimont donne les stratégies allemandes de l'époque. Ainsi il explique pourquoi les Allemands avaient choisi de passer par les Ardennes pour attaquer la France. Selon lui, c'était la seule façon de contourner la ligne Maginot (qui, rappelons-le, n'avait pas été fortifiée à cet endroit). De plus ils avaient appris que les troupes françaises étaient peu importantes dans ce secteur. Cette information est confirmée en partie par le commentaire en voix-off qui révèle que les généraux français « *avaient décrété que les Allemands n'attaqueraient jamais* » par les Ardennes. Il n'est donc pas étonnant que les troupes françaises mobilisées à cet endroit fussent si peu nombreuses.

Puis Warlimont raconte l'anecdote de son arrivée à Paris en avion. Il constate que les longues colonnes de soldats d'infanterie avaient déjà pénétré dans Paris. Il raconte sa joie d'avoir enfin atteint ce but que les Allemands avaient manqué lors de la Première Guerre mondiale. On ressent, dans son témoignage, la joie d'une revanche. Il poursuit en déclarant que son pilote a posé son avion sur la place de la Concorde complètement vide. L'avion de

Walter Warlimont s'est donc posé en bas de l'avenue des Champs-Élysées, geste très symbolique pour la France vaincue.

Ces deux témoins apparaissant dans les mêmes documentaires nous permettent d'établir une comparaison sur le déroulement des événements. En effet, bien qu'appartenant à des camps opposés, ils ont travaillé dans le même milieu, c'est-à-dire politico-militaire. Chacun donne donc son point de vue (britannique ou allemand) d'un même événement. Ces personnes travaillaient en étroite collaboration avec les chefs de gouvernement de leurs pays respectifs, ce qui, aujourd'hui, leur permet de dévoiler aux téléspectateurs les déclarations et intentions de Churchill et de Hitler. Ce souvenir de l'amère défaite et de l'occupation par l'armée allemande fait partie de nous, de notre passé commun, comme la bataille de Bérézina entre les troupes napoléoniennes et russes en 1812 ou celle de Waterloo en 1815. Il faut avoir le courage de se souvenir. La télévision nous en donne l'opportunité à travers ces témoignages éclairants et par la voix de deux acteurs des faits.

Dans *Le Chagrin et le Pitié*, contrairement à la série *Le Monde en Guerre*, les témoignages se substituent au commentaire explicatif. « *Ainsi, en apparence, l'historien s'efface devant les témoins, devant la société, devant le témoignage du passé. En l'absence de cette médiation, l'explication historique apparaît terriblement authentique, comme dotée d'un supplément de vérité*³³² ». Marc Ferro assure que c'est ce procédé d'écriture qui donne au film sa force. En effet, habituellement les images sont plus importantes que le commentaire dans un documentaire de montage. Ici, c'est le discours qui est plus important que les images.

7. Les témoins célèbres³³³

Dans notre corpus, on retrouve un certain nombre de personnalités plus ou moins célèbres dans l'Histoire tels que des écrivains (Primo Levi, Philippe Labro...), des nazis (Karl Doenitz)... Certains de ces témoins sont plus ou moins connus du grand public et leur célébrité donne beaucoup de poids à leurs témoignages. En effet, ces personnalités font autorité dans le domaine de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi les téléspectateurs ne remettent pas en doute leur parole. La télévision leur rend hommage et donne ainsi sens à leur sacrifice, à leur courage.

³³² FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, op. cit., p. 162.

³³³ Annexe 10 donne la fonction de chaque témoin.

7.1. Leur classement

Nous avons ainsi recensé 21 témoins qui sont connus du grand public. Naturellement, les événements de la Seconde Guerre mondiale s'éloignent de notre époque année après année et certains sont oubliés par une partie de la population trop jeune pour s'intéresser vraiment à ces années de guerre et d'après guerre.

Nous les avons classés dans 7 catégories différentes en fonction de ce qui les a fait connaître du grand public. Ainsi, Emmanuel d'Astier de la Vigerie n'est pas connu pour ces actes de résistance mais plutôt pour ce qu'il a été après la guerre, c'est-à-dire un homme politique français.

Certains de ces témoins ont été difficiles à classer, comme Serge Klarsfeld, car connu pour être un chasseur de nazis, il est potentiellement le seul témoin à pouvoir rentrer dans cette catégorie car le nombre de chasseurs de nazis dans le monde est limité. C'est un milieu restreint contrairement à celui des hommes politiques ou des écrivains. Ainsi Serge Klarsfeld a été classé dans la catégorie des personnages publics car il nous a semblé qu'il était aussi très connu du grand public pour avoir fait de très nombreuses apparitions dans les médias tout comme le Cardinal Etchegaray.

Nazis	Généraux militaires	Politiciens	Juristes	Personnages publics	Écrivains / Historiens
Albert Speer	Walter Warlimont	Anthony Eden	Lord Shawcross	James Stewart	Rolf Hochhurth
Karl Doenitz		Emmanuel d'Astier de la Vigerie		Cardinal Etchegaray	Raul Hilberg
Paul Schmidt		Jacques Duclos		Raphaël Geminiani	Philippe Labro
		Pierre Mendès-France		Serge Klarsfeld	Jacques Lanzmann
		Prince Bernhard		René de Chambrun	Primo Levi
				Vera Lynn	

7.2. Leur intervention dans les documentaires

Ces témoins apparaissent dans 16 documentaires du corpus différents, certains revenant dans plusieurs comme, par exemple, Albert Speer qui témoigne dans 3 épisodes de la série *Le Monde en Guerre* : - « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »

- « À chacun son destin : février – mai 1945 »

- « Barbarossa : juin – décembre 1941 »

Le Chagrin et la Pitié de Marcel Ophüls fait intervenir le plus grand nombre de témoins célèbres. Sur les 21 connus du corpus, *Le Chagrin et la Pitié* en utilise 8, ce qui représente environ 38 %. Ce documentaire se sert presque de la moitié des personnes célèbres. Les deux autres qui emploient le plus de témoins notoires après le documentaire de Marcel Ophüls sont, à égalité, *Les enfants cachés* de Raphaël Delpard et « Barbarossa : juin – décembre 1941 » de la série britannique *Le Monde en Guerre*, avec trois fois moins de témoins célèbres que dans *Le Chagrin et la Pitié*. Effectivement ces deux documentaires en utilisent chacun trois (environ 14 %).

Le Chagrin et la Pitié fait témoigner surtout des Français connus qui, à l'époque du tournage, étaient des personnalités toujours très populaires. Aujourd'hui, certaines sont un peu tombées dans l'oubli auprès du grand public. Ces témoins français célèbres ont tous fait de la résistance à l'exception de René de Chambrun qui est connu pour être le gendre de Pierre Laval qu'il défend ardemment.

7.3. Leur utilité

Utiliser ce type de témoins, permet au réalisateur d'apporter un gage de sérieux à son documentaire. En effet, les personnalités sont souvent sollicitées et lorsqu'elles acceptent de faire partie d'un projet, on peut imaginer que c'est parce qu'il s'agit d'un projet sérieux qui ne va pas entacher leur image.

Ce type de témoins dans un documentaire permet également de replacer un événement passé en lien direct avec le présent. Les témoignages, comme nous l'avons déjà dit, permettent aux spectateurs de s'identifier à celui qui raconte et d'apporter une émotion particulière ainsi qu'une impression de véracité. Mais lorsqu'il s'agit d'une personne connue, le public est face à quelqu'un qu'il connaît, presque un proche. C'est le témoignage

d'une personne qui vit à notre époque et donc les événements passés ne semblent plus si éloignés. Si cette personne que je connais (du moins que j'ai l'impression de connaître) a vécu cet événement, c'est que cela ne s'est pas passé il y a bien longtemps. Le passé resurgit alors dans le présent. Évidemment cela est à replacer du côté du réalisateur, du choix qu'il effectue en prenant des personnalités connues de tous. Bien entendu, aujourd'hui, le témoignage de Pierre Mendès-France ne revêt plus la même importance qu'à l'époque où *Le Chagrin et la Pitié* est sorti au cinéma (en 1971). Les spectateurs de 1971 le connaissaient bien, il faisait partie de leur quotidien en tant qu'homme politique. Il possédait à l'époque une grande notoriété. Écouter le témoignage de Pierre Mendès-France permet aux spectateurs de notre époque d'apprendre à le connaître, de savoir qui il était et de replacer ses actions dans le contexte de l'époque (contexte politique principalement).

Il a été clairement démontré que les différents témoins ne rapportent pas la même chose d'un documentaire à l'autre. La Seconde Guerre mondiale a été un événement si complexe et dense que chacune de ces personnes a de nombreuses anecdotes ou événements à raconter. De plus, ceux qui ont été choisis par les réalisateurs ne sont pas des témoins ordinaires. Ce sont toujours des gens qui ont vécu les événements au plus près, qui ont joué un rôle important dans cette guerre et donc qui ont beaucoup de choses à raconter. C'est d'ailleurs pour cette raison que ce type de témoins se retrouve dans différents documentaires. Ils contribuent à préserver le souvenir de certains faits dans notre mémoire. Ils ont apporté un regard nouveau et étranger sur la France.

8. Un déficit de témoins

De nos jours, il est de plus en plus difficile pour les réalisateurs de trouver des acteurs de la Seconde Guerre mondiale car cette génération vieillit et beaucoup ont déjà disparu. Dans quelque temps, les nouveaux documentaires traitant de la Seconde Guerre mondiale ne se feront qu'avec des images d'archives et un commentaire en voix-off. On ne pourra plus créer un documentaire comme *Shoah* de Claude Lanzmann uniquement fait de témoignages d'acteurs de cet événement. Pourtant, il nous semble que cela ne signifie pas la fin des documentaires sur cette période. Les documentaristes réaliseront leurs œuvres sans faire appel à des témoins. Il y a aura peut être plus de parole d'expert.

Mais les témoignages apportent beaucoup et il semble peu probable que les documentaristes se privent de la parole de gens qui ont vécu les événements racontés. La solution peut être, pour eux, afin de pallier ce futur déficit de témoins directs de

l'événement, de monter des images de témoignages tirées d'autres documentaires, de faire un nouveau montage d'anciens témoignages filmés, en quelque sorte, de faire du neuf avec du vieux. Ce procédé montre bien l'importance de ces hommes et femmes qui, mieux peut-être que tous les autres moyens, transmettent la mémoire des peuples. Ainsi la télévision continuera de cette façon à être un vecteur de mémoire collective.

III - Le discours dans les documentaires

Le discours dans les documentaires, notamment en ce qui concerne les témoignages, prend une dimension particulière. En effet le ton, les silences ont souvent une importance aussi essentielle que les paroles et sont l'indice souvent d'une intention de l'émetteur. Ainsi on peut y voir une intention marquée de mettre l'accent, par exemple, sur tel ou tel fait, de signaler une émotion ou de créer une sorte de complicité avec le téléspectateur. De plus, celui-ci prend la place d'un interlocuteur silencieux par la relation que le présentateur ou le témoin crée avec lui. Tous ces procédés déclenchent chez lui une réaction qui conduira à mieux fixer les souvenirs dans sa mémoire.

Dans le documentaire, il y a deux types de discours : le commentaire explicatif et le témoignage. Il ne fait pas forcément appel aux deux discours. Il peut ne contenir que des témoignages sans qu'aucun autre type de commentaire ne fasse son apparition. Ou alors, il peut n'y avoir qu'un commentaire explicatif sans témoignage, comme c'est le cas par exemple pour le documentaire d'Isabelle Clarke, *8 mai 1945, la capitulation*. En effet, ce dernier n'est réalisé qu'avec un discours explicatif en voix-off. Parfois, le discours explicatif n'est pas en voix-off, il peut s'agir d'un son synchrone comme pour *Un débarquement à quitte ou double* de Nicolas Glimois où un présentateur, Gilles Perrault, donne les explications nécessaires sur le déroulement du Débarquement en Normandie. Il est mis en scène, il apparaît donc à l'image, le plus souvent dans une salle de cinéma mais aussi dans le musée dédié au Débarquement du 6 juin 1944 ou sur une plage de Normandie. Mais il n'est pas toujours à l'image. Certaines fois il continue de parler, d'expliquer, mais sa voix est posée sur des images d'archives. Le son n'est alors plus synchrone et devient off.

Dans la plupart des documentaires, c'est la version du commentaire en voix-off qui prédomine. La très grande majorité fonctionnent avec un commentaire. Il est très rare d'en

rencontrer un qui n'en utilise jamais. Même dans *Shoah*, de Claude Lanzmann, à certains moments, peu nombreux, certes, le réalisateur commente des faits.

Enfin, le dernier type de discours est celui des témoins. De nombreux documentaires font appel à ceux qui ont vécu un événement pour en parler, pour qu'ils racontent et ainsi donner une dimension plus humaine au documentaire. Il faut distinguer les témoins oculaires et les experts.

Shoah de Claude Lanzmann fonctionne essentiellement qu'avec des témoignages de personnes ayant vécu la guerre et les déportations en camps. Ainsi, les premiers sont toutes les personnes qui ont vécu l'événement ou ont subi les conséquences de l'événement, tels les enfants de déportés dont les parents refusent toujours de parler, de raconter après le traumatisme subi. C'est le cas, par exemple, d'Hanna Zaidel dans *Shoah*. Hanna est la fille de Motke Zaidel que Claude Lanzmann a interviewée pour son film. Il était interné dans le ghetto de Vilnius et a dû déterrer des fosses communes dans la forêt de Ponary afin de brûler les corps pour effacer toute trace des crimes commis. Sa fille, Hanna, raconte comment enfant elle n'arrivait pas à communiquer avec son père et que, devenue adulte, elle a eu beaucoup de mal à le faire parler, à lui faire raconter son histoire. Même si Hanna n'a pas vécu directement ces faits, elle oblige le téléspectateur à s'identifier à son père et fait monter l'intensité émotionnelle par ce ressenti individuel. On garde toujours mieux en mémoire les émotions et surtout les émotions dues à des souvenirs négatifs, douloureux.

1. Le commentaire explicatif

1.1. Donner du sens

Ce type de commentaire permet de lier les images d'archives entre elles et de leur donner du sens. Il fait également le pont entre l'image d'archives et le spectateur. En effet, le sens d'une image n'est pas toujours évident à comprendre. Le commentaire permet de raconter ce qui s'y passe précisément (qui sont les acteurs, où sont-ils, que font-ils ?...).

Le commentaire permet de raconter une histoire cohérente, une histoire qui progresse au fur et à mesure du documentaire. Il donne des informations précises, parfois plus précises que les témoignages qui sont les souvenirs de personnes et, par essence, les souvenirs sont imprécis et souvent non conformes à la réalité. De plus, tous les témoins ne s'expriment pas de la même manière, certains sont plus ou moins clairs. Ainsi dans *Nous étions 177*, le commentaire explicatif en voix-off précède très souvent un témoignage afin que le

télespectateur comprenne d'emblée le sujet traité, même lorsque la parole du témoin est incomplète. Parfois le commentaire est redondant avec le discours des témoins, comme dans *Nous étions 177*. Le commentaire explique : « *Un peu partout les Allemands commencent à sortir de leurs abris et à se rendre* ». Quant au témoin René Rossey, il dit exactement la même chose : « *On a commencé à voir les premiers Allemands qui se sont rendus* ». Le commentaire explicatif fournit plutôt des informations d'un point de vue historique, il peut ainsi donner des dates ou des chiffres précis. Dans *La Bataille de l'Atlantique*, de René-Jean Bouyer, dès le début du film, le discours explicatif, sous la forme d'une voix-off, présente aux téléspectateurs le sujet : La Bataille de l'Atlantique est « *l'une des plus longues batailles de l'Histoire et la plus coûteuse en vies humaines. 75 000 morts* ». Dans *Saipan* de Serge Viallet, ce sont des dates et des lieux qui sont décrits pour le téléspectateur : « *Le 15 juin 1944, soit 9 jours après le Débarquement, les Américains entreprennent la conquête des îles Marianne, situées à mi-chemin entre l'Australie et le Japon* ». Un témoin, sauf les témoins experts, n'aurait pas pu avancer précisément ces données.

Ainsi le travail de mémoire passe par l'explication et la compréhension des événements et c'est avant tout la visée de ces discours.

1.2. L'émotion suscitée

Pourtant, même si le discours explicatif n'est pas empreint d'émotion comme le discours des témoins directs, il n'en est pas pour autant dépourvu. En effet, puisque cette guerre a créé des situations abominables, lorsque le discours explicatif les évoque, le téléspectateur peut ressentir une vive émotion. Ainsi, dans *La Bataille de l'Atlantique*, alors que plusieurs témoins directs se relayent pour expliquer la situation critique des naufragés britanniques dans l'océan, après que le bateau a été coulé, sans que les Allemands ne fassent le moindre geste pour les sauver de la noyade, le discours explicatif rappelle qu' « *après un torpillage de navires, les naufragés sont abandonnés à leur sort. Les navires marchands ont l'interdiction formelle de s'arrêter pour les repêcher. Les bâtiments de guerre doivent, eux, éloigner les sous-marins avant de revenir lancer les filets de sauvetage à ceux qui ont survécu* ». Ici, le commentaire ne peut que susciter l'émotion du téléspectateur au vu de cette situation d'horreur dans laquelle se retrouve piéger les marins naufragés.

Dans ces propos on retrouve très souvent des mots à connotation subjective. Ainsi, dans *Ils étaient la France Libre*, en évoquant le manque d'armes de l'Armée d'Afrique, le commentaire prend l'exemple du 4^e Régiment de Tirailleurs Tunisiens qui « *est dramatiquement sous équipé [face [...]] aux redoutables blindés de Rommel* ». Le

télespectateur sera amené à adopter le point de vue du commentateur devant ces soldats qui se sont battus pour la France aux côtés des Alliés, tout en désobéissant aux ordres du gouvernement légal en place. Toutes ces explications insistent sur les conditions insuffisantes de l'armement dans les combats menés pour défendre la mère-patrie face à des adversaires dangereux (*dramatiquement/redoutables*). Par ce commentaire empreint de subjectivité, les téléspectateurs peuvent prendre davantage conscience que ces tirailleurs tunisiens ont fait preuve d'un grand dévouement envers la France en combattant sous équipés et ils pourront se sentir solidaires de ces soldats dont ils apprécient la grande valeur et même se mettre à leur place. Ainsi se forgera plus aisément la mémoire collective, aidée par les émotions que la subjectivité du commentaire a fait naître.

Dans documentaire de René-Jean Bouyer, toujours à propos de la situation des marins naufragés, la voix-off parle de « *situations si poignantes* ». Le terme « *poignantes* » provoque l'émotion, encore une fois. Dès lors, le téléspectateur pourra ressentir de l'empathie pour les acteurs de l'Histoire. Dans *Les enfants cachés* de Raphaël Delpard, le commentaire parle « *du chant lugubre des escaliers* » que les Juifs ne vont pas cesser d'entendre pendant la guerre quand la police pénètre dans un immeuble pour les arrêter. Ce même commentaire parle également des « *familles pétrifiées par l'attente de longs moments d'angoisse à la limite du supportable* ». Le commentaire cherche à insister sur l'indicible vécu par les Juifs à cette époque.

1.3. Un ton parfois confidentiel

Parfois, la voix-off du discours explicatif s'adresse directement au public de manière plus confidentielle et plus intime. Ainsi dans *Nous étions 177*, documentaire de Cédric Condon, le commentaire en voix-off utilise la première personne du pluriel. Il n'est donc plus du tout neutre. La voix-off prend la place d'un témoin direct du Débarquement de Normandie : « *22h30, nous savons maintenant depuis une demi heure où a lieu l'invasion. Nous débarquerons demain 6 juin à l'heure h+20 soit 7h30 à l'Ouest de Ouistreham* ». Elle semble s'adresser directement aux téléspectateurs sur le mode confidentiel. De plus elle les plonge directement au cœur de l'événement en utilisant les marqueurs de temps « *maintenant* », « *depuis une demi heure* » ou « *demain* ». En effet, ces marqueurs sont utilisés lorsque l'on parle dans le présent. Si l'on raconte un fait appartenant au passé, on utilisera d'autres marqueurs en fonction donc de la nouvelle situation de communication : « *le jour suivant* » ou « *le lendemain* » à la place de « *demain* ». Ce procédé permet

d'impliquer le téléspectateur dans l'Histoire. De même, dans le documentaire de Daniel Costelle et Isabelle Clarke, *8 mai 1945, la Capitulation*, alors qu'il n'y a aucun témoignage, le réalisateur prend le parti de faire parler un des acteurs de la guerre, un général américain, à propos d'Alfred Jodl qui implorait le camp des vainqueurs de traiter les Allemands « *avec générosité* » : « *Il ne manque pas de souffle* ». Cette expression est typiquement une expression que l'on emploie à l'oral. C'est comme si ce général s'était directement adressé aux téléspectateurs lors d'une confidence. Tous ces procédés permettent de rendre les faits plus vivants, de les rapprocher de notre présent, de les rendre donc plus actuels.

1.4. La présentation des témoins

Le commentaire explicatif sert, dans certains cas, à simplement introduire et présenter le témoin qui va suivre. Ainsi dans *Saipan*, il annonce : « *Infirmier des Forces Navales, Ned Mc Carty est envoyé en première ligne au cours de la dernière semaine de combat* ». Ned Mc Carty peut dès lors commencer son histoire et on comprend mieux son implication dans l'événement. Autre exemple : dans *Ils étaient la France Libre* d'Éric Blanchot, le commentaire explicatif introduit ainsi le témoin juste avant sa prise de parole : « *Francis di Constanzo, Français d'Algérie, est alors officier dans l'Armée d'Afrique* ». Parfois cette présentation se fait simplement à l'aide d'un sous-titre lorsque la personne est à l'image.

2. Un commentaire explicatif un peu différent : *Un débarquement à quitte ou double*

L'un des documentaires du corpus est un peu différent des autres, puisque son commentaire explicatif ne se fait pas par le biais d'une voix-off. Dans *Un Débarquement à quitte ou double*, de Nicolas Glimois, c'est un présentateur, Gilles Perrault, qui se montre aux téléspectateurs et semble s'adresser directement à eux puisqu'il regarde la caméra la plupart du temps. Par moment, notamment au début du documentaire, il interpelle le public avec le pronom « *vous* ». Il leur parle directement et il les regarde à travers la caméra. Il utilise aussi le « *je* » et le « *nous* ». Il s'implique donc dans une relation avec le téléspectateur. Il lui parle.

Sa présence change le ton du commentaire. Alors que dans les autres documentaires,

lorsqu'il s'agit d'une voix-off, le ton semble plus neutre, plus monocorde, le présentateur Gilles Perrault s'adresse aux téléspectateurs, est en représentation devant la caméra. Il met le ton, appuie sur certains mots. Le rythme de diction n'est pas le même lorsqu'il s'agit d'une voix-off. Gilles Perrault raconte une histoire. Pour autant, le contenu de son discours ne varie pas vraiment de celui des voix-off. Il est lui aussi empreint de subjectivité, de mots traduisant un sentiment, une émotion, un point de vue. Il parle ainsi de « *sacrifice terrible* » des soldats alliés pendant le Débarquement, sur les plages de Normandie.

Comme nous venons de le voir, Gilles Perrault implique le téléspectateur dans ce documentaire, donc dans l'Histoire et le souvenir. La visée est clairement celle du souvenir. En effet, vers la fin du film il apostrophe les téléspectateurs par un « *N'oublions pas que les chambres à gaz d'Auschwitz fonctionnent jour et nuit, que nos déportés meurent tous les jours dans les camps de concentration de Ravensbrück, de Buchenwald, de Dachau* ». Il impose à tous de se souvenir de ces morts et de ces monstruosité. Alors que le documentaire ne traite que du Débarquement de Normandie, il conclut sur le souvenir et l'importance de ne pas oublier les morts des camps. *Un Débarquement à quitte ou double* lutte donc contre l'oubli. De plus, le présentateur nomme quelques camps de concentration bien connus de tous. Par cela il fait une piqûre de rappel à la mémoire commune, tout le monde connaît ces camps, ils font partie de notre mémoire collective.

3. Étude de quelques thèmes récurrents

Les documentaires évoquent très souvent les mêmes thèmes et cela se répercute dans les commentaires explicatifs dans lesquels l'auteur s'exprime. Ils sont écrits avant la réalisation du film.

3.1. Les aspects méconnus de la Seconde Guerre mondiale

Le commentaire explicatif rappelle que nous méconnaissons certains aspects de la Seconde Guerre mondiale et que des épisodes ont longtemps été passés sous silence ou sont assez peu évoqués encore aujourd'hui. Ainsi dans *Ils étaient la France libre* d'Éric Blanchot, le commentaire en voix-off évoque les événements du Hohneck, complètement inconnus en France. Un groupe de FFI parvient à faire reculer les Allemands et s'emparent

du sommet du Hohneck dans les Vosges. Le 1^{er} bataillon du 4^e Régiment de Tirailleurs Tunisiens, venu relever les FFI subit un assaut particulièrement féroce. Les ouvertures de l'hôtel dans lequel ces soldats s'étaient installés s'effondrent après un tir allemand. Le 4^e RTT est pris au piège et devra se rendre. La voix-off aide le téléspectateur à garder dans sa mémoire cet événement en louant « *la bravoure et la ténacité* » des défenseurs du Hohneck qui « *ne furent jamais reconnues* ». Le commentaire explicatif se charge donc de faire reconnaître leur courage en mettant l'accent sur leur bravoure. Ces soldats africains, longtemps oubliés dans l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, sont donc rappelés ici au souvenir de tous. Ce n'est que justice et il est important que l'on se forge une mémoire délivrée de tout désaveu.

Ainsi dans ce même documentaire, on apprend que des soldats africains ont combattu pour la Libération de la France. Même si on connaît l'histoire de ces combattants, on en parle assez peu ou le sujet est abordé sommairement. Le commentaire explicatif le précise donc :

« *Dans l'ombre de l'épopée gaulliste, les monuments des Vosges et les nécropoles des plaines d'Alsace témoignent de cette autre histoire méconnue et oubliée. Il nous rappelle les sacrifices consentis pour libérer notre pays par des hommes venus de l'empire français, les soldats de l'Armée d'Afrique* ».

Le commentaire explicatif fait prendre conscience que ces hommes n'ont pas moins démérité que les autres soldats et qu'il ne faut pas les oublier. Il cherche à faire entrer l'histoire de ces soldats d'Afrique, jusqu'à présent absente, dans la mémoire collective de la France. Le ton du documentaire d'Éric Blanchot est donné : il essaie de transmettre la mémoire de ces hommes, véritables héros car ils ont largement contribué, eux aussi, à la libération de la France. Ainsi on apprend que « *Les unités [de l'Armée d'Afrique] stationnées en Tunisie désobéissent [aux ordres du Maréchal Pétain de ne pas prendre les armes] et basculent définitivement le 19 novembre 1942 dans le camp des Alliés* ».

Le commentaire explicatif crée des héros comme nous venons de le démontrer grâce à l'exemple du documentaire *Ils étaient la France Libre*. Le discours met en avant des héros d'un autre genre : les soldats de l'Armée d'Afrique composée de Français des colonies, d'indigènes et de fugitifs venus de la métropole.

3.2. Les héros nationaux

Le commentaire explicatif se souvient aussi des héros nationaux que tous les téléspectateurs connaissent. Il leur rappelle leur passé commun et les unit autour de ce passé glorieux dont ils sont fiers. Il rend hommage aux héros nationaux de cette guerre tel, par exemple, le Général de Lattre de Tassigny qui a commandé l'Armée de la France Libre pour le Débarquement de Provence, comme le précise le commentaire du documentaire d'Éric Blanchot, *Ils étaient la France Libre*. Il met en avant les exploits de ce général : « *En moins d'un mois, les divisions de De Lattre parcourent plus de sept cents kilomètres et libèrent le tiers du territoire national [...]* ». Le Général et ses soldats sont glorifiés, hissés au rang de héros. Ce succès est une fierté pour les Français : De Lattre de Tassigny se fixera dans la mémoire de tous.

Au-delà des héros nationaux, le commentaire élève au rang de martyr certains résistants. Ainsi, dans *Ils étaient la France Libre*, on apprend que dans les Vosges, afin de préparer la bataille, les Allemands montent « *de vastes opérations [pour que] les foyers terroristes soient liquidés* » et pour qu'ils ne viennent pas en aide aux Alliés. Les résistants des Vosges vont donc payer un lourd tribut, « *les groupes de FFI vosgiens succombent les uns après les autres. Au-dessus de la Bresse, les sept cent cinquante maquisards de Piquante Pierre sont submergés* ».

Qu'ils soient martyrs ou non, le commentaire donne une place importante aux héros de guerre. Cela construit une unité nationale puisque les téléspectateurs sont unis autour de la bravoure de ces hommes. On a déjà vu que la mémoire collective construit des héros et la télévision, par le documentaire, comme celui qui nous intéresse, renforce l'admiration pour ces hommes et ces femmes en remémorant les sacrifices consentis et le courage. La mémoire collective aime à se souvenir des héros qui sont des modèles à suivre, comme Jean Moulin par exemple.

3.3. Les anti-héros

À l'inverse, le commentaire explicatif peut rappeler au souvenir des téléspectateurs des anti-héros très célèbres. C'est le cas du documentaire de René-Jean Bouyer, *Ils étaient Catholiques au temps du nazisme* (2^e partie, « Des croyants déchirés »), qui en présentant le témoin à venir, Raymonde Belot, résistante, rappelle qu'en mars 1944, elle « *est arrêtée avec son mari et conduite [...]* avenue Berthelot à Lyon. C'est le siège de la Gestapo, le

quartier général de Barbie, un lieu effroyable ». Comme nous l'avons déjà vu, le commentaire utilise un vocabulaire parfois subjectif comme dans ce cas précis avec le terme « *effroyable* ». On imagine fort bien le traitement infligé à cette femme. Le SS Klaus Barbie, surnommé le Boucher de Lyon, est connu en France surtout pour avoir été le tortionnaire de Jean Moulin, chef de la Résistance, personnalité française, érigée depuis la fin de la guerre en héros national, mais aussi pour avoir commis des crimes contre l'humanité dans la région de Lyon pendant la guerre et pour avoir été particulièrement impitoyable. Son autre fait d'armes est l'arrestation et la déportation à Auschwitz des enfants de la maison d'Izieu (enfants juifs réfugiés (d'Allemagne) dont les parents étaient internés ou déportés) âgés de trois à treize ans, ainsi que le personnel sur place. Klaus Barbie est entré dans la mémoire collective française d'autant plus que beaucoup des téléspectateurs, sauf les plus jeunes, se souviennent certainement de son procès qui eut lieu en 1987 en France. Tous les médias s'en étaient fait l'écho. Comme beaucoup de nazis, il avait réussi à rejoindre la Bolivie où il a vécu de nombreuses années avant d'être identifié par les chasseurs de nazis, Serge et Beate Klarsfeld, et renvoyé en France par le gouvernement bolivien. La mémoire collective se souvient particulièrement des événements tragiques et n'occulte pas les êtres qui, comme Barbie, nous obligent à nous questionner sur les limites de l'homme et sur le degré de cruauté dont il est capable de faire preuve.

4. Le passé refoulé

Le commentaire explicatif peut aussi amener le téléspectateur à se souvenir d'événements dont les Français ne sont pas fiers et qui pourraient tomber dans l'oubli. Ainsi, on parle souvent de la Collaboration en France avec l'Allemagne nazie mais on évoque assez peu le cas de ces Français, qui se sont engagés volontairement aux côtés de l'Allemagne dans la division Charlemagne. Qui sait que les survivants de cette division ont été les derniers à défendre Berlin, se battant corps à corps dans les derniers combats de rue ? Ceux-là ont tendance à tomber dans l'oubli de la mémoire. De même on omet de parler des miliciens français qui traquaient les résistants et allaient jusqu'à infiltrer leur réseau pour pouvoir mieux les dénoncer après. Le documentaire *Rendez-vous à la plage*, du réalisateur Jean-François Pahun, raconte l'histoire de la répression allemande contre les résistants de Bretagne : le village de Saint-Marcel incendié et une traque aux parachutistes rendus possibles à cause de « *miliciens déguisés en résistants* » qui vont guider les Allemands.

Le commentaire explicatif des documentaires britanniques de la série *Le Monde en*

guerre permet aussi aux téléspectateurs de prendre connaissance des erreurs commises par les Français. Ainsi dans l'épisode, « La chute de la France : mai – juin 1940 », ils apprennent que des rapports avaient signalé aux Français que « *près de 50 divisions de la Wehrmacht étaient en route [vers les Ardennes, mais que ces derniers] avaient choisi d'ignorer. Ils apprirent même la date de l'attaque, mais là encore, ne firent rien* ». Ces erreurs de tactique sont peu, voire pas du tout, évoquées dans les documentaires réalisés par des Français. Bien que l'on reconnaisse volontiers la collaboration du Gouvernement de Vichy avec l'Allemagne, on ne parle jamais des fautes militaires qui sont sans aucun doute, selon certains, responsables de la débâcle. C'est d'ailleurs un témoin militaire allemand qui le précise : « *Si l'Armée française avait attaqué au début de septembre alors qu'elle était supérieure en divisions avec ses voitures blindées, en artillerie et en forces aériennes, les Allemands [...] n'auraient pas pu tenir plus d'une ou deux semaines* ».

Enfin, comme nous l'avons déjà souligné, le commentaire explicatif en essayant de nous transmettre une mémoire d'événements méconnus, met les téléspectateurs face à leur passé, un passé parfois refoulé. Ainsi dans le documentaire *Ils étaient la France Libre*, qui traite de l'Armée d'Afrique qui a combattu aux côtés des Alliés pour la Libération de la patrie, il n'oublie pas de rappeler aux téléspectateurs :

« Au sein de cette armée cosmopolite, l'égalité des hommes est loin d'être la règle. Les coloniaux mobilisés au sein des empires britannique et français n'ont, en effet, ni les mêmes droits, ni les mêmes soldes que les européens de souche. [...] Les soldats Afro-Américains comme les tirailleurs Sénégalais vivent alors sous un régime ségrégationniste. La diversité des hommes et la fraternité née du combat ne doivent pas masquer le contexte de l'époque. Nous sommes toujours au temps des colonies et les droits des indigènes restent à conquérir ».

Il s'agit bien là d'une critique de notre passé colonial. Le discours dépasse quelque peu les limites de la Seconde Guerre mondiale mais il met les téléspectateurs face à ce passé encombrant afin d'effectuer une prise de conscience. Ils doivent l'assumer pour évoluer positivement dans le monde d'aujourd'hui et mieux comprendre notre société. Le passé colonial n'a-t-il pas encore aujourd'hui quelques conséquences dont on ne parle pas dans les manuels d'histoire ? Ainsi, peut-être aidés par la télévision qui est toujours là pour nous rappeler ce que nous avons oublié, arriverons-nous à faire évoluer la situation en ayant des jugements plus objectifs et en adoptant des attitudes différentes.

5. Faire réfléchir, mettre en garde

Le commentaire explicatif fait donc réfléchir les téléspectateurs sur leur avenir en leur signalant le parallèle avec le passé. Le documentaire d'Alain Resnais *Nuit et Brouillard* pose la question de la responsabilité de l'univers concentrationnaire. Le discours dénonce parfaitement, et de façon intelligible pour le téléspectateur, la responsabilité de chacun dans la déportation. « *Quand les Alliés ouvrent les portes...toutes les portes... Les déportés regardent sans comprendre. Sont-ils délivrés ? La vie quotidienne va-t-elle les reconnaître ? "Je ne suis pas responsable", dit le kapo. "Je ne suis pas responsable", dit l'officier. "Je ne suis pas responsable"... Alors qui est responsable ?* ». Toutes ces observations rappellent tous ceux qui ont choisi d'obéir à des ordres sans se poser de questions et qui, par la suite, au moment des comptes, se sont cachés derrière les ordres donnés et n'ont pas assumé leurs actes. Même si ce documentaire a été réalisé dix ans après la fin de la guerre, le constat qu'il fait est toujours d'actualité dans notre société. De plus, il a su être visionnaire ou suffisamment sage pour comprendre que même si cette guerre était finie, il ne fallait pas relâcher notre vigilance car à tout moment notre monde peut basculer dans un nouveau conflit et ses horreurs. Ainsi, le commentaire met en garde le téléspectateur :

« Qui de nous veille de cet étrange observatoire pour nous avertir de la venue des nouveaux bourreaux ? Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre ? Quelque part, parmi nous, il reste des kapos chanceux, des chefs récupérés, des dénonciateurs inconnus. Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin ».

Le public est averti : les horreurs de la Seconde Guerre mondiale ne sont pas d'un autre temps. Nous ne sommes pas à l'abri. Il faut rester attentif pour que tous ces événements ne se reproduisent plus. Tout pourrait recommencer à tout instant partout dans le monde.

6. La volonté de se souvenir

Le documentaire d'Alain Resnais a été commandé par le Comité d'Histoire de la Seconde Guerre mondiale en 1955 pour célébrer les dix ans de la libération des camps. Déjà à l'époque du tournage, en 1955, il y avait une volonté des autorités à se souvenir de l'univers concentrationnaire et des dégâts causés. On est encore assez loin d'évoquer le génocide des Juifs, l'industrialisation de la mort, mais le commentaire tente de montrer la souffrance des internés (le travail harassant, le manque de nourriture, la violence...).

Ce texte de Jean Cayrol se présente comme un long poème. Dès les premiers mots il nous transporte dans un univers qui, malgré les évocations rassurantes : *un paysage tranquille, une prairie, des moissons, des feux d'herbe, une route, des voitures, des paysans, un couple, un village de vacances, une foire, un clocher*, trouble le spectateur par le premier mot : « *Même* », qui exprime une opposition et par les images inquiétantes accompagnant le texte qui mêlent passé (fils de fer barbelé, photo de l'entrée du camp d'Auschwitz, miradors...) et présent (une prairie, une route qui longe l'ancien camp...). Très vite les inquiétudes du spectateur sont confirmées par une expression qui s'oppose aux termes précédemment utilisés et qui rappelle une réalité épouvantable : camp de concentration. « *Même un paysage tranquille, même une prairie avec des vols de corbeaux, des moissons et des feux d'herbe, même une route où passent des voitures, des paysans, des couples, même un village pour vacances, avec une foire et un clocher peuvent conduire tout simplement à un camp de concentration* ». Immédiatement le téléspectateur est plongé dans l'univers concentrationnaire avec l'évocation de certains noms tristement célèbres : Le Struthof, Orianenbourg, Auschwitz, Neuengamme, Belsen, Ravensbruck, Dachau. Cette opposition qui met en lumière le bien et le mal est saisissante. Ces noms sonnent tout à coup dans la mémoire du spectateur qui commence alors à se souvenir. Ces noms connotent tous l'inimaginable, l'indicible, la terreur, l'horreur vécue. Ce souvenir se réveille brutalement et surgit brusquement dans la mémoire. Les images qui s'imposent à l'esprit, maintenant, sont le sang, les blocks, les fils de fer barbelés électrifiés, « *la terre usée par le piétinement des concentrationnaires* ». Ainsi grâce à ce rappel, le spectateur se forge une mémoire, la mémoire des victimes du nazisme. Il a l'impression d'une voix qui traverse la nuit et le brouillard pour, cette fois-ci, transmettre la mémoire des événements.

Par ce long texte empreint de poésie, Jean Cayrol nous fait effectuer une plongée dans l'univers terrible des camps de concentration. La principale difficulté à laquelle se heurtent les témoins de récits sur les camps est de rendre avec des mots une réalité ressentie

comme indicible. Certains, comme Jean Cayrol, ont utilisé, pour décrire l'inimaginable, la poésie. Il était ainsi sûr, par cette expression poétique, de marquer les esprits car cette forme littéraire est propre à entretenir la mémoire, elle permet de mieux mémoriser, de ne pas oublier les atrocités vécues. Elle comporte une grande charge émotionnelle. Tout en faisant le choix de la simplicité Jean Cayrol peut toucher l'esprit du plus grand nombre possible de personnes et se mettre à leur portée, pour rendre accessible tout ce qui pourrait échapper à leur entendement.

Le commentaire met l'accent sur le fait que même les lieux les plus poétiques, bucoliques, peuvent avoir été le théâtre d'atrocités. C'est pourquoi il mêle à notre esprit les images du présent et celles du passé pour nous rappeler que ce passé doit faire partie de notre présent et que nous nous devons de le préserver malgré le temps qui passe : nous devons nous souvenir de toutes les victimes du nazisme. En même temps il leur rend hommage :

« Pendant ce temps, Burger, ouvrier allemand, Sterne, étudiant juif d'Amsterdam, Schmulzki, marchand de Cracovie, Annette, lycéenne de Bordeaux, vivent leur vie de tous les jours sans savoir qu'ils ont déjà, à mille kilomètres de chez eux une place assignée », « Et le jour vient où leurs blocs sont terminés, où il ne manque plus qu'eux. Raflés de Varsovie. Déportés de Lodz, de Prague, de Bruxelles, d'Athènes, de Zagreb, d'Odessa ou de Rome, internés de Pithiviers, raflés du Vel'd'Hiv', résistants parqués à Compiègne, la foule des pris sur le fait, des pris par erreur, des pris au hasard, se met en marche vers les camps ».

Par les mots puissants et empreints d'émotion qu'il utilise, Jean Cayrol se veut vecteur de mémoire. Son texte témoigne de sa vigilance de tous les jours qu'il nous engage à partager. Il termine en essayant de réveiller les consciences des spectateurs : *« Maintenant, va-t-on oublier les neuf millions de morts nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays et qui ne pensons pas à regarder autour de nous, et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin ».*

Le texte de Jean Cayrol et les images du film d'Alain Resnais ne nous ménagent pas. Aucun détail morbide et édifiant nous sont épargnés. Ainsi ils sont propres à frapper l'esprit des gens qui ne pourront plus jamais oublier : les corps nus et décharnés, à moitié brûlés dans les fours crématoire, le plafond des chambres à gaz griffé, les suicidés accrochés au fils électrifiés et surtout l'image symbolique de la barbarie, de la folie nazie qui a fait le tour du monde : les bulldozers charriant à Bergen-Belsen des milliers de cadavres squelettiques,

disloqués, pour les jeter dans une fosse commune. Ce film retransmis une dizaine d'années après la guerre a permis de diffuser à plus grande échelle les horreurs nazies.

Le téléspectateur ne peut être que marqué profondément par ce commentaire, par le ton et les mots employés, qui diffère tant des autres commentaires explicatifs. Il fait réfléchir sur le passé et les responsabilités de chacun tout en mettant en garde pour l'avenir. Ce documentaire responsabilise sans pour autant culpabiliser. Il est donc particulièrement efficace au regard de la mémoire collective : on se souvient tous ensemble, on réfléchit au sujet pour éviter de reproduire les erreurs du passé. Il sert d'avertissement pour le futur mais il sert également à la mémoire collective concernant la déportation.

La dernière partie du documentaire d'Éric Ellena, *La longue marche de Bob Slaughter*, raconte par le biais d'un commentaire explicatif en voix-off, les difficultés rencontrées par le héros, Bob Slaughter, à trouver un terrain pour construire son mémorial, « en l'honneur des ses amis morts à Omaha ». On lui propose des terrains minuscules et celui qu'il convoite lui est refusé. « Visiblement les habitants n'en ont rien à faire de son projet coûteux et d'un autre temps ». Ce documentaire réalisé en 2004, montre, grâce au commentaire explicatif, à quel point les événements de la Seconde Guerre mondiale sont passés en arrière plan dans la vie des gens, se sont banalisés. Il raconte que Bob Slaughter n'a obtenu son terrain qu'à partir du moment où il a été invité à accompagner le Président Clinton sur la plage d'Omaha pour les commémorations de 1994. Il devient une célébrité dans sa région et les donations affluent pour la construction du mémorial. Ici, on se rend compte de l'utilité des médias et notamment de la télévision qui a un pouvoir puissant : le fait d'avoir été vu par des millions de gens à la télévision, a permis à Bob Slaughter de collecter suffisamment d'argent pour son mémorial et d'obtenir gratuitement le terrain qu'il convoitait (gracieusement offert par la mairie de la ville).

Le commentaire explicatif a pour but, entre autres, de faire réfléchir les téléspectateurs sur leur passé pour qu'ils puissent établir un lien avec leur présent. Il y a également toujours l'idée sous-jacente qu'ils doivent se souvenir du passé afin de ne pas en reproduire les erreurs. Ainsi dans le documentaire, *La longue marche de Bob Slaughter*, le commentaire introduit le sujet dont il va être question, l'engagement des Américains dans la guerre. Le commentaire explicatif plante le décor : « Un matin froid de juin 1944, ces jeunes hommes à peine sortis de l'adolescence donnent leur vie sur une plage de Normandie. Soixante ans plus tard, quel souvenir reste-il de leur sacrifice ? La jeune génération d'aujourd'hui sait-elle seulement ce qui leur est arrivé ? » La visée est claire : le

documentaire cherche à raviver le souvenir des ces hommes qui ne connaissaient pas la France mais qui sont venus pour la libérer, et plus largement, raviver le souvenir de tous ceux qui se sont battus pour notre pays, leur rendre hommage. Ce commentaire nous oblige à nous interroger sur la connaissance aujourd'hui que nous avons de la Seconde Guerre mondiale et surtout sur ce que sait la jeune génération. En effet, que connaissent les jeunes, aujourd'hui de la Seconde Guerre mondiale ? La télévision sert donc de relais entre les téléspectateurs (même les plus jeunes) et le savoir, la connaissance d'un événement. Elle participe en conséquence à la création et à l'entretien de la mémoire collective de la Seconde Guerre mondiale grâce aux documentaires qu'elle choisit de diffuser.

7. Le témoignage : donner la parole

Les documentaires ont souvent tendance à donner la parole à des témoins d'un événement. C'est le moment pour ces témoins de s'adresser au plus grand nombre grâce aux médias.

Il existe trois grands types de témoignages :

- le témoignage de celui qui a vécu les événements (témoin direct)
- le témoignage d'un proche d'un témoin direct
- le témoignage d'une personne n'ayant pas vécu l'événement mais ayant un point de vue avisé (les experts)

Les témoins les plus souvent présents dans les documentaires sont les témoins directs et les experts. Les proches de témoins directs sont peu présents. Ils ne feront donc pas l'objet d'une analyse.

Les experts ne sont pas dans l'émotion comme les témoins directs. Ils racontent les événements de manière plus objective. Le témoin direct, lui, va raconter ses souvenirs qui peuvent être imprécis puisque la mémoire n'est pas infaillible. Comme nous l'avons dit auparavant, il racontera son histoire en fonction de son ressenti sur les événements. Il ne la racontera pas de la même manière qu'un autre. Cependant, même imprécis parfois, ce type de témoignages a été capital dans la compréhension des événements de la Seconde Guerre mondiale. Ils nous ont permis de découvrir par exemple tout ce qui était caché par les nazis sur le fonctionnement des camps. En effet, des rescapés ont témoigné, notamment sur les Sonderkommandos.

De plus, les différents témoignages sur les camps d'extermination, se recourent, ce qui permet d'affirmer que la parole des témoins directs, même parfois si elle est imprécise, est d'une grande importance et est surtout fiable. Ainsi, plusieurs personnes dans différents documentaires racontent le spectacle à l'ouverture des chambres à gaz, après le gazage. Toutes les victimes étaient mortes près des portes et elles étaient montées les unes sur les autres pour respirer mieux, se blessant parfois. Dans l'épisode « Génocide » du *Monde en Guerre*, Richard Böch, un ancien SS au camp d'Auschwitz parle d'une « pyramide [de gens qui] avaient grimpé les uns sur les autres jusqu'à ce que les derniers se tiennent tout en haut ». Filip Müller, Juifs du travail à Auschwitz dans les chambres à gaz, corrobore ce témoignage dans *Shoah* : « [...] les enfants et les plus faibles, les vieux se trouvaient au-dessous. Et les plus forts au-dessus. Dans ce combat de la mort, le père ne savait plus que son enfant était là, sous lui ». Ces deux témoins disent la même chose avec des mots différents. Même si leurs expériences n'ont pas été les mêmes, puisque l'un était gardien SS, l'autre esclave de travail, ils ont vu la même chose. Des témoignages qui se confirment, d'autant plus quand ils ne sont pas inclus dans le même documentaire, montrent que les témoins relatent la réalité. De plus, les événements ou anecdotes dont ils font le plus souvent allusion, sont ceux que les téléspectateurs finissent par connaître. La répétition de ces faits, qui sont désormais bien connus du grand public, avec leur intensité émotionnelle, les fait entrer dans la mémoire collective d'un peuple. On l'a vu, la mémoire a tendance à ne retenir que ce qui tient du subjectif et de l'affectif. Les témoignages font donc parties de ce qui entrera dans la mémoire collective.

7.1. Les témoins directs et les thèmes souvent évoqués

Les témoins traitent de thèmes qui ont été déjà largement abordés par la télévision, le cinéma ou la littérature. Mais ceux qui vont suivre, ont cela de différent qu'ils sont excessivement douloureux et qu'ils développent des expériences inédites, hors normes. Pour cette raison ils font acte de mémoire tout en ouvrant des perspectives à la réflexion. Dès lors on se demande comment les témoins ont su rendre à ce point l'indicible. Peut-être par la précision de leur récit, par la justesse de leurs observations. Les thèmes abordés dans les parties suivantes vont plonger de nouveau et de manière vive et éprouvante dans l'enfer concentrationnaire.

7.1.1. L'oubli/ la lutte contre l'oubli

L'oubli est l'un des thèmes importants des différents témoignages. En effet, certains

témoins luttent contre l'oubli quand d'autres souhaitent oublier. Ainsi Michael Podchlebnik, dans *Shoah*, dit qu'à force d'avoir vu toutes ces atrocités à Chelmno, « *tout est mort [en lui] mais [qu'il] n'est qu'un homme et [qu'il] veut vivre donc il faut oublier* ». Il souhaite l'oubli pour pouvoir continuer à vivre. Le souvenir est trop douloureux alors il tente de l'occulter. C'est la seule solution s'il veut se forger une nouvelle vie. Il dit ne plus vouloir parler de Chelmno et de la guerre (« *Je remercie Dieu de ce qui est resté mais que j'oublie et qu'on ne parle pas de ça. C'est pas bien [de parler de tout ça], pour moi c'est pas bien* »), mais il se laisse interviewer par Claude Lanzmann qui lui fait raconter les pires choses qu'il a pu vivre, comme la découverte des cadavres de sa femme et de ses enfants dès le troisième jour de son arrivée. Comble de l'horreur, il doit s'occuper des corps des membres de sa famille. Cependant en lui donnant la parole Lanzmann permet de contrer les négationnistes. Les téléspectateurs n'oublieront jamais cette rencontre à travers le petit écran, les visages et ce qu'ils ont entendu. C'est surtout par les témoignages, plus que par les livres d'histoire, que les jeunes générations apprennent les atrocités des crimes nazis. Les témoins racontent ce qu'ils ont vécu pour témoigner de la déshumanisation, de la barbarie, des atrocités subies mais aussi pour rendre hommage aux morts, victimes du génocide.

Suzon Hoffler, témoin de Dominique Gros dans *La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44*, était une enfant de neuf ans en 1944 qui vivait dans un village du Vercors. Elle a été témoin de meurtres commis par les Allemands mais aussi par les miliciens qui les accompagnaient dans son village, elle a été témoin de la mort de son propre père. Suzon Hoffler lutte pour que personne n'oublie ce qui s'est passé. C'est le but de son témoignage. Elle précise qu'il ne « *faut pas toujours rabâcher, mais il faut quand même le savoir* ». Elle se positionne donc clairement en faveur de la mémoire de ces événements, mais en même temps, elle nuance son propos. Il faut certes ne pas oublier mais en même temps il ne faut pas vivre sans cesse dans le passé. Elle participe ainsi à la réconciliation nationale et à celle des Français et des Allemands. En effet, certains pensent que trop se souvenir peut entretenir une rancune entre les peuples. C'est pourquoi son témoignage est important pour éveiller cette conscience chez le téléspectateur et pour éviter qu'il ne se laisse aller à une pareille attitude.

Dans le documentaire d'Éric Blanchot, *Ils étaient la France Libre*, Francis di Constanzo, Français d'Algérie et officier dans l'Armée d'Afrique rappelle que la mobilisation des personnes vivant en Algérie a été considérable : « *La population était de deux millions. Il y a eu, je crois, 180 000 Pieds Noirs qui ont été appelés. Et il y a eu 250 000 à 270 000 Musulmans aussi, faut pas les oublier!* ». Ce témoin permet aux

télespectateurs de se souvenir que les Français d'Afrique ont combattu, certes, mais aussi que les indigènes des colonies françaises se sont battus à leurs côtés. Francis di Constanzo lutte, au même titre que les commentaires explicatifs, contre l'oubli de cette mémoire concernant les soldats indigènes qui ont donné leur vie pour la France.

Dans ce même documentaire, le témoin Ahmed Zennaf, qui faisait partie du 7^e Régiment de Tirailleurs algériens, se questionne sur le fait que les gens s'intéressent seulement au débarquement de Normandie et ne se passionnent pas le moindre du monde pour celui de Provence auquel il a participé.

« Alors quand j'entends les gens qui parlent toujours de la Normandie, excusez-moi, merde ! En Normandie, les hommes sont tombés ! Et là, c'est des mouches ? Pourquoi ils ne parlent pas de nous ? À Marseille, y a pas de blessés ? Y a pas de morts ? Mais la renommée n'est pas celle de la Normandie ».

Ahmed Zennaf témoigne de l'oubli dont sont victimes les soldats africains. Son indignation et sa révolte font réfléchir le téléspectateur et en réfléchissant ils font entrer l'événement dans leur mémoire. En effet, pourquoi le Débarquement de Provence demeure-t-il méconnu ? Pourtant les soldats n'ont pas démerité, ils ont donné leur vie de la même manière, ont emporté de belles victoires et ont vite conquis du terrain face aux ennemis. Ahmed Zennaf fait connaître le Débarquement de Provence qu'il ancre dans leur mémoire. De plus, sa véhémence protestation, un peu spectaculaire, va marquer leurs esprits. Ainsi il a la volonté que l'on n'oublie pas les hommes qui ont participé au débarquement de Provence et que l'on reconnaisse leur sacrifice et leur courage comme on le fait pour les soldats débarqués en Normandie le 6 juin 1944, date qu'aujourd'hui on ne manque pas de commémorer.

Les témoins du Débarquement de Normandie luttent aussi contre l'oubli de leurs camarades morts. Ainsi, Bob Slaughter, le témoin principal du documentaire d'Éric Ellena, *La longue marche de Bob Slaughter*, explique son envie d'ériger un mémorial en souvenir des morts au combat : *« J'étais inquiet de la mémoire du Débarquement, de ces hommes qui étaient morts au combat pour nous tous »*. Même si le Débarquement de Normandie est commémoré tous les ans et encore très présent dans la mémoire des téléspectateurs, les acteurs de cette période ont la volonté, le besoin de perpétuer la mémoire des morts. Bob Slaughter est conscient que sans ces hommes morts pour la liberté, la guerre aurait probablement pris un autre tournant. Le téléspectateur comprend qu'il souhaite un mémorial

en souvenir des événements passés mais aussi en souvenir des morts, de ceux qui ne peuvent plus témoigner afin qu'ils ne tombent jamais dans l'oubli. Leurs noms sont gravés dans la pierre au mémorial. Bob Slaughter par son témoignage réveille les consciences sur le travail de mémoire à accomplir pour ces jeunes hommes au destin hors du commun qui ont fait le sacrifice de leur vie pour la France.

Cette lutte contre l'oubli que l'on retrouve chez différents protagonistes de la guerre, sert donc le souvenir des événements. Elle a donc un rôle éducatif pour les plus jeunes. C'est d'ailleurs ce que dit Bob Slaughter qui pense que son « *rôle aujourd'hui est [d'éduquer tous ceux qui n'ont pas vécu cette guerre], de dire ce [que ces hommes ont] vécu pour qu'aucune autre tuerie ne se reproduise plus jamais* ». Le « *plus jamais ça* » est donc un thème récurrent du souvenir. Les anciens essaient de transmettre leur sagesse aux jeunes générations afin de leur éviter des souffrances. Pourtant cela est peine perdue puisque les gens ne tirent aucune leçon du passé. Des guerres continuent et continueront d'avoir lieu avec toutes les exactions qu'entraîne un conflit guerrier.

7.1.2. L'omniprésence de la mort

Inévitablement, la mort est présente dans beaucoup de témoignages. En effet, la Seconde Guerre mondiale a été le théâtre de nombreux lieux de persécution et de combats. Ainsi, la mort est un thème très récurrent chez beaucoup de témoins, qu'ils soient des rescapés des camps, des résistants, des soldats ou même des civils.

Le respect de la vie fait partie des valeurs fondatrices de nos sociétés, partout dans le monde et depuis toujours, c'est un principe fondamental. Or qu'y a-t-il de pire qu'un génocide et, de plus, effectué avec autant de minutie. Tout le procès de Nuremberg repose en grande partie sur les crimes contre l'humanité. On voit à quel point la question de la mort de milliers de gens dans des conditions inimaginables représente ce qu'il y a de plus terrifiant dans ces événements qui, pour le coup, ne pourront s'oublier, d'autant plus que le crime est édifiant, inimaginable, inconcevable. Voici quelques exemples d'évocation de la mort omniprésente par des témoins qui en parlent avec beaucoup d'émotion qu'ils font partager au téléspectateur. Celui-ci est plongé dans un bain d'horreurs et d'atrocités, ce qui ne manquera pas de le marquer de manière indélébile.

La plupart des témoins qui ont survécu étaient des Juifs du travail. Ils faisaient involontairement partie des rouages de la machinerie de mort mise en place par les nazis pour anéantir leur peuple. Ainsi beaucoup parlent des chambres à gaz et des corps qui étaient brûlés, comme Simon Srebnik, l'un des témoins de *Shoah* (l'un des deux seuls survivants du

camp de Chelmno), qui a treize ans travaillait au camp de Chelmno. Il revient sur les lieux des crématoires dans la forêt de Chelmno avec Claude Lanzmann et se souvient : « *Ici on brûlait les gens. Beaucoup de gens ont été brûlé ici. [...] Personne n'en repartait jamais* ». Il se souvient également comment des gens gazés mais qui vivaient encore, qui bougeaient et revenaient doucement à eux, ont été jetés encore vivant dans le feu. Simon Srebnik raconte que toute sa jeune vie, il n'a connu que la mort. Avant d'être déporté au camp de Chelmno, il vivait dans le Ghetto de Lodz où la mort était omniprésente : « *J'allais dans les rues de Lodz, je faisais, disons, 100 mètres, il y avait 200 morts* ».

Quant à l'autre survivant de Chelmno, Michael Podchlebnik, il pense que tout est mort en lui, tout comme Abraham Bomba qui déclare que lorsqu'il travaillait à Treblinka, il voyait tant d'horreurs qu'il se sentait « *mort aux sentiments, mort à tout* ». Il n'était plus capable de rien ressentir.

Lorsque Michael Podchlebnik, à Chelmno, a découvert, comme on l'a vu précédemment, les corps de son épouse et de ses enfants qu'il a dû mettre lui même dans la fosse commune, il a demandé aux Allemands à être fusillé mais ces derniers ont rejeté sa demande en lui disant « *qu'il avait encore la force de travailler et qu'on ne le tuerait pas maintenant* ». Ceux-là ne cachaient pas leur monstrueux dessein. Michael Podchlebnik savait qu'il allait être tué. Les Juifs du travail étaient sans cesse en sursis, comme l'explique très bien Filip Müller à Claude Lanzmann dans *Shoah*. Ils étaient victimes du mécanisme de fonctionnement de la machinerie de meurtre des Allemands. En effet, ils étaient indispensables pour les nazis quand des convois arrivaient. Mais lorsque c'était la saison morte, il y avait moins de transports qui arrivaient au camp et les nazis n'avaient plus besoin d'autant de Juifs du travail, « *ce qui signifiait, pour [eux], une extermination immédiate* ». Filip Müller renchérit : « *Nous savions, au "Commando spécial" que l'absence de transports entraînerait notre liquidation* ».

Dans *Shoah*, Armando Aaron, président de la communauté Juive de Corfou, raconte que beaucoup de Juifs partis avec lui de Corfou sont morts au cours du voyage en train. Dans « Génocide », c'est Avraham Kochavi qui explique son arrivée à Auschwitz par le train et il évoque les gens qui avaient trouvé la mort pendant le trajet : « *Au moment où ils ouvrirent, il y eut une bouffée d'air. C'était bon. On commença à jeter les morts [...]* ». Avant même leur arrivée dans les camps d'extermination, les Juifs sont confrontés à la mort et ce n'est qu'un début pour eux. Mais pour ceux qui sont restés en vie, pour la très grande majorité, c'est la mort qui les attend, ils sont sursitaires. Là, il y avait différentes morts : la

mort par le gaz ou la mort par balle. La mort « *se pratiquait* » aussi en dehors des camps par le moyen de ce qu'on a appelé la Shoah par balle. C'est ce qu'a connu Rivska Yosilevska en Biélorussie. Elle témoigne, dans l'épisode de la série documentaire *Le Monde en Guerre*, « Génocide », de la mort de toute sa famille. Elle a miraculeusement survécu. Son témoignage commence par : « *Ils tirent. Les gens sont déjà morts* ». On comprend très vite qu'elle parle des Einsatzgruppen. Elle voit son « *père partir, [sa] mère être assassinée, [ses] sœurs être tuées* ». Elle se souvient de l'une de ses sœurs, très jolie, qui tenta de plaider sa cause auprès des Allemands avant qu'ils ne la tuent : « *Ne me tuez pas, laissez-moi seulement vivre* ». Rivska Yosilevska explique que « *rien n'y fit. Il l'abattit* ».

Dans *Shoah*, certains témoins évoquent aussi la mort par le suicide. Certains des prisonniers ont préféré se suicider que de continuer de vivre. Ainsi à l'issue de sa première nuit, Abraham Bomba se rend compte que quatre ou cinq personnes de son baraquement s'étaient donné la mort avec du poison. Richard Glazar se souvient que pendant un demi sommeil, il a entendu quelques prisonniers dans son baraquement se pendre. Quant à Dov Païsikowic (*Le Monde en Guerre*), il raconte que des Juifs du travail de son groupe préférèrent se jeter vivants dans la fosse où l'on brûlait les morts plutôt que de continuer à charrier les corps. Certaines victimes ont préféré se donner la mort plutôt que d'effectuer le travail effroyable imposé par les nazis. Pour certains l'instinct de survie n'a pas prédominé. La vie leur semblait plus horrible que la mort.

Tous ces récits sont insoutenables mais les témoins ressentent ce besoin de raconter l'horrible réalité pour qu'on n'oublie jamais et pour qu'on garde vivant le souvenir de toutes les victimes de cette barbarie.

Mais la mort est également très présente dans la vie des Juifs au ghetto. Ainsi dans *Shoah*, Simha Rottem raconte les derniers instants du Ghetto de Varsovie, lors du soulèvement et de la répression par les Allemands qui s'ensuivit à partir du 19 avril 1943 (et jusqu'au 16 mai). Ils se souvient d'être « *obligé d'enjamber des cadavres qui s'entassaient les uns sur les autres [car il n'y avait] plus de place où passer* » dans les rues. Il évoque aussi la mort lors de son retour dans le ghetto. Simha Rottem faisait partie de la Résistance dans le Ghetto de Varsovie, l'Organisation Juive de Combat. Vers le 30 avril 1943 on lui ordonne de sortir du ghetto et de prendre contact avec la Résistance et notamment avec Antek afin de sauver les quelques combattants survivants à l'intérieur. Il parvient à revenir dans la nuit du 8 au 9 mai 1943. Les combattants se cachaient dans des caves, des abris souterrains qu'ils avaient nommés des bunkers. À son arrivée, il se dirige vers le bunker du

quartier général et découvre que « *la plupart des survivants du bunker, se sont soit suicidés, soit ont été empoisonnés par les gaz* » allemands. En effet, une fois les bunkers découverts par les Allemands, ceux-ci les gazaient ou les brûlaient à l'aide de lance-flammes.

Les résistants ont aussi été confrontés à la mort régulièrement. Ainsi dans le documentaire *La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44* réalisé par Dominique Gros, Robert Pitoulard, un maquisard du Vercors, se souvient être tombé par hasard, alors que sa compagnie se repliait devant l'avancée des Allemands, sur un « *tombeau de morts qui avaient été tués le matin* ». Peu de temps après, ils sont pris pour cible par une mitrailleuse allemande et son ami Gaston meurt. Robert Pitoulard dit que « *Gaston a été le premier mort* » de sa compagnie. Dans le même documentaire, Suzon Hoffler avait 9 ans en 1944. Elle vivait dans un village dans le Vercors. Elle évoque le douloureux souvenir d'avoir vu son père se faire « *fusiller à bout portant* » par les Allemands qui venaient de mettre le feu à une ferme dans laquelle des enfants s'étaient cachés dans la cave. Elle a entendu les cris de ces enfants.

Dominique Gros interroge trois infirmières qui ont soigné des maquisards. L'une d'entre elles, Rosine Crémieux se remémore les conversations qu'elle avait avec trois maquisards qui « *parlaient de la lutte, des fortes chances de mourir* ». Les résistants étaient conscients des risques qu'ils encouraient. Ils ont donné leur vie pour la liberté, pour des valeurs qu'ils défendaient.

Émile Coulaudon, alias Gaspar, chef du maquis d'Auvergne, raconte à Marcel Ophüls, dans son œuvre *Le Chagrin et la Pitié*, comment les Allemands ont découvert l'endroit où les maquisards se cachaient (« *le nid* » comme le dit Gaspar) et la façon dont l'un d'entre eux, 19 ans, qui s'est défendu a été abattu. « *Il est resté sur la neige, abattu. Il est mort sur le coup* ». La mort était le quotidien des résistants. Chaque jour, ils étaient en danger. Ils risquaient d'être dénoncés ou tués pendant les combats qu'ils menaient dans le maquis.

La mort de ces hommes qui étaient des combattants, une sorte d'armée de l'ombre, même si elle révolte, bouleverse moins fortement que la torture et la répression brutale dont ils ont fait l'objet. En effet le respect des droits de l'homme, le respect de la dignité est une valeur universelle pour laquelle des hommes se sont battus afin de nous transmettre ce bien précieux. Par leurs témoignages ces résistants nous enseignent, eux aussi, par le petit écran, les valeurs pour lesquelles ils ont lutté : la liberté, la justice...

Les autres témoins directs de cette guerre sont eux aussi confrontés à la mort et

particulièrement les soldats qui ont œuvré pour la Libération de la France. Ainsi, le documentaire *Nous étions la France Libre*, d'Éric Blanchot, retrace le parcours de ceux qui ont rejoint l'Armée de la France Libre aux côtés des Alliés, en Afrique du Nord, pour continuer les combats contre l'Allemagne. L'un des témoins, Lucien Laouaty raconte que son lieutenant le charge d'aller, avec un détachement, prendre contact avec le 4^e Régiment de Tirailleurs Tunisiens. « *Arrivés dans la zone du 4^e Tunisien, inutile de vous dire... La plaine était entièrement couverte de cadavres ! Quand je dis "couverte", elle était couverte de cadavres. Il y avait au moins 400 bonhommes comme ça, cadavres* ». Il ne trouvera que deux survivants. Il utilise le « vous ». En réalité il ne s'adresse pas aux téléspectateurs mais au réalisateur qui, hors-champ, lui pose probablement des questions (qui sont coupées au montage) orientées et qui amènent des réponses propres à créer une forte émotion collective chez les téléspectateurs. Ainsi ces faits s'ancreront plus facilement dans leur mémoire. De plus le public a l'impression qu'il s'adresse directement à lui. Cela crée une relation entre le témoin et lui, une sorte de complicité. L'écran de télévision disparaît alors et il ne reste plus que les interlocuteurs face à face. Son discours ne pourra alors être oublié.

Dans *La longue marche de Bob Slaughter*, le témoin Bob Slaughter explique « *qu'il ne fallait pas se lier avec un nouveau parce qu'il était évident qu'il ne serait plus là dans deux ou trois jours* ».

Les correspondants de guerre ont accompagné les soldats sur le terrain et ont été confrontés à une mort parfois violente, comme en témoigne, dans *Saipan* de Serge Viallet, Keith Wheeler : « [un homme] *était dans une crevasse avec un bébé dans les bras, un petit garçon. Il nous faisait des grands gestes comme s'il demandait une cigarette ou quelque chose. [...] Il a continué un moment et puis il a sorti un rasoir de sa poche, il a tranché la gorge de l'enfant et puis il s'est tranché la gorge. Il s'est tué* ». Toujours le même jour, au même moment, Keith Wheeler est témoin d'autres suicides de la population locale de l'île de Saipan dans le Pacifique. « *Plus loin, à ma droite, une famille est sortie des broussailles. Des hommes, femmes, des garçons... En dessous d'eux, c'était la mer. Ils ont sauté dans l'eau l'un après l'autre de l'endroit où j'étais, en haut de la falaise. J'ai dû voir 200 personnes se suicider* ». Les événements de Saipan sont moins connus en France car ils ne concernent pas directement la population française. Les combats se sont passés dans le Pacifique entre les Japonais et les Américains. Cependant ce documentaire montre que la mémoire collective ne concerne pas uniquement un seul et même peuple, mais tous les peuples. Ici c'est donc la mémoire mondiale que ce documentaire ravive. Comme nous l'avons déjà dit, il n'existe pas une seule mémoire collective, tout dépend à quel groupe

social elle se raccroche. Sur les événements de la Seconde Guerre mondiale, nous en avons également plusieurs. On peut trouver une mémoire collective nationale ou une mondiale (même si nous sommes conscient qu'il est difficile de rassembler un si grand groupe autour d'une si vaste mémoire collective). Mais on peut aussi en avoir une d'un groupe plus restreint comme une ville ou une profession (la manufacture d'armes de Châtellerauld, haut lieu de résistance et de sabotages). Cette mémoire qui n'est pas la même que celle du téléspectateur français, renvoie aussi à l'histoire des hommes, à l'histoire mondiale dans ses événements majeurs.

Tous les témoins évoquent principalement la mort car, on l'a vu, elle était omniprésente et elle a concerné des masses. Mais s'ils l'évoquent plus que tout autre chose, c'est qu'elle a revêtu des aspects horrifiants comme jamais dans l'histoire de l'humanité. Elle est une chose que personne ne pourra oublier. Quand on évoque ce thème, on pense surtout à la mort des civils massacrés par les nazis, celle du peuple juif. On retient les chambres à gaz, les fours crématoires, les charniers, les expériences médicales sur des humains, enfin la Shoah. Pour beaucoup de gens cette guerre représente avant tout la volonté exterminatrice des nazis, leur barbarie, leur inhumanité envers des êtres humains. C'est ce qu'il y a de plus tristement spectaculaire dans ce conflit puisque les victimes sont des civils qui ont été persécutés, anéantis au nom d'une idéologie raciste. C'est pourquoi cette chose unique et hideuse qu'a été l'industrialisation de la mort par les nazis dans le monde, s'enracine profondément dans la mémoire des peuples. Il est sûr que tant qu'il y aura des témoins la mémoire sera préservée. Témoigner est aussi un moyen de montrer au monde les crimes inimaginables commis par les nazis et qu'ils ont essayé de masquer.

7.1.3. La violence

La violence intense durant la Seconde Guerre mondiale a marqué le monde et l'Histoire durablement. Le caractère barbare, atroce, la transgression des normes avec la déresponsabilisation concernant cette violence qui a permis aux bourreaux d'effectuer plus facilement leur travail a traumatisé les peuples. Dans le discours des témoins, la violence est partout. Tout comme la mort, elle est omniprésente.

Officiellement, dans les camps, le règlement interdisait aux SS et aux surveillants de violenter et de tuer arbitrairement leurs prisonniers. Ils possédaient des pistolets pour se défendre en cas de besoin. Cependant, malgré ces interdictions, les SS et les gardes faisaient régner l'ordre par la violence quotidienne et la brutalité qui pouvaient aller jusqu'à la mort. Ainsi dans *Shoah*, Filip Müller raconte comment à Auschwitz, les prisonniers en provenance

de Theresienstadt qui allaient être gazés, étaient roués de coups pour qu'ils avancent plus vite et que ceux qui ne couraient « *pas assez vite étaient battus à mort par les SS. C'est une violence inouïe qui fut déployée contre eux. [...] Dès leur descente des camions, les coups commencèrent à pleuvoir. [...] Ils étaient en sang* ». Il explique également que les gens qui approchaient du crématoire « *voyaient toute cette terrible violence. Le terrain tout entier cerné de SS en armes, les chiens qui aboyaient, les mitrailleuses* ». Ces gens débarquaient tout juste de leur wagon et ne savaient pas ce qui les attendait mais un tel dispositif de violence annihilait toute tentative de révolte. Une fois le gazage terminé, Filip Müller était chargé de vider la chambre des corps. Il raconte alors ce spectacle horrible, qui est pour lui le moment le plus affreux dans sa vie au camp. Sentant l'air se raréfier, les gens s'étaient précipités d'instinct vers la porte et dans le noir (car les lumières étaient éteintes) ils étaient montés les uns sur les autres. À l'ouverture des portes des chambres à gaz, tous formaient un monticule qui tomba comme un éboulis. À l'intérieur de la chambre à gaz, les victimes s'étaient débattues. Filip Müller décrit l'état dans lequel il retrouvait les corps : « *salis, souillés, sanglants, saignants des oreilles et du nez. On observait aussi certaines fois que ceux qui gisaient sur le sol étaient, à cause de la pression des autres, totalement méconnaissables. Des enfants avaient le crâne fracassé. Vomissures, saignements du nez, sang menstruel aussi [...]* ». On voit que les victimes se sont battues avec la force du désespoir pour leur survie dans « *ce combat de la mort* ».

Dov Païsikowic est un autre Sonderkommando, comme Filip Müller. Il raconte avec quelle violence on jetait les petits enfants par-dessus la tête des gens qui étaient déjà entassés dans les chambres à gaz, et ceci, dans le but de « *remplir* » tout l'espace disponible. Tout comme Filip Müller, il raconte que « *les gens se bouscuaient les uns les autres, se grattaient avec leurs ongles. Il y avait des marques d'ongles sur les gens* ».

Mais la violence faite aux Juifs n'est pas le seul fait des nazis. Ainsi les Français (police et gendarmerie) se sont également livrés à des sévices, et même sur les enfants, comme en témoigne Laure Levine, dans le documentaire *Les enfants cachés* de Raphaël Delpard. Adolescente, elle est internée à l'âge de treize ans au camp de Gurs, camp de la zone sud de la France, en zone non occupée. Ce camp qui est sous l'administration française. C'est donc la France qui est responsable de l'internement de tous ces gens (Juifs, communistes, résistants...). Laure Levine évoque la vie d'interné à Gurs qu'elle compare à un camp de concentration et non d'internement à cause de la famine, du manque d'hygiène et des épidémies. Elle précise que c'était un camp de concentration « *dans le sens des coups [qui pleuvaient] quand les ordres n'étaient pas suivis suffisamment rapidement, dans le sens du désespoir* ». Les forces de l'ordre françaises se comportent comme les gardes des camps

de concentration à l'Est. Le téléspectateur ressent sans doute une grande empathie à l'égard des enfants martyrs évoqués dans le documentaire et qui subissaient la violence inouïe des policiers français. Les gens internés à Gurs n'étaient pas sous la responsabilité allemande mais la violence qui y régnait valait probablement autant que la leur.

Cette violence qui est inconcevable suscite l'indignation. Elle est l'un des procédés de déshumanisation dont les Juifs ont été victimes. Elle doit permettre de faire réfléchir pour entrer ainsi dans la mémoire collective.

Rivska Yosilevska ne parle pas de coups, des gens battus ou d'insultes mais son témoignage montre la violence à laquelle les Juifs devaient perpétuellement faire face. Ce témoin voit toute sa famille se faire tuer d'une balle. L'une de ses sœurs implore pour qu'on l'épargne mais elle est abattue de sang froid. Sa fille lui est arrachée des bras pour être abattue elle aussi.

Le téléspectateur est arrivé au comble de l'horreur. Ce témoin révèle des faits qu'on ne trouve pas dans les livres d'histoire. Pour beaucoup c'est peut-être la première fois qu'ils entendent parler d'un tel déchaînement de violence aussi extrême. Ils peuvent ressentir les effets d'un traumatisme ; c'est un véritable choc.

Filip Müller est l'un des témoins qui parle le plus de violence. Il a été interné à Auschwitz, l'un des camps réputés les plus durs. Il a subi au quotidien cette dureté d'autant plus qu'il a travaillé en tant que Sonderkommando. Il a été témoin de beaucoup de sévices sur les Juifs des transports en plus de celles faites aux Juifs du travail.

Mais la violence dans les camps se faisait aussi à travers des insultes quotidiennes que les SS lançaient aux prisonniers. Ainsi ce témoin raconte comment l'un des gradés nazis du camp insultait les Kapos, les traitant de « *trous du cul* » parce qu'il n'était pas satisfait d'une de leur réponse. Il se rappelle également de son premier jour dans un des crématoires d'Auschwitz. Il ne savait pas où il allait ni ce qu'il allait y faire mais les SS hurlaient sur lui et les autres Juifs du travail, ils les insultaient : « *Ordures, cochons !* ». Plus tard alors qu'il doit travailler dans une fosse pleine de boue gluante à un travail harassant, le SS Aumeier hurle à Filip Müller et aux autres Juifs : « *Remuez-vous ! ordures, salauds ! On va vous mitez tas de merdeux !* ». Rudolf Vrba évoque, lui, les insultes des nazis aux déportés, à la descente des trains, sur la rampe.

La violence faite aux Juifs du travail se manifeste également dans les tâches que ceux-ci doivent faire mais aussi dans la façon de les effectuer. Ils sont contraints de travailler sous la menace de leurs bourreaux mais, en plus, ces derniers leur imposent parfois

des besognes qui sont de véritables tortures psychologiques. Ainsi ils doivent extirper les cadavres des chambres ou des camions à gaz ou déterrer les morts dans les fosses pour les brûler.

Michael Podchlebnik, on l'a déjà évoqué, était chargé à Chelmno de vider les camions à gaz des cadavres qui jonchaient le plancher. Au troisième jour de son arrivée, il découvre dans l'un des camions les corps de sa femme et ses enfants. L'histoire est identique pour Yitzhak Dugin qui devait rouvrir les fosses dans la forêt de Ponary où les Juifs de Vilnius abattus par les Einsatzgruppen avaient été jetés. Mais vers la fin 1943, voulant effacer les preuves des massacres, les nazis forcèrent des prisonniers à rouvrir les fosses pour brûler les cadavres. Ainsi en Janvier 1944, Yitzhak Dugin commence à sortir les corps des fosses. À l'ouverture de la dernière, il reconnaît toute sa famille : sa mère, ses trois sœurs, ses neveux. Il explique qu'il a pu reconnaître aisément sa famille car bien que les corps soient restés quatre mois dans la terre, avec le froid, ils étaient bien conservés. *« Je les ai reconnus à leurs visages et aussi à leurs vêtements »*. Mais l'horreur dans la vie de ces Juifs du travail ne s'arrête pas là. Yitzhak Dugin continue l'histoire qui est aussi la sienne. Il raconte les corps qui avaient séjourné le plus longtemps sous terre étaient difficiles à saisir : *« Plus on creusait vers le fond [des fosses] et plus les corps étaient plats. C'était pratiquement une tranche plate. Lorsqu'on essayait de saisir un corps, il s'effritait complètement. »* C'est alors que son camarade Motke Zaidel ajoute que les Allemands avaient interdit aux Juifs d'extraire les corps avec des outils et les avaient forcé à le faire de leurs propres mains : ils devaient gratter la terre, saisir à pleines mains les corps qui s'effritaient. Comble de l'horreur ils déterraient parfois les membres de leur propre famille, de leurs amis, de leurs connaissances. La violence et la cruauté des SS ne s'arrêtaient pas là pour ces Lithuaniens. Motke Zaidel continue l'histoire de Yitzhak Dugin : *« Quand on a ouvert les fosses, on n'a pas pu se retenir, on a absolument tous éclaté en sanglots. Mais les Allemands se sont rapprochés de nous et nous ont donné des coups à nous tuer, ils nous ont forcés à travailler à un rythme dément pendant deux jours sans instrument et avec des coups sans arrêt »*. Les Allemands couplent la violence psychologique et physique. Les Juifs sont réduits à l'état d'esclave et leur vie dépend du bon vouloir de leurs gardiens.

L'enseignement que nous pouvons tirer de ces terribles expériences, c'est que la violence sous toutes ses formes doit être dénoncée, combattue. Elle est une violation des droits de l'homme. Elle peut prendre des proportions inimaginables, comme ici. C'est pourquoi nous ne devons pas oublier ce que le passé nous a enseigné.

Les résistants ont, eux aussi, connu la violence, celle des combats mais aussi celles

des exactions commises par les Allemands ou par les miliciens. Ainsi, le Colonel Maurice Bourgeois, chef de camp dans le Vercors, raconte dans *La Vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44*, de Dominique Gros, que lui et ses camarades ont connu des atrocités inimaginables. Selon lui, « *pour les imaginer, il faut les avoir vues, les avoir constatées* ». Dans le documentaire *Le Chagrin et la Pitié*, c'est le témoin Marcel Verdier qui va, le premier, évoquer clairement la torture des résistants par les Allemands. Il raconte le calvaire que la femme de son ami, Max Menut, a connu. « *On l'a torturée. On lui a arraché des bouts de seins [...]. On l'a brûlée au fer rouge. On lui a fait toutes les misères* ». C'est alors au tour de Max Menut d'apporter son témoignage sur sa femme. Il ajoute : « *La colonne vertébrale était entièrement à nue, à coups de nerfs de bœuf* ». Il révèle également qu'elle a été enterrée à moitié morte mais sans être achevée. « *Elle était dans le coma quand ils l'ont emmenée à coups de nerfs de bœuf et personne n'a jugé bon de l'achever. Des coups de pieds, des coups de poings... Je pense que je peux quand même le dire puisqu'un des bourreaux m'a dit qu'il lui avait rentré un manche à balai dans le vagin* ». L'histoire de Anne-Mary Menut montre la barbarie extrême des persécutions à laquelle les résistants pouvaient être soumis en tombant entre les mains des Allemands. En effet, Anne-Mary Menut, était non seulement la femme d'un résistant mais elle est aussi entrée dans la résistance et a même rejoint le maquis car elle était recherchée activement. Elle reste l'une des grandes figures de la Résistance en Auvergne.

Non seulement les résistants seront emprisonnés, torturés mais ils seront aussi déportés car un décret est appliqué en décembre 1941 qui permet leur déportation. Et ils seront des milliers à l'être. Malgré le désir des Allemands de cacher ces transferts pour éviter de faire de ces hommes des martyrs, ils le deviendront à la fin de la guerre grâce à leurs témoignages et entreront dans la mémoire des peuples.

Les résistants vivaient en permanence sous la menace des arrestations, des dénonciations, des déportations. Ils savaient que la mort ou la violence sous la forme de la torture les attendaient. Aussi vivaient-ils avec ce danger constant et lui donnèrent-ils un sens : ils agissaient pour des valeurs qu'ils jugeaient justes, pour un avenir meilleur. Ils nous ont laissé cet héritage et chaque fois que l'un d'eux témoigne c'est la mémoire qui se renforce.

Les enfants Juifs cachés pendant la guerre ont aussi, pour certains, été victimes de dureté extrême dans les familles où ils étaient. Ils sont directement les victimes du régime nazi. Obligés de se cacher pour survivre, leurs parents s'entremettaient comme ils le pouvaient pour les mettre à l'abri, en pension dans des familles françaises catholiques.

Certains de ces enfants sont tombés dans des familles qui n'avaient pour motivation que l'argent reçu par les parents. Ainsi deux femmes des *Enfants cachés* de Raphaël Delpard, Carole Sandrel et Cécile Lefournis, témoignent du calvaire qu'elles ont vécu (dans deux familles différentes) pendant ces années de guerre. Cécile Lefournis se souvient de la colère de la mère de famille qui la battait avec un tisonnier. Quant à Carole Sandrel, très émue pendant son témoignage, elle explique :

« Dès que je ne marchais pas droit, dès que je faisais une bêtise, c'était des peccadilles, j'étais tapée. Le père Zantenaire m'emmenait dans son atelier, [...] peu plus loin dans le chemin [...], m'attachait sur une chaise et prenait son ceinturon militaire de la guerre de 1914-1918 pour me flanquer des roustes épouvantables. [...] Un jour, ils en ont tellement eu marre, qu'ils ont ouvert la fenêtre et qu'ils ont crié : " [...] c'est une petite fille juive !" ».

Le téléspectateur se rend compte que les bourreaux ne sont pas seulement les nazis et leurs auxiliaires, ils peuvent prendre la forme d'une banale famille française qui exerce sa violence sur un enfant. La souffrance endurée par des enfants est plus marquante et elle est d'autant plus révoltante qu'elle se produit dans un contexte très particulier : personne ne peut leur venir en aide, ils sont totalement démunis, sans défense, vulnérables, livrés à leurs bourreaux. Le téléspectateur s'indigne face à tant de lâcheté, de cruauté que le contexte de la guerre permet de développer. Il prend conscience que l'on peut devenir tortionnaire à n'importe quel moment de sa vie. Il suffit parfois de certaines circonstances. C'est d'ailleurs ce qu'explique la résistante Rosine Crémieux dans le documentaire *La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44*. Cette femme est déportée au camp de Ravensbrück. C'est pendant son internement là-bas qu'elle prend conscience que chacun d'entre nous est capable, dans diverses conditions, d'agir, à des degrés plus ou moins différents, comme les nazis qui ont massacré des millions de gens. Elle prend son propre exemple lorsque dans le camp elle a volé un morceau de pain à une autre détenue hongroise. Elle dit que cela l'a beaucoup culpabilisée mais qu'elle a compris *« qu'on était capable de n'importe quoi dans certaines conditions »*.

C'est un avertissement que Rosine Crémieux donne aux téléspectateurs afin que chacun prenne conscience qu'on peut vite basculer du côté des tortionnaires. Elle fait d'ailleurs le parallèle entre la Seconde Guerre mondiale et la Guerre d'Algérie en évoquant les atrocités commises pendant ces deux guerres. Avec ce témoignage on est vraiment dans le *« plus jamais ça »* que la mémoire collective affectionne tant.

On a toujours tendance à présenter ce conflit d'un point de vue manichéen, les Bourreaux d'un côté et les victimes du régime nazi de l'autre. Nous envisageons cette guerre de notre point de vue bien français avec d'une part, les Allemands, les agresseurs, les meurtriers et de d'autre part, les Alliés qui se sont vaillamment battus pour délivrer le pays. On évoque souvent les Français de la France Libre qui ont lutté aux côtés des libérateurs et les résistants, nos héros. Mais nous oublions parfois de nous souvenir des violences, des crimes commis par nos alliés. Ainsi, les Russes se sont livrés à des viols sur les femmes des pays ennemis, à des exécutions sommaires de prisonniers... Les Américains, eux aussi, ont commis des viols, après le débarquement, sur les femmes en Normandie. Des centaines de cas ont été signalés, sans parler des meurtres qui ont pu être perpétrés. Les Alliés ont commis des crimes de guerre qui ne sont pratiquement jamais évoqués, comme les massacres de prisonniers de guerre. Ainsi le 29 avril 1945, les Américains pénètrent dans le camp de concentration de Dachau et assassinèrent une cinquantaine de prisonniers SS. C'est ce qu'on a appelé le massacre de Dachau. Il est vrai que, peu avant, ils avaient été choqués par la macabre découverte de 39 wagons remplis de cadavres. Puis ils avaient découvert, à l'intérieur du camp, les détenus dans un état atroce et leurs conditions de vie. Il y a eu la volonté dans tous les pays occupés de se venger de ceux qui étaient considérés comme les oppresseurs. Cependant on ne peut pas mener sa propre justice. Chaque homme, même le plus vil, a le droit à un jugement et la loi interdit la justice personnelle. Les Français n'ont pas été exempts de désir de vengeance et ont commencé à la Libération ce qu'on a appelé l'épuration. La population française (résistants compris) avait un désir de vengeance vis-à-vis des gens qui avaient collaboré. Des hommes et des femmes ont été pendus, fusillés, certains sans que l'on soit sûr qu'ils aient été réellement des collaborateurs. Un des témoignages du documentaire *Le Chagrin et la Pitié* met le spectateur face à la violence de l'épuration. Mme Solange raconte comment à la Libération, elle a été inquiétée puis torturée par des gens qui l'accusaient d'avoir dénoncé un résistant. Le documentaire ne nous dit pas si elle l'avait effectivement fait. Elle se souvient avoir été emmenée dans un petit local et avoir été déshabillée. Des hommes l'ont plongée dans une baignoire remplie d'eau et lui ont menotté les mains derrière le dos. Elle raconte son supplice :

« Je me retenais avec la tête, un coup de poing sous le menton et j'étais dans l'eau. Je suis descendue au fond de la baignoire. À ce moment-là, j'étais obligée de boire. Quand vous êtes sous l'eau, vous êtes obligé de boire. Ils se rendaient compte [...] que ma résistance commençait à fléchir. Alors l'individu me prenait par les cheveux, me sortait la tête de

l'eau, me mettait le doigt dans la bouche. Je rendais toute cette eau que j'avais avalée. Ils me demandaient : " Tu avoues ? ". Non, je ne pouvais pas avouer une chose que je n'avais pas faite ».

Aujourd'hui la conscience du téléspectateur peut se révolter contre cette barbarie d'un autre temps. Mais à l'époque peu de voix se sont élevées pour condamner ces actes.

L'épuration a longtemps été un sujet tabou car dégradant pour les Français. Elle a donné lieu à des règlements de compte (exécutions sommaire, tontes de femmes...). Le documentaire, par le témoignage de Mme Solange, met le téléspectateur face à son histoire. La télévision donne de la crédibilité aux paroles de ce témoin. Aussi le public devra-t-il accepter ce passé trouble qui est désormais entré dans sa mémoire et ne pas le refouler.

La violence faite aux personnes accusées de collaboration est aussi décrite par M^e Rochat, le défenseur de Pierre Mendès-France, accusé de désertion sous le Gouvernement de Vichy. L'avocat se souvient « *que dans les trois ou quatre jours qui ont suivi la Libération de Clermont, sur peut être 1 200 arrestations, il en est arrivé 600 dans les prisons* ». Il s'interroge sur le sort des six cents autres. Il ajoute que les gens ont été jugés très vite et que beaucoup ont été condamnés à mort alors qu'ils ne le méritaient pas.

Les soldats qui se sont battus pour la libération de la France et du reste de l'Europe ont aussi connu la violence des combats, de la guerre. C'est ce que décrit Bob Slaughter dans *La longue marche de Bob Slaughter*. Il a fait partie des premières vagues du Débarquement. Ces soldats étaient en première ligne, « *chair à canon* », pour que d'autres puissent dépasser la plage et atteindre les villages et villes de bord de mer. Beaucoup de ses camarades sont morts sur la plage et certains n'ont même pas pu l'atteindre, abattus dans l'eau. Ainsi il explique :

« Nous avons regroupé le régiment. Chaque régiment compte en moyenne 1 500 soldats. Eh bien, ce matin-là, lorsque le régiment s'est aligné, nous n'étions plus que 200, peut être 300. Et ces types étaient si exténués et amochés qu'on avait du mal à le croire. Un peu tous, nous boitions, nous saignions, nous étions blessés ».

Grâce à ce témoignage émouvant, le téléspectateur n'oublie pas ce qu'il doit aux soldats qui ont donné leur vie pour libérer la France. Il se souvient aussi que les plages du Débarquement appartiennent désormais à l'Histoire. La télévision permet la rencontre, par le biais de l'écran, avec un survivant, un combattant, un acteur des faits et donne la possibilité

de partager la même mémoire rassemblés tous ensemble.

7.1.4. La dureté de la vie en temps de guerre

Eddy Christiani, témoin dans la série documentaire *Le Monde en Guerre*, parle, dans l'épisode « L'Occupation : Hollande 1940-1944 », de la restriction des libertés que les Allemands avaient imposée au peuple hollandais lors de l'occupation de leur pays. Il raconte que la seule station de radio qui émettait était une station allemande. Ce témoin déclare que le fait d'écouter la radio allemande était considéré comme de la collaboration, mais étant donné que c'était la seule station qui émettait, tout le monde donc collaborait. Il fait référence aux émissions de propagande allemande. Mais il excuse ses compatriotes en expliquant que les gens préféraient écouter de la musique, même allemande, plutôt que d'entendre les « *bombardements ou le hurlement des Allemands* ».

Il évoque aussi, l'interdiction pour les saxophonistes de « *jouer une note plus haute que le si bémol parce que cela rappelait la musique nègre qu'on regardait en Allemagne comme la musique de l'Enfer* ».

Mais ceux qui ont le plus souffert des interdictions, sont bien sûr les Juifs, qui peu à peu se voient interdire tous les lieux publics, les transports en commun, certains emplois, la radio, le vélo... Dans *Le Monde en guerre*, « L'Occupation : Hollande 1940-1944 », Rita Boas Koupman, jeune fille juive vivant en Hollande, se rappelle qu'il « *était interdit au peuple juif d'aller au cinéma, dans les parcs... Tout leur était interdit. Mais [son] frère découvrit qu'il était encore possible de louer un bateau et de faire des promenades sur l'Amstel, [fleuve passant par Amsterdam]* ».

Les combattants de la France Libre ont aussi vécu des moments difficiles dans leur quotidien. Ainsi, Francis di Constanzo, Français d'Algérie et colonel dans l'Armée régulière de la France Libre, évoque les combats contre les Allemands, dans les Vosges, en plein hiver. Son régiment a beaucoup souffert du froid, enfermé dans un hôtel sur le sommet du Hohneck :

« *Nous détruisions les quelques boiseries qui restaient. Les escaliers, nous les enlevions pour faire du feu. Non seulement pour nous chauffer mais également pour réchauffer nos armes. Quand vous pensez que moi, les quatre mitrailleuses lourdes étaient à refroidissement à eau ! Quelquefois, on était obligé de pisser dessus, d'uriner dessus pour les dégeler* ».

Les soldats Alliés ont aussi souffert des conditions de vie notamment ceux qui ont

participé au Débarquement de Normandie. Bob Slaughter, jeune homme de dix-sept ans raconte dans le documentaire *La longue marche de Bob Slaughter*, d'Éric Ellena, qu'il « *faisait froid et humide. Il y avait du vent aussi* ». Les soldats qui étaient dans les barges prêts à débarquer sur les plages de Normandie n'ont pas bénéficié de bonnes conditions météorologiques, ce qui a rendu leur traversée en direction de la France extrêmement pénible. Ainsi, Bob Slaughter explique que tous les soldats étaient malades et que lui aussi, comme beaucoup d'autres, a vomi dans son casque, et cela « *pendant trois à quatre heures [...]. On pouvait sentir l'odeur acre de vomi au fond de l'embarcation* ».

Ainsi le documentaire, en rappelant la dureté de la vie quotidienne et des combats à cette époque, rend hommage à tous ces hommes qui ont donné leur vie pour libérer le monde et à toutes ces personnes victimes du nazisme. Grâce au documentaire de petites piqûres de rappel sont faites.

Le Débarquement dont il est question dans cette partie est peut-être l'un des souvenirs les mieux entretenus dans la mémoire des peuples avec la Shoah et la Résistance. En effet cet événement prélude la libération des peuples, la Shoah a traumatisé le monde et la Résistance, qui a aussi contribué à la victoire finale, a donné des héros à la France. En tout cas les témoignages que nous venons de voir sont chargés d'une utilité : ne pas oublier pour que les jeunes et futures générations ne connaissent pas toutes ces souffrances, pour que la mort des uns, la terrible expérience des autres, trouvent un sens.

7.1.5. Le refoulement

L'un des thèmes récurrents dans les témoignages des Allemands ayant participé au conflit est celui du refoulement. Ce sont des anciens SS ou des membres des forces armées allemandes. Ces témoins directs ont une forte tendance à se cacher derrière les ordres et à amoindrir leur responsabilité, voire à la nier totalement. Ce n'est donc pas un thème abordé volontairement par eux mais c'est ce qui ressort souvent de leurs témoignages.

Dans *Shoah* Claude Lanzmann interroge en caméra cachée et sous un faux prétexte, un ancien SS du camp de Treblinka, Franz Suchomel. Alors que Claude Lanzmann lui demande de décrire sa première impression de Treblinka, celui-ci a vite tendance à expliquer qu'il a été affecté là sans savoir qu'on y tuait des gens. Ce à quoi Claude Lanzmann lui répond : « *Non mais c'est incroyable !*³³⁴ ». Par le ton employé, le spectateur sent instantanément qu'il est incrédule. Suchomel tente de minimiser sa responsabilité. Selon lui,

³³⁴ LANZMANN Claude (1985), *Shoah*, Première époque.

il y est venu sans savoir ce qui s'y passait réellement et sans connaître la tâche qui lui serait attribuée.

Mais ce témoin n'est pas le seul ancien gardien de camp d'extermination à clamer qu'il ignorait tout des crimes perpétrés. Franz Schalling, un ancien membre de la Police de Protection accepte une mission au château à Chelmno. Une fois sur place, il demande quelle va être sa mission. On lui répond qu'il « *verra bien* ». Il déclare qu'il a signé un contrat « *devoir de secret* » et qu'on lui a dit qu'il serait affecté à la Solution Finale de la Question Juive. Pour lui cela ne faisait pas sens. Il n'en avait jamais entendu parler. Tout comme Franz Suchomel, Franz Schalling affirme ne pas avoir eu connaissance de sa mission avant d'arriver au camp. Le spectateur n'a aucun moyen de savoir si cela est vrai mais au vu de la concordance des deux témoignages, on peut être tenté de croire à leur bonne foi en ce qui concerne la méconnaissance de leur affectation. En revanche, cela n'excuse ou n'explique en rien le fait qu'ils aient participé à cette entreprise de meurtre. Ils ne sont pas moins responsables de leurs crimes. En faisant intervenir ce genre de témoins, le documentaire permet de voir leur froideur et de l'opposer à l'émotion des victimes, à leur souffrance. Ainsi ce contraste marquera de manière pérenne les esprits des téléspectateurs.

Franz Suchomel décrit avec précision la situation du camp de Treblinka à son arrivée en août 1942. Les morts étaient enterrés dans de grandes fosses (6 ou 7 mètres de profondeur) et avec la chaleur du mois d'août, la terre qui recouvrait ces fosses ondulait à cause des gaz qui s'échappait des cadavres. Franz Suchomel explique qu'il y avait tellement de morts que les SS n'avaient pas le temps de faire disparaître tous les corps. Les cadavres s'amoncelaient autour des chambres à gaz sous la chaleur du mois d'août. Ainsi sous les corps « *Il y avait un cloaque de 10 cm avec du sang, des vers et de la merde*³³⁵ ». Il précise :

*« Personne ne voulait enlever ça. Les Juifs préféraient se faire fusilier plutôt que de travailler là-haut. [...] C'était effroyable. Enterrer les leurs et voir leurs yeux. La chair des cadavres leur restait dans les mains. Alors Wirth*³³⁶ *y est allé lui-même avec quelques Allemands et il a fait tailler de longues courroies qu'on passait autour du torse des cadavres pour les tirer*³³⁷ *».*

S'ensuivent alors de nombreuses questions de Claude Lanzmann qui ne croit pas que

³³⁵ SUCHOMEL Franz, In, LANZMANN Claude (1985), *Shoah*, Première époque.

³³⁶ Christian Wirth était inspecteur général des camps de Treblinka, Sobibor et Belzec (Aktion Reinhardt). A l'été 1942, il est venu inspecter le camp de Treblinka qui fonctionnait mal afin de le réorganiser.

³³⁷ SUCHOMEL Franz, In, LANZMANN Claude (1985), *Shoah*.

les Allemands aient fait un tel travail. Il cherche à faire dire la vérité à Suchomel.

Claude Lanzmann — *Qui a fait ça ?*

Franz Suchomel — *Des Allemands*

C. L. — *Wirth ?*

F. S. — *Des Allemands et des Juifs. Des Allemands et des Juifs !*

C. L. — *Mais des Juifs aussi ?*

F. S. — *Des Juifs aussi*

C. L. — *Oui, mais que faisaient les Allemands ?*

F. S. — *Ils forçaient les Juifs*

C. L. — *Ils les battaient ?*

F. S. — *Ou ils participaient eux-mêmes au déblaiement*

C. L. — *Quels Allemands ont fait ça ?*

F. S. — *Des hommes de notre garde qui avaient été détachés là-haut*

C. L. — *Les Allemands eux-mêmes ?*

F. S. — *Ils y ont été obligés*

C. L. — *Ils commandaient !*

F. S. — *Ils commandaient... ils étaient commandés*

C. L. — *Pour moi, ce sont les Juifs qui l'ont fait*

F. S. — *En pareil cas, les Allemands devaient mettre la main à la pâte.*

Ce dialogue entre Claude Lanzmann et Franz Suchomel et les déclarations de ce dernier sont propres à faire naître l'indignation du téléspectateur, l'horreur absolue, la terreur devant ces crimes, devant la réalité déformée, niée ou même cachée, d'autant que le monde entier connaît la vérité et qu'elle est incontestable. Le témoignage des multiples témoins qui se recourent, se complètent et se répètent, l'attestent ainsi que les travaux des chercheurs à partir d'images d'archives. Claude Lanzmann cherche à montrer la vérité même s'il doit immerger le téléspectateur dans l'horreur et cherche à faire taire les négationnistes. Il a complètement anéanti la thèse négationniste en faisant dire à un ancien SS la vérité alors qu'il l'avait transformée au début de son discours.

Citons un autre exemple de Franz Suchomel qui tente de cacher, transformer les actes des SS. Le réalisateur lui demande de décrire une journée à Treblinka au moment où leur tâche était d'exterminer un grand nombre de Juifs. Il parle de 18 000 personnes à « traiter ». Franz Suchomel s'offusque de ce chiffre et tente de le faire descendre à 12 000 – 15 000 personnes. Il dit : « *Monsieur Lanzmann, c'est exagéré ! Vous pouvez me*

croire.³³⁸ ». Claude Lanzmann ne rebondit pas sur ce chiffre avancé par Suchomel. On se dit que, même si son parti pris est évident, il cherche à abreuver le spectateur de vérité. Il a une connaissance parfaite de son sujet comme on peut le constater dans ces entretiens. Les chiffres qu'il donne sont officiels.

Toujours dans *Shoah*, l'ancien SS Franz Grassler, adjoint du commissaire nazi du Ghetto de Varsovie, Heinz Auerswald, tente de masquer, de déformer lui aussi la vérité sur son travail de SS au ghetto de Varsovie. Il légitime l'existence de ce ghetto par l'histoire et justifie la persécution des Juifs. « *Des Ghettos, il y en a eu dans l'Histoire pour autant que je sache, depuis des siècles. La persécution des Juifs n'est pas une invention allemande et ne date pas de la Deuxième Guerre mondiale. Les Polonais aussi ont persécuté les Juifs*³³⁹ ». Le téléspectateur ne peut qu'être indigné devant de telles tentatives de justifications qui n'ont pas lieu d'être. Tant de cynisme, tant d'audace sont en mesure de le révolter, de le bouleverser. Il sait que le génocide du peuple juif ne peut trouver aucune justification. Aujourd'hui, grâce aux historiens on peut l'expliquer mais en rien le justifier. De plus lors de cette même conversation, Franz Grassler tente de dissimuler ou d'atténuer la vérité concernant la barbarie des Allemands dans le ghetto de Varsovie. En effet, il explique que sa « *mission n'était, non pas d'annihiler le ghetto, mais de le garder en vie, de le maintenir*³⁴⁰ ». À ces mots, Claude Lanzmann réagit. Il veut montrer à cet ancien SS l'incohérence entre ce qu'il dit et ce qu'il s'est réellement passé et il lui répond : « *Mais que signifie "vie", dans de telles [conditions ?] Les gens mouraient dans les rues. Il y avait des cadavres partout* ». Le réalisateur cherche à faire avouer à Grassler sa véritable mission. Pour arriver à ses fins, il insiste : « *Ce n'était pas "maintenir" ! Ces Juifs étaient exterminés chaque jour dans le ghetto* ». Le témoin doit alors concéder que pour maintenir en vie les gens, il aurait évidemment fallu leur donner des rations de nourriture plus importantes, suffisantes, et éviter la surpopulation. Sur les questions pressantes de Claude Lanzmann, Franz Grassler conçoit que les Juifs du Ghetto de Varsovie ne pouvaient rien faire contre la mort inévitable. On n'obtient pas de réponse précise à la question du réalisateur : « *Pourquoi ?* ». Pourquoi les Allemands affamaient les gens du ghetto alors qu'il n'y avait pas encore l'ordre de les exterminer puisque, comme le rappelle Grassler, la décision de la Solution Finale n'a été prise que bien plus tard, en 1942. Même si aucune explication précise n'est donnée aux spectateurs sur les raisons des conditions de vie intenable imposées aux

³³⁸ SUCHOMEL Franz, In, LANZMANN Claude (1985), *Shoah*.

³³⁹ GRASSLER Franz, In, LANZMANN Claude (1985), *Shoah*.

³⁴⁰ Ibid.

Juifs par les Allemands, il apparaît assez clairement que les décideurs allemands avaient envisagé la destruction du peuple Juif dès le début de la guerre. Un tel témoignage inédit, comme d'ailleurs celui de Suchomel, s'ancre dans toutes les mémoires et crée une conscience nécessaire qui empêche le pire et met donc en garde le téléspectateur contre toute forme de négationnisme. C'est un véritable enseignement qui lui est donné et qu'il pourra se charger de transmettre.

D'autres Allemands qui ne travaillaient pas dans les camps de concentration et d'extermination expriment, pour l'ensemble, leur incapacité à s'opposer au pouvoir d'Hitler. Ainsi, Walter Warlimont, dans *Le Chagrin et la Pitié* de Marcel Ophüls témoigne sur les plans militaires d'Hitler. En effet, il était un général allemand, commandant suprême adjoint des forces armées allemandes. Il avait donc autorité sur l'Armée de terre, la Marine et l'Armée de l'air. Il est interrogé par Marcel Ophüls quelques années après la fin de la guerre et il a donc pris du recul sur ces événements et le rôle de l'Allemagne dans la guerre. Ainsi il prétend que Hitler avait des idées plus rétrogrades sur la France qu'il « *avait trouvées dans des lectures sans doute orientées et passablement digérées [...]*³⁴¹ ». Walter Warlimont ne montre aucune admiration pour le dictateur. Il prend plutôt ses distances avec lui. Il explique l'impossibilité pour lui et pour ses collègues d'arrêter les agissements de Hitler :

« Les conditions créées par le poids de l'appareil National Socialiste à l'intérieur des structures allemandes de l'époque ont fait que de notre côté les clauses de l'Armistice n'ont pas pu être respectées. Nous n'avons pas su empêcher cette dégradation, comme nous n'avons pas su empêcher des tas de choses qui continuent à poser des cas de conscience à toute personne quelque peu sensible et réfléchi. Nous n'avons pas pu empêcher que Hitler et l'appareil du Parti, prennent possession de l'Alsace et de la Lorraine et l'incorpore plus ou moins au III^e Reich, [...] et finalement mobilisant de force les jeunes Alsaciens et Lorrains dans la Wehrmacht. Tout cela était en dehors de notre pouvoir. Et on peut nous reprocher tout ce qu'on voudra jusqu'à la fin des temps, nous ne pouvions rien faire³⁴² ».

Walter Warlimont semble regretter les actes de l'Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale. Il essaie de montrer qu'il n'avait pas le pouvoir de changer les choses, de

³⁴¹ WARLIMONT Walter, In, OPHÜLS Marcel (1969), *Le Chagrin et la Pitié*.

³⁴² WARLIMONT Walter, In, OPHÜLS Marcel (1969), *Le Chagrin et la Pitié*.

les freiner ou de les arrêter. Pourtant sa responsabilité a été démontrée lors de son procès après la guerre. Il est déclaré coupable de crimes de guerre et de crimes contre l'Humanité. Il est condamné, en première instance, à la prison à perpétuité mais ne purgera sa peine que quelques années. En effet, même s'il exprime son impuissance à agir contre Hitler, on sait qu'il était très proche de ce dernier, surtout en 1944. Alors on peut vraiment s'interroger sur son intervention. Ne cherche-t-il pas, lui aussi, à se désengager de sa part de responsabilité ? Ne cherche-t-il pas à rejeter la faute seulement sur Hitler et le Parti National Socialiste ? Son témoignage, bien que différent, reste dans la même lignée que ceux des anciens gardiens des camps ou ghettos. Pourtant il est clair qu'il porte une lourde responsabilité dans les crimes de guerre qu'il refuse d'assumer. Ce témoignage permet de maintenir présent à l'esprit du téléspectateur que ceux qui refusent de reconnaître leurs erreurs et d'endosser la responsabilité de leurs crimes sont peut-être ceux-là qui nieront plus tard le génocide des Juifs. C'est une leçon à retenir, à ne pas oublier. On comprendra qu'on peut lutter contre ces arguments par la connaissance. On apprend que les négationnistes pointent souvent leur nez et qu'il faut les combattre pour effectuer un bon travail de mémoire et éviter que cela ne se reproduise.

Matheus Bleibinger était un soldat de la Wehrmacht et a été fait prisonnier par la Résistance en octobre 1944. Il témoigne devant la caméra de Marcel Ophüls dans *Le Chagrin et la Pitié*, du sort qui lui a été réservé. Il est donc interné dans un camp près de la gare de Clermont-Ferrand puis transféré dans cette même ville par train. Blessé, il est attaché à un brancard. On le laisse sur le quai vers 10 heures du matin et des infirmiers viennent le chercher le soir. Il reste donc toute une journée ficelé sur son brancard sur le quai de la gare. Il explique que pendant la journée les civils français sont venus le regarder et certains ont même craché au visage. Selon lui, « *d'autres [...] ont eu pitié de [son] état*³⁴³ ». Quand Marcel Ophüls lui demande quels étaient ses sentiments à ce moment-là, il répond « *que ce n'était pas bien de la part des gens qui étaient là. C'était même une vraie saloperie. Ils auraient dû se rendre compte après tout [que les Allemands auraient] pu en faire autant à leurs pères ou à leurs fils*³⁴⁴ ». Ce témoignage, celui d'un simple soldat, peut permettre au téléspectateur, avec le recul qu'il a sur les événements, de ressentir de l'empathie pour un Allemand qui n'a pas trempé dans des crimes de guerre, des crimes contre l'humanité. Il prend conscience que, malheureusement, des soldats allemands ont été

³⁴³ BLEIBINGER Matheus, In, OPHÜLS Marcel (1969), *Le Chagrin et la Pitié*.

³⁴⁴ BLEIBINGER Matheus, In, OPHÜLS Marcel (1969), *Le Chagrin et la Pitié*.

victimes de vexations ou brimades et que l'hostilité à leur égard était véritable. Ces détenus dont a fait partie Matheus Bleibinger ont longtemps été oubliés volontairement et Marcel Ophüls par son documentaire les fait entrer dans l'histoire et dans la mémoire collective. N'oublions pas que près d'un million de prisonniers de guerre ont vécu avec des Français entre 1945 et 1948, dans tous les secteurs de l'économie française, dans les fermes par exemple, et ce n'est qu'à partir des années 1990 qu'on commence à s'intéresser à eux. Cependant la réaction des gens peut s'expliquer par les souffrances dues à l'Occupation. Souvenons-nous qu'à l'époque où Matheus Bleibinger a subi cela, c'était la fin de la guerre, les Alliés avaient déjà débarqué sur le sol français et la Résistance se sentant plus soutenue, était particulièrement active. Les maquisards, à cette période, ont attaqué de nombreux SS. Mais n'oublions pas que les SS ripostaient et que leurs représailles étaient sanglantes et brutales. Ils s'attaquaient même aux civils (enfants compris). Ainsi le drame d'Oradour-sur-Glane ou celui de Tulle en est un bon exemple, puisque personne n'a été épargné par la vengeance nazie. Les conditions des exécutions ont été effroyables et d'une cruauté incroyable. La mésaventure de Matheus Bleibinger comparée aux différents massacres perpétrés dans les villages français sur des civils par les SS peut sembler très insignifiante. Cependant, ce témoin reconnaît à demi mot que pendant la Seconde Guerre mondiale, l'Allemagne a fait du tort à de nombreux pays :

« On l'a perdue cette guerre. Mais aujourd'hui, on ne sait plus très bien si ça vaut pas mieux comme ça. Après tout, si on avait gagné, Hitler aurait peut être continué et aujourd'hui, où est-ce qu'on serait ? Peut être en occupation quelque part, en Afrique ou même en Amérique³⁴⁵ ».

Il reconnaît que l'invasion des pays était une erreur, une agression mais ne parle pas des crimes nazis. Il reconnaît simplement que la défaite allemande a permis d'arrêter Hitler dans ses ambitions territoriales. Il ne dit pas un mot sur le génocide, les camps, les chambres à gaz, les fours crématoires. Cette attitude prouve aux spectateurs que vingt-cinq ans après la fin du conflit, les Allemands n'assumaient pas encore leur lourd passé, les crimes perpétrés en leur nom. La prise de conscience n'avait pas encore eu lieu partout. Cependant ce témoignage, en redonnant un visage humain à l'ennemi d'hier, le visage du simple soldat qui a subi la guerre comme beaucoup d'autres soldats et civils et qui n'approuve pas le IIIème Reich, qui est fait prisonnier et est position de faiblesse, est important car il peut contribuer à la réconciliation entre les peuples.

³⁴⁵ Ibid.

Helmuth Tausend, un témoin allemand du documentaire de Marcel Ophüls, se situe plutôt dans la dénégation. Il se trouvait en Alsace pendant la guerre et nie que les Alsaciens voyaient les Allemands comme des envahisseurs. Il fait une généralité d'une minorité d'individus qui se réjouissaient de les voir arriver. Ainsi, son témoignage donne l'impression que tous les Alsaciens étaient pro-Allemands. En parlant cette région, où il avait installé toute sa famille, il déclare : « *Il ne s'agissait pas d'un territoire français. Les gens étaient pro-allemands*³⁴⁶ ». Il ajoute que l'entente entre les Alsaciens et les soldats allemands était cordiale. Mais il évoque tout de même la fuite des habitants sur les routes à leur arrivée, il dit : « *Ils fuyaient devant nous qui étions les méchants* ». Ce à quoi, Marcel Ophüls lui répond : « *Pourquoi dites-vous les méchants ? Vous ne l'étiez pas ?* ». Le réalisateur cherche à l'entraîner sur la question de la responsabilité des Allemands, de tous les Allemands dans la guerre. Dans la réponse du témoin, on sent qu'il ne se considère pas comme ayant fait partie du camp des « *méchants* » puisqu'il répond qu'au début les Français les considéraient comme les ennemis qui allaient « *mettre le pays à feu et à sang* » mais que très vite, les gens se sont aperçus qu'ils ne leur voulaient que du bien. « *Ça les a tout de suite rassurés* ». Avec son témoignage, on a l'impression que les Allemands venaient sur le sol français en amis, qu'ils étaient loin d'être brutaux.

Helmuth Tausend conçoit quand même qu'en Alsace, certains ne se réjouissaient pas de voir les Allemands occuper leur territoire « *mais il n'y en avait pas beaucoup. [Il avait] donc l'impression d'être dans un pays de vieille souche allemande* ». On le voit, au-delà de tout ce qu'on a pu dire concernant ces témoins, leurs témoignages éclairent des pans de l'histoire, du passé moins bien connus du grand public. Ce passé assez méconnu auparavant fait donc son entrée dans la mémoire collective.

Helmuth Tausend est interrogé par Marcel Ophüls lors du mariage de sa fille. Pour l'occasion il porte ses décorations de guerre (croix de fer, croix du mérite...), ce qui n'échappe pas à Marcel Ophüls. Ce dernier lui demande s'il sait que beaucoup de gens ne veulent plus porter ces décorations car elles ont été décernées par l'État nazi. Il est au courant et déclare que ceux qui disent de telles choses sont ceux qui n'ont jamais été au combat et qui n'ont jamais eu l'occasion de mériter ces décorations. Ce témoin les arbore fièrement pour une grande occasion, le mariage de sa fille. Il reste probablement attaché au souvenir du IIIème Reich et ne se montre pas réceptif quant aux crimes nazis. À l'époque du tournage du *Chagrin et de la Pitié*, les Allemands ne blâment pas tous le régime d'Hitler. Où

³⁴⁶ TAUSEND Helmuth, In, OPHÜLS Marcel (1969), *Le Chagrin et la Pitié*.

en était réellement la dénazification ? On sait que jusque dans les années 1960, ils ne se sentaient pas responsables du sort des Juifs dans l'Allemagne nazie et que l'antisémitisme était très présent jusque dans les années 1950. Il faut attendre la nouvelle génération à la fin des années 1960 pour que l'Allemagne regarde en face à son passé. En effet une chape de plomb recouvrait le pays et le sujet de la guerre ainsi que le sort des Juifs étaient devenus des sujets tabous. Personne ne voulait plus en entendre parler jusqu'à ce que quelques écrivains publient des ouvrages sur cette question. De plus, les jeunes Allemands ont voulu connaître et parler de leur histoire. C'est ce qui les a fait sortir du silence et leur a permis d'assumer leur Histoire. Au moment du tournage du *Chagrin et de la Pitié* de Marcel Ophüls (vers 1968-69), on est au début de ce processus, ce qui peut expliquer la réaction des témoins allemands. Helmuth Tausend, comme de nombreuses personnes en Allemagne, est frappé par cette volonté d'oubli tout de suite dans l'après-guerre. C'est ainsi par exemple que beaucoup d'Allemands affichèrent une totale indifférence face à la visite des camps de concentration ou d'extermination que leur avaient imposée les Alliés à des fins pédagogiques. De même plusieurs synagogues en Allemagne endommagées ont été démolies et n'ont donc pas pu devenir des lieux de mémoire. On essaya donc d'effacer un passé honteux, difficile à affronter. C'est ce que font ces témoins du documentaire. Ils s'enferment dans un déni total tant le passé est lourd à porter, traumatisant, et ils refusent de reconnaître les crimes nazis.

On le voit, il y a toujours de la part des pays mis en accusation une sorte d'amnésie pour une période de leur histoire peu glorieuse, un refoulement, de l'autocensure. En tout cas cet exemple peut faire prendre conscience au téléspectateur que le travail de mémoire est très difficile et ne va pas de soi. Il peut être très douloureux pour les uns comme pour les autres. La France elle-même, n'a pas toujours assumé son passé bien qu'aujourd'hui elle tente de mettre à jour certains épisodes sombres de son histoire. De nos jours le peuple allemand a su faire face à son passé et l'assume. Nulle part ailleurs on trouve autant de mémoriaux dédiés aux victimes de la barbarie nazie. Grâce aux documentaires, et grâce au réalisateur qui oriente la discussion et l'amène là où le bât blesse le plus, une prise de conscience peut avoir lieu sur la difficulté de prendre en charge son passé. Ainsi les téléspectateurs français peuvent comprendre que même si ce n'est pas toujours facile cela est nécessaire pour mieux se construire et pour que la société évolue positivement.

7.2. Les experts : des témoins plus rationnels

Les experts sont des témoins qui en général n'ont pas vécu les événements mais qui

ont travaillé dessus et ont ainsi une bonne connaissance de cette période de l'Histoire. Ce sont les chercheurs et historiens (professeurs d'histoire du secondaire inclus). Ils ont une vision des événements différente des témoins directs. Comme nous l'avons vu, les témoins directs sont dans le souvenir et donc dans l'émotion. Les experts sont beaucoup plus rationnels. Cependant, ils servent à apporter un point de vue éclairé sur un événement. Ils donnent aux téléspectateurs des informations supplémentaires et précises, par exemple, le pourcentage de résistants. Ces informations n'ont pu être connues que grâce aux chercheurs qui ont enquêté pour les découvrir. À moins d'avoir lu un livre ou un article sur le sujet, les témoins directs ne connaissent pas ces informations. Ils racontent les faits selon leur propre point de vue, de l'intérieur. Ils parlent des événements qu'ils ont vécus et non des informations qui ont été découvertes par la suite.

Les experts utilisent moins le vocabulaire des émotions que les témoins. Leurs témoignages sont moins bouleversants mais ils abordent toujours des thèmes récurrents : la mort, la violence des Allemands. Ainsi, dans le documentaire *Rendez-vous à la plage*, de Jean-François Pahun, Christian Bougeard, maître de conférence, explique que l'été 1944, en France a été une période particulièrement difficile pour la population civile, car la Résistance étant très active à ce moment-là les Allemands ont intensifié les représailles : arrestations, exécutions, massacres.

7.2.1. La fracture de la population : Résistance et Collaboration

À la fin de la guerre, les collaborationnistes ont été châtiés par les résistants et des exécutions sommaires ont eu lieu un peu partout. Dans *Rendez-vous à la plage*, le Maître de Conférence Christian Bougeard tente d'expliquer aux téléspectateurs pourquoi les collaborationnistes étaient exécutés sans procès. Ainsi il prend l'exemple de la Bretagne et rappelle que 3 763 personnes ont été déportées et que la moitié n'est pas revenue. « *D'autre part, il y a eu aussi près de 2 300 fusillés, sans parler des victimes civiles* ». Ainsi l'Histoire prend le relais du témoignage et c'est ainsi que se construit une mémoire entre experts et témoins directs. L'objectif de l'histoire n'est pas de célébrer un événement pour qu'il reste dans la mémoire mais elle contribue toutefois à forger cette mémoire en s'intéressant à la causalité, en faisant comprendre.

Dans la deuxième partie du documentaire *Ils étaient catholiques au temps du nazisme* : « des croyants déchirés », l'historien allemand, Joseph Rován, évoque un des mouvements de la résistance allemande le plus connu : celui du groupe La Rose Blanche. Ce groupe était composé de jeunes étudiants et lycéens qui tentaient de réveiller la conscience de la population face au nazisme et les exhortaient à résister. Les membres principaux de La

Rose Blanche seront dénoncés par le concierge de l'université de Munich qui les enverra en attendant la venue de la Gestapo. Cette résistance contre le nazisme est méconnue du public car elle n'a concerné qu'une petite partie de la population. Joseph Rovin fait entrer dans la mémoire des téléspectateurs ces opposants au nazisme. Ils ont été, comme tous les résistants des pays en guerre, des héros qui ont donné leur vie pour la liberté et la justice. Grâce à ce documentaire, à ce témoignage, les téléspectateurs peuvent acquérir des souvenirs sur cet événement et les faire entrer dans leur mémoire durablement. Cette résistance a compté parmi ses rangs des héros et des martyrs. Elle a lutté sans appui de l'extérieur, sans véritables armes contre un régime que seuls les Alliés ont pu combattre. On se souvient toujours des héros et des martyrs. Certains téléspectateurs français ont l'impression que la Résistance n'a été qu'un mouvement français. Même s'il a été moins important et plus rare en Allemagne, on connaît son existence. Le cas le plus connu est celui d'un colonel allemand, Claus Von Stauffenberg, qui a organisé un attentat manqué contre Hitler en 1944. Cet événement est connu de beaucoup de téléspectateurs car les médias et surtout la télévision ont largement relayé l'événement à l'époque et continuent d'en parler, d'en faire des fictions ou des documentaires (*L'opération Walkyrie* diffusé sur la chaîne Histoire le 5 octobre 2009). Ces exemples de résistance allemande, par leur rareté, frappent les téléspectateurs qui se souviendront longtemps.

7.2.2. Chercher à comprendre

Les experts font réfléchir les téléspectateurs sur les événements. Certains choisissent de s'intéresser aux détails et non à l'événement dans sa globalité afin d'être le plus rigoureux possible dans les explications. C'est le cas de Raul Hilberg, qui dans *Shoah*, dit préférer s'attacher aux détails afin de décrire le plus complètement, le plus finement ce qui s'est passé. Ce procédé permet aux téléspectateurs de bien appréhender la réalité. Parfois, certains détails sont indispensables pour comprendre les faits. Comment, par exemple, les nazis ont-ils appliqué leur politique d'extermination d'une partie de la population européenne, comment l'Europe a-t-elle pu basculer dans l'horreur en si peu de temps ? Ainsi Raul Hilberg n'a pas commencé à s'intéresser à l'ensemble de la Shoah dans sa globalité mais il a d'abord cherché à comprendre quels processus l'a rendue possible et quelle en a été la genèse. Il explique aux téléspectateurs que pour lui, elle n'a été possible que grâce à un processus bureaucratique composé en une suite d'étapes progressives et allant toujours plus loin dans l'exclusion des Juifs. Dans un premier temps, les bureaucrates ont repris les idées d'exclusion qui existaient depuis le Moyen-Âge et même avant (interdiction de mariages mixtes, marquage (étoile de David), interdiction de vivre en dehors des ghettos...), puis

quand toutes ces idées ont été épuisées et qu'il fallait aller plus loin dans l'éviction des Juifs (l'élimination purement et simplement), les bureaucrates ont été inventifs (gazage en masse...). Ici, Raul Hilberg montre que les Allemands ont puisé dans leur mémoire commune pour créer les lois anti juives. Il avance que même la figure du Juif a été empruntée à des textes datant du XVI^e siècle. Pour lui, la Solution Finale « fut leur grande invention ». Grâce à son témoignage, les téléspectateurs, qui se posent souvent la question, comme tout le monde d'ailleurs, de savoir comment un pays civilisé comme l'Allemagne a pu commettre tant de monstruosité, ont des éléments d'explication pour mieux comprendre ce processus d'exclusion qui préexistait avant la Seconde Guerre mondiale. Ils peuvent comprendre donc que ce phénomène existe depuis plus de 1 000 ans et qu'il a été progressif. Plus les siècles ont passé, plus les gens se sont habitués à l'exclusion des Juifs de la vie quotidienne et donc les étapes d'éviction se sont de plus en plus durcies. Raul Hilberg l'explique très bien lorsqu'il raconte que « Dès le IV^e siècle les missionnaires chrétiens avaient dit aux Juifs : "Vous ne pouvez pas vivre parmi nous comme Juifs.". Les chefs séculiers qui suivirent dès le Haut Moyen-Âge, décidèrent alors : "Vous ne pouvez plus vivre parmi nous". Enfin les nazis décrétèrent : "Vous ne pouvez plus vivre" ». Ici le spectateur peut saisir l'évolution dans les décisions de leur exclusion qui ira jusqu'à leur anéantissement. En premier lieu, les Chrétiens les forcèrent à la conversion religieuse, puis au Moyen-Âge on leur interdit de vivre dans la ville et on les enferma dans des ghettos et enfin pendant la période nazie, on les élimina. Avec ce témoignage, les téléspectateurs sont capables de comprendre aisément comment l'Allemagne, mais aussi la France qui a collaboré, ont pu basculer dans tant d'horreurs. Ils sont conscients que tout pourrait recommencer, il suffirait de peu de choses. Ils sont donc maintenant des citoyens avertis qui ont les moyens de lutter contre l'oubli afin de faire en sorte que ces événements ne se renouvellent plus. La télévision en diffusant ce genre de documentaire instruit son public et c'est peut-être le meilleur moyen pour que plus jamais cela ne se reproduise.

Raul Hilberg est un témoin de *Shoah* et Claude Lanzmann lui laisse un temps de parole suffisamment long pour qu'il puisse faire sa démonstration. Le téléspectateur apprend donc beaucoup grâce à lui. Il analyse notamment dans tous ses détails le fonctionnement des transports de Juifs vers les camps. Les téléspectateurs prennent conscience donc que ces transports étaient un vrai « trafic » de morts. Un document nommé « ordre de route » était envoyé de gare en gare pour indiquer qu'un convoi spécial allait passer et qu'il repasserait dans le sens inverse vide. Ce document n'était pas classé « secret » mais seulement à « usage interne ». Selon Raul Hilberg, cela évitait d'attirer l'attention des employés afin qu'ils ne se posent pas de questions. Le téléspectateur entrevoit la raison pour laquelle de

nombreux nazis, notamment ceux qui travaillaient pour les transports comme Adolf Eichmann, par exemple, ont caché leur part de responsabilité derrière leurs tâches administratives, arguant qu'ils ne savaient rien de la destination et/ou du contenu des convois. Cela nous semble inconcevable d'autant plus que Raul Hilberg démontre que certains « *ordres de route* », concernaient plus de 10 000 personnes juives (train de marchandises de 50 wagons faisant plusieurs allers-retours entre différents ghettos et un camp).

Il explique également le financement de ces transports. Le téléspectateur apprend que la compagnie des chemins de fer allemande réclamait à l'État allemand de l'argent pour chaque kilomètre parcouru. Ainsi pour les financer, les nazis ont fait acheter des billets aux Juifs avec des demi tarif pour les enfants de moins de 10 ans. Le téléspectateur peut être outré par cette audace, ce cynisme, qui allait jusqu'à faire payer à ces gens leur voyage vers la mort. La compagnie des chemins de fer allemand faisait acquitter un supplément si les wagons étaient souillés ou endommagés (ce qui n'était pas rare, vu la longueur des trajets, la surpopulation dans les wagons et les nombreux prisonniers qui mouraient en cours de route). Les Allemands finançaient également les transports par les biens des Juifs qu'ils confisquaient. Ils payaient les sommes dues à une agence de voyages qui s'occupait des transports pour les camps d'extermination mais également des voyages de touristes. Elle travaillait sans distinction sur les deux types de voyages ; c'était la même procédure de travail, le même bureau, la même facturation. Comme le dit Raul Hilbert, « *Elle expédiait les gens aux chambres à gaz ou les vacanciers vers leur villégiature préférée* ». Les téléspectateurs sont plongés directement dans l'horreur administrative. Il n'y a aucun sentiment humain dans ce travail où les gens se contentent de transporter des voyageurs, peu importe la destination. On est dans le stéréotype même du bureaucrate qui exécute sa tâche sans se préoccuper de ce qui se passe avant et après. En effet, ce travail administratif décrit par Raul Hilberg déresponsabilise chaque bureaucrate. Chaque employé a effectué une tâche qui n'était pas en rapport direct avec la mort des Juifs. Ils sont tous un petit maillon de la chaîne d'une industrie de la mort. Le téléspectateur reste conscient que cela pourrait se reproduire dans certaines conditions puisque tous ces employés, qui ont participé aux transports, sont des gens communs, ceux que l'on pourrait côtoyer, nos voisins, nos proches... et non des barbares sanguinaires.

Dans son ensemble, le témoignage de Raul Hilberg est très instructif pour le public et lui permet de prendre conscience qu'il faut être extrêmement vigilant pour que le passé ne se

reproduise pas. Ce témoignage permet de transmettre une mémoire commune de la passivité et du laisser-faire des gens en général, ce qui a abouti au plus grand crime contre l'Humanité. Cela est possible car il explique les mécanismes et les fonctionnements des transports très précisément. La connaissance, contrairement à l'ignorance, permet de se poser des questions, de réfléchir sur un sujet et de ne pas croire tout ce qui peut être dit. C'est un enseignement utile pour notre présent puisque le téléspectateur peut adapter cette réflexion avec ce qui se passe de nos jours, notamment sur les discours populistes et les discriminations raciales. En effet, dans les années 1930, les gens ont vraiment cru les discours de propagande sur le physique des Juifs ou des maladies qu'ils étaient supposés véhiculer.

IV - Les images

La télévision fait beaucoup appel aux images d'archives, principalement par le biais des documentaires. Le sujet de la Seconde Guerre mondiale est très exploité par la télévision. Ainsi les images d'archives traitant de cette période sont régulièrement montrées, notamment dans les documentaires. Comme nous allons le voir, elles sont souvent les mêmes et très souvent elles sont « *trafiquées* » comme le dit Jean-Louis Comolli dans un entretien avec Sylvie Lindeperg³⁴⁷. En effet, elles sont parfois colorisées ou bien la séquence filmique est remontée différemment de l'originale.

Le petit écran se sert des archives comme preuve irréfutable de l'existence des événements de la guerre alors qu'aujourd'hui il n'existe presque plus aucune trace visible de ce conflit. Mais beaucoup de réalisateurs se laissent tenter par l'envie de les rapprocher de notre présent en les colorisant et en bruitant ces images muettes. Jean-Louis Comolli parle d' « *un besoin d'accommoder les restes visibles de ce passé en les réchauffant de couleurs et de sons*³⁴⁸ ». C'est comme si on ne supportait pas d'être face à des images sans son et sans couleur et qu'on cherchait à remédier à ces manques, à corriger leurs défauts.

³⁴⁷ LINDEPERG Sylvie, *La voie des images*, op. cit., p. 194.

³⁴⁸ COMOLLI Jean-Louis, In, LINDEPERG Sylvie, *La voie des images*, op. cit., p. 195.

1. Un mélange de types d'images

Certains documentaires ne sont constitués que d'images d'archives et d'autres, au contraire, comme *Shoah*, n'utilisent que des images du présent (au moment du tournage). D'autres documentaires, plus classiques, mélangent les images d'archives et les images du présent. C'est le cas de *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais qui revient avec sa caméra sur les lieux des anciens camps et qui ajoute au montage des photographies, des images d'archives. D'autres encore, mêlent les images d'archives avec des images de reconstitution. Ainsi, *Les enfants cachés*, de Raphaël Delpart, ou *La Bataille de l'Atlantique*, de René-Jean Bouyer mélangent des images d'archives et les images qui ont été tournées spécialement pour illustrer le discours (témoignage ou commentaire explicatif). Prenons l'exemple du documentaire *Les enfants cachés*.

Après une brève introduction du thème évoqué (les enfants juifs obligés de se cacher pendant la guerre pour « *échapper à la barbarie nazie* »), toute une scène de reconstitution est présentée aux téléspectateurs. Une vieille voiture noire Citroën des années 1940, immatriculée à Paris, arrive vers la caméra qui filme le ras du sol. Au plan suivant, elle est toujours au ras du sol mais à l'intérieur d'un immeuble. La porte s'ouvre et les jambes de deux hommes apparaissent dans le champ. Ils montent un escalier en bois et on entend résonner leurs pas. Pendant ce temps, le commentaire explicatif en voix-off raconte que « *pendant toute la durée de la guerre, les Juifs ne cesseront pas d'entendre ce lugubre chant des escaliers* ». Pour cette séquence, des images fictionnelles sont associées à un commentaire explicatif souvent présent dans les documentaires. Cette séquence s'apparente à du docu-fiction. Il y a une alternance entre les séquences de docu-fiction et celles de documentaire avec des témoignages et des images d'archives. Dans *La longue marche de Bob Slaughter*, il y a même un passage du film de fiction, *Il faut sauver le soldat Ryan*, de Steven Spielberg (1998), qui permet d'illustrer fidèlement le témoignage de Bob Slaughter racontant sa traversée de la plage d'Omaha sous les tirs d'obus de mortier. Le film de Steven Spielberg étant très réaliste (en ce qui concerne la scène du Débarquement en tout cas), le documentariste Éric Ellena a choisi d'en mettre un passage pour que les téléspectateurs imaginent l'enfer vécu par ces soldats de premières lignes et donc ce qu'a vécu le témoin principal. Cependant, ce film n'a pas été choisi au hasard. En effet, la caméra suit l'Américain qui assiste à une projection du film de Steven Spielberg. Le documentariste a délibérément choisi de garder et de montrer des images du film afin de permettre aux téléspectateurs de mieux s'identifier à Bob Slaughter et de vivre avec lui son expérience singulière. Cette identification facilitera l'ancrage de ce souvenir dans la mémoire des

télespectateurs.

On se rend bien compte que dans le documentaire, les réalisateurs adoptent un mélange des genres et de types d'images. Mais la plupart des images qui le composent sont tirées des archives (images vidéo ou simples photographies) ou bien sont issues du tournage (images du présent).

2. La redondance des images

Les documentaires sur la Seconde Guerre mondiale ont tendance à toujours utiliser les mêmes images d'archives. En effet, malgré les nombreux efforts déployés par les réalisateurs pour en dénicher des inédites, aujourd'hui, plus de 70 ans après la fin du conflit, la télévision et les nombreux documentaires sur le sujet, ont déjà montré une très grande majorité du fonds disponible. En réalité, sur un événement, il existe que peu d'images. Par exemple, concernant l'événement de la signature de l'Armistice en juin 1940, dans la clairière de Compiègne, il n'en existe que peu qui sont différentes, puisque une ou deux caméras officielles étaient présentes sur les lieux. Mais les réalisateurs ont tendance à faire appel à des images similaires pour parler d'un même événement. Lorsqu'ils veulent faire une séquence consacrée à la joie ressentie par les Français à l'arrivée des Américains, lors de la Libération, on nous montre toujours des foules en liesse, des femmes embrassant des G.I, montant sur les chars... Ce sont ce que nous appellerons des images symboliques.

2.1. Des fonds émergents insuffisants

Le fonds d'images d'archives n'étant pas inépuisable, les réalisateurs ont tendance à faire toujours appel aux mêmes. Cependant, depuis quelques années, on assiste à un renouvellement des images d'archives utilisées. Cela s'explique par la volonté des documentaristes à vouloir en trouver de nouvelles non encore exploitées. Pour cela, ils sont sortis des parcours habituels. Ils ont été en chercher ailleurs de nouvelles puisque les fonds Pathé Gaumont Archives, les fonds de l'Ina... ont été fortement exploités durant toutes ces années. Les documentaristes sont donc allés solliciter les familles afin de récupérer tout type d'images d'archives qui pouvaient s'y trouver. Ils ont été puisés dans les collections privées. Ces images d'archives nouvelles sont ce qu'on appelle des fonds émergents. La découverte de documents encore inédits de la Seconde Guerre mondiale soixante-dix ans après cet événement pourrait paraître surprenant, mais il y a une explication très logique à cela. Les

organismes de conservation des archives audiovisuelles collectent depuis des années tous les documents se rapportant à la guerre. Ces organismes d'archivage ont engrangé un nombre considérable de documents au fil des années qu'ils ont dû cataloguer, lister, indexer, ranger... pour les rendre accessibles au plus grand nombre. Or, ce type de travail est très long et nécessite des nombreuses années pour le finaliser. Aujourd'hui un bon nombre de documents audiovisuels se trouvent donc disponibles après tout ce temps, d'un seul coup. Ce sont ces fonds d'archives que l'on appelle les fonds émergents.

Ainsi, certains documentaristes se targuent d'avoir découvert des images d'archives inédites. Pour certains c'est un argument essentiel pour attirer les téléspectateurs. Les images d'archives sont donc devenues un argument commercial.

Pourtant, malgré ces fonds émergents, les documentaires utilisent très souvent les mêmes images. C'est le cas de l'une d'elles concernant le Débarquement. La caméra se trouve à l'arrière d'une barge. Celle-ci accoste sur la plage, on voit deux maisons, les soldats ouvrent les portes de la barge et descendent un à un sur la plage³⁴⁹.



Source : Ina

Image utilisée par les documentaires *Nous étions 177* de Cédric Condon, *Un Débarquement à quitte ou double* de Nicolas Glimois et *Le Monde en Guerre*, « Une certaine aube : juin-août 1944 » de John Williams.

2.2. Les images d'archives redondantes colorisées

Les images redondantes peuvent être parfois légèrement différentes. L'image d'origine peut avoir été colorisée ou inversée, c'est-à-dire la pellicule originale aura été retournée (comme un effet de miroir). C'est le cas de celle d'un homme couvert de sang et qui probablement agonise mais il fixe la caméra. Cette image est reprise par les documentaires du corpus *8 mai 1945, la Capitulation* de Daniel Costelle et Isabelle Clarke et

³⁴⁹ Annexe 11.

par l'épisode *Règlements de compte : 1945... et après* de la série *Le Monde en Guerre*.

Règlements de compte : 1945... et après

8 mai 1945, la Capitulation



Source : Ina



Dans cet exemple, la différence de couleur qui existe entre ces deux images est due à la mauvaise qualité des archives de l'image de gauche. En revanche comme précisé ci-dessus, l'image a été inversée dans l'une des deux archives.

Pour illustrer le cas des archives colorisées, nous prendrons celui de Mers-el-Kebir (flotte française coulée par les forces britanniques après l'Armistice de la France). Ces événements sont évoqués dans trois documentaires du corpus, ce qui montre leur importance aux yeux des documentaristes. En effet, aujourd'hui l'épisode de Mers-el-Kebir est largement oublié et a laissé place à des faits plus importants et plus unificateurs, comme le Débarquement de Normandie où cette fois les Britanniques et les Français combattent du même côté. Et puis les événements de Mers-el-Kebir rappellent la collaboration de l'État français avec l'Allemagne nazie. En effet, rappelons que la Grande-Bretagne, avant de couler la flotte française, leur avait demandé de rejoindre l'armée britannique dans son combat contre l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste, de rejoindre un port allié hors d'atteinte des Allemands ou de se saborder. L'Amiral français Gensoul ayant refusé toutes ces propositions, en accord avec le Gouvernement de Vichy, et les Britanniques ayant capté les messages français prévenant Gensoul que les escadres françaises de Toulon et Alger se portaient à son secours, les Britanniques décident de couler les navires français.

Le Chagrin et la Pitié et *De Gaulle ou l'éternel défi* : « le rebelle ».



Les plans originaux des événements de Mers-el-Kebir sont filmés en noir et blanc et sont donc retransmis de la sorte par les documentaires

Source : Ina

Cet événement constitue probablement un tabou qui se heurte à la mémoire collective d'où la volonté inconsciente peut-être de le laisser en noir et blanc, ce qui contribue à l'éloigner de notre présent. Donc l'attaque de Mers-el-Kebir, comme nous l'avons déjà dit, a longtemps été incomprise par les Français pendant la guerre et même après celle-ci. D'ailleurs la propagande de Vichy en a tiré un très grand avantage contre les Britanniques en attisant la haine des Français pour ces derniers, comme le montre très bien le documentaire de Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la Pitié* qui diffuse une partie des actualités cinématographique françaises de l'époque. On y voit l'explosion des différents navires de la flotte française dans le port, des marins courant et s'activant sur le pont d'un navire d'où une fumée se dégage, des dizaines de cadavres au sol, des hommes évacuant de nombreux blessés. Le commentaire de l'époque des actualités cinématographique parle « *de l'agression la plus répugnante, la plus ignoble qui n'ait jamais été commise* » et « *d'ancien Allié de la France* » en évoquant la Grande-Bretagne. De plus, la musique accompagnant ces images revêt une tonalité triste.

Le dernier documentaire, *La Bataille d'Angleterre* montre exactement les mêmes images que dans les deux autres mais cette fois en couleur³⁵⁰.



Source : Ina

³⁵⁰ Annexe 12.

Toutes les images ont été colorisées pour présenter la Seconde Guerre mondiale en couleur. Certains documentaristes choisissent de coloriser les archives et de les retravailler pour les rendre plus nettes. La couleur est un argument pour les réalisateurs pour les rendre plus attractives. En effet, une partie des spectateurs ont une réticence pour ces images en noir et blanc. Celles en couleur permettent de rendre les événements moins lointains, plus proches de nous et de faire mieux entrer les événements dans la mémoire collective. La couleur rend également les images plus spectaculaires, ce procédé marque les esprits et permet de mieux se souvenir des images et de l'événement.

2.3. Séquences remontées

Les archives vidéo de la Seconde Guerre mondiale sont parfois remontées afin de créer une image un peu différente de l'originale. La séquence est donc montée de façon un peu différente. Par exemple, lors d'une séquence de trois plans, l'un des plans peut être supprimé ou encore un plan qui n'aurait pas été filmé à l'origine peut y être inséré. Il peut donc y avoir un plan de coupe dans une séquence originelle. Les documentaires « La chute de la France : mai-juin 1940 » (épisode de la série *Le Monde en guerre*) et *De Gaulle ou l'éternel défi* : « Le rebelle », montrent tous deux une séquence tournée au moment de la signature de l'Armistice française en juin 1940, dans la clairière de Compiègne. Ce jour-là, il y avait de nombreux photographes et cameramen allemands pour immortaliser l'événement et laver l'humiliation de la défaite allemande de 1918 puisque Hitler avait choisi le même endroit et le même wagon que pour l'Armistice de 1918. Aujourd'hui, il reste donc beaucoup d'images de ce jour. Ainsi une séquence vidéo de ce moment est souvent reprise par les documentaires dont ceux de notre corpus cités plus haut. On y voit un plan général de la clairière, puis le monument, l'aigle allemand d'Edgar Brandt (communément appelé le monument des Alsaciens-Lorrains), est recouvert d'un grand drapeau nazi. Hitler défile dans une allée bordée de chaque côté par des soldats allemands. Il monte dans le wagon. Au plan suivant, la caméra n'est plus située au même endroit puisqu'elle filme ce qui se passe à l'intérieur de ce wagon. Puis c'est l'arrivée du Général français, Huntziger, qui traverse à son tour l'allée bordée de rangées de soldats allemands et monte dans le wagon. Au plan suivant, la caméra placée à l'intérieur prend le relais et filme les tractations franco-allemandes jusqu'à la signature de l'Armistice par les deux parties.

L'épisode « La Chute de la France : mai-juin 1940 » ne retransmet pas dans son

entier cette séquence. Elle a été redécoupée et plusieurs plans ont été coupés au montage, dont l'arrivée du Général Huntziger, quelques plans ont été tournés à l'intérieur du wagon. Quant au documentaire *Un Débarquement à quitte ou double*, de Nicolas Glimois, il ne montre qu'un seul plan, celui dans lequel Hitler passe devant les soldats dans l'allée (le plan ci-dessous). En revanche, le commentaire explicatif en voix-off ne parle absolument pas de la signature de l'Armistice. Ce documentaire évoque essentiellement le Débarquement de Normandie et ses préparatifs. Le commentaire évoque la certitude pour Hitler que le Débarquement allié aura lieu dans le Cotentin. Typiquement, cette image qui revêt une importance certaine dans l'histoire contemporaine n'évoquera rien pour les téléspectateurs d'*Un Débarquement à quitte ou double* et elle sera oubliée tout de suite après, contrairement à la même image vue dans les documentaires « La Chute de la France : mai-juin 1940 » et *De Gaulle ou l'éternel défi* : « le rebelle ». En effet, cette image n'y est pas seule, isolée du reste de la séquence filmée à Rethondes (clairière de Compiègne) donc les téléspectateurs assimilent mieux l'ensemble de la séquence. Les images font sens pour eux et c'est d'autant plus éclairant que le commentaire explique ce qu'il s'y passe³⁵¹. Ce dernier couplé à l'image permet aux téléspectateurs de se souvenir du déroulement des événements. De plus, ces images étant récurrentes dans les documentaires, elles entreront dans la mémoire collective concernant l'Armistice de 1940.



Hitler traversant l'allée bordée de soldats allemands qu'il salue au passage

Arrivée du Général Huntziger par la même allée que Hitler

Images : Ina

³⁵¹ Annexe 13.

Dans le documentaire *Un Débarquement à quitte ou double*, ce plan est le seul montré de la séquence de la clairière de Compiègne (Rethondes). Le commentaire explicatif en voix-off n'y fait aucune allusion : « *Mais à quelques semaines du jour J, l'intuition de Hitler fait vaciller l'édifice, la fameuse intuition du Führer, qui lui a valu les triomphes de l'année 1940 mais aussi les déboires consécutifs à l'invasion de l'URSS. Malgré ces échecs, Hitler continue à faire confiance à ce sixième sens qui en mars 44 lui désigne le Cotentin comme lieu probable du Débarquement* ».

Parfois, les différents plans d'une séquence ne sont pas montés dans le même ordre. Par exemple, concernant le Débarquement et plus particulièrement le massacre d'Omaha Beach, trois documentaires du corpus reprennent les mêmes images accompagnées d'un commentaire explicatif explicite sur le carnage. L'un d'eux a inversé deux plans. L'essentiel de cette séquence se compose de trois plans³⁵² : des soldats américains perfusent un blessé sur la plage le long des falaises de la Pointe du Hoc (plan 1), des soldats américains marchent le long des falaises de la Pointe du Hoc (plan 2) et enfin les soldats américains sont assis sur une plage à côté de leurs morts alignés (plan 3).

Dans le documentaire *Un Débarquement à quitte ou double* de Nicolas Glimois, qui utilise toutes ces images, les plans 1 et 2 ont été inversés. Ainsi la séquence commence par les soldats marchant le long des falaises.

Quant à *La longue marche de Bob Slaughter* d'Éric Ellena, il ne montre que les deux premiers plans (plans 1 et 2).



Plan 1 : Les soldats américains perfusant un blessé le long des falaises de la Pointe du Hoc

³⁵²Annexe 14.



Plan 2 : Les soldats américains marchant le long des falaises de la Pointe du Hoc. Le bord de mer est jonché de corps.



Plan 3 : au premier plan, les morts qui ont été alignés. Au Second plan, les soldats américains assis sur la plage

Images : Ina

2.4. La reprise des images du Débarquement

Les documentaires montrent souvent des images symboliques et donc significatives pour le téléspectateur. Par exemple l'une des plages du débarquement, Omaha Beach, symbolise les combats meurtriers que s'y sont livrés les belligérants et les nombreux jeunes soldats américains tombés ce jour-là. La télévision, on le sait, c'est avant tout la diffusion d'images.

La reprise de ces images montre à quel point le Débarquement est un événement important. Les documentaires ont tendance à se focaliser davantage sur les faits qui se sont déroulés sur Omaha Beach plus que sur les autres plages, comme Juno ou Sword par exemple. Ainsi la mémoire collective sur le Débarquement a tendance à oublier les soldats qui ont combattu sur les quatre autres plages de Normandie. Les médias ne parlent que d'Omaha Beach. Cela s'explique par le fait que ce débarquement a été un vrai désastre en pertes humaines. Même si les soldats américains ont réussi à repousser l'ennemi plus loin dans les terres, il y a eu près de 3 000 morts dont la plupart se sont noyés à marée assez haute, emportés par le poids de leur équipement. Quant aux autres, ce sont les centaines de blessés qui n'ont pas pu être évacués car les soldats étaient débordés et qui ont été emportés

par les eaux à marée haute. En ce qui concerne les autres plages, cela ne s'est pas fait sans morts mais les avancées des troupes alliées ont été plus rapides et les pertes en vies humaines ont été moindres. Les trois documentaires qui traitent d'Omaha Beach en font état. Ainsi dans *La longue marche de Bob Slaughter*, on en parle comme étant « *le plus grand carnage du Débarquement, la plus grosse erreur de l'État-Major* ». *Un Débarquement à quitte ou double* évoque « *des ratés qui coûtent chers en vies humaines* » et nomme la plage « *Omaha la Sanglante* ». Dans le dernier documentaire *Le Monde en guerre*, « Une certaine aube : juin-août 1944 », le commentaire explicatif est plus neutre mais fait quand même allusion aux pertes « *énormes* ». En revanche, les images sont également accompagnées en voix-off des témoignages de deux Américains qui ont participé au Débarquement à Omaha Beach : Bob Slaughter et le Colonel James D. Sink. Tous deux évoquent les très nombreux morts qui jonchaient le sol, tellement nombreux qu'ils étaient piétinés, certains n'avaient plus de tête, de bras... Les téléspectateurs peuvent alors mesurer l'horreur de la scène et l'imprimer dans leur mémoire. C'est de cette façon que les événements d'Omaha Beach ont pris le pas sur ceux qui se sont déroulés sur les autres plages. C'est ainsi que petit à petit, dans la mémoire collective, les Américains ont été mis en avant au détriment des Britanniques, nombreux eux aussi à donner leur vie pour la France, les Canadiens et même les 177 Français sous le Commandement de Philippe Kieffer. Tous ont participé au Débarquement mais la mémoire collective a très souvent la fâcheuse tendance à les oublier. De plus, d'après Olivier Wieviorka³⁵³ les films hollywoodiens sur cette guerre ont accentué l'américanisation du souvenir dans la mémoire collective. Pour lui les Américains ont le sens de la scénographie et ils retiennent donc plus l'attention que les autres nations alliées.

2.5. Traitement différent de l'information

La télévision ne retransmet pas uniquement des documentaires français. Dans notre corpus, nous avons les vingt-trois épisodes de la série documentaire britannique *Le Monde en Guerre*, ainsi qu'un documentaire de Nick Davidson, *La Bataille d'Angleterre*. Ces documentaires non franco-français mais issus de pays étrangers, permettent d'abord d'appréhender les événements de la Seconde Guerre mondiale sous un autre angle. Ainsi le téléspectateur peut comprendre le point de vue britannique, l'un de nos principaux alliés. De plus, les événements de France sont envisagés d'une manière différente. Le traitement de l'information n'est pas le même et, en tant que Français, le public peut mieux assimiler

³⁵³ WIEVIORKA Olivier, interview dans le magazine *Géo Histoire*, juillet 2014, p. 23.

certaines événements, comme celui de Mers-el-Kébir. Longtemps beaucoup de Français avaient cherché une justification dans le fait que les Britanniques avaient demandé à l'Amiral Gensoul de se rendre avec toute sa flotte et qu'ils avaient ouvert le feu sur les navires français, tuant de nombreux marins. Dans les documentaires britanniques, le téléspectateur apprend qu'ils ont agi de la sorte pour que les navires armés français ne tombent pas aux mains des Allemands qui auraient pu en tirer un avantage très important.

Tous les documentaires qui parlent de Mers-el-Kébir expliquent bien la situation dans laquelle se retrouvait la Grande-Bretagne après que la France a capitulé. Pour autant sur nos trois documentaires qui évoquent cette attaque, deux sont réalisés par des Français et le dernier par un Britannique (Nick Davidson). Le traitement de l'information est alors légèrement différent. Dans le documentaire britannique, *La Bataille d'Angleterre*, face à cet acte considéré comme odieux par les Français, le commentaire explicatif est nettement moins emprunt d'empathie à l'égard des marins français qui ont péri. Il serait peut être plus juste de dire que le commentaire explicatif de *La Bataille d'Angleterre* est plus objectif que celui des deux autres. Il n'y a aucun jugement de valeur. Les mots choisis sont neutres et n'expriment aucun sentiment en particulier. Le commentaire est purement informatif. Alors que, comme nous l'avons vu dans *Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls décide de diffuser les commentaires des actualités cinématographiques contrôlées par le service de propagande de Vichy. Même si les interviews suivantes de différents témoins allemands, britanniques et français, tempèrent les propos des actualités cinématographiques, on est loin du ton neutre employé dans *La Bataille d'Angleterre*. Quant au dernier documentaire, *De Gaulle ou l'éternel défi* : « le rebelle », le commentaire explicatif parle de « geste affreux » de la part des Britanniques et met en voix-off le discours que Charles de Gaulle a fait après les événements. Le Général reconnaît la douleur et la colère des Français en parlant volontiers de « drame », en le qualifiant de « déplorable et détestable ». Dans la seconde partie de son discours, il exhorte les Français à comprendre le geste des Britanniques qui sont les derniers sauveurs potentiels de la France (puisque les États-Unis n'étaient pas encore entrés en guerre). Dans les documentaires français, le ton n'est pas neutre. La souffrance française est mise en avant sans pour autant attiser une haine à l'encontre des Britanniques. Les deux documentaires reconnaissent que le geste britannique était désespéré. En insistant sur la souffrance, ils jouent avec l'émotion des téléspectateurs, émotion d'autant plus vive, qu'aujourd'hui, dans la mémoire collective, les Français (la France libre et les réseaux de résistance) et Britanniques avaient des rapports privilégiés et étaient complices dans la guerre contre l'Allemagne. En choquant les téléspectateurs avec ces événements oubliés, les documentaires participent à les faire entrer dans la mémoire collective de façon durable. De

plus, la répétition des images les aide à se souvenir car elle permet de mettre une image sur un nom (ici le nom de Mers-el-Kebir). La grande fréquence d'une image permet de visualiser des événements. Désormais lorsque les téléspectateurs entendent parler de Mers-el-Kebir, non seulement ils savent de quoi il s'agit mais ils sont également capables de visualiser les événements et leur chronologie.

D'autres images redondantes sont identiques dans différents documentaires mais le commentaire explicatif qui les accompagne ne présente pas les protagonistes, les lieux, les dates ou les événements de la même manière. Par exemple, une séquence alternant des plans de soldats alliés prisonniers et de SS³⁵⁴ dans *Ils étaient la France libre* d'Éric Blanchot et l'épisode de la série *Le Monde en Guerre* intitulé « L'étaiu : août 1944 – mars 1945 » de Peter Batty, indiquent des nationalités différentes pour les soldats prisonniers. Certes, ils sont facilement identifiables comme étant des alliés par leurs uniformes et ce sont des soldats noirs. Pour le documentaire *Ils étaient la France libre*, ces prisonniers sont des soldats de la France libre, pour « L'étaiu : août 1944 – mars 1945 », il s'agit de soldats américains. Il est vrai que pour identifier la nationalité des ces soldats, il ne faut pas se fier à leurs uniformes car les soldats de la France libre portaient très souvent des uniformes britanniques ou américains. Les documentaristes sont pleins de bon sens, ils tentent de faire connaître l'Histoire aux téléspectateurs par le biais d'images. Ils conservent un sens de l'éthique important qui les freine dans la manipulation des images et dans l'apposition de commentaires explicatifs qui n'auraient aucun rapport, comme il n'est pas rare de voir de nos jours dans les journaux télévisés. Par exemple pour illustrer une inondation dans le Vaucluse, les journalistes n'hésitent pas à faire un montage avec des images provenant d'autres régions ou d'autres pays parfois. Dans le cas des journalistes, c'est la logique commerciale et du scoop et par conséquent l'importance d'être le premier à diffuser des images dont on ne vérifie pas toujours la provenance qui entraîne ce genre de dérapage la plupart du temps. Dans le cas du documentaire l'urgence n'existe pas. On prend le temps de se documenter sur le sujet, de consulter des experts (historiens) et de faire une recherche d'images d'archives et de leur provenance. Pourtant, parfois, certaines images identiques ont un commentaire explicatif différent.

C'est le cas des images ci-dessous diffusées dans les documentaires de René-Jean Bouyer, *Ils étaient Catholiques au temps du nazisme* : « les stratégies du Vatican » et *Le Monde en Guerre*, « Génocide : 1941-1945 » de Michael Darlow.

³⁵⁴ Annexe 15.



Image : Ina



Image : Ina

Dans le documentaire de René-Jean Bouyer, le commentaire explicatif qui accompagne ces images souligne que les nazis souhaitent créer une religion « *germanique destinée à supplanter le Christianisme* ». Quant à « Génocide : 1941-1945 », le témoignage du Général SS Karl Wolff explique que la garde d'élite du parti nazi n'est autre que les SS. Le discours évoque alors « *le rêve d'Himmler à propos de cette garde d'élite [qui] prenait ses racines dans un passé légendaire, la culture d'une antique Allemagne aryenne* ». On ne peut donc pas savoir ce que représente réellement ce défilé.

2.6. Images redondantes et mémoire

Certaines images ont un pouvoir d'évocation si fort qu'elles deviennent des emblèmes et sont alors parfois reprises même dans des fictions. C'est le cas notamment du film de René Clément *Paris brûle-t-il ?*, réalisé en 1966 et qui raconte principalement la libération de Paris. Ce film mélange avec parcimonie les images d'archives aux images de fiction tournées en 1966 avec des acteurs. Ainsi la représentation de panneaux de direction en Allemand dans un Paris totalement reconnaissable dans le film sont des images

d'archives que l'on retrouve également dans *De Gaulle ou l'éternel défi* : « le rebelle »³⁵⁵. Toujours dans cette fiction, on observe aussi l'image d'un camion allemand en feu à la suite d'un cocktail Molotov jeté d'une fenêtre. Ces images d'archives sont celles que l'on a pu voir dans *Ils étaient Catholiques au temps du nazisme* : « des croyants déchirés » et « Une certaine aube : juin-août 1944 ». Le film *Paris brûle-t-il ?* fait une reconstitution à l'aide d'un acteur que l'on voit jeté un cocktail Molotov sur un camion. Puis au plan suivant, on voit l'image d'archives du camion qui brûle³⁵⁶.

Mais l'image d'archive la plus célèbre et la plus reprise est celle d'un petit garçon, les mains en l'air devant les Allemands dans le ghetto de Varsovie³⁵⁷.



Image : <http://vimeo.com/20103124>

Elle est aussi reprise dans de nombreux documentaires et dans le film d'Ingmar Bergmann *Persona*. Dans ce film, l'héroïne garde une photographie secrète. Elle place la photo sous sa lampe de chevet. Le spectateur a alors l'occasion de voir clairement la photographie. L'image d'archives est complètement intégrée dans le décor du film.

Cette image du garçon dans le Ghetto de Varsovie représente dans la mémoire collective l'extermination des Juifs par l'Allemagne nazie.

On peut remarquer que la redondance des images apporte une homogénéisation des représentations des différents événements de la Seconde Guerre mondiale. À force de voir toujours le même type d'images, les téléspectateurs ont une seule et même représentation du passé.

³⁵⁵ Annexe 16.

³⁵⁶ Annexe 17.

³⁵⁷ Annexe 18.

3. Le noir et blanc et la couleur

Comme nous l'avons déjà vu, la plupart des documentaires sont en noir et blanc. Mais de plus en plus les réalisateurs cherchent à faire des films en couleur. Pour cela deux solutions s'offrent à eux. La première est de chercher les quelques archives d'époque qui ont été tournées en couleur. Elles datent surtout de la fin de la guerre et sont assez rares puisqu'à l'époque, les opérateurs économisaient leurs pellicules Agfacolor, le fameux film Agfacolor permettait de filmer en couleur mais était très rare. Certains réalisateurs, comme Isabelle Clarke et Daniel Costelle, pensent que les archives en couleurs permettent d'intéresser un public différent, un public qui jamais ne se serait intéressé à la Seconde Guerre mondiale sans les images en couleur. Pour le documentariste René-Jean Bouyer, elles permettent « *à ceux qui n'étaient pas là de voir, pour la première fois, avec les yeux de ceux qui y étaient*³⁵⁸ ». La couleur permettrait donc de rendre plus proche des téléspectateurs les images du passé. Ainsi, alors que le public imagine le passé en noir et blanc, ce type d'images en couleur, lui permet de se projeter au mieux dans ce passé. René-Jean Bouyer les considère comme un « *allié [qui] ranime*³⁵⁹ » les personnages et les événements.

Étant plutôt rares, elles sont mélangées avec des archives en noir par les documentaristes qui n'ont pas d'autres choix. Pourtant depuis quelques années, avec les améliorations techniques et surtout grâce au numérique, on est capable de coloriser des archives avec qualité. C'est un travail très long car on colorise pixel par pixel pour obtenir des nuances de couleur en fonction des ombres, des mouvements ou des plis des vêtements... De plus en plus de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale depuis les années 2000 sont exclusivement en couleur (images colorisées ou images originales en couleur). Les chercheurs se sont offusqués de la colorisation arguant que c'était un maquillage de l'image. En effet les techniciens ne font pas que coloriser l'image, il la restaurent également pour ôter la plus grand nombre possible de défauts (rayures...). Pour Georges Didi-Huberman, coloriser des images d'archive, ce n'est pas les rendre plus réalistes, comme l'affirment Isabelle Clarke et Daniel Costelle, mais c'est les « *maquiller : plaquer une certaine couleur sur un support qui en était dépourvu. C'est ajouter du visible sur du visible*³⁶⁰ ». Il compare ce procédé au maquillage des femmes qui permet d'effacer, de dissimuler les défauts et qui donc modifie le visage d'une personne (l'art du maquillage qui peut affiner les traits du visage, camoufler une cicatrice, rendre une peau plus lisse...).

³⁵⁸ BOUYER René-Jean et DUFRESNE David (2003), *Ils ont filmé la guerre en couleur*, Bayard, Paris, p. 14.

³⁵⁹ Ibid.

³⁶⁰ DIDI-HUBERMAN Georges, « En mettre plein les yeux et rendre *Apocalypse* irregardable », op. cit.

La colorisation des images d'archive fonctionne sur le même mode, elle dissimule, elle rend « invisible les réels signes du temps sur [...] les images³⁶¹ ». Il assure que le problème principal dans la colorisation des images n'est pas tant leur modification que le fait de faire croire aux téléspectateurs que, colorisées, elles vont donner une vision plus réelle de l'histoire. Sylvie Lindeperg ajoute même que « la colorisation systématique brouille les frontières temporelles des images et ne permet plus de penser les différences entre la majorité des films et des prises de vues du conflit enregistrés en noir et blanc et les plans, infiniment plus rares, tournés en couleur³⁶² ». Ainsi la colorisation fréquente des images empêche le téléspectateur de se rendre compte que les images en couleur de la Seconde Guerre mondiale étaient extrêmement rares.

Pour beaucoup de chercheurs coloriser les archives c'est les dénaturer. En effet comment être sûr que les couleurs restituées sont les mêmes que celles qui existaient. Par exemple on colorise en bleu les yeux d'une jeune femme, mais les avait-elle bleus ? N'étaient-ils pas verts ? D'ailleurs, Georges Didi-Huberman³⁶³ relève que dans l'un des épisodes d'*Apocalypse* qui montre le débarquement des Américains sur Omaha Beach, les couleurs restituées sont fausses. Il prend pour exemple des images de cadavres flottant dans la mer. Il note que la mer est d'une belle couleur « bleu outremer ». Pourtant, comme le réalisateur Samuel Fuller, présent sur les lieux, en a témoigné (engagé dans la Big Red One au moment du Débarquement), la mer était rouge du sang des morts sur le bord du rivage. Or ce n'est pas ce qu'*Apocalypse* donne à voir.

Pour Isabelle Clarke et Daniel Costelle, la colorisation des images est importante car elle permet de les rendre plus réalistes. Ils argumentent cela en mentionnant que la réalité est en couleur et que la seule raison pour laquelle les archives sont en noir et blanc est la technologie manquante à l'époque de la guerre. Les gens, les contemporains de cette guerre, voyaient les choses, la vie en couleur. L'opérateur de l'époque, lorsqu'il regardait dans le viseur de sa caméra, voyait la scène qu'il filmait en couleur. Sur pellicule, les images étaient fixées en noir et blanc mais c'est en couleur que l'opérateur les avait vues. Selon eux, ce n'était pas un choix du réalisateur de l'époque de filmer en noir et blanc mais plutôt une contrainte technique. S'il avait pu, il aurait tourné ces images en couleur. Il était alors tout naturel pour eux de coloriser les archives pour se rapprocher le plus possible de la réalité.

³⁶¹ Ibid.

³⁶² LINDEPERG Sylvie, *La voie des images*, op. cit, p. 32.

³⁶³ DIDI-HUBERMAN Georges, « En mettre plein les yeux et rendre *Apocalypse* irregardable », op. cit.

Sylvie Lindeperg³⁶⁴ n'est pas du tout d'accord avec cette justification et elle précise que même si l'opérateur voyait en couleur, il savait qu'il devait filmer en noir et blanc et préparait le tournage en fonction de l'image en noir et blanc qu'il allait produire. Les images d'archives en noir et blanc sont donc pensées par l'opérateur en fonction de sa contrainte de pellicule. Pour une même scène, il n'aurait pas filmé exactement de la même façon s'il avait eu une pellicule de noir et blanc ou une pellicule de couleur.

Selon Isabelle Clarke et Daniel Costelle, le noir et blanc éloignent les téléspectateurs de la réalité car la vie est en couleur. « *Le noir et blanc est une sorte d'amputation alors que la couleur c'est la réalité*³⁶⁵ », après Isabelle Clarke et Daniel Costelle.

Isabelle Clarke assume son choix car elle n'a pas l'impression de bafouer la démarche artistique du réalisateur. Pour elle, ces images n'ont aucun parti pris artistique. Pour son équipe, coloriser les images permet de révéler des détails de l'image. Ainsi, François Montpellier³⁶⁶, le coloriste d'*Apocalypse*, la série documentaire en couleur sur la Seconde Guerre mondiale réalisée par Isabelle Clarke et Daniel Costelle, raconte comment il a découvert l'alliance qu'un soldat, en train de tirer, portait en mettant de la couleur. Tout d'un coup, cet homme devient un père de famille et on peut alors essayer de s'imaginer un peu mieux sa vie. Pour l'équipe d'*Apocalypse*, la couleur apporte un plus aux images et permet de mieux voir la réalité et ainsi de mieux l'ancrer dans la mémoire.

Pour Daniel Costelle et Isabelle Clarke l'enjeu de la colorisation des archives est très important car il rend les événements passés plus réalistes et il permet aux jeunes générations de s'y intéresser puisque le noir et blanc aurait un effet de barrière pour les téléspectateurs. D'ailleurs, leur producteur, Louis Vaudeville, indique que « *dès qu'il y a du noir et blanc dans un documentaire en prime time sur une chaîne généraliste, l'audience s'en ressent*³⁶⁷ ». Et le producteur et ancien directeur des documentaires et magazines sur France 2, Yves Jeanneau, d'acquiescer : « *Quand je diffuse ce film qui s'appelle Ils ont filmé la guerre en couleurs, je fais 4 450 000 téléspectateurs*³⁶⁸ ». Pour intéresser le public à heure de grande écoute, Isabelle Clarke et Daniel Costelle disent avoir recours à une scénarisation digne

³⁶⁴ LINDEPERG Sylvie, *La voie des images*, op. cit., p. 31.

³⁶⁵ PSENNY Daniel, « *Apocalypse ravive la Grande Guerre en couleurs* », In, *Le Monde*, 13 mars 2014, http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/13/le-passe-en-couleurs_4382706_3246.html.

³⁶⁶ FESTAËTS Marion, « *Comment Apocalypse a redonné des couleurs à la guerre* », In, *L'Express*, 8 septembre 2009, http://www.lexpress.fr/culture/tele/comment-apocalypse-a-redonne-des-couleurs-a-la-guerre_784414.html.

³⁶⁷ SKYVINGTON Emmanuelle, « *Ruse de guerre* », In, *Télérama* n°3112, 17 septembre 2009, <http://television.telerama.fr/television/ruse-de-guerre,46531.php>.

³⁶⁸ JEANNEAU Yves, In, Mauro Didier, op. cit., p. 10.

d'une fiction (on suit l'évolution de quelques personnages) mais également à la retouche des images : « *le but, c'est de se rapprocher des journaux télévisés actuels. Les images doivent être belles comme si elles sortaient de la caméra. Si l'on veut montrer la guerre, il faut faire voir le rouge du sang et sentir la sueur qui dégouline dans le cou des soldats*³⁶⁹ ». Et c'est précisément ce que certains historiens, Georges Didi-Huberman en tête, reprochent au duo Clarke-Costelle : le sensationnalisme pour générer de l'audience. Dès la sortie de la série documentaire *Apocalypse*, Didi-Huberman³⁷⁰ dénonce, dans un article dans le journal *Libération*, la « *posture typique du monde commercial* » qu'adopte le duo de réalisateurs et la chaîne France 2. Pour appuyer ses propos, il ne cesse de citer Daniel Costelle, louant les mérites de son documentaire : « *une qualité d'image tout simplement époustouflante ! De quoi convaincre tout le monde !* », « *séduire un jeune public* » « *les jeunes vont s'éclater* »... Ainsi Georges Didi-Huberman montre bien que la colorisation des images est avant tout un argument commercial des réalisateurs pour tenter de capter un public jeune, public qui n'est pas réputé pour s'intéresser aux documentaires historiques.

Il pointe un autre problème lié à la colorisation des images dans un documentaire : c'est leur unification visuelle. En effet, lorsque l'on crée un film, il y a une unité visuelle des plans. Les couleurs et les contrastes des plans doivent être les mêmes d'un plan à l'autre (plans d'une même scène en tout cas). C'est l'étalonnage. Il s'agit d'un procédé de traitement colorimétrique qui va unifier les couleurs des images pour donner une impression de continuité et de cohérence.

Quand on décide de coloriser des images d'archives pour un documentaire, le technicien de colorisation va effectuer ce travail d'étalonnage. Ainsi, les images d'archives qui ont été colorisées vont donner cette impression de continuité, alors que « *l'Histoire n'est faite que de discontinuités, ne serait-ce que parce qu'elle a été regardée, vécue, enregistrée selon des points de vue différents*³⁷¹ ». Les téléspectateurs sont alors trompés. L'enchaînement des images porte à croire qu'elles ont été tournées par une seule et même personne (comme dans un film de fiction) alors qu'elles proviennent d'une multitude d'opérateurs et parfois même d'adversaires : images des Alliés, des Allemands qui ont des points de vue opposés sur le conflit. La façon de filmer, de montrer est donc très différente. Il devient impossible de déceler la source d'une image. Pourtant, on ne peut pas la regarder et l'interpréter de la même manière selon qu'elle provient d'une source officielle (film de

³⁶⁹ PSENNY Daniel, « *Apocalypse ravive la Grande Guerre en couleurs* », *op. cit.*

³⁷⁰ DIDI-HUBERMAN Georges, « En mettre plein les yeux et rendre *Apocalypse* irregardable », *op. cit.*

³⁷¹ *Ibid.*

propagande, actualités cinématographiques) ou d'un amateur (film de famille...), des Alliés ou des Allemands.

Sylvie Lindeperg ajoute même que cette colorisation empêche le public de faire la distinction avec les images de films de fiction qui sont parfois utilisées dans les documentaires pour illustrer une partie de l'histoire. Ainsi, les spectateurs sont maintenus « *dans l'illusion que tous les événements du passé auraient été filmés*³⁷² ». Elle précise qu'*Apocalypse* a recours à un plan du film de fiction de Wanda Jakubowska, *Dernière étape*, pour illustrer une séquence sur Auschwitz (camp des femmes de Birkenau).

Ainsi, la colorisation des images d'archive ne serait qu'un argument commercial pour tenter de vendre un documentaire à une chaîne ou à un public. Ces d'images ne peuvent pas appartenir à notre patrimoine historique, comme le note Georges Didi-Huberman, car elles ont été complètement transformées (unité visuelle, couleurs choisies arbitrairement...) et elles ne ressemblent plus à ce qu'elle étaient au départ. Didi-Huberman reprend l'exemple de la série documentaire *Apocalypse*, qui selon lui « *n'a restauré ces images [d'archive] que pour leur rendre une fausse unité, un faux présent de reportage [...]. Elle s'est tout approprié et ne nous a rien restitué*³⁷³ ». Ces images ont été filmées à une certaine époque, dans un certain état d'esprit. Avec la colorisation, il ne reste plus rien de cela.

Depuis la diffusion d'*Apocalypse* en 2009, certains historiens ont revu leur jugement sur la colorisation des images d'archive à l'instar de Benjamin Stora ou Jean-Noël Jeanneney³⁷⁴ qui indiquent qu'ils n'y voient pas de mal tant que l'on prévient le spectateur. Pourtant en 2009, Benjamin Stora³⁷⁵ s'inquiétait de la surenchère de la colorisation des archives et craignait qu'un jour on finisse par coloriser les images des camps de concentration.

Sylvie Lindeperg³⁷⁶, elle, n'a pas revu son jugement, et elle enfonce le clou en 2014, en affirmant qu'aujourd'hui la colorisation (et la sonorisation) des images d'archives en font une marchandise (on les manipule dans l'unique but de faire de l'audience). Il s'agit pour

³⁷² LINDEPERG Sylvie (2014), *Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une « querelle »*, <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/le-singulier-destin-des-images-d-archives-contribution-pour-un-debat-si-besoin-une-querelle.html>.

³⁷³ DIDI-HUBERMAN Georges, « En mettre plein les yeux et rendre *Apocalypse* irregardable », op. cit.

³⁷⁴ PSENNY Daniel, « *Apocalypse* ravive la Grande Guerre en couleurs », op. cit.

³⁷⁵ STORA Benjamin (2009), *A propos de la colorisation des archives*, <https://blogs.mediapart.fr/benjamin-stora/blog/220909/propos-de-la-colorisation-des-images>.

³⁷⁶ LINDEPERG Sylvie, *Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une « querelle »*, op. cit.

elle d'une « *tromperie délibéré*³⁷⁷ » des documentaristes qui le font, paradoxalement, « *au nom de la vérité historique*³⁷⁸ » (comme le clament Daniel Costelle et Isabelle Clarke).

Outre les archives colorisées et les rares images d'archives en couleur dans les documentaires sur la Seconde Guerre mondiale, on en rencontre d'un autre type, en couleur. Il s'agit de toutes celles filmées pendant le tournage. Un seul des documentaires du corpus a filmé les images du tournage en noir et blanc, c'est celui de Marcel Ophüls *Le Chagrin et la Pitié*. Généralement, les principales images en couleur du tournage sont les images des témoins en interview ou celles de la caméra qui revient sur les lieux des événements, comme lorsque Claude Lanzmann filme le « *Château* » de Chelmno ou la caméra de Cédric Condon l'un de ses témoins sur l'une des plages du Débarquement. On observe encore un dernier type d'image en couleur, ce sont les reconstitutions jouées par des acteurs. Normalement ce genre de scènes se trouvent plutôt dans des docu-fictions mais dans notre corpus, nous avons recensé un certain nombre de documentaires qui, à plusieurs reprises, passaient des images d'archives ou des images filmées pendant le tournage, à des reconstitutions en couleur et jouées par des acteurs. Ainsi *La Bataille de l'Atlantique* de René-Jean Bouyer mélange les images d'archives en noir et blanc, celles qui sont filmées pendant le tournage et qui sont les interviews des témoins directs des événements, ainsi que des reconstitutions. Ces dernières servent à illustrer le commentaire explicatif ou le témoignage. D'ailleurs dès le début, une voix-off annonce que ce film documentaire sera composé de reconstitutions, d'images d'époque et de témoignages.

Les reconstitutions servent à rendre le documentaire plus vivant et plus mémorable en comblant le manque d'images d'archives pour illustrer certains faits. Par exemple, dans *Les enfants cachés* de Raphaël Delpard, nous reprendrons le même exemple cité dans une autre partie de notre exposé : la scène de reconstitution représente la venue de la police dans les immeubles pour arrêter une famille. Ainsi le téléspectateur assiste, en couleur, à l'arrivée d'une voiture d'époque qui se gare devant un immeuble. Deux hommes pénètrent dans le bâtiment, montent l'escalier. On entend très distinctement le bruit de leur pas feutrés sur le parquet recouvert d'un tapis. Quant au commentaire, il ménage le suspense et utilise des termes propres à créer un sentiment d'angoisse. Il est digne d'un scénario de fiction.

³⁷⁷ LINDEPERG Sylvie, *Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une « querelle »*, op. cit.

³⁷⁸ Ibid.



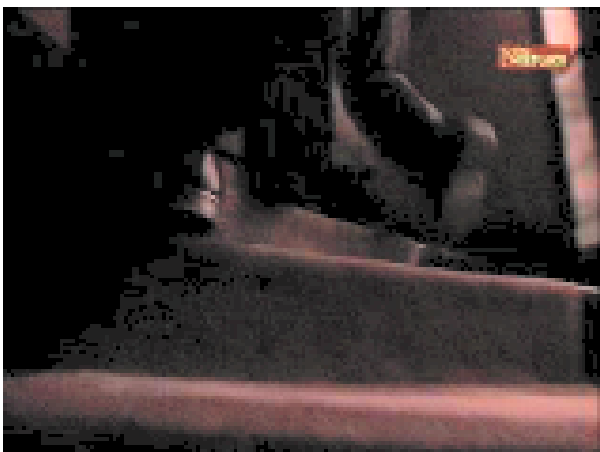
La caméra est à l'intérieur du véhicule. On entend le bruit de la voiture qui roule et on voit défiler les immeubles d'une rue à travers le pare-brise.



Bruit de la voiture qui arrive et freine. Les portes claquent.



Bruit des pas sur le sol
On distingue des hommes (sans jamais voir leurs visages) entrer dans un immeuble.



Bruit de pas étouffés sur le tapis qui recouvre le bois des marches (les hommes montent l'escalier en colimaçon de l'immeuble)
Commentaire explicatif : « *Pendant toute la guerre, les Juifs ne cessent pas d'entendre ce lugubre chant des escaliers.* »



Bruit des pas étouffé sur le tapis qui recouvre le bois des marches.

Vue plongeante sur l'escalier en colimaçon d'un étage supérieur avec toujours les ombres des hommes gravissant cet escalier.

Commentaire explicatif : « *La roulade de pas amplifiés et déformés par la cage d'escalier produit sur les familles pétrifiées par l'attente de la longue minute, une angoisse à la limite du supportable.* »



L'un des hommes frappe à une porte.

Commentaire explicatif : « *Devant quelle porte les pas vont-ils s'arrêter ?* »

Images : Ina

Dans cet exemple, la reconstitution a créé une grande tension grâce au champ lexical de la peur (*pétrifiées, angoisse...*). Le commentaire plonge les téléspectateurs dans l'atmosphère d'angoisse ressentie par les juifs à l'époque. Ils sont basculés dans le quotidien des rafles. Le réalisateur y a vu un bon moyen pour les immerger dans le passé, pour leur faire ressentir de empathie à l'égard des victimes. De cette manière il est sûr qu'ils n'oublieront pas le sort réservé à ces gens et cette histoire restera gravée dans leur mémoire.

La couleur des images permet de ramener ces événements vieux de plus de 70 ans à une période plus proche, elle permet d'actualiser le passé. C'est donc une façon pour les documentaristes de susciter l'intérêt des téléspectateurs pour une histoire commune qui contribue à forger l'identité nationale. À l'heure où de moins en moins d'acteurs de ces événements sont encore en vie, il est important de préserver leur mémoire.

La couleur n'est pas le seul moyen pour intéresser les téléspectateurs. La colorisation ne doit pas devenir une référence pour les réalisateurs. Il ne faut pas qu'elle soit

systematique. Sylvie Lindeperg prévient : le risque serait que les chaînes de télévision n'acceptent plus que des documentaires réalisés avec des images colorisées, reléguant « dans les zones polaires des grilles de programme avant d'en disparaître totalement³⁷⁹ » les documentaires qui choisiraient de ne pas transformer les images d'archives. L'historienne souligne également que le fait d'imposer aux jeunes téléspectateurs des images en couleur, prétextant qu'ils sont incapables de s'intéresser aux archives en noir et blanc, va finir par les accoutumer à la couleur et rendre la colorisation des archives la norme³⁸⁰. Il semble vrai qu'aujourd'hui les jeunes regardent plus facilement les images en couleur, cependant ils sont aussi capables de regarder celles en noir et blanc, mais pour cela, il faut leur laisser la chance d'avoir encore la possibilité d'en voir à la télévision.

4. Les images couplées au son

Les images tournées avant les années 1960 sont des images muettes. En effet, le son n'était pas enregistré de manière synchrone à l'image. Dans les documentaires utilisant des images d'archives de la Seconde Guerre mondiale, s'ajoute donc du son sur des images muettes. De même que nous avons déjà vu que les images étaient parfois colorisées, donc retouchées, on y ajoute presque à chaque fois un son, un bruitage pour faire comme s'il avait été enregistré de façon synchrone. Le rôle de ces bruitages est d'accroître le réalisme. En effet, ajoutés en post-production ils sont très proches du son enregistré en direct. Il n'y a pas vraiment de différence entre des bruitages et le son enregistré en direct, entre une foule qui applaudit, par exemple, ou un bruitage. Il permet donc d'immerger les spectateurs dans l'image.

Presque tous les documentaires du corpus les utilisent. Le seul qui n'en utilise pas est celui de Claude Lanzmann, *Shoah*. En effet, il n'emploie pas d'images d'archives, ce qui peut expliquer l'absence de bruitage. Tous les sons ont été enregistrés au moment du tournage des images.

³⁷⁹ LINDEPERG Sylvie, *La voie des images*, op. cit., p. 199.

³⁸⁰ Ibid.

4.1. Image, bruitage et musique : créer une atmosphère

Dans les documentaires, les images sont rarement silencieuses. En effet, au montage on rajoute toujours un son pour les accompagner. Cela peut être de la musique, une voix-off (commentaire explicatif, lecture de texte, témoignage) ou un bruitage qui fait croire à un son synchrone. Par exemple, si le personnage d'une image d'archives ouvre une porte et qu'on l'entend grincer, c'est que le son aura été ajouté au montage. Ce procédé est très souvent utilisé par les réalisateurs afin de rendre leurs archives vivantes et de plonger les téléspectateurs au cœur de l'action. Ils doivent pouvoir s'immerger dans le documentaire comme ils le feraient dans une fiction. Ils doivent avoir cette illusion le temps de la diffusion de l'œuvre. On peut également souligner que les bruitages ajoutés lors du montage sont du même ordre que la colorisation des images. Ainsi, on ajoute du bruit sur une image muette, muette uniquement parce que la technique des années 1940 empêchait d'enregistrer le son de manière synchrone. Sylvie Lindeperg voit un problème dans la systématisation des bruitages des images d'archives. En effet, toutes (ou presque) sont bruitées, la plus petite action aussi et même ce qui ne nécessite pas forcément de l'être. Elle prend l'exemple d'un bruitage de mouches volant autour de cadavres³⁸¹. Effectivement, ce son n'apporte rien à la compréhension de l'image. Il est simplement ici pour souligner que les cadavres sont en putréfaction et donner une certaine atmosphère à la scène. On est dans « *l'hyperréalité* », selon Umberto Eco³⁸². Ces bruitages cherchent « *à produire le sentiment "plus vrai que vrai" de revivre le passé comme si nous y étions*³⁸³ ». Ainsi le mixeur d'Isabelle Clarke et de Daniel Costelle sur le documentaire *Apocalypse*, Philippe Vaidie³⁸⁴, explique que les sons qu'il utilise permettent aux spectateurs d'être immergés au cœur de l'action.

Les bruitages ainsi que la musique apportent au documentaire une atmosphère, celle des lieux de l'époque, du moment évoqué. Ces éléments donnent aussi du sens, fait vivre les différentes scènes et contribuent à toucher davantage le téléspectateur.

La plupart des images dans un documentaire sont couplées à un son ajouté en post-production. Seules quelques images restent muettes mais ce n'est pas la majorité. Une autre catégorie d'images diffuse un son synchrone. Il s'agit, la plupart du temps, des images filmées pendant le tournage. Elles sont donc plus récentes que les images d'archives et le

³⁸¹ LINDEPERG Sylvie, *Ibid.*, p. 36.

³⁸² ECO Umberto (1985), *La Guerre du faux*, Grasset, Paris, In, LINDEPERG Sylvie (2013), *La voie des images*, op. cit., p. 36.

³⁸³ LINDEPERG Sylvie, *La voie des images*, op. cit., p. 36.

³⁸⁴ *Ibid.*

son est audible. Par exemple, dans le documentaire *Le Chagrin et la Pitié*, alors que le témoin Louis Grave raconte le début de sa mobilisation pour le combat, le téléspectateur peut entendre le bruit que produit son râteau ratissant la terre.

4.2. Les images d'archives brutes et les images remontées

Il existe deux sortes d'images d'archives. La première est la catégorie des images d'archives brutes, c'est-à-dire celles pour lesquelles il n'y a eu aucun montage (pas de recadrage, ni de son ajouté). Ce sont les rushes de l'opérateur, les images telles qu'elles ont été filmées. Pour la seconde sorte, il s'agit des archives tirées des actualités cinématographiques. Ainsi elles ont déjà subi un montage. Elles sont commentées en plus des bruitages parfois ajoutés. Le risque principal est qu'elles soient dénaturées. En effet, sous le régime de Vichy, la propagande utilisait les actualités cinématographiques pour faire passer ses messages. C'est pourquoi les images tournées pouvaient parfois perdre leur sens originel au profit du message de propagande. Toute la difficulté pour les documentaristes d'aujourd'hui est de retrouver leur sens originel.

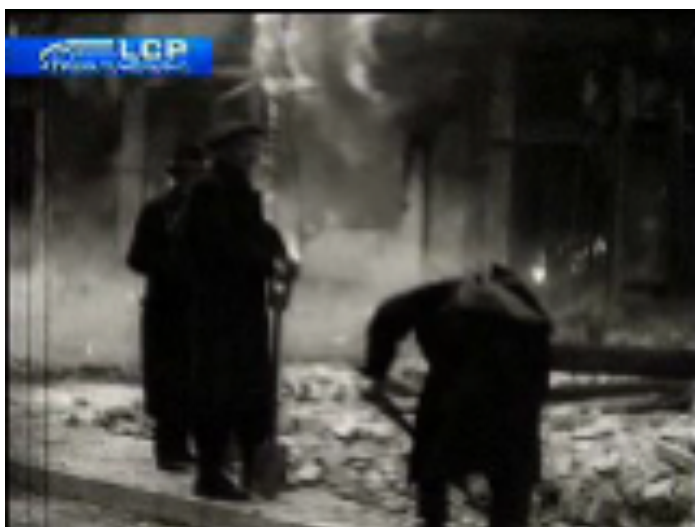
En ce qui concerne les bruitages, ils servent la plupart du temps à rendre une image d'archives lointaine et parfois abîmée, plus attrayante. Les images d'archives deviennent plus vivantes, ce qui permet à des certaines, tournées il y a 70 ans, de paraître plus jeunes qu'elles ne le sont. Ainsi, il est plus facile de retenir l'attention des téléspectateurs et de les intéresser. Les documentaires doivent faire le lien entre les spectateurs et l'Histoire. Le travail des documentaristes est de faire en sorte que les téléspectateurs se sentent concernés par la Seconde Guerre mondiale.

4.3. Une volonté de sensationnalisme

Les bruitages permettent également de rendre une image plus sensationnelle qu'elle ne le serait sans son. Il y a bien une volonté de sensationnalisme de la part des réalisateurs dans les bruitages puisque nous avons relevé dans notre corpus tous les thèmes qui les concernent. Ceux qui reviennent le plus souvent sont des sons relatifs au combat : bruit de tirs toutes armes confondues, d'avion, de moteur d'avion, de sifflement de bombes ou d'obus qui tombent, de coups de canon tirés, d'explosions.... Les autres, récurrents aussi, sont tout autant sensationnalistes. Ainsi on entend souvent des bruitages de cris, de feu qui crépite et de sirène d'alerte. Un autre thème, moins fréquent mais tout aussi important dans

la symbolique, est celui du train. On a parfois des bruitages de train à vapeur qui roule ou de son sifflement. Évidemment, ce dernier thème évoque souvent les transports des déportés vers les camps de l'Est. Tous les moyens sont mis en œuvre pour capter l'intérêt des spectateurs, les marquer durablement afin que tous se souviennent de l'Histoire et ne l'oublient pas. La mission première des documentaires n'est pas de divertir comme pourrait le faire une fiction mais de faire connaître notre passé commun et tout mettre en œuvre pour qu'on s'en souvienne.

Évidemment dans les documentaires de notre corpus, il y a énormément d'images de guerre (tanks, soldats tirant à la mitrailleuse, au canon, au mortier...) mais aussi des images sur les conséquences de la guerre, comme celles de civils fuyant sur les routes. Les bruitages qui les accompagnent sont le plus souvent très éloquents. Mais parfois, quand on y prête particulièrement attention, on se rend compte qu'ils ne définissent pas forcément bien les images. On a l'impression qu'il faut absolument accoler à l'image un son. Par exemple, l'image ci-dessous est tirée du documentaire *8 mai 1945, la Capitulation* de Daniel Costelle et Isabelle Clarke, le commentaire en voix off évoque la bataille de Berlin quelques plans avant. Les Alliés sont arrivés à Berlin qu'ils bombardent et détruisent presque entièrement. Ce sont des civils dans les décombres d'un immeuble qu'ils déblaient qui sont représentés. Il n'y a aucun commentaire, juste des bruitages. On entend les cris de la foule, un brouhaha dans lequel on perçoit des cris de femmes plus forts et plus aigus. Pourtant on voit clairement qu'il n'y a que trois personnes et non pas une foule de gens et que ce sont des hommes. De plus, ces personnes paraissent calmes, ce que le bruitage ne semble pas indiquer (les cris d'une foule).



8 mai 1945, la Capitulation de Daniel Costelle et Isabelle Clarke

Image : Ina

En revanche, ces bruitages annoncent le plan suivant dans lequel on voit une foule de gens se bousculer pour une distribution de vivres. Ce procédé est souvent employé et on le

retrouve dans plusieurs autres documentaires. Dans *De Gaulle ou l'éternel défi*, alors que le plan montre des gens paniqués en train de fuir à pied sur une route de campagne, le son accolé à ces images est celui d'un avion suivi de bruit d'explosion. Pourtant à l'image, il n'y a aucune trace d'avion ni même d'explosion. Mais les civils qui fuient semblent effrayés, le son ajouté au montage tente donc de justifier auprès des téléspectateurs la cause de leur frayeur. De plus, les plans suivants montrent effectivement des avions allemands qui attaquent en piqué et des civils sur une route qui se cachent d'eux dans les fossés et les buissons. Le son du plan précédent a donc deux fonctions : celui d'expliquer aux téléspectateurs les motifs de la peur des civils sur la route et celle de les préparer aux plans suivants. Le son est donc un moyen de donner des explications supplémentaires.

Les bruitages, rappelons-le, ajoutent aux images du sensationnalisme. Elles sont souvent stupéfiantes, alors les documentaires appuient par moment sur le sensationnel afin de donner une dimension encore plus dramatique à l'événement, susciter l'intérêt du public, l'attirer et provoquer des émotions.

4.4. La musique dans les documentaires

Quant à la musique, elle contribue à plonger le téléspectateur dans une atmosphère particulière, tout dépendra de la musique posée sur les images. Ainsi elle accentue les sentiments de tristesse, de joie, de peur, de danger ... Dans les documentaires du corpus, le type de mélodies sur lesquelles l'accent est mis le plus est celui de la tristesse. En effet, de nombreux documentaires ajoutent aux images des airs de tonalité triste, mélancolique ou tragique. Ce procédé permet de jouer sur l'émotion du spectateur déjà fort ému par le sujet. Cette musique triste accentue la dimension dramatique des images. Ainsi, dans *Ils étaient la France libre*, alors que le commentaire explicatif parle d'arrestations de résistants et que les images montrent plusieurs hommes en civil, les mains en l'air, arrêtés par des miliciens, le son une fois que la voix-off s'est tue, renforce la tristesse et l'intensité dramatique de la scène.

Ils étaient la France libre d'Éric Blanchot



« Préparant la bataille des Vosges, les Allemands, assistés par la milice, montent, courant septembre, de vastes opérations. »



« Les foyers terroristes doivent être liquidés »





Images : Ina

Le montage des images part d'un plan d'ensemble pour arriver à un plan poitrine, c'est-à-dire un plan large pour arriver à un plan plus serré. Les deux premiers sont des plans d'ensemble, qui montrent, comme leur nom l'indique, l'ensemble de la situation. Les derniers désignent davantage de détails. Le téléspectateur peut voir l'expression du visage des personnes arrêtées. Avec les quelques simples pré-requis historiques qu'il possède, il est en mesure de deviner ce qui est probablement advenu de ces hommes. Cette séquence cherche à susciter son émotion et pour ce faire, le réalisateur a ajouté une musique mélancolique. L'ajout d'une mélodie triste sur les images d'une séquence triste accentue évidemment le côté dramatique de cette situation et, par analogie, de la situation de tous les résistants qui se sont faits arrêter et qui sont peut être morts ou ont été envoyés en déportation. La musique mélancolique permet au téléspectateur de ressentir davantage d'empathie.



Ils étaient Catholiques au temps du nazisme : des croyants déchirés, de René-Jean Bouyer

Image : Ina

L'image ci-dessus, tirée du documentaire de René-Jean Bouyer, *Ils étaient Catholiques au temps du nazisme* : « des croyants déchirés », ne suscite aucune émotion particulière, d'autant plus qu'elle est sans légende. Aucun commentaire ne vient l'accompagner. En revanche, une mélodie jouée à l'accordéon, évoquant la tristesse y a été ajoutée. D'emblée la scène prend une dimension pathétique. La musique insiste sur le destin

tragique vers lequel ces gens s'acheminent. Ici aussi elle permet de provoquer l'émotion du téléspectateur.

On peut aussi rendre hommage à toutes les victimes de la guerre par une musique triste collée aux images. Ainsi, dans le documentaire de Serge Viallet, *Saipan*, la décision du Général japonais Saito d'ordonner une charge suicidaire face aux Américains est évoquée. Un ancien soldat japonais, dont on ne connaîtra pas le nom, témoigne de ce qu'il a vu ce jour-là. Les soldats prennent les baïonnettes, et pour ceux qui n'ont pas de fusil, ils fixent un couteau au bout d'un bâton. Le témoin raconte : « *Mon groupe était derrière. Je les voyais tomber les uns après les autres. Alors, au lever du jour, on a décidé d'abandonner le combat [...]* ». Une fois cet événement expliqué clairement aux téléspectateurs, les voix se taisent et laissent place à une musique triste sur des images de soldats japonais morts par dizaines. Ils sont étendus pêle-mêle sur le sol³⁸⁵. Cette musique met l'accent sur la tragédie vécue par les soldats qui ont préféré se battre dans une ultime attaque désespérée car suicidaire. Ils n'avaient pas les armes qu'il fallait et leur position était vouée à l'échec. Ils n'avaient aucune chance contre les Américains. Ces soldats japonais font partie des morts inutiles de cette guerre. Le passage de ce documentaire à la télévision permet aux téléspectateurs, non seulement de découvrir cette histoire mais également de rendre hommage aux morts de Saipan et l'air mélancolique qui y est joué les y invite.

À l'opposé des musiques tristes, les documentaires utilisent aussi des musiques évoquant la joie. Elles illustrent principalement les images liées à la Libération. Ainsi dans *Vercors 44 : la vulnérabilité des grands maquis*, la musique joyeuse est accolée à des images de maquisards défilant dans une rue. Une femme vient leur donner des fleurs. Les maquisards sont applaudis par une foule à leur passage.



Vercors 44 : la vulnérabilité des grands maquis, de Dominique Gros

Image : Ina

³⁸⁵ Annexe 19.

Dans *Ils étaient Catholiques au temps du nazisme* : « des croyants déchirés », une succession de plans représentant une foule de gens en liesse sont accompagnés d'une musique de joyeuse³⁸⁶. Sur certaines images on distingue même des banderoles tenues par des gens sur lesquelles on peut lire : « *Vive la France* ».

Dans *Le Chagrin et la Pitié : le choix*, en plus des plans de foule en liesse, on voit aussi des images de la Libération parfaitement reconnaissables au premier coup d'œil : des soldats alliés embrassant des femmes et des civils se hissant sur leurs chars. La musique joue donc un rôle important dans la mémoire du passé qu'elle aide en accompagnant les images, elle accentue ainsi l'atmosphère qui se dégage des événements et touche davantage, c'est ce qui fera qu'on s'en souviendra mieux.



Ils étaient Catholiques au temps du nazisme : « des croyants déchirés » de René-Jean Bouyer

Images : Ina

4.5. Les chansons dans les documentaires

Il existe aussi quelques séquences dans différents documentaires proposant des chansons d'époque. Elles s'associent complètement aux images et au commentaire qui en général se tait et laisse place aux chansons. Dans ce corpus, nous avons cité six exemples. Dans le *Chagrin et la Pitié : le choix*, alors que le documentaire évoque la fin de la guerre et montre des images de femmes que l'on rase, la chanson de Georges Brassens *La tondu*e se fait entendre. Il est vrai que cette chanson a été écrite bien après la fin de la guerre (1964). Il ne s'agit donc pas d'une chanson d'époque mais d'une chanson populaire et engagée au moment de la réalisation de ce documentaire. Elle permet au documentariste de prendre parti contre cette pratique barbare, de dénoncer, comme Brassens, l'épuration sauvage à la Libération.

³⁸⁶ Annexe 20.

« *La belle qui couchait avec le roi de Prusse,*
Avec le roi de Prusse,
A qui l'on a tondu le crâne rasibus,
Le crâne rasibus,
Son penchant prononcé pour les "ich liebe dich",
Pour les "ich liebe dich",
Lui valut de porter quelques cheveux postiches,
Quelques cheveux postiches.
Les braves sans-culottes et les bonnets phrygiens,
Et les bonnets phrygiens,
Ont livré sa crinière à un tondeur de chiens,
A un tondeur de chiens.
J'aurais dû prendre un peu parti pour sa toison,
Parti pour sa toison,
J'aurais dû dire un mot pour sauver son chignon,
Pour sauver son chignon,[...] »

Le documentaire de Marcel Ophüls utilise également une autre chanson très populaire dans la première partie *L'effondrement, Boum* de Charles Trenet. Cette chanson ne parle pas de guerre, c'est une chanson gaie, mais Marcel Ophüls la détourne en sélectionnant la fin qui peut porter à confusion si on ne connaît pas le reste des paroles. De plus, ce passage est mis sur des images d'archives de guerre. Au moment même où un canon tire, le téléspectateur entend Charles Trenet chanter :

« *Boum*
Le monde entier fait Boum
Tout avec lui dit Boum
Quand notre cœur fait Boum Boum
Boum
Je n'entends que Boum Boum
Ça fait toujours Boum Boum
Boum Boum Boum... »

Cette chanson de la fin des années 1930 immerge le public dans le passé. Le documentaire contribue ainsi à faire connaître un bien culturel du patrimoine. L'épisode « La Chute de la France : mai-juin 1940 » de la série *Le Monde en guerre*, utilise également

la chanson de Charles Trenet. Cette fois, il n'y a pas d'images d'archives d'explosion ou de coups de canon mais un des témoins allemands évoque la défaite de la France. Ce documentaire utilise une autre chanson française pour illustrer les images d'archives. Il s'agit de la chanson de Maurice Chevalier *Paris sera toujours Paris*, très « populaire en cet automne de 1939 » comme le précisera le commentaire de ce film documentaire. La chanson de Maurice Chevalier évoque tous les soins pris à Paris pour protéger les fenêtres, tableaux des musées et pour rester dans l'obscurité le soir à cause des avions allemands. Les images d'archives qui illustrent cette chanson, montrent concrètement ce qu'étaient ces précautions. Ainsi, on voit des vitrines de magasins grillagées, des tableaux sortis des musées et chargés dans un camion, des monuments et sculptures protégés par des structures en bois et en sacs de sable...

*« Par précaution on a beau mettre
des croisillons à nos fenêtres,
Passer au bleu nos devantures,
Et jusqu'aux pneus de nos voitures,*



*Désentoiler tous nos musées,
Chambouler les Champs Élysées,*



*Emmailloter de terre battue,
Toutes les beautés de nos statues,
Voiler le soir les réverbères,
Plonger dans l'noir la ville lumière*



*Paris sera toujours Paris,
La plus belle ville du monde,
Malgré l'obscurité profonde,
Son éclat ne peut être assombri
Paris sera toujours Paris.*



*Plus on réduit son éclairage,
Plus on voit briller son courage, sa
bonne humeur et son esprit,
Paris sera toujours Paris »*



Images : Ina

Ainsi la conclusion de cette chanson est accompagnée d'images de la vie parisienne qui continue (une femme élégante dans un bel appartement donnant sur la Place Vendôme, un spectacle de danseuses au cabaret, un artiste-peintre dans son atelier...). Ici, c'est la chanson qui donne sens à toutes les images que nous voyons. La musique préserve notre mémoire car on garde mieux en mémoire les chansons.

Le documentaire *De Gaulle ou l'éternel défi* : « le rebelle », diffuse l'instrumental (chanson sans les paroles) du *Chant des Partisans* (dont Anna Marly composa la musique et

Joseph Kessel et Maurice Druon les paroles) pendant que le commentaire en voix-off explique que Jean Moulin s'occupe de faire envoyer en France des parachutages de matériel radio et d'armement. Jean Labib, dans son documentaire, couple l'histoire d'un héros national, connu de tous, à l'hymne de la Résistance. Le symbole est fort : l'héroïsme de Jean Moulin est renforcé. En voyant ce passage du documentaire *De Gaulle ou l'éternel défi* : « le Rebelle », les téléspectateurs ne peuvent éprouver un sentiment de fierté pour leur histoire commune.

Le Chant des partisans est également utilisé dans le documentaire de Dominique Gros, *La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44*. Au début, la chanson (cette fois avec les paroles) passe sur des photographies en noir et blanc montrant des résistants qui posent, grenades à la ceinture. Dans ce documentaire, on ne parle pas d'une personnalité connue, d'un héros français. Ces personnes sont des inconnus, on ne sait pas qui elles sont mais le téléspectateur sait qu'il s'agit de résistants, qui sont, aujourd'hui en France, assimilés à des héros nationaux anonymes. Les valeurs partagées par cette séquence du documentaire sont les mêmes que pour *De Gaulle ou l'éternel défi* : « le Rebelle » : un sentiment de patriotisme et de fierté pour un passé commun.

Le Chant des partisans est repris régulièrement par les documentaires traitant de la Seconde Guerre mondiale, cela contribue à faire connaître cet hymne un peu oublié aujourd'hui du grand public. Il y a une volonté de conservation du patrimoine culturel français car il rappelle un passé commun. Ce chant qui évoque les valeurs communes et universelles est propre à susciter une émotion forte chez le téléspectateur, grâce notamment au sens des paroles, et à la musique qui le sensibilisent au sujet traité. Ainsi cet air contribue à forger la mémoire collective.

Dans *Ils étaient Catholiques au temps du nazisme* : « les stratégies du Vatican » de René-Jean Bouyer, une partie de l'œuvre de Carl Orff, *Carmina Burana (O Fortuna)*, partie la plus célèbre, est diffusée alors que le commentaire en voix-off explique que les nazis veulent fonder une nouvelle religion. Les images d'archives que les téléspectateurs sont amenés à voir pendant cette séquence, sont celles de rassemblements avec notamment un défilé de jeunes femmes habillée en longues robes blanches et d'hommes portant une cape et une épée. Certains arborent une sorte de grande croix ornée du symbole nazi.



Ils étaient Catholiques au temps du nazisme : les stratégies du Vatican,

René-Jean Bouyer

Image : Ina

Cette séquence est marquante, car les images impressionnantes et la musique de Carl Orff peuvent provoquer un sentiment d'angoisse en mettant en valeur la dimension dramatique de la scène. Dans ce passage, les téléspectateurs sont plongés dans la folie nazie. C'est un moment effrayant qui est accentué par la musique rappelant des chants baroques et dont l'air est connu de tous.

La plupart des ces chansons sont des airs connus du grand public. Il y a donc une volonté d'unification autour de ces œuvres qui font partie d'un patrimoine culturel commun. Les documentaires ont un rôle de rassembleur autour de la mémoire collective qui est ravivée par ces chants populaires. Ce type de séquence est fédérateur en France. Elle rassemble autour d'une histoire et d'un patrimoine culturels communs. Dans le même temps, on sent une volonté d'inculquer la valeur patriotique dans le cœur des téléspectateurs. Le patriotisme est également une valeur fédératrice. Les spectateurs prennent conscience qu'ils font partie d'un groupe social qui a les mêmes valeurs, la même culture et la même histoire.

4.6. Le pouvoir d'évocation des images

Les images, sans être identiques, se retrouvent, comme nous avons pu le signaler précédemment, dans tous les documentaires qui traitent de la Libération. On voit toujours des foules en liesse, des soldats alliés embrassant des femmes, de civils grimant sur les chars. Patrick Charaudeau³⁸⁷ appelle ce type d'image, des images-symptômes. Elles

³⁸⁷CHARAUDEAU Patrick (2004), *La télévision et le 11 septembre. De quelques effets d'imaginaire*, IN, Le temps de l'événement : 11 septembre 2001, L'Harmattan, INA, Paris, p. 116.

renvoient à d'autres déjà vues grâce à leur pouvoir d'évocation. On a donc une impression de « déjà vu ». En effet, combien d'images différentes de soldats alliés embrassant des femmes, ou des civils montant sur les chars, avons-nous pu observer pour illustrer la Libération de la France ? Elles nous rappellent toutes une partie de l'Histoire. Elles sont souvent utilisées dans des documentaires qui évoquent la fin de la Seconde Guerre mondiale. Les téléspectateurs pourront en avoir déjà vu de semblables traitant du même thème (la Libération fêtée à Paris, dans d'autres villes ou villages de France, la libération des prisonniers des camps). Elles sont dans tous les documents audiovisuels historiques. À force de les voir, elles entrent dans la mémoire collective.



Ces 3 images sont des images typiques de la libération des villes par les soldats : soldat et femme s'embrassant

Images : Ina, 8,mai 1945, la Capitulation / Ils étaient la France libre / Nous étions 177.

Autres images typiques de la Libération : la joie de la foule



Images : Ina, *Ils étaient la France libre / Nous étions 17*

Ces images ne sont jamais exactement les mêmes mais elles se ressemblent toutes. Celles que Patrick Charaudeau³⁸⁸ appelle des images symptômes font sens pour les spectateurs. Elles sont « *remplies de ce qui [les] touchent le plus : les drames, les joies, les peines ou la simple nostalgie d'un passé perdu*³⁸⁹ ». Elles sont simples, réduites « *à quelques traits dominants* » et surtout elles sont souvent diffusées à la télévision. Ainsi les téléspectateurs sont habitués à les voir, elles finissent donc par « *prendre une place dans les mémoires collectives* ». Dans son article « *La vérité pris au piège de l'émotion. À propos du 11 septembre* », Patrick Charaudeau prend quelques exemples significatifs pour illustrer sa théorie. Il cite l'exemple « *de prisonniers derrière des barbelés [...] lors du conflit en ex-Yougoslavie [qui ont] déclenché une analogie avec les camps de concentration nazis [...], ou encore [...] l'une des publicités de Benetton, montrant en gros plan un bras portant le tatouage VIH [qui a] été interdite en France et non en Angleterre, les Anglais n'ayant pratiquement pas connu ni vécu les camps de concentration, alors que ce fut le cas de la France*³⁹⁰ ». Dans ce dernier, on se rend bien compte que les tatouages de lettres ou de chiffres sur l'avant bras évoquent ceux que portaient les prisonniers des camps alors que pas en Grande Bretagne. Le tatouage sur l'avant bras est donc une image symptôme en France et

³⁸⁸ CHARAUDEAU Patrick, « *La vérité pris au piège de l'émotion. À propos du 11 septembre* », *Les Dossiers de l'audiovisuel* n°104, Ina, Paris, juillet-août, 2002, consulté le 4 septembre 2014 sur le site de *Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications*, URL : <http://www.patrick-charaudeau.com/La-verite-pris-au-piege-de-l.html>.

³⁸⁹ CHARAUDEAU Patrick (2006), « *La situation de communication comme lieu de conditionnement du surgissement interdiscursif* », in *TRANEL* n°44, *Interdiscours et intertextualité dans les médias*, Institut de linguistique de l'Université de Neuchâtel, Neuchâtel, consulté le 4 septembre 2014 sur le site de *Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications*, URL : <http://www.patrick-charaudeau.com/La-situation-de-communication,166.html>.

³⁹⁰ CHARAUDEAU Patrick, « *La vérité pris au piège de l'émotion. À propos du 11 septembre* », op. cit.

pas en Grande-Bretagne.



Publicité Benetton, 1993

Source : <http://lentreprise.lexpress.fr>

Les images symptômes typiques de la Seconde Guerre mondiale sont celles de l'étoile jaune, les corps décharnés des prisonniers des camps...

Mais le pouvoir d'évocation d'une image varie d'un individu à l'autre en fonction de l'interprétation qu'il en fait, mais aussi en fonction du contexte dans lequel il la reçoit. Pour qu'une image soit symptôme, elle doit toucher les gens, par exemple, par le drame, la joie, la peine ou par la nostalgie d'un passé perdu. Elle doit être simple avec quelques traits dominants. Enfin, elle doit avoir été montrée plusieurs fois pour pouvoir rester dans la mémoire des gens. La télévision est le principal vecteur d'images symptômes.

Ainsi, les images qui sont réutilisées, documentaires après documentaires, sont intégrées par les téléspectateurs. Il arrive de plus en plus souvent que notre mémoire collective se réapproprie les images télévisuelles et il devient de plus en plus difficile pour les individus de savoir d'où leur vient ces images qu'ils ont en mémoire. Ils ne savent plus s'ils l'ont vécue, s'il s'agit d'un souvenir ou bien s'ils l'ont vue à la télévision. Aujourd'hui, les gens vivent les événements au travers du petit écran. D'après Isabelle Veyrat-Masson³⁹¹, le contenu de notre mémoire collective a changé avec l'apparition de la télévision, puisqu'il est essentiellement composé d'images de télévision. Elle s'appuie sur un sondage réalisé dans *Le Monde* en 1990 (14 juin 1990) où 67 % des sondés « *reconnaissent détenir leurs informations sur la Seconde Guerre Mondiale de la télévision* ».

³⁹¹ VEYRAT-MASSON Isabelle (1990), « Entre mémoire et histoire. La Seconde Guerre Mondiale à la télévision », In, *Hermès n°8-9*, Paris, CNRS Editions, p. 164.

4.7. Images et discours : les choix opérés

Tout comme pour les bruitages et les musiques, les images sont choisies en fonction du commentaire ou plutôt le commentaire est écrit en fonction des images que les réalisateurs souhaitent conserver dans le montage final. Ainsi, on peut vraiment dire qu'elles collent au commentaire du documentaire.

La plupart du temps, pour être tout à fait explicites, elles ont besoin du texte qui va permettre de les ancrer dans la mémoire des gens. Le texte, le plus souvent par une voix-off, présente le déroulement des événements et propose en même temps une façon de lire les images. Cela implique de la subjectivité. Le téléspectateur voit les événements à travers le regard du scénariste.

Dans *Un Débarquement à quitte ou double*, le présentateur Gilles Perrault, étaye parfois ses commentaires par des images. Celles qui appuient la parole, témoignent d'une époque et d'un événement, elles disent, elles aussi, la vérité. Elles constituent, elles aussi, une preuve, un moyen d'authenticité. Ainsi lors d'une séquence, Gilles Perrault en voix-off explique pourquoi la ville de Saint-Lô en Normandie a été complètement détruite par les bombardements américains alors qu'il n'y avait aucun objectif militaire sérieux. Il s'agissait d'un plan américain. En ensevelissant les rues sous les ruines, les Américains obligeaient les Allemands à emprunter les petites routes autour de Saint-Lô, ce qui créerait des embouteillages et exposerait les Allemands aux bombardements alliés. Alors que Gilles Perrault révèle ce plan, les images d'archives qui sont diffusées illustrent ce qu'il dit. Les téléspectateurs découvrent les rues d'une ville détruite et de rues ensevelies sous les décombres. Dans cet exemple, les images servent le propos du présentateur en illustrant ce qu'il commente. En ayant une meilleure compréhension des faits, renforcée par les images, le public se souviendra plus durablement.

Ce procédé d'images illustrant le commentaire se retrouve dans presque tous les documentaires. Ainsi dans celui de Daniel Costelle et Isabelle Clarke, *8 mai 1945, la Capitulation*, le commentaire en voix-off raconte que le « 8 mai 1945, les capitales fêtent la victoire, sauf Berlin et Tokyo ». Pour accompagner ce discours, on passe des images d'archives de foule en liesse au survol d'une ville dévastée, par travelling. Le documentaire utilise la même scénarisation qu'un film de fiction : les images illustrent une situation et permettent de mieux la comprendre. Elles aident les téléspectateurs à mieux se souvenir d'un événement, comme les étudiants qui retiennent mieux les explications du professeur s'il y a en plus un visuel qui accompagne l'exposé.

Parfois, le commentaire ajouté influence le téléspectateur. Il lui donne une vision de l'image qui n'est pas forcément juste. Ainsi, dans *8 mai 1945, la Capitulation*, il est confronté à des images d'enfants-soldats allemands qui portent des uniformes beaucoup trop grand pour eux, puis au plan suivant, un jeune enfant-soldat est filmé en plan très serré et il pleure. Sans le commentaire on ne peut pas connaître la raison pour laquelle cet enfant pleure : a-t-il peur ? souffre-t-il ? On aurait plutôt tendance à s'apitoyer sur le sort de cet enfant enrôlé de force dans la Wehrmacht. Seulement, le commentaire en voix-off influence le public en l'interpelant de cette manière : « *Ne vous y trompez pas ! Ils ne pleurent pas comme des enfants perdus, ils pleurent de rage, ce sont parfois les pires !* ». Le commentaire s'adresse directement aux téléspectateurs par le pronom personnel « *vous* ». Il crée avec eux une sorte de complicité. Le commentaire veut donc retenir l'attention du public pour ce moment précis. Les images au début qui montraient des vieillards et de jeunes enfants enrôlés dans l'Armée allemande pouvaient provoquer la compassion des téléspectateurs mais il oriente leur point de vue. Il existe ici un fort contraste entre ce que les images montrent (un enfant en pleurs qu'on imagine innocent) et le commentaire qui affirme que ces enfants sont « *les pires* », c'est-à-dire ceux dont il faut le plus se méfier. Ainsi ce contraste marque l'esprit des téléspectateurs qui garderont en mémoire le souvenir de ces très jeunes garçons enrôlés dans la Wehrmacht et qui ont perdu leur innocence.

Pourtant au regard de ces images d'archives, que savons-nous réellement du contexte. Pourquoi cet enfant pleurait-il ? Il est fort probable qu'il ne pleurait pas de rage comme le prétend le commentaire en voix-off. Pour en savoir un peu plus sur cette image, il faudrait savoir par qui elle a été tournée : des Alliés ou des Allemands. Tournée par les Alliés elle signifierait que cet enfant a été fait prisonnier, auquel cas on peut facilement imaginer qu'il pleurait de peur plutôt que de rage. Si elle a été tournée par les Allemands, le commentaire selon lequel ce garçon pleurait de rage ne tient plus. Il peut exister mille et une raisons pour laquelle il a été filmé en train de pleurer. En tout cas le commentaire est suffisamment saisissant pour que personne n'oublie ces images.

Dans le même documentaire, on trouve également d'autres images de prisonniers allemands (adultes) détenus par des troupes françaises. Le commentaire qui les accompagne déclare que « *les prisonniers allemands montrent encore [...] l'agressivité de ceux qui savent qu'Hitler est toujours là* ». Objectivement, les hommes que le public est invité à regarder n'ont absolument pas l'air agressif. Le commentaire oriente encore une fois le point de vue du téléspectateur.

Les images d'archives peuvent également illustrer le récit des témoins et permettre

aux téléspectateurs de rentrer dans l'histoire racontée, de s'impliquer dans le récit qui ainsi restera durablement dans leurs mémoires. Dans *Le Chagrin et la Pitié : l'effondrement*, alors que le ministre Pierre Mendès-France revient sur l'exode des civils qui fuyaient les bombardements et l'arrivée des Allemands, les images d'archives nous montrent effectivement des gens sur les routes traînant leurs affaires dans des charrettes.

Le Chagrin et la Pitié : l'effondrement, Marcel Ophüls

Pierre Mendès-France :

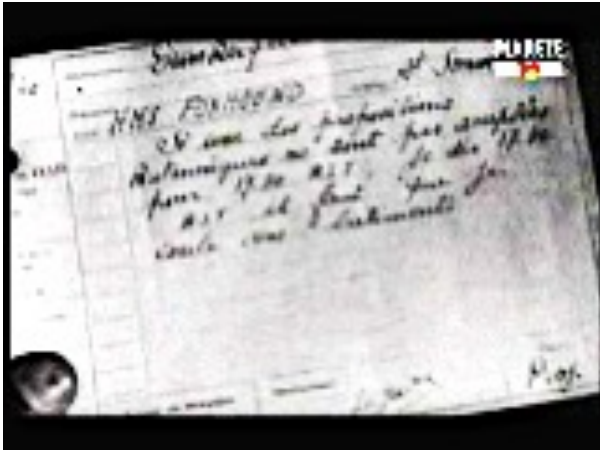
« sur les routes, des gens perdaient la tête, affolés par les bombardements, emportant le petit peu qu'ils avaient : les gosses, les femmes, les objets précieux, des charrettes. Enfin c'était quelque chose d'effroyable à voir. Et alors d'autant plus effroyable que pour obstruer les routes, pour les rendre inutilisables pour les militaires, les Allemands n'hésitaient pas à bombarder ou à mitrailler ces colonnes de réfugiés [...] ».



Le discours de Pierre Mendès-France est incrusté en voix-off sur des images d'archives.

Elles servent parfois aussi à montrer la vérité, elles sont des preuves par rapport à ce que le commentaire explique. Ainsi dans le documentaire de Marcel Ophüls, à l'occasion des explications sur le déroulement des événements de Mers-el-Kebir, l'une des images montre en gros plan le mot que l'Amiral Somerville a écrit à l'Amiral Gensoul afin de lui exposer les conséquences en cas de refus de ce dernier concernant les directives britanniques (la flotte française serait coulée)

Le Chagrin et la Pitié : l'effondrement, Marcel Ophüls



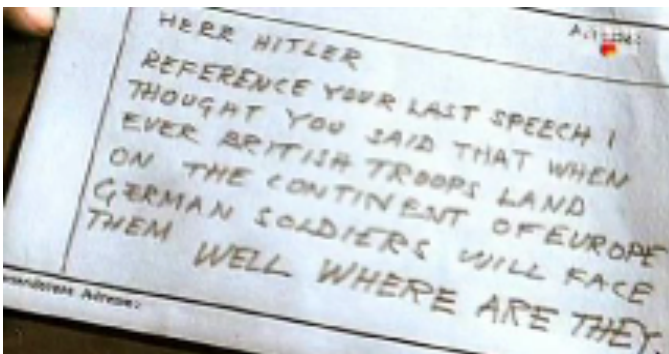
On peut lire : « Si une des propositions britanniques ne sont pas acceptées pour 17h30 B.S.T, je dis 17h30 B.S.T, il faut que je coule vos bâtiments ».

Image : Ina

En haut du document on peut lire le nom du navire français *Dunkerque* sur lequel se trouve l'Amiral Gensoul et le nom de l'Amiral *Somerville*.

De même, le documentaire de Nick Davidson, *La Bataille d'Angleterre*, raconte l'opération Claymore qui eut lieu à partir du 4 mars 1941 dans les îles Lofoten en Norvège et qui avait pour « *principal objectif de détruire des usines transformant l'huile de poisson en glycérine, ingrédient essentiel des explosifs* ». Alors que les commandos britanniques ont réussi leur mission, le commentaire en voix-off nous apprend que « *passant devant le bureau de poste, un officier ne peut s'empêcher d'expédier un télégramme qu'il adresse à Adolf Hitler, Berlin : "votre dernier discours semblait affirmer que quel que soit le lieu de débarquement des troupes britanniques en Europe, elles seraient accueillies par des soldats allemands. Eh bien, où sont-ils ?"* »

Pour accompagner ce commentaire, une image en couleur montre une note manuscrite que l'auteur finit de rédiger. Il s'agit d'une image d'archives colorisée. On voit clairement ce qui est écrit.



La Bataille d'Angleterre (la Deuxième Guerre mondiale en couleur), Nick Davidson

Image : Ina

Une telle anecdote est amusante et illustrée par l'image du texte que les téléspectateurs peuvent lire, elle ancrera mieux les faits dans la mémoire. Ainsi l'opération

militaire des îles Lofoten qui était inconnue pour la plupart va pouvoir rencontrer son public.

Avec de telles preuves, le commentaire est en mesure de convaincre, de persuader de la véracité des événements, mais surtout, ces images sont des preuves du passé, elles plongent directement le public au cœur de l'événement. Le fait de pouvoir lire un document permet également de se souvenir plus durablement des événements car on peut faire alors appel aussi à la mémoire visuelle.

4.8. L'incursion du passé dans le présent

Parfois, la combinaison du discours et des images permet de plonger les téléspectateurs dans le passé grâce à des images du présent. En effet, la caméra revient sur les lieux et le commentaire ou un témoin raconte les événements qui s'y sont déroulés. Le public est immédiatement immergé dans le passé qui fait une incursion dans le présent. Ainsi plusieurs documentaires font revenir leurs témoins sur les lieux des événements passés. Marcel Ophüls, interroge ses témoins, Alexis et Louis Grave, près d'un champ. Alexis et Louis Grave ont fait partie de la Résistance dans la région de Clermont-Ferrand. Ils ont intercepté des armes et les cachaient pour la Résistance, ce qui aura valu à Louis Grave d'être arrêté et envoyé dans un camp de concentration. Le réalisateur lance le sujet des armes cachées et laisse les deux témoins raconter leur histoire. Alexis affirme qu'il y avait des caches d'armes un peu partout : « *dans le bois [...], plus loin aussi, dans les vignes et aussi dans le tas de pierres en face !* ». Il désigne alors une direction du doigt. Son frère, Louis ajoute : « *Il doit y en avoir encore !* ». Les téléspectateurs deviennent témoin de l'histoire à leur tour. Ils prennent conscience que ce passé est un passé proche, peu éloigné de leur présent. Les téléspectateurs reçoivent la confiance de ces deux témoins.

Revenir sur les lieux du passé est souvent fait par les documentaristes pour obtenir des confidences des témoins. Non seulement ceux-ci vont mieux se souvenir et se raconter mais cela suscite chez eux une intense émotion qui n'échappe pas aux téléspectateurs lesquels sont touchés, émus.

Le public a conscience de revenir sur des lieux qui ont été le théâtre d'une tragédie, alors qu'aujourd'hui, ces lieux sont silencieux, ne montrent rien. Il n'est pas possible de comprendre ce qui a pu s'y passer sans les témoignages. Par exemple, dans *La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44*, de Dominique Gros, le témoin Robert Pitoulard, évolue dans une plaine. On aperçoit un village au loin. Robert Pitoulard était un jeune maquisard en juin 1944 dans le Vercors, il raconte le combat de son équipe contre les Allemands mieux armés qu'eux :

« Et les Allemands qui avaient une mitrailleuse ici et une autre au pied des Trois Pucelles, nous ont évidemment tout de suite tiré dessus puisqu'on était une bonne cible pour eux. Et c'est là, à contre-pente, à une vingtaine de mètres de l'endroit où nous sommes que Gaston a été notre premier mort, ce petit gars de l'assistance publique. Mais c'est là probablement, c'est dans cette prairie, là, dans cette pente, là derrière le cadavre de Gaston, dans lequel on entendait arriver les balles, c'est là probablement que j'ai perdu mon adolescence ».

Robert Pitoulard utilise énormément d'adverbes de lieu, notamment « *ici* » et « *là* ». Le téléspectateur le suit dans ces lieux qui, du coup, deviennent des lieux symboliques. Il y est transporté grâce à l'image mais aussi grâce au discours du témoin.

Shoah de Claude Lanzmann utilise beaucoup ce procédé. En effet, le documentaire ne montre aucune image d'archives. Toutes celles du film sont des images du tournage. *Shoah* se présente un peu comme une enquête de Claude Lanzmann. Ce dernier part à la recherche des témoins et retourne parfois sur les lieux des anciens camps. Ainsi certaines de ces séquences sont chargées d'émotion notamment lorsqu'il fait revenir Simon Srebnik sur le site du camp de Chelmno. Plus rien ne reste. Le spectateur n'a rien à voir du passé excepté peut être quelques pierres de fondations. Le témoin est dans une clairière et il est impossible d'imaginer que l'impensable a eu lieu là. Il est donc le lien entre le passé et le présent. Sans lui, les téléspectateurs ne pourraient pas imaginer la tragédie qui s'y est déroulée. Ils plongent avec lui dans ses souvenirs.

Ce genre de séquences montre des images des lieux mais aussi des personnes qui se racontent. Ainsi les images permettent de saisir des émotions, des expressions du visage, un regard, un geste... Le public est non seulement marqué par les paroles empreintes d'émotion mais aussi par les réactions : un regard, un sourire triste... Ces séquences contiennent une lourde charge émotionnelle qu'elles transmettent à ceux qui les regardent.

4.9. Les images des héros nationaux

Les documentaires diffusent très souvent des images de héros nationaux tels que Charles de Gaulle. Ainsi, dans *8 mai 1945, la Capitulation*, alors que le commentaire explicatif raconte l'avancée difficile des différentes armées françaises qui réussissent quand même à libérer certaines villes, des images d'archives du Général de Gaulle acclamé par la

foule sont montrées. Puis, très rapidement le Général de Lattre de Tassigny est évoqué et sa photographie apparaît.

Le travail des maquisards « *mal équipés, mal armés mais courageux et tenaces* » pour libérer les poches de Ryan est également mis à l'honneur avec quelques images d'hommes armés cachés dans des buissons ou évoluant doucement dans une forêt. « *Ils sont aidés par des éléments de la 2^e DB, 2^e Division Blindée de Leclerc [...]* ». En moins de deux minutes, ce documentaire a évoqué les plus grands héros nationaux de France concernant cette période de l'Histoire. Tous ces noms sont connus du grand public. Ils évoquent tous un souvenir. Quant aux maquisards, ils ne sont pas nommés : ce sont des auxiliaires anonymes. Pourtant, ils sont considérés en France comme des héros nationaux au même titre que de Gaulle, de Lattre de Tassigny ou Leclerc. Cette séquence de *8 mai 1945, la Capitulation*, a réuni quelques figures héroïques de la guerre en quelques minutes seulement. D'ailleurs les termes valorisants employés pour parler des résistants sont éloquentes. Cela montre l'importance qu'ils ont dans le cœur des Français malgré leur anonymat. Ce type de séquence rend les téléspectateurs fiers de leur passé commun et cette fierté peut développer un sentiment de patriotisme. Cette séquence permet d'unir les téléspectateurs autour de leur histoire commune et leur fait prendre conscience de leur appartenance à un même groupe social. La transmission de l'Histoire de ce groupe peut alors être envisagée comme étant capitale pour la survie de l'identité du groupe. En d'autres termes, les documentaires peuvent faire prendre conscience aux téléspectateurs que leur identité s'est construite autour de leur histoire commune et qu'il est important de transmettre cette histoire pour ne pas perdre leur identité.

**Chapitre 4 : Trois exemples de
documentaires : *Shoah*, *8 mai 1945, la
Capitulation* et *De Gaulle ou l'éternel défi*,
« Le rebelle »**

I - Le choix de ces documentaires

Nous avons souhaité faire l'analyse de deux documentaires complètement différents mais sans non plus prendre deux extrêmes opposés. *Shoah* de Claude Lanzmann s'est immédiatement imposé car c'est un film différent de ce que l'on a l'habitude de voir à la télévision. D'ailleurs il est avant tout une œuvre cinématographique.

Contrairement à la plupart des documentaires, il n'est pas un film d'archives. Son réalisateur n'en a utilisé aucune. Nous verrons un peu plus loin en quoi ce film est véritablement différent des autres.

Pour faire face au film de Claude Lanzmann, il nous est apparu évident de choisir un film de montage sans témoignage. Le choix de celui de Daniel Costelle et Isabelle Clarke, *8 mai 1945, la Capitulation*, nous a semblé pertinent car c'est un film qui fonctionne sur le mode d'images d'archives/commentaire explicatif en voix-off.

Enfin, nous avons sélectionné un dernier documentaire, *De Gaulle ou l'éternel défi* : « le rebelle » de Jean Labib, qui se rapproche des deux autres. En effet, il s'agit d'un film de montage (tout comme *8 mai 1945, la Capitulation*) mais qui fait appel à de nombreux témoins.

1. Shoah de Claude Lanzmann

Sur la période de la Seconde Guerre mondiale, *Shoah* s'est imposé assez naturellement car il s'agit d'un monument en la matière. C'est donc un film documentaire réalisé sans une seule image d'archives et sur l'unique base de témoignages de survivants de la Shoah principalement. Le réalisateur s'est déplacé un peu partout dans le monde pour retrouver ces survivants et les faire témoigner. Les images sont donc des images filmées, récentes, réalisées lors du tournage, entre 1974 et 1985. Ce documentaire montre les lieux où les nazis ont perpétré leurs crimes (camps de concentration et d'extermination) mais il les montre tels qu'ils nous apparaissent aujourd'hui avec leurs changements, leurs transformations. Il n'y a parfois plus rien à voir. Pourtant cela n'enlève rien à la force des images, au contraire, elles sont replacées dans le quotidien du téléspectateur et elles frappent par le contraste qu'on y lit entre les affres, la clameur du passé et le calme qui y règne aujourd'hui.

Shoah a été diffusé pour la première fois en avril 1985, il y a plus de trente ans. Pourtant, aujourd'hui encore il ne cesse d'être commenté, disséqué... Ce documentaire n'est pas tombé dans l'oubli car il a vite été considéré par certains comme un chef d'œuvre. De

plus, il a bénéficié d'éloges considérables d'intellectuels célèbres, notamment de Simone de Beauvoir, très liée au réalisateur, et qui a écrit en 1985 un article élogieux sur le film, en première page du journal *Le Monde*. Claude Lanzmann, lui-même, pense que cet article a été décisif pour la carrière que l'on connaît de l'œuvre³⁹². Ce documentaire a été vu dans le monde entier. Depuis sa sortie en salle, il continue de passionner. Aujourd'hui encore de nombreux écrits, colloques, séminaires, recherches scientifiques lui sont consacrés chaque année. Pourquoi tant de recherches? Il a révolutionné le monde en donnant pour la première fois ce nom de « *Shoah* » à la Solution finale. Ainsi, il « *a été, dès sa première projection, un événement de mémoire*³⁹³ ». Avant le film de Lanzmann, on parlait d'Holocauste pour définir ce crime par les nazis. Mais un problème s'est posé à propos du mot à utiliser. Le terme d'Holocauste signifie « *sacrifice d'animaux par le feu* ». Pour les Juifs il est inapproprié pour désigner la Solution finale. Le réalisateur choisit donc un mot hébraïque, signifiant « *catastrophe* ». Il précise qu' « *il n'y avait pas de nom adéquat dans la Bible pour désigner la chose puisqu'elle n'avait jamais eu lieu, puisqu'il fallait nommer l'inommable*³⁹⁴ ». Il explique que s'il avait pu ne pas donner de nom à son film, il l'aurait fait. Ce nom incompréhensible par tous à l'époque, est comme ce qu'il représente (il fait référence à la fameuse question du pourquoi). Il a donc été repris unanimement par tous et désigne désormais l'extermination de masse des Juifs par l'Allemagne nazie pendant la Seconde Guerre mondiale.

Shoah est donc devenu une œuvre incontournable. Ce documentaire a été rediffusé par la télévision de nombreuses fois et sur des chaînes aussi différentes que variées. Il a été vu par des millions de téléspectateurs dans différents pays, dont la France. En effet, sa diffusion s'est faite dans le monde entier.

Shoah est très long puisqu'il compte plus de neuf heures. Il est rare que les documentaires soient aussi longs. En règle générale, un documentaire dure autour d'1h30. S'il s'agit d'épisodes appartenant à une même série, la durée varie autour de 50 minutes. Le plus long documentaire du corpus après *Shoah*, est *Le Chagrin et la Pitié* de Marcel Ophüls avec ses 4h30. La longueur de *Shoah* est assez rare et les chaînes préfèrent miser sur des films documentaires plus courts afin de ne pas lasser le public, que celui-ci ne soit pas tenter de changer de chaîne. Lorsque le documentaire est retransmis à la télévision, il est divisé en plusieurs parties. Les chaînes ne le diffusent pas dans sa totalité d'une seule traite, mais sur

³⁹² LANZMANN Claude, *Le lièvre de Patagonie*, op. cit., p. 375.

³⁹³ TORNER Carles, op. cit., p. 94.

³⁹⁴ LANZMANN Claude, In, TORNER Carles, op. cit., p. 95.

plusieurs jours ou semaines.

Son audience reste bonne à chaque diffusion télévisuelle. Il ne laisse pas indifférent. En effet, il a été vu sur des chaînes françaises par des millions de téléspectateurs. Chaque passage remporte un franc succès, quelle que soit la chaîne. Par exemple, sa rediffusion en 2005, par France 3, a réalisé entre 18 % et 37 % de part de marché (jusqu'à 3 800 000 téléspectateurs). Il est donc un documentaire qui rassemble les téléspectateurs autour de leur passé commun. Il est fédérateur. Avec une seule diffusion il arrive à toucher un nombre considérable d'individus et a par conséquent, un retentissement important sur la vision de la Seconde Guerre mondiale.

2. 8 mai 1945, la Capitulation d'Isabelle Clarke et Daniel Costelle

Ce film documentaire, a été choisi dans le corpus, car contrairement à *Shoah*, il ne contient que des images d'archives, alors que celui de Lanzmann n'en possède aucune. De plus à l'inverse de *Shoah*, aucun témoin n'est invité à raconter son histoire. C'est un commentaire en voix-off qui distille des informations aux téléspectateurs. Autre différence par rapport au précédent, les auteurs de *8 mai 1945, la Capitulation* ne marquent pas de leur présence leur film. Même le texte du commentaire est lu par un acteur, Éric Viellard, et non par l'un des auteurs. Cette façon de procéder est plutôt courante et, au contraire, la présence du réalisateur Claude Lanzmann dans *Shoah* est plus rare.

En ce qui concerne les images d'archives, certaines sont en couleur et d'autres pas, le documentaire ne précisant pas s'il y a eu colorisation ou non. Ceci a également été pris en compte dans la sélection de ce documentaire. En effet, on voit l'éventail des choix dont dispose les documentaristes en matière d'images. De plus en plus, ces derniers ont tendance à préférer des images d'archives en couleur (ou à les coloriser), qui, pensent-ils, attirent plus les téléspectateurs que le noir et blanc.

En dehors de toutes ces différences avec *Shoah*, signalons que le film documentaire d'Isabelle Clarke et de Daniel Costelle a un rythme assez lent grâce à son commentaire que la voix posée d'Éric Veillard ne fait qu'accentuer. Celui-ci prend son temps, marque des pauses et ne cherche pas à dire le plus de choses possible en 55 minutes. Les images aussi contribuent au rythme. La plupart, choisies par les documentaristes, sont des images longues d'environ 10 secondes (sauf au début). En revanche, même si le rythme du film *8 mai 1945, la Capitulation* est plus ralenti que beaucoup d'autres films de montage, il est loin d'imiter

Shoah dont les plans tournent autour d'une minute et mêmes certains bien au-delà (2 minutes 45 secondes, 1 minute 23 secondes...).

Un autre critère concernant ce choix d'étude est la notoriété des documentaristes. Tout comme Claude Lanzmann, Isabelle Clarke et Daniel Costelle, qui ont l'habitude de travailler ensemble, sont très connus dans le milieu du film documentaire mais également du grand public depuis la réalisation de leurs séries documentaires *Apocalypse* à partir de 2009.

3. De Gaulle ou l'éternel défi, « Le rebelle » de Jean Labib

Afin de produire une analyse documentaire la plus précise et la plus juste possible, nous nous efforcerons à comparer les deux films précédents à celui de Jean Labib qui diffuse des témoignages comme *Shoah* mais qui est un film de montage avec un commentaire à l'instar de *8 mai 1945, la Capitulation*.

Pour éviter trop de redondances, notre étude sera plus rapide et elle servira à démontrer qu'il existe une troisième voie entre *Shoah* et *8 mai 1945, la Capitulation*, une autre façon de faire un documentaire. Cette comparaison avec les deux autres films contribuera également à montrer comment ce troisième documentaire, différents des deux autres, tente de forger une mémoire de la Seconde Guerre mondiale.

II - Informations techniques

1. Shoah de Claude Lanzmann

Shoah est diffusé d'abord au cinéma en 1985, puis repris de nombreuses fois par la télévision. Sa première retransmission télévisuelle date de 1987 sur TF1. Bien qu'il ait déjà un peu plus de trente ans, il ne cesse d'être rediffusé, comme récemment sur France 5 où il est passé en deux parties, les dimanches 20 et 27 mars 2011, ou encore sur ARTE, les mercredis 20 et 27 janvier 2010. Ce film a marqué les esprits et son époque. Il a été considéré comme un véritable événement au moment de sa sortie, à tel point que, comme le

dit Michel Deguy, dans la préface de l'ouvrage collectif *Au sujet de Shoah*³⁹⁵, l'Événement lui-même a changé de nom, passant de « *Holocauste* » la plupart du temps à « *Shoah* » aujourd'hui.

Shoah dure un peu plus de neuf heures, ce qui explique sa diffusion télévisuelle en plusieurs parties et oblige le spectateur à s'organiser pour le voir dans sa totalité. Claude Lanzmann révèle dans son ouvrage, *Le Lièvre de Patagonie*, que si *Shoah* est si long, ce n'est pas un hasard mais c'est parce que pour lui, « *tout choix est un meurtre*³⁹⁶ ». Il sous-entend que la longueur de son film l'a préservé de faire des sélections. Ceci est utopique car tout est choix. Chaque réalisateur est obligé d'en faire. Dès qu'il pense à placer sa caméra d'une façon plutôt que d'une autre, il a effectué une sélection. Claude Lanzmann a d'ailleurs opéré des choix lors du montage de son film. Il a choisi certains plans plutôt que d'autres, il a coupé certaines séquences... Il n'a pas pu inclure tous ses rushes au montage final (environ 350 heures de rushes). D'ailleurs certains des témoins rencontrés par le réalisateur n'apparaissent pas dans le documentaire. C'est le cas de Maurice Rossel (délégué du Comité International de la Croix Rouge) et Yehuda Lerner (interné au camp de Sobibor et ayant participé à la révolte) que Lanzmann a rencontrés en 1979. De ces rencontres, il en a fait des films à part comme *Un vivant qui passe* (interview de Maurice Rossel qui a visité le camp de Theresienstadt en tant que membre du Comité International de la Croix Rouge et qui a vraiment cru que les Juifs étaient bien traités) et *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (témoignage de Yehuda Lerner, un des acteurs centraux de la révolte réussie au camp de Sobibor).

Claude Lanzmann commence à travailler son documentaire dès 1974 et ce, pendant onze ans, jusqu'à sa sortie dans les salles obscures. Entre 1976 et 1981, 350 heures de film ont été tournées, durant dix campagnes de tournage.

Bien qu'il ne prétende pas raconter l'Holocauste dans son ensemble, il a cependant essayé d'être le plus complet possible. À travers les témoignages de survivants des camps, de la population locale polonaise et à travers quelques récits d'anciens nazis, *Shoah* raconte la persécution des Juifs sous l'oppression nazie. « *Les rescapés ne racontent jamais leur histoire, ils exposent seulement ce qu'ils ont vu*³⁹⁷ ». Les autres témoins, notamment les SS, corroborent ce que les survivants racontent. Ce film a pour sujet la mort. Il ne traite pas des rescapés de la Shoah, mais du processus de mort dans les camps. Claude Lanzmann explique

³⁹⁵ Michel DEGUY (1990), *Au sujet de Shoah*, Belin, coll. L'extrême contemporain, Paris, p. 5.

³⁹⁶ Claude LANZMANN, *Le Lièvre de Patagonie*, op. cit., p. 122.

³⁹⁷ TORNER Carles, op. cit., p. 115.

dans son livre *Le Lièvre de Patagonie*³⁹⁸ que certains de ces protagonistes ont été très difficiles à trouver, notamment, Abraham Bomba.

2. 8 mai 1945, la Capitulation d'Isabelle Clarke et Daniel Costelle

La réalisation du *8 mai 1945, la Capitulation* est faite par Isabelle Clarke. Daniel Costelle a écrit le scénario du film. Comme nous l'avons déjà dit, le texte est lu par l'acteur Éric Viellard. Ce documentaire de 56 minutes a été réalisé en 2005 et diffusé pour la première fois sur France 3 le 7 mai 2005.

C'est un film de montage c'est-à-dire réalisé uniquement avec des images d'archives. Il n'y en a aucune du présent (de 2005). Certaines sont en couleur, d'autres pas. Nous ne savons pas si elles ont été colorisées mais quelques-unes en couleur se retrouvent dans d'autres documentaires en couleur également. Il semble donc qu'elles n'aient pas été colorisées. Sur les images, un commentaire explicatif en voix-off, dit par Éric Viellard, est collé. Le documentaire ne fait appel à aucun témoin.

Ce film retrace les événements qui ont suivi la capitulation allemande ainsi que les relations entre les Alliés (début de la guerre froide). La première partie raconte les quelques semaines qui ont précédées la capitulation allemande (découverte des camps d'extermination, de concentration et les derniers combats).

3. De Gaulle ou l'éternel défi, « Le rebelle » de Jean Labib

De Gaulle ou l'éternel défi, « le rebelle », n'est qu'un épisode de l'œuvre de Jean Labib. En effet, il s'agit d'une série documentaire en 6 épisodes qui retrace les différents combats politiques que le Général de Gaulle a menés au cours de sa vie. Ainsi l'épisode qui nous concerne, « Le rebelle », montre comment il s'est opposé au Maréchal Pétain du début de la guerre jusqu'à la Libération.

La série documentaire a été réalisée pour la télévision, comme de très nombreux documentaires, en 1988. Elle est inspirée de l'œuvre du même nom de Jean Lacouture

³⁹⁸ LANZMANN Claude, *Le Lièvre de Patagonie*, op. cit., p. 613.

(1988). Mais contrairement à cette dernière production, la série documentaire ne se présente pas comme une biographie chronologique du Général de Gaulle.

D'ailleurs Jean Lacouture est au générique du documentaire de Jean Labib en tant qu'auteur. Il est également à l'écran où parfois il apparaît puisque c'est sa voix qui sert de commentaire explicatif.

La série documentaire fait appel à de nombreux témoins ayant vécu les événements de la Seconde Guerre mondiale dont certains reviennent dans plusieurs épisodes, comme François Lehideux (gouvernement de Vichy).

III - Analyse de Shoah

1. Le remplacement des images d'archives par les témoins

Shoah est un film documentaire construit sans aucune image d'archives. D'ailleurs il n'existe pas d'images des chambres à gaz pendant leur fonctionnement. En effet, on le sait, les nazis ont tout fait pour anéantir les Juifs d'Europe, mais également toute trace de cette destruction. Nous n'avons donc pas d'images de leur mort dans les camps d'extermination. Ainsi, le sujet du film de Claude Lanzmann, la Shoah, « est un événement qui oppose une résistance radicale au témoignage. Car, comment pourrait nous parvenir la voix du témoin de l'intérieur de la mort ?³⁹⁹ ». Effectivement, la difficulté est de raconter ce qui est arrivé aux Juifs morts dans les camps d'extermination, or ils ne sont plus là pour témoigner. Les revenants, comme le réalisateur appelle les témoins qui sont revenus des camps, ne sont que des « témoins par délégation⁴⁰⁰ ». Avant de commencer son film, Lanzmann est conscient de ces difficultés. Comment témoigner du passé sans images et sans personne pour raconter ce qui se passait à l'intérieur des chambres à gaz ? Il s'agissait pour lui de remplacer les images de la mort inexistantes et les témoins absents, par des témoignages de gens qui avaient vu le fonctionnement de ces chambres, de ces fours crématoires, et qui pouvaient raconter. Leurs récits remplacent les images d'archives et racontent l'histoire des morts (avec un « trou » en ce qui concerne ce qui se passait dans les chambres à gaz). Les images sont réalisées pendant le tournage. Tout le film est en couleur. Ainsi, *Shoah* est un film qui

³⁹⁹ TORNER Carles, op. cit., p. 15.

⁴⁰⁰ Ibid.

maintient les événements de l'Holocauste dans le présent.

Pour autant, on ne peut pas dire que les images n'ont pas d'importance dans ce film. À première vue, on a l'impression qu'elles ne montrent rien car la caméra revient sur les lieux des anciens camps de concentration et il n'y a plus rien à voir. Elle se borne à filmer ce qu'il reste : quelques pierres (les anciennes fondations) et la nature qui a repris ses droits. Au début du documentaire, il emmène Simon Srebnik, survivant du camp de Chelmno, sur l'emplacement de l'ancien camp. Le spectateur découvre une clairière très verdoyante et le contraste avec le caractère abominable des événements passés est saisissant. Ces lieux taisent ce qui s'est passé autrefois. Pourtant l'image nous donne à voir d'autres choses, moins évidentes, certes : s'il ne reste plus rien du camp de Chelmno c'est parce que les nazis de l'époque ont tout détruit et tout démonté en quittant le camp avant l'arrivée des Alliés. Ils ont même planté des sapins à l'emplacement du camp de Sobibor pour masquer la vérité. Mais que le téléspectateur ne s'y trompe pas : les lieux sont chargés d'histoire. C'est ce que Claude Lanzmann essaye de montrer tout au long de son film. *Shoah* « emmène le monde des vivants à la rencontre d'êtres qui vivent dans la mort. Rescapés, bourreaux, témoins actifs ou pas, tous sont marqués par ce qui reste une énigme. Pourquoi des hommes ont-ils décrété qu'une catégorie d'humains devait disparaître de la surface de la terre ?⁴⁰¹ ». Les images de *Shoah* ne cessent de faire ressurgir un passé encore bien présent en revenant sur les lieux des crimes nazis. Ce procédé permet au réalisateur de lutter contre le négationnisme. Il fait revenir le spectateur sur les lieux du passé, les anciennes gares désaffectées menant aux différents camps, les ghettos, le « *château* » de Chelmno... Il plonge ainsi dans la mémoire collective de la Shoah. On comprend que même si les objets, les lieux ont disparus, on se doit de ne pas les oublier. Ainsi, les images font le pont entre le passé et les spectateurs. La caméra filme les lieux du passé dans le présent, de telle sorte que le public peut plus aisément s'y projeter. Le réalisateur, en interviewant également des témoins rescapés des camps de la mort ou témoin de ce qui s'y passait, immerge, par ce procédé, aussi le spectateur dans le passé et la mémoire collective. Ainsi en retournant à la gare de Treblinka avec sa caméra, Claude Lanzmann montre à ses spectateurs que cette gare est toujours en état de fonctionner comme avant. Et, si aujourd'hui les wagons de marchandises qui y passent ne transportent plus de déportés, on ne doit pas oublier les transports qu'elle recevait autrefois. Alors qu'il évoque avec des témoins polonais les premiers trains en provenance de Varsovie en 1942, en arrière plan, le spectateur est confronté au passé toujours présent lorsqu'une locomotive passe par cette gare. Dans cette

⁴⁰¹ Michel DOUSSOT (1998), In *Télescope*, n° 183, 31 janvier 1998, http://www2.cndp.fr/tice/teledoc/dossiers/dossier_shoah.htm.

séquence, Claude Lanzmann nous donne autre chose à voir qu'un simple train : nous ne nous trouvons pas devant n'importe quelle gare. Il s'agit de celle de Treblinka qui menait les déportés directement à la mort. Cette gare est donc chargée d'histoire tragique et est très connotative.

2. L'absence images d'archives : une difficulté pour parler du passé

Comme nous l'avons signalé plus haut, dans un premier temps on peut penser que tourner un documentaire historique sans aucune image d'archives serait un handicap pour le film. En effet, comment parler du passé sans montrer à quoi il ressemble par le biais d'images d'archives. Les images, nous le savons, sont très utiles pour les spectateurs. Elles servent à les immerger dans le passé. Elles permettent de pouvoir imaginer plus facilement (les châlits, la maigreur des déportés...), de mieux se rendre compte de la réalité et ainsi de mieux s'identifier aux personnes. De plus, vues par les téléspectateurs, elles peuvent choquer leurs esprits et rester dans leur mémoire. Elles aident ainsi à se forger une mémoire commune d'un même événement. Tout le monde peut se représenter de la même manière un lieu ou un événement grâce aux elles. Cependant, dans *Shoah*, on s'aperçoit très vite qu'il n'en est rien et que, au contraire, l'absence d'images d'archives sert le documentaire.

Claude Lanzmann ne cherche pas le sensationnalisme avec des images de guerre, de morts ou de corps décharnés de prisonniers. La puissance de *Shoah* est ailleurs. Alors comment faire un film sur la destruction des Juifs alors qu'aucune image sur cela n'existe ? C'est probablement le postulat de départ du réalisateur qui réussit brillamment à s'en passer.

Ainsi, par moments dans *Shoah*, le spectateur est face à des images de lieux qui ne se trouvent pas en Pologne, qui n'ont aucun rapport avec les camps. Pourtant elles le troublent car elles ressemblent à ce que les témoins décrivent. On se croirait sur les lieux du passé mais il n'en est rien, ce qui suggère que ce qui s'est passé en Pologne aurait pu arriver dans n'importe quel autre endroit du monde. Ainsi *Shoah* montre une forêt mais le sous-titre qui accompagne les images indique immédiatement que nous ne nous trouvons pas en Europe mais en Israël dans la forêt de Ben Shemen. En voix-off, on entend le témoin Motke Zaidel raconter les scènes auxquelles il a assisté dans la forêt de Ponari, en Lithuanie (lieu où furent massacrés la plupart des Juifs de Vilnius) : « *Tout l'endroit ressemble à Ponari, la forêt, les*

fosses. On dirait vraiment que c'est là que se brûlaient les corps ». Le public sait d'emblée que les images ne sont pas celle de la forêt de Ponari mais de la forêt de Ben Shemen, deux lieux liés par l'analogie de leur aspect et qui nous renvoient dans la forêt de Ponari, que nous pouvons mieux nous représenter. De plus, alors que le témoin évoque la crémation des corps, le spectateur peut apercevoir dans la forêt de Ben Shemen de la fumée blanche. Il est alors mis en condition, prêt à faire un saut dans le passé, à écouter le récit de Motke Zaidel. Il y est plongé avec des images du présent. Cette association passé /présent ancrera les faits dans sa mémoire. Il y a un dédoublement de l'espace-temps : le spectateur se trouve à la fois dans le présent (le temps du tournage) et dans le passé (par le fort pouvoir évocateur des images). Les traces du présent sont cependant visibles parfois avec, par exemple, les lapins que l'on voit dans le camp d'Auschwitz. Ils passent d'un côté à l'autre des barrières. Il s'agit de deux plans pendant lesquels on observe un de ces petits animaux se glisser sous les barbelés. Il rappelle au spectateur que les images sont issues du présent. Claude Lanzmann, dans son livre *Le lièvre de Patagonie*⁴⁰² donne la signification pour lui de ces plans sur lesquels on peut entendre la voix de Rudolf Vrba en voix-off. Le lièvre, tout comme Rudolf Vrba a su s'évader d'Auschwitz. Pour pouvoir comprendre ce plan, tel qu'il a été pensé, il faut que le spectateur soit informé et qu'il connaisse la vie de Rudolf Vrba, qui s'est effectivement évadé avec un compagnon, Alfred Wetzler (ils écriront un rapport pour témoigner de ce qui se passait à Auschwitz en 1944).

La caméra ramène le téléspectateur sur les différents lieux des plus grands camps d'extermination. Ainsi, comme nous avons déjà pu l'évoquer, le spectateur est transporté à Chelmno, Auschwitz, Treblinka et Sobibor mais aussi dans l'emplacement du ghetto de Varsovie. Tous ces lieux à eux seuls, par leur simple évocation, ont un fort pouvoir émotionnel. Le seul fait d'y retourner via la caméra, donne l'impression d'être sur les lieux de l'Histoire et ainsi plongé au cœur même de ce passé douloureux. Ces emplacements, dans lesquels nous embarque Claude Lanzmann, sont des lieux de mémoire chargés d'histoire. Ainsi les téléspectateurs ressentent un certain trouble en revenant là où les nazis ont commis les pires crimes. Le réalisateur retrouve un témoin, Jan Piwonski, aiguilleur à la gare de Sobibor en 1942. Il témoigne des transports qui arrivaient en gare et indique même la limite du camp de Sobibor. Lanzmann lui demande de montrer physiquement les limites du camp. Jan Piwonski se lève, traverse les voies avec lui et la traductrice. Il s'arrête au bout de quelques pas seulement. Afin que ce soit précis pour le spectateur, Lanzmann insiste : « Ici,

⁴⁰² LANZMANN Claude, *Le lièvre de Patagonie*, op. cit., p. 356.

je suis [...] dans l'enceinte du camp ? », ce que confirme le témoin. Puis le réalisateur change de place et demande : « *Bon, et puis ici, je suis à 15 mètres de la gare, je suis en dehors du camp* ». Dans cet extrait, il fait une démonstration : il entre et sort du camp de Sobibor à sa guise comme pour rappeler que les prisonniers n'étaient séparés des habitants que par quelques pas et que leur tragédie s'est donc jouée à proximité d'eux, presque sous leurs yeux. À cet endroit, malgré les apparences, se trouvait bien un camp d'extermination et l'on est bien sur son emplacement. Dans ce lieu, de nombreux meurtres effroyables ont été perpétrés par les nazis mais aujourd'hui (au moment du tournage), il ne reste plus aucune trace de ces événements. Pourtant, on ne peut pas dire que *Shoah* ne donne rien à voir. Le lieu est symbolique. Il s'agit d'un lieu de recueillement où des milliers de Juifs ont été assassinés entre 1942 et 1943. Au-delà de leur symbolique, ces images montrent une gare qui, d'après le témoin, est exactement la même qu'en 1942. Bien que les images aient été tournées dans les années 1970, le spectateur peut pénétrer dans la gare de 1942. Elle est identique, elle n'a pas changé. Il s'agit d'une petite gare de campagne sans quai avec un banc au bord de la voie. Le cadre est plutôt agréable jusqu'à ce que le spectateur pénètre avec les protagonistes dans l'enceinte du camp. Il y a des rails qui semblent ne plus servir car l'herbe les a recouverts. On suppose dès lors qu'ils constituaient la rampe, là où débarquaient les prisonniers à leur descente du train. Un peu plus loin, on découvre en arrière plan une forêt et devant un endroit dégagé sans arbre, une prairie. On comprend qu'il s'agit probablement de l'emplacement du camp avec la forêt qui l'entourait. Puis au plan suivant, la caméra filme un endroit désaffecté de la gare où la végétation a poussé partout. Mais le panneau « *Sobibor* » ramène le spectateur à la réalité du génocide juif. Même si ces images montrent la nature au printemps, elles représentent l'horreur concentrationnaire et les meurtres de masses. A première vue, on peut avoir l'impression que les images de *Shoah* ne montrent plus rien qui concerne la période de la Seconde Guerre mondiale, qu'elles n'ont rien à apprendre parce que depuis la fin de la guerre tout a été détruit et qu'il ne reste plus rien du passé. Pourtant on se rend bien compte qu'elles montrent tout autant et même peut être plus que des images d'archives dans le sens où elles nous ramènent sur les lieux des événements, comme pour une sorte de pèlerinage, et le spectateur peut avoir l'impression de faire partie du voyage. En d'autres termes, il est impliqué dans ce voyage auquel l'invite Claude Lanzmann. Il est embarqué dans ce retour sur le passé pour mieux comprendre ce qu'a été la Shoah et l'organisation de ce commerce de la mort. Ces images montrent également aux spectateurs que les lieux n'ont pas changé depuis la fin de la guerre, seules les installations nazies ont disparu, détruites par ces derniers pour cacher leurs crimes. La distance entre le spectateur et l'Histoire est alors réduite, ce que les images d'archives ne

permettent pas obligatoirement. Ces dernières sont utiles pour faire entrer des images d'un même événement dans la mémoire collective et pour imaginer à quoi ressemblait le passé mais elles mettent une distance entre les téléspectateurs et ce passé qui leur semble si lointain surtout lorsqu'elles sont en noir et blanc. Elles peuvent paraître aux téléspectateurs, d'un autre temps et donc complètement déconnectées du présent. Avec *Shoah*, on est dans le présent, les images sont actuelles. Elles semblent plus proches aux téléspectateurs, plus réelles.

Cette absence d'images d'archives est également complétée par des témoignages extrêmement poignants pour la plupart des rescapés des camps de la mort. La caméra du réalisateur passe des lieux de mémoire à des gros plan ou plan poitrine (donc plan serré voire très serré) sur les témoins qui, en reparlant de leur passé, pour la plupart sont bouleversés et peinent à aller au bout de leur récit, tel Abraham Bomba, coiffeur dans les chambres à gaz à Treblinka, et dont nous avons déjà évoqué l'histoire. Filip Muller, commando spécial à Auschwitz, assigné au travail dans les chambres à gaz, se rappelle de la mort de familles tchèques en provenance de Theresienstadt. Il est interrogé chez lui et fait un long discours pendant que la caméra reste sur lui en gros plan. Ainsi il raconte que les familles tchèques, à l'entrée des chambres à gaz, comprennent ce qui leur arrive et crient aux SS : « *Nous voulons vivre ! [...]* ». Filip Muller semble très ému et révolté en continuant son récit : « *Ils [les Juifs tchèques] fixaient droit dans les yeux les bourreaux SS, mais ceux-ci demeuraient impassibles, se contentant de regarder.* » Au fil de son histoire, alors que le spectateur peut bien observer son visage grâce au gros plan, on voit que le témoin a de plus en plus de mal à parler. Alors qu'il vient de raconter que les Juifs tchèques, en signe de révolte, se sont mis à chanter l'hymne national dans le vestiaire de la chambre à gaz, il ne peut poursuivre son récit. Il s'écrit : « *Arrêtez, je vous en prie* ». Se replonger dans son passé le bouleverse non seulement parce qu'il a vécu l'indicible, qu'il a assisté impuissant au meurtre de gens mais aussi parce qu'il est Tchèque lui-même, ce qu'il finira par dire quelques minutes plus tard quand il pourra reprendre son récit : « *C'est à mes compatriotes que cela arrivait et j'ai réalisé que ma vie n'avait plus aucune valeur* ». Filip Muller tente de retenir ses larmes mais il ne le peut et finit par sangloter doucement. Il baisse la tête pour ne plus faire face à la caméra, probablement par pudeur. Lorsqu'il la relève, il ne pleure plus mais ses yeux sont pleins de larmes. C'est le gros plan qui permet de voir tous ces détails. Le spectateur est bouleversé, renversé, chaviré par la peine de ce témoin et ressent une grande empathie pour lui. Il ne l'oubliera pas. Outre l'émotion intense que revêt cette séquence, son témoignage est très précis et Claude Lanzmann le laisse parler. Il est rare que les témoins

aient autant de temps de parole dans un documentaire. Ainsi ce genre de récit très précis permet aux spectateurs d'avoir une vision nette du passé. Des images se forment dans son esprit. Ici, les témoignages racontent plus que ce que les images d'archives pourraient montrer.

Ainsi ces récits et le retour sur les lieux du passé sont aussi efficaces et même plus que la compilation et l'accumulation d'images d'archives souvent vues et revues. Leur absence participe à la singularité de cette œuvre, tout comme son rythme et le choix des témoins.

3. Le texte défilant : son rôle

On trouve un texte défilant en introduction au documentaire. Il s'agit d'un prologue. Il situe l'action : « *l'action commence de nos jours à Chelmo sur la Ner, Pologne.*⁴⁰³ ».

Il n'existe aucun rappel historique des événements de la Seconde Guerre mondiale qui les expliquent. Le spectateur est plongé brutalement au cœur de l'Holocauste. Bien sûr, le titre du documentaire est assez évocateur pour qu'il sache ce qu'il va lui être proposé. On sait que l'histoire racontée va se situer au cœur de la Pologne (la plupart des camps d'extermination s'y trouvant) et que le sujet est l'extermination des Juifs par l'Allemagne nazie. Les termes utilisés dans le texte sont percutants et appartiennent pour beaucoup au domaine de la mort : « *extermination* », « *assassinés* », « *le mode d'administration de mort* », « *camions à gaz* », « *deux rescapés* », « *survivant* », « *son père avait été abattu* », « *les nazis tuèrent d'une balle dans la nuque* », « *fut exécuté* »... L'entrée dans le documentaire se fait donc de façon assez brutale, assez sensationnelle et comporte une forte charge émotionnelle.

Ce texte raconte l'histoire d'un homme, Simon Srebnik, rescapé du camp de Chelmo, narrée en quelques phrases, de façon assez succincte car on n'entre pas dans les détails de sa vie quotidienne dans le camp. Cependant, Lanzmann aurait pu abrégé encore plus s'il l'avait souhaité mais il insiste sur certains faits qui permettent au téléspectateur de s'attacher à ce personnage (« *Il dut d'être épargné, plus longtemps que les autres, à son agilité extrême, qui lui faisait gagner les compétitions que les nazis organisaient entre ces*

⁴⁰³ Claude LANZMANN (1985), In, *Shoah*, texte d'introduction.

enchaînés, concours de sauts ou de vitesse », « *les chevilles entravées, comme tous ses compagnons, l'enfant traversait chaque jour le village de Chelmno* », « *Il chantait des airs du folklore polonais* »). Le public est d'emblée et largement informé sur Simon Srebnik et surtout sur ce qu'il a vécu. Le ton est donc donné dès le début. Personne ne peut s'y tromper. Le réalisateur dit lui-même que le sujet de son film est celui de la mort⁴⁰⁴.

En revanche, on ne sait rien de l'autre rescapé qui pourtant est un autre protagoniste de Shoah.

« A 80 kilomètres au nord-ouest de Lodz, au cœur d'une région autrefois à fort peuplement juif, Chelmno fut en Pologne le site de la première extermination de Juifs par le gaz. Elle débuta le 7 décembre 1941. 400 000 Juifs furent assassinés à Chelmno en deux périodes distinctes :

- *décembre 1941 – printemps 1943*
- *juin 1944 – janvier 1945*

Le mode d'administration de mort demeura jusqu'à la fin identique : les camions à gaz.

Sur les 400 000 hommes, femmes et enfants qui parvinrent en ce lieu, on compte deux rescapés : Mordechai Podchlebnik et Simon Srebnik.

Simon Srebnik, survivant de la dernière période était alors un enfant de 13 ans et demi. Son père avait été abattu sous ses yeux, au ghetto de Lodz, sa mère asphyxiée dans les camions de Chelmno. Les SS l'enrôlèrent dans un des commandos de " Juifs du travail ", qui assuraient la maintenance des camps d'extermination et étaient eux-mêmes promis à la mort.

Les chevilles entravées, comme tous ses compagnons, l'enfant traversait chaque jour le village de Chelmno. Il dut d'être épargné, plus longtemps que les autres, à son agilité extrême, qui lui faisait gagner les compétitions que les nazis organisaient entre ces enchaînés, concours de sauts ou de vitesse. Et aussi à sa voix mélodieuse : plusieurs fois par semaine, quand il fallait nourrir les lapins de la basse-cour SS, Simon

⁴⁰⁴ Claude LANZMANN, *Le Lièvre de Patagonie*, op. cit., p. 603.

Srebnik, surveillé par un garde, remontait la Ner sur une embarcation à fond plat jusqu'aux confins du village, vers les prairies de luzerne. Il chantait des airs du folklore polonais et le garde en retour l'instruisait de rengaines militaires prussiennes. Tous à Chelmno le connaissait. Les paysans polonais, mais aussi les civils allemands, puisque cette province de Pologne avait été annexée au Reich dès la chute de Varsovie, germanisée et rebaptisée Wartheland. On avait ainsi changé Chelmno en Kulmhof, Lodz en Litzmannstadt, Kolo en Warthbrücken... Des colons allemands s'étaient établis surtout dans le Wartheland, et à Chelmno même existait une école primaire allemande.

Dans la nuit du 18 janvier 1945, deux jours avant l'arrivée des troupes soviétiques, les nazis tuèrent d'une balle dans la nuque les derniers " Juifs du travail ". Simon Srebnik fut exécuté lui aussi. La balle ne toucha pas les centres vitaux. Revenu à lui, il rampa jusqu'à une soue à cochons. Un paysan polonais le recueillit. Un médecin-major de l'Armée Rouge le soigna, le sauva. Quelques mois plus tard, Simon partit pour Tel-Aviv avec d'autres survivants.

C'est en Israël que je l'ai découvert. J'ai convaincu l'enfant chanteur de revenir avec moi à Chelmno. Il avait 47 ans.⁴⁰⁵ »

Ce texte défile dans le silence à une vitesse moyenne, qui facilite la lecture. Ce silence dure environ 3 minutes, ce qui est assez long car il est solennel, lourd. En même temps, le spectateur fait une plongée dans l'horreur de la scène, il se trouve transporté sur le premier site d'extermination des Juifs pendant la guerre, en Pologne. L'atmosphère est pesante, funeste. Ce silence accentue la dramatisation. La puissance des mots du texte se suffit à elle-même et nul besoin d'ajouter de la musique en fond sonore, qui n'apporterait rien de plus.

Aucun verbiage, aucune phrase inutile mais des mots qui frappent l'imagination du téléspectateur, qui touchent toutes les sensibilités. L'absence de musique accentue cette atmosphère grave dans laquelle on baigne et on commence à se représenter l'inimaginable, l'indicible. On sait que ce documentaire laissera des traces. Cette introduction constitue un moment de recueillement devant le drame du passé, un moment où l'on se souvient tous

⁴⁰⁵ Claude LANZMANN (1997), *Shoah*, éditions Gallimard, coll. Folio, pp. 21-23.

ensemble, presque dévotement, respectueusement. Ainsi, les spectateurs peuvent communier tous ensemble, autour de l'histoire de Simon Srebnik mais aussi autour des morts. Ce texte est donc rassembleur. Lanzmann réussit à unir les téléspectateurs qui partagent les mêmes émotions avant que son documentaire ne commence réellement. Immédiatement, le public a l'impression de faire partie d'un même groupe, de se retrouver dans le même camp : celui des justes qui s'indignent et s'horrifient. Nous nous sentons tous concernés par cette histoire qui est aussi notre histoire commune. A la fin de la guerre, ceux qui ont fait la macabre découverte des camps d'extermination ont voulu que les générations futures se souviennent. Ils ont raconté, pris des photos...Même si aujourd'hui, la plupart des téléspectateurs de *Shoah* n'ont pas connu la guerre et ses horreurs, ils ont tous une mémoire commune de cet événement. Nous sommes tous encore horrifiés, choqués par les événements édifiants qui ont eu lieu.

À la lecture de ce texte, le téléspectateur ne peut que ressentir une énorme compassion pour Simon Srebnik. Cet homme prend une grande dimension puisqu'il est l'un des deux seuls rescapés (sur 400 000 Hommes). Il reste donc très peu de témoins directs de cette période de Chelmno. Il devient une mémoire vivante plus de trente ans après les événements, il devient notre mémoire.

A la fin de ce texte Lanzmann emploie le « *je* » à deux reprises. Cela lui permet de signer son œuvre. Il ne se cache pas derrière son documentaire, au contraire, il l'assume pleinement et le revendique. Avec cette signature, le réalisateur de *Shoah* ne reste pas anonyme comme dans beaucoup de documentaires. D'ailleurs au cours du film, sa présence est très marquée : on l'entend très souvent poser des questions aux témoins et parfois il apparaît même à l'image à leurs côtés.

Ce texte est véritablement une introduction au documentaire car ce dernier commence par le témoignage de Simon Srebnik qui retourne à Chelmno, camp de la mort.

4. La mise en valeur de la parole du témoin

Le documentaire commence donc par l'histoire de cet homme, Simon Srebnik. La toute première image montre dans un plan d'ensemble (la caméra est sur la berge et filme de loin une barque), un homme, les cheveux grisonnants, assis dans une barque, accompagné d'un autre, debout, qui rame. On n'entend aucun bruit. C'est le silence absolu. Ce silence nous allons le retrouver tout au long de *Shoah*. En effet, contrairement à beaucoup d'autres

documentaires qui utilisent du son sur les images, celui-ci fonctionne avec le silence. La parole du témoin est ainsi mise en valeur. Elle ne doit pas être altérée par d'autres sons, elle doit prédominer sur tout le reste. Elle témoigne du passé. Elle va transmettre la vérité. Ces survivants ont vécu l'innommable mais tentent quand même de le narrer. Le silence permet de montrer aussi leur difficulté à raconter leur passé, à le faire resurgir. On leur laisse prendre le temps qu'il faut pour dire, pour les faire « *accoucher* » des mots qui semblent si difficiles à prononcer, pour que les souvenirs douloureux puissent émerger librement mais aussi pour sensibiliser le téléspectateur qui mesure la gravité du moment pour le témoin mais aussi pour l'Histoire. Ils ne sont jamais interrompus. On pourrait croire que leur parole est libre, spontanée, et sans entraves, qu'ils disent ce qu'ils ont envie de dire et que leurs souvenirs semblent surgir naturellement à l'occasion de ce retour sur les lieux. En réalité, Claude Lanzmann dirige les témoins en leur posant des questions orientées, afin de les amener à parler de certains points précis. D'ailleurs avant de commencer le tournage de son film documentaire, il a recueilli plusieurs témoignages de survivants. Il se rend vite compte que tous traitent de la même chose, à savoir, « *la routine atroce de la vie concentrationnaire*⁴⁰⁶ ». Pour lui, l'essentiel manque. Il veut que le sujet de son film raconte les chambres à gaz, « *la mort et non pas la survie*⁴⁰⁷ » comme la plupart des témoignages de survivants le racontent. Afin d'obtenir des témoins les informations qu'il souhaite, il oriente leurs témoignages par des questions. Pour autant, il laisse ces témoins s'exprimer sans les interrompre. Il cherche à s'effacer devant leur parole. Ce sont eux qui détiennent la vérité. En même temps le silence préserve la pudeur des survivants. Ils vont raconter des événements cuisants, pénibles, intimes de leur vie.

Mais les silences ont également une autre fonction dans ce film. Ils sont nombreux et sont aussi une façon pour Lanzmann de montrer l'effacement du crime des nazis. Tout comme les lieux qui ne dévoilent presque plus rien du passé (gare de Sobibor, camp de Chelmo...), ils cherchent à mettre l'accent sur le fait que personne ne peut témoigner de ce qui se passait à l'intérieur des chambres à gaz en fonctionnement. Ils représentent aussi la parole des morts. Ils nous rappellent sans cesse ceux qui ne sont plus là pour s'exprimer, pour témoigner. Mais les morts sont également représentés par les vivants (témoins) qui parfois rapportent leur parole. Ainsi Abraham Bomba raconte avoir retrouvé des femmes de sa ville qui lui demandaient : « *Abe, que fais-tu ici ? Que va-t-on nous faire ?* », ou encore Filip Muller qui explique que lorsqu'il est rentré volontairement dans la chambre à gaz avec

⁴⁰⁶ Claude LANZMANN, *Le lièvre de Patagonie*, op. cit., p. 603.

⁴⁰⁷ Ibid.

des compariotes tchèques, des femmes lui ont dit : « *Tu veux donc mourir. Mais ça n'a aucun sens. Ta mort ne nous rendra pas la vie. Ce n'est pas un acte. Tu dois sortir d'ici, tu dois témoigner de notre souffrance et de l'injustice qui nous a été faite* ». Le téléspectateur a l'impression d'entendre la voix des morts.

En ce qui concerne les premières minutes du documentaire, on constate que le premier plan est très long. C'est un plan séquence de la barque (avec les deux hommes) qui avance sur une rivière. Puis le silence fait place à un air chanté a capella par l'un des hommes dans la barque. La chanson est polonaise. Un passage est traduit par des sous-titres.

En effet, dans le début de ce premier plan, l'histoire continue de se mettre en place. Le texte défilant, juste avant, racontait l'histoire d'un garçon qui chantait « *des airs du folklore polonais* » et qui « *surveillé par un garde, [...] remontait la Ner sur une embarcation à fond plat* ». C'est exactement ce que nous avons dans ce premier plan. Rappelons que la Ner est l'une des plus grandes rivières de Pologne. Nous voyons deux hommes dans une barque qui avance sur l'eau et l'on entend, en off, une chanson polonaise. Pour les spectateurs qui n'auraient pas encore compris que l'histoire de Simon Srebnik allait débiter, on entend un autre témoin en voix-off parler en polonais. Il est traduit par une interprète : « *Il avait 13 ans et demi. Il avait une belle voix. Il chantait de façon très belle et on l'entendait*⁴⁰⁸ ». Le doute n'est plus permis, on sait que l'histoire de cet ancien enfant « *Juif du travail* » va commencer. On sait qu'il va livrer ses souvenirs, son témoignage, qu'il va nous faire entrer dans un univers que personne n'oubliera, qu'il va provoquer un grand trouble.

Cette reconstitution nous plonge, en tant de spectateur, directement dans le concret contrairement au texte qui reste malgré tout assez abstrait. On entend d'ailleurs très clairement les bruits des alentours, comme les clochettes de vaches, un chien qui aboie et la rame qui fend l'eau de la Ner. Les spectateurs sont immergés dans les lieux où se sont passés les événements. Ils sont donc plongés ensemble dans une aventure dont ils ne ressortiront pas indemnes.

Nous pouvons également souligner le décalage entre les mots du texte défilant et du témoin rappelant le passé (« *l'enfant chanteur* », « *il avait 13 ans et demi* ») et l'image de cet homme de 47 ans qui nous est donné à voir et qui vit, lui, dans le présent. Il y a un rapprochement entre le passé et le présent. Cette construction du film montre aux

⁴⁰⁸ Claude LANZMANN (1997), *Shoah*, éditions Gallimard, coll. Folio, p. 24.

spectateurs le temps qui s'est écoulé depuis la Shoah et qui est en train d'effacer le passé, de l'inscrire dans le présent (comme ce qui reste des anciens camps d'extermination)⁴⁰⁹. Cette mise en scène cherche à forger la mémoire collective de la Shoah.

Un peu plus tard, Simon Srebnik, toujours dans la barque, continue de chanter. On peut voir une continuité avec le premier plan. Il évoque la mort de son père. Ses mots sont encore traduits par une interprète. On apprend qu'il se trouve sur le lieu où son père a été assassiné. Il dit revivre son passé en revenant à Chelmno. Effectivement, dans le texte défilant, Claude Lanzmann nous apprend qu'il a rencontré Simon Srebnik en Israël et qu'il l'a convaincu de revenir à Chelmno. Le texte défilant sert de référence pour le téléspectateur. Cela lui permet de comprendre ce qui n'est pas toujours dit explicitement.

D'autre part il va pouvoir s'appropriier l'histoire de Simon Srebnik. Elle s'ancre alors dans la mémoire de chacun et c'est l'histoire de tout un peuple qui entre dans la mémoire collective. Ce film ayant été vu dans de nombreux pays partout dans le monde, par des millions de gens, une mémoire commune se crée et s'enracine dans l'esprit des gens par le biais de la télévision.

Les téléspectateurs suivent Simon Srebnik au début du documentaire. Ils s'attachent rapidement à ce personnage. Il reviendra un peu plus loin dans le documentaire pour continuer à raconter son histoire et à expliquer le fonctionnement du camp de Chelmno. L'histoire commence à se construire avec lui, avec son récit.

Ces premiers plans sont vraiment représentatifs du reste du documentaire, comme nous le verrons plus tard dans notre analyse. En effet, Claude Lanzmann n'ayant pas recours aux images d'archives (puisqu'elles n'existent pas) fait jouer ses témoins, tels des acteurs, il leur fait refaire les mêmes gestes qu'ils effectuaient (Abraham Bomba, Henrik Gawkowski), chanter les mêmes chansons (Simon Srebnik, Franz Suchomel). Comme le pense Carles Torner, « *Lanzmann a pris parti pour une pédagogie de l'image basée sur la mise en mouvement de l'imagination du spectateur, une mise en scène du témoignage qui fait apparaître le témoin comme acteur-auteur et, plus que tout, un pari pour filmer la Shoah au présent [...]*⁴¹⁰ ».

⁴⁰⁹ TORNER Carles, op. cit., p. 109.

⁴¹⁰ TORNER Carles, op. cit., p. 166.

5. Les principaux lieux de tournage : camps d'extermination, des lieux de mémoire

Pour réaliser *Shoah*, Claude Lanzmann a fait des investigations afin de retrouver les anciens protagonistes. Il est donc allé les chercher chez eux, parfois en Israël ou aux États-Unis... Il est aussi retourné sur l'emplacement des anciens camps d'extermination de Chelmno, Belzec, Sobibor, Treblinka et Auschwitz. Il a beaucoup voyagé et a filmé de nombreux endroits. Il y a donc dans *Shoah* beaucoup de types différents de lieux.

Lanzmann va arpenter inlassablement différents camps d'extermination de Pologne. A cette occasion, le spectateur découvre les villages aux noms tristement célèbres, tels, Chelmno, Auschwitz, Treblinka... Il se rend compte, souvent avec une certaine surprise, que ces villages ressemblent à n'importe quel autre, qu'ils sont habités, qu'ils comptent des habitants qui doivent vivre à Treblinka ou à Auschwitz avec le lourd poids du passé.

Lorsque la caméra revient sur l'emplacement des anciens camps, parfois, il ne reste plus grand chose et ces lieux pourraient être localisés n'importe où. Ils pourraient très bien se situer juste à côté de chez nous, si les témoins n'étaient pas là pour raconter leurs histoires. Aujourd'hui, ces lieux dans lesquels il n'y a plus rien à voir, où tout a été détruit, où il ne reste plus rien de concret du passé, ne témoignent plus de ce qui s'est déroulé là. Ainsi même les lieux semblent avoir oublié les événements. Toutefois, il subsiste la parole des rescapés qui est donc primordiale pour la survie de notre mémoire commune.

Claude Lanzmann nomme lui-même ces lieux, des « *lieux défigurés, une sorte de non-lieu de la mémoire*⁴¹¹ ». En effet, ils ne ressemblent plus à ce qu'ils étaient, mais ils sont toujours présents : le château de Chelmno existe encore (lieu des exécutions), le site de Treblinka est toujours marqué.

Nous nous sommes donc intéressés à trois d'entre eux : Chelmno, Sobibor et Auschwitz. A Chelmno, la nature a repris ses droits et il est impossible de deviner qu'ici on exterminait des êtres humains. A Sobibor, d'emblée, rien ne laisse supposer qu'il existait un camp aux débuts des années 1940, mais on s'aperçoit très vite que rien n'a changé et que, mis à part le camp qui a disparu, tout demeure identique. Quant à Auschwitz, c'est devenu un lieu de mémoire qui se visite. Le camp a donc été préservé et il reste encore beaucoup de

⁴¹¹ Marc CHEVRIE et Hervé LE ROUX, « Le lieu et la parole », In, *Les Cahiers du cinéma*, n°374, juillet-août 1985. Entretien avec Claude LANZMANN, In, *Au sujet de Shoah*, Michel Deguy, Paris, Belin, p. 295.

vestiges.

5.1. Chelmno

La caméra de Claude Lanzmann accompagne Simon Srebnik, sur le site des crémations de Chelmno. Ce paysage pourrait être n'importe lequel. Une grande clairière verdoyante entourée d'une forêt s'étend et quelques ruines subsistent : les fondations des anciens bâtiments. Et Simon Srebnik de reconnaître : « *Difficile à reconnaître mais c'était ici. Ici on brûlait les gens. Beaucoup de gens ont été brûlés ici.*⁴¹² ». S'il n'avait pas indiqué l'endroit précisément, personne n'aurait pu deviner que cet emplacement était celui d'un camp d'extermination. Il a disparu supplanté par la végétation. Aujourd'hui, le témoin est donc là pour qu'on n'oublie pas, même si l'endroit s'est transformé. Il est revenu pour nous dire, pour témoigner. Il ne nomme pas l'emplacement et ajoute : « *Oui, c'est le lieu.* » Le fait même de ne pas le nommer montre qu'il n'ose peut-être pas le faire car il est devenu pour lui, et au-delà pour tous les téléspectateurs, un symbole, celui de la barbarie, du crime, de la souffrance.

Simon Srebnik parle peu mais ce qu'il dit est terrible. Ce qu'il a à dire est si tragique que la traduction est faite par sous-titres. L'interprète n'intervient pas. Seule la voix du témoin se fait entendre. Le réalisateur qui habituellement emploie une interprète pour traduire les paroles des témoins qui parlent polonais a préféré que les spectateurs n'entendent pas la voix de la traductrice, probablement parce que cela aurait affaibli, dilué l'émotion que suscite la parole de Simon Srebnik. La traduction de l'interprète, qui est une jeune femme, avec son manque d'inflexion expressive de la voix et ses hésitations dans le choix des mots, aurait gêné l'identification du téléspectateur avec Simon Srebnik. La voix de la traductrice aurait affaibli un peu la dramatisation. Il fallait que le téléspectateur n'entende qu'une seule voix : celle du témoin, afin de mieux ressentir son émotion quand il revient sur les lieux du camp d'extermination de Chelmno.

Un peu plus loin dans le documentaire, Simon Srebnik désigne un endroit précis comme étant le lieu des bûchers de Chelmno. Le téléspectateur peut uniquement se fier à sa mémoire. Les lieux ne livrant plus la vérité, ce témoin représente donc notre mémoire des événements à Chelmno. Il est l'un des seuls rescapés.

Il parle, raconte, avec des mots simples, sans détours : personne ne pouvait en

⁴¹² LANZMANN Claude (1997), *Shoah*, éditions Gallimard, coll. Folio, p. 24.

réchapper. Mais lui, le seul témoin de cette tragédie il est là, il est revenu sur les lieux pour témoigner. Par moment, il joint le geste à la parole. Par exemple, il explique qu'une fois les corps brûlés, les os qui n'avaient pas été consommés étaient réduits en une poussière très fine. Il se penche alors, ramasse une poignée de terre et la fait glisser entre ses doigts. Ainsi, ce geste évocateur permet aux téléspectateurs de mieux se représenter les faits dans toute leur horreur. Ils sont plongés dans l'histoire de Simon Srebnik. Ils appréhendent l'histoire autrement grâce à son témoignage. Ils ont la vision personnelle d'un témoin, rescapé des camps, celui qui a vu, a vécu les événements. Il en a été l'acteur et à ce titre il devient pour eux garant d'authenticité.

La clairière de Chelmno est paisible et silencieuse. L'image qu'elle donne aujourd'hui offre un contraste frappant avec le lieu de souffrance et de mort qu'elle était pendant la guerre, et tout ce qui choque l'esprit ne peut s'oublier. Ainsi l'histoire de Simon Srebnik et de tous les autres Juifs qui sont passés par Chelmno s'enracine dans la mémoire des téléspectateurs.

La caméra effectue un travelling sur cette clairière afin que le spectateur puisse la voir dans toute son étendue et se rendre compte de sa superficie. En effet, elle est vaste. On imagine alors l'étendue, la grandeur du camp de Chelmno. L'immensité des lieux donne une idée aux spectateurs de l'ampleur de la tragédie, du nombre de victimes qui ont trouvé une mort certaine et atroce. Une image saisissante qui ne peut que fixer les souvenirs collectifs.

Simon Srebnik ira marcher sur les fondations lors d'un plan d'ensemble. Il marchera au milieu de cette clairière en s'éloignant de la caméra et deviendra de plus en plus petit jusqu'à devenir une ombre noire. Cette ombre peut suggérer les prisonniers des camps qui n'étaient plus que l'ombre d'eux-mêmes, véritables cadavres ambulants. Les restes de fondations évoquent l'éloignement des événements dans le temps, le temps qui passe et efface les souvenirs si on n'y prend garde. Simon Srebnik évite que le passé ne tombe dans l'oubli.

Ainsi les téléspectateurs retournent sur l'emplacement du camp par le biais de leur poste de télévision. C'est comme s'ils faisaient un voyage vers un lieu devenu presque sacré, un pèlerinage, un voyage du souvenir et de la mémoire.

5.2. Sobibor

Plus loin, Claude Lanzmann emmène le téléspectateur dans la forêt de Sobibor. Tout

comme à Chelmno, il s'agit d'une forêt commune, comme des milliers d'autres. Rien ne la distingue des autres. C'est grâce au sous-titre (« *Forêt du camp d'extermination de Sobibor (Pologne)* ») ainsi qu'à la question que le réalisateur pose à son témoin, Jan Piwonski : « *Est-ce qu'on chasse aujourd'hui dans cette forêt de Sobibor ?*⁴¹³ », que le téléspectateur sait où il se trouve. La question peut suggérer que le lieu est, peut être, devenu un lieu que l'oubli a envahi, un lieu sans distinction avec un autre lieu, un lieu de chasse comme il y en a partout, un lieu somme toute banal.

Le film nous emmène donc encore une fois, dans une forêt quelconque, de prime abord, mais qui se révèle être le lieu de l'ancien camp d'extermination de Sobibor et donc un lieu de mémoire, un lieu important.

Sobibor est montré sous un aspect valorisant. En effet, la nature est paisible et belle (arbres feuillus, herbe verte). Le soleil brille et le ciel dégagé apparaît très bleu. Cette image de la forêt constitue là encore un contraste frappant avec le site d'extermination qu'il était pendant la Seconde Guerre mondiale. C'est Jan Piwonski qui nous rappelle cette différence : « *Je dois vous dire que ce silence ne régnait pas toujours ici. Il y avait une époque, où, là où nous sommes, c'était plein de cris, de coups de feu, d'aboiements [...]*⁴¹⁴ ». Il insiste sur la souffrance indicible, la violence, la barbarie qui régnaient alors dans ces lieux, toutes ces atrocités qui, aujourd'hui, semblent avoir été effacées. Lui, il est là pour nous raconter la vérité, comme Simon Srebnik et les autres.

Alors que Jan Piwonski continue d'évoquer ses souvenirs et particulièrement ceux de l'hiver 1943, on revoit ce même paysage de la forêt de Sobibor sous la neige. Le documentaire tente de replacer le téléspectateur à l'époque de la guerre et plus particulièrement au moment décrit par Jan Piwonski. Il révèle que « *les Allemands ont décidé de liquider le camp, et au début de l'hiver 1943, ils ont planté de petits sapins de trois ans, quatre ans pour camoufler toutes les traces [...]* On ne pouvait pas deviner que ces arbres cachaient le secret d'un camp d'extermination⁴¹⁵ ». Les téléspectateurs ont ainsi l'impression de se retrouver à Sobibor à un moment particulièrement éprouvant de la vie des prisonniers, l'hiver. Ils s'immergent dans le décor qui a servi aux événements que raconte Jan Piwonski, ils s'identifient là encore au témoin et partagent avec lui ses sentiments.

Claude Lanzmann l'accompagne à la gare actuelle de Sobibor puisque ce dernier y a

⁴¹³ Claude LANZMANN (1997), *Shoah*, éditions Gallimard, coll. Folio, p. 29.

⁴¹⁴ Ibid., pp. 29-30.

⁴¹⁵ Ibid., p. 30.

travaillé à partir de 1942 comme aide-aiguilleur. Afin de plonger les spectateurs au cœur de l'Histoire, le réalisateur lui demande si « *les bâtiments de la gare, les rails, les quais [sont] exactement les mêmes qu'en 1942, [si] rien n'a changé depuis 1942*⁴¹⁶ ». Ainsi le téléspectateur peut facilement imaginer à quoi ressemblait ce lieu sous l'occupation nazie.

À première vue rien ne laisse penser que l'on se trouve sur le site de l'ancien camp de Sobibor. Pourtant la question de Claude Lanzmann à Jan Piwonski : « *Le camp commençait où, exactement ? La limite du camp ?*⁴¹⁷ » va nous démontrer le contraire. Alors que les protagonistes sont assis sur le quai de la gare, ils se lèvent, traversent les voies, font quelques pas supplémentaires avant que Jan Piwonski ne s'arrête et ne désigne la limite de l'ancien camp de Sobibor. Le téléspectateur découvre alors la proximité du camp avec la gare (environ 15 mètres). Aujourd'hui il ne reste plus que quelques rails recouverts d'herbe et des piquets que Jan Piwonski signale comme étant l'emplacement de la palissade qui séparait le camp de la gare. Lanzmann fait une démonstration. Ainsi il fait un pas et demande : « *Ici, si je suis là, je suis dans l'enceinte du camp*⁴¹⁸ ». Et il continue, il fait trois pas en arrière et dit : « *Et puis ici, là, je suis à 15 mètres de la gare, déjà je suis en dehors du camp*⁴¹⁹ ». Il cherche à montrer la proximité entre la gare et le camp et donc entre la vie « normale » à l'extérieur et la vie terrifiante des détenus à l'intérieur du camp. Il donne les explications nécessaires à une meilleure compréhension de la situation. Grâce à ses gestes et à ses questions, les téléspectateurs ont l'impression de réaliser une immersion dans les lieux. Puis Jan Piwonski révèle que le personnel polonais pouvait circuler dans la gare. Afin d'être encore plus explicite et pour marquer davantage les esprits, Lanzmann résume avec ses propres mots, interprète ce que le témoin a dit, en montrant d'un côté la gare et de l'autre l'emplacement de l'ancien camp : « *Tout ça c'est la partie polonaise et ça c'est la mort*⁴²⁰ ». Ces termes très forts employés, pesés et réfléchis, projettent les téléspectateurs directement dans l'enfer du camp de Sobibor et de tous les autres camps par extension. Ils opposent deux univers qui se sont côtoyés, celui de la vie et celui de la mort. Deux mondes si proches et si éloignés en même temps.

La mise en scène du réalisateur va même entraîner le public plus loin, sur l'ancienne rampe du camp de Sobibor. Jan Piwonski désigne une voie à l'intérieur du camp sans en dire

⁴¹⁶ Ibid., p. 64.

⁴¹⁷ Ibid., p. 64.

⁴¹⁸ Ibid., p. 64.

⁴¹⁹ Ibid., p. 64.

⁴²⁰ Ibid., p. 64.

plus. C'est alors que le réalisateur qui sait, qui connaît l'histoire, l'exhorte à dévoiler encore plus de choses, notamment à préciser clairement à quoi servait cette voie : « *Là où nous nous trouvons, c'est ce qu'on appelle la rampe, c'est bien ça ?*⁴²¹ ». Il faut qu'on l'entende de la bouche même d'un témoin car sa parole est garante de vérité. Le téléspectateur découvre alors que cette simple voie, somme toute banale, comme n'importe quelle voie, n'est autre que la rampe de sélection. Il comprend que, jusqu'au dernier moment, les victimes ignoraient le sort qui les attendait, il découvre le secret entourant le camp dans lequel arrivaient les convois. Claude Lanzmann fait naître des sentiments partagés chez les téléspectateurs qui peuvent mieux comprendre les victimes de la Shoah, mieux s'identifier à eux en suivant ainsi leurs traces. Ils imaginent la terreur et l'incompréhension des déportés et visualisent mieux les scènes des sélections effectuées par les nazis dès l'arrivée des prisonniers. D'ailleurs Jan Piwonski répond par l'affirmative : cette voie est bien « *la rampe où [étaient déchargés] les victimes destinées à l'extermination*⁴²² ». Lanzmann continue de poser des questions orientées qui ne peuvent que provoquer l'empathie des téléspectateurs : « *Alors là où nous sommes, c'est là où 250 000 Juifs ont débarqué avant d'être gazés. C'est bien ça ?*⁴²³ ». Le réalisateur ne fait pas preuve d'objectivité. Il cherche tout simplement à obtenir des réponses qui montrent l'indicible concernant le sort réservé au peuple juif, la solution finale.

5.3. Auschwitz

Doucement, grâce à un travelling, en silence, on se rapproche d'une grande bâtisse : l'ancien camp d'Auschwitz. La caméra avance progressivement sur les rails qui mène tout droit à l'entrée du camp, les mêmes rails utilisés par les tortionnaires. Le téléspectateur a l'impression ainsi d'être dans un train et de se rapprocher inéluctablement du porche. Il a l'illusion de se retrouver dans une situation similaire à celle des Juifs qui arrivaient à Auschwitz.

Cette arrivée se fait dans le silence. Ce moment ressemble à un moment de recueillement car on comprend assez vite dans quel endroit on arrive, le plus grand camp d'extermination avec ses quatre chambres à gaz. Plus d'un million de Juifs et des dizaines de milliers de Tsiganes, de Polonais et de prisonniers de guerre soviétiques y ont été gazés.

⁴²¹ Ibid., p. 65.

⁴²² Ibid., p. 65.

⁴²³ Ibid., pp. 65-66.

C'est le camp le plus tristement célèbre, symbole de la Shoah. On comprend alors le silence qui règne quand la caméra y pénètre. Il s'agit d'une sorte de communion dans le souvenir avec le public. De plus, le sous-titre ne tarde pas à confirmer le lieu où l'on se trouve. Le téléspectateur est plongé dans l'horreur car il se met à la place des hommes, des femmes et des enfants qui, terrifiés, arrivaient par cette entrée. Il voit le spectacle épouvantable, affreux qui s'offrait aux victimes. Ce sont les mêmes rails, la même rampe de sélection... Contrairement aux autres sites d'anciens camps où plus rien ne subsiste à part quelques pierres, à Auschwitz, rien n'a disparu. Seules quelques herbes folles qui ont poussé sur les rails nous signifient qu'ils ne servent plus, que ce chemin n'est plus emprunté mais ils demeurent là pour le souvenir.

Le silence est brutalement rompu par le témoin, Pana Pietyra, une Polonaise non juive qui expliquait un peu avant qu'elle avait repris un appartement en 1940 appartenant à une famille juive⁴²⁴. Ce silence rompu rappelle la descente des wagons dans le bruit, les cris, les ordres hurlés, les coups, la brutalité. La description de cette arrivée est d'ailleurs décrite par Rudolf Vrba, prisonnier et qui travaillait sur la rampe pour réceptionner les nouveaux arrivants :

« Dès l'arrêt du train, l'élite des gangsters se postait ; et devant tous les deux ou trois wagons, parfois devant chaque wagon, un de ces Unterscharführer attendait [...] Alors la porte s'ouvrait, et le premier ordre lancé était : "Alle Heraus !" Tous dehors, et pour se faire comprendre, ils frappaient avec leurs cannes, le premier, le deuxième...⁴²⁵ ».

Le premier plan du camp d'Auschwitz, déjà vu, le travelling de la caméra sur les rails menant sous le porche d'une grande bâtisse est repris lorsqu'en off Rudolf Vrba raconte son expérience : *« [...] quand tout était prêt, le convoi arrivait. Il roulait très lentement, la locomotive qui était toujours en tête, parvenait à la rampe. Et c'était la fin de la ligne, la fin du voyage⁴²⁶ ».* À la fin de sa phrase, la caméra qui avançait lentement en travelling sur les rails en direction de la bâtisse, arrive jusqu'à son porche. Le téléspectateur suit le parcours et les rails le mènent juste après le porche. Une fois encore, il peut s'identifier aux Juifs qui arrivaient au camp par wagons en effectuant à travers son poste de télévision, le dernier trajet des prisonniers.

⁴²⁴ Ibid., p. 42.

⁴²⁵ Ibid., pp. 68-69.

⁴²⁶ Ibid., p. 68.

Le travelling de la caméra s'arrête donc au niveau du porche. Le cadreur utilise alors le zoom avant pour filmer ce qu'il y a au-delà. On voit que le rail continue et au loin on aperçoit des clôtures. Le téléspectateur est entré dans le camp d'Auschwitz.

Il approche très lentement mais la visite va se poursuivre à l'intérieur. Il retourne sur les pas des prisonniers.

Puis on a une contre-plongée de la caméra sur des rails à l'intérieur du camp. Le téléspectateur suppose qu'il s'agit du prolongement de la voie à l'extérieur. En effet, on s'aperçoit clairement que l'on se trouve à l'intérieur du camp puisqu'on y voit les clôtures de sécurité sur les bords de l'image. On prend conscience qu'on est sur la rampe d'Auschwitz. D'ailleurs, très vite, le sous-titre « *Birkenau : la rampe* » confirme cette idée. On y voit un groupe de gens, de dos, qui marchent. Les images ayant été tournées dans les années 1970-1980, ces marcheurs sont des visiteurs du camp devenu patrimoine mondial de l'Unesco en 1979. Au début de ce plan-ci, le silence règne. On se souvient tous ensemble et on se recueille. Le silence de recueillement rappelle tout particulièrement que ce camp a été le plus grand camp d'extermination, le plus tristement célèbre et, par conséquent, il est devenu le symbole des crimes nazis et celui de la Shoah. On ne s'étonne donc pas de cette arrivée un peu théâtrale sur ce site et du silence qui l'entoure.

La voix en off d'un homme (qui est Rudolf Vrba mais on ne le voit jamais) raconte qu'« *avant chaque arrivée la rampe était nettoyée à zéro. Nulle trace du transport précédent ne devait demeurer. Pas une trace*⁴²⁷ ». C'est à ce moment précis que la caméra opère un zoom avant et que les marcheurs disparaissent du champ. Le spectateur peut y faire aisément l'analogie avec le passé, avec l'anéantissement des prisonniers à Auschwitz-Birkenau. C'est une façon pour le réalisateur de suggérer les scènes du passé de manière évocatrice.

Ce camp était composé de trois parties : Auschwitz I, un camp de concentration ; Auschwitz-Birkenau II, un camp d'extermination et Auschwitz-Monowitz III, un camp de travail. Dès le début de *Shoah*, Lanzmann montre le camp Auschwitz II, le camp d'extermination dans lequel plus d'un million de Juifs sont morts. Un peu plus loin, le téléspectateur entre dans le camp Auschwitz I alors que le réalisateur interroge un nouveau témoin, Filip Müller, dont le travail consistait à s'occuper des cadavres sortis des chambres à gaz à Auschwitz I. Le premier plan de ce camp est un zoom arrière sur le mur des exécutions du block 11. Il neige abondamment mais on distingue encore des bouquets de fleurs au pied du mur. On imagine alors combien les conditions de vie des prisonniers

⁴²⁷ Ibid., p. 73.

étaient difficiles, outre la malnutrition, l'épuisement et le manque d'hygiène, ils devaient affronter la rigueur de l'hiver. Les bouquets de fleurs rappellent que le lieu sur lequel on se trouve est un lieu de mémoire. Toutes ces images solennelles d'Auschwitz, qui conservent le respect de la mémoire, en font un lieu sacré. Le téléspectateur n'ignore pas qu'il se trouve dans un lieu particulier, un lieu de recueillement et lui aussi sent inévitablement ce profond respect dû à ce lieu de mémoire. D'ailleurs le site internet du musée et du mémorial d'Auschwitz, dans la partie des règles à respecter lors de la visite du camp, précise que les visiteurs doivent se comporter avec solennité et respect et qu'ils doivent être habillés de façon appropriée pour un endroit de ce genre (« *On the Museum grounds, visitors should behave with the appropriate solemnity and respect. Dress should be appropriate for a place of this nature* »)⁴²⁸.

À l'origine, le camp d'Auschwitz I n'était pas un camp d'extermination. Mais par la suite, de nombreuses exécutions de prisonniers y ont eu lieu puis ce fut la construction d'une chambre à gaz et de fours crématoires. D'ailleurs, Filip Müller y raconte son expérience. La caméra continue son zoom arrière du mur des exécutions. On finit par sortir de la cour dans laquelle le mur se trouve. Ce zoom arrière permet aux téléspectateurs de voir l'ensemble et de mieux comprendre la disposition du camp puisque les plans suivants vont les emmener à travers le camp. Ainsi ils ont l'impression de le visiter. On sent que la caméra est portée à l'épaule car l'image n'est pas aussi stable qu'avec un travelling. Les téléspectateurs arpentent ainsi les rues du camp jusqu'à leur arrivée en face d'une grande cheminée. Filip Müller se souvient, en voix-off, de la première fois où il est entré dans le crématoire d'Auschwitz I. Il parle du chemin emprunté qui l'y a mené. Le téléspectateur a le sentiment de marcher dans son sillage car la caméra montre précisément ce qu'il décrit. Ainsi, alors qu'il déclare que lui et ses compagnons d'infortune sont « *passés par une porte* », la caméra passe, à ce moment, par un passage dans le grillage qui pourrait être cette ancienne porte dont Filip Müller parle. Il continue : « *...et à environ 100 mètres, 100 mètres de la porte, m'est apparu soudain un bâtiment plat avec une cheminée*⁴²⁹ ». Dans le même temps, les téléspectateurs sont amenés par un petit chemin devant une grande cheminée. On distingue clairement le bâtiment plat que décrit le témoin. Ici, l'image colle au discours. Claude Lanzmann veut que les téléspectateurs marchent sur les traces des juifs internés, probablement pour créer l'empathie et susciter l'émotion. Une bonne partie de la visite du

⁴²⁸ http://en.auschwitz.org/z/index.php?option=com_content&task=view&id=66&Itemid=31.

⁴²⁹ Claude LANZMANN (1997), *Shoah*, éditions Gallimard, coll. Folio, p. 89.

crématoire d'Auschwitz va se dérouler de la même manière. Ainsi les téléspectateurs découvrent l'entrée du crématoire comme Filip Müller l'a découverte en 1942, « *sur l'arrière, j'ai vu une entrée*⁴³⁰ ».

Avec une telle mise en scène, on s'attend à ouvrir la porte qu'il voit et à entrer dans le crématoire. Filip Muller poursuit son histoire et la caméra du réalisateur continue d'entraîner le public dans le récit du témoin : « *...nous nous sommes retrouvés dans un corridor. Aussitôt, la puanteur, la fumée m'ont [fait] suffoquer*⁴³¹ ». La caméra est entrée par une porte à l'arrière du bâtiment et continue dans un couloir sombre qui débouche sur une salle. En face, deux fours dont les portes en fonte sont ouvertes. Le spectateur comprend immédiatement où il se trouve transporté : il a débouché sur la pièce contenant les fours crématoires. Ce sentiment est confirmé par Filip Müller qui poursuit son récit : « *Nous avons couru encore et alors, j'ai distingué les contours des deux premiers fours. Et entre les fours s'activaient quelques détenus juifs. Nous étions dans la salle d'incinération du crématoire d'Auschwitz I*⁴³² ».

La caméra fait alors le tour de la pièce et on peut découvrir qu'il y a d'autres fours. On imagine alors l'intense activité qu'il y avait là durant la Seconde Guerre mondiale. On est horrifié à la vue de ces objets infernaux, on est touché et on en gardera une empreinte durable.

On voit aussi dans cette pièce des brancards. Les téléspectateurs peuvent aisément imaginer à quoi ils pouvaient servir. Dans cette séquence, Claude Lanzmann plonge le public au cœur de l'horreur. Il est mis en situation, il se peut s'identifier aux juifs prisonniers des camps. Cette séquence provoque une très vive émotion d'autant plus que le destin tragique de ces prisonniers est très proche de notre présent, certains sont encore là pour raconter, comme Filip Müller. On vit sa tragédie à travers lui. Le téléspectateur est pris d'une véritable et sincère empathie.

Dans ces paysages de l'Est de l'Europe, le réalisateru prend bien soin de montrer aux téléspectateurs les paysages durant la belle saison mais aussi durant l'hiver quand ils sont recouverts de neige. Ils se rendent ainsi compte des conditions de vie difficiles des détenus. D'ailleurs Claude Lanzmann demande à un paysan Polonais de Treblinka s'il y fait très froid

⁴³⁰ Ibid.

⁴³¹ Ibid., p. 90.

⁴³² Ibid., p. 90.

l'hiver. Naturellement il lui répond que la température descend parfois jusqu'à -25, -30⁴³³. Puis Lanzmann insiste : « *Qu'est-ce qui était le plus pénible [...] pour les Juifs, c'était l'été ou l'hiver ?*⁴³⁴ » Le paysan polonais pense « *que c'était l'hiver parce qu'ils avaient très froid*⁴³⁵ ».

Shoah donne l'impression aux téléspectateurs de faire un pèlerinage sur ces lieux de mémoire comme ceux que l'on réalise de nos jours. En effet, aujourd'hui, certains organismes, comme le Mémorial de la Shoah à Paris, proposent, par exemple, des voyages en Pologne afin de visiter certains camps de concentration. *Shoah* pourrait alors être perçu comme étant un voyage initiatique au cœur de la Pologne.

Peu de gens sont ressortis des différents camps de concentration et d'extermination et ceux qui en sont sortis ont refusé pour la plupart d'en parler. Nous nous sommes donc très vite retrouvés avec assez peu de témoins pour cette partie de l'Histoire. De plus, aujourd'hui, les témoins de cette période commencent à disparaître petit à petit. *Shoah* a rassemblé en plus de 9 heures plusieurs témoignages capitaux qui grâce à l'enregistrement de la caméra vont passer à la postérité. Ce documentaire fait son travail de transmission de mémoire collective de la destruction des Juifs par les nazis pendant la Seconde Guerre mondiale.

6. Les témoins et leur parole

Dans *Shoah*, 31 témoins identifiés sont interviewés par Claude Lanzmann. D'autres, qui ne feront qu'une brève apparition, vont également parler ou ajouter un commentaire face à la caméra, mais le spectateur ne connaîtra pas leur nom. Cependant il connaît l'identité des 31 témoins et est au courant de leur vécu, du rôle qu'ils ont joué pendant la guerre. On sait pourquoi ils sont interrogés et pourquoi ils apparaissent dans le film (rescapés des camps, travailleurs dans les camps, experts en histoire, habitants de Chelmno...).

Ce sont les témoins qui racontent l'Histoire. Le commentaire explicatif est peu présent. C'est uniquement la parole des survivants (aidés en cela par les questions de Claude

⁴³³ Ibid., p. 51.

⁴³⁴ Ibid., p. 51.

⁴³⁵ Ibid., p. 51.

Lanzmann) qui explique, qui raconte les événements. La caméra prend son temps pour eux. Les plans sont longs et restent longtemps fixes sur un paysage ou une personne. Ils faut que les témoins aient le temps et l'espace pour revivre leur passé.

Chacun dispose de temps suffisant pour s'exprimer, pour délayer. On ne survole pas leurs histoires. La longueur du documentaire permet au témoin de s'expliquer, de reprendre son souffle pour parler lorsqu'il est submergé par l'émotion, comme Abraham Bomba, qui refuse de continuer son récit ou Jan Karski qui s'interrompt à plusieurs reprises et va même jusqu'à quitter la pièce. On devine la difficulté rencontrée par Claude Lanzmann pour recueillir ces témoignages. Les témoins résistent. Ils manifestent de la répugnance à revenir sur le passé, et c'est ce que dira Jan Karski dans son interview : « *Maintenant je retourne trente-cinq ans en arrière. Non, je ne retourne pas !* ». On peut encore citer, les anciens nazis, Joseph Oberhauser que Lanzmann tente d'interroger mais qui ne répond à aucune questions, ou Franz Grassler qui feint de ne rien se rappeler : « *Je me souviens mieux de mes excursions en montagne, avant guerre, que toute la période de la guerre, à Varsovie* ». Il ira même jusqu'à jouer la surprise : « *Donc en juillet, j'étais déjà là-bas !* ».

La longueur de *Shoah*, combiné à la multitude de témoins permet au film de donner des informations très précises et détaillées des camps de la mort. Nous ne sommes pas dans l'approximation. Claude Lanzmann fait intervenir séparément plusieurs témoins d'un même fait. La succession de témoignages pour un même événement ou pour un même lieu donne une image précise de ce que pouvait être la vie dans les camps ou les ghettos. Ainsi, même si *Shoah* est tourné sans images d'archives, le spectateur n'a aucune difficulté à se représenter les actions du passé. Le fait de bien comprendre les tenants et aboutissants d'une histoire permet de retenir cette histoire et de ne pas l'oublier. C'est ce que Claude Lanzmann a fait avec *Shoah*.

6.1. Les témoins juifs : la difficulté de les faire parler

Lorsque les témoins parlent, la caméra reste souvent fixée sur eux et n'hésite pas à les filmer en gros plan ou en plan poitrine (plan serré). Ainsi le spectateur voit et ressent mieux leurs émotions en revivant leur passé.

Dès le début, alors que le public commence à faire connaissance avec le témoin Simon Srebnik qui revient sur les lieux de l'ancien camp de Chelmno, la caméra le filme en plan poitrine. On peut très nettement voir l'expression de son visage. Simon Srebnik est

retourné sur un des lieux d'extermination où il a survécu quelques mois. Il y revient pour raconter son passé. Il semble particulièrement triste. Il ne regarde pas la caméra face à lui. Il commence ainsi : « *Difficile à reconnaître mais c'était ici. Ici on brûlait les gens. Beaucoup de gens ont été brûlés ici.* ». Il parle polonais. Dans cette séquence, la traductrice n'intervient pas. Ses paroles sont simplement sous-titrées comme pour ménager l'intimité qui s'est installée entre le spectateur et le témoin. Les mots de Simon Srebnik sont terrifiants et ne doivent pas être dénaturés par la traduction orale d'une tierce personne. De plus, dans cette séquence, on compte beaucoup de silences. Claude Lanzmann laisse le temps à son témoin de faire des pauses dans son récit avant de reprendre un peu plus tard. L'atmosphère devient alors plus tragique, l'intensité dramatique étant à son comble. Pendant ce long silence, la caméra ne cesse de le filmer. Le spectateur, alors seul avec le témoin peut à sa guise l'observer sans gêne. L'émotion de Simon Srebnik est palpable bien qu'il tente de la dissimuler par un air plus ou moins détaché. Son silence ne trompe personne. S'il se tait c'est parce qu'il est trop ému pour continuer à parler de son passé. Il a besoin de se reprendre.

Ce témoin parle peu mais ce qu'il dit est vraiment lourd de sens et essentiel : « *Personne n'en repartait jamais* ». Simon Srebnik rescapé de ce camp est donc un témoin capital puisque rare.

Claude Lanzmann qui souvent questionne les témoins n'intervient pas. Ici, il fait le choix de laisser le spectateur seul avec Simon Srebnik. Cette séquence pleine d'émotion retient forcément l'attention du public. De plus, le témoin exprime peu de choses donc le spectateur retient forcément ce qu'il dit. Il n'est pas noyé sous les informations et il n'y a rien pour le distraire (pas de questions du réalisateur, ni de traduction orale).

Avec d'autres témoins, le réalisateur intervient et parfois à de nombreuses reprises. Ainsi l'autre rescapé de Chelmno, Michael Podchlebnik, est interviewé et cette séquence vient juste après celle de Simon Srebnik. L'émotion est toujours extrêmement vive mais la manière de procéder est différente. Ainsi le début de la séquence, commence par un gros plan sur le témoin et par une question de Claude Lanzmann qui se trouve hors-champ : « *Qu'est-ce qui est mort en lui à Chelmno ?* » Cette fois, il y a une traductrice. Non seulement le spectateur sent la présence du réalisateur mais également de la traductrice. Il n'est plus dans une relation privilégiée avec le témoin qui est filmé en gros plan et répond à la question posée : « *Tout est mort. Tout est mort mais on n'est qu'un homme et on veut vivre, donc il faut oublier* ». Ici il ne veut plus parler de la guerre car il désire désormais oublier pour pouvoir vivre de nouveau. Il semble rejeter ce destin hors du commun. Ce passé est trop douloureux, il veut l'oublier. D'ailleurs le spectateur a tout le loisir de l'observer puisqu'il

est filmé en gros plan et il peut constater que le léger sourire accroché aux lèvres de Michael Podchlebnik dissimule un embarras, une gêne, un malaise. Il ne veut plus se souvenir de son passé, ne veut plus en parler. Pour compléter ce tableau, une main (celle de Claude Lanzmann) entre dans le champ et se pose sur son épaule comme pour le soutenir, l'aider dans cette épreuve difficile de se raconter. Cette main parle d'elle-même, elle est là pour le témoin pour l'encourager mais aussi pour le téléspectateur car c'est un geste qui montre en même temps la difficulté de raconter, pour ceux qui les ont vécus, des événements édifiants. Elle constitue un élément concret et est destinée donc à frapper davantage le public.

Claude Lanzmann lui pose différentes questions au cours de cette interview. Ainsi il lui demande « *Pourquoi est-ce qu'il sourit tout le temps ?* » Michael Podchlebnik, par le biais de la traductrice lui répond : « *Qu'est-ce que vous voulez qu'il fasse ? Qu'il pleure ? Une fois on sourit, une fois on pleure. Quand on vit, il vaut mieux sourire* ». Le spectateur sent toute la détresse de cet homme qui sourit malgré sa souffrance et ne peut que ressentir de la compassion.

Ainsi, dans *Shoah*, les témoins ont de la difficulté à raconter car ils sont souvent submergés par leurs émotions. Le réalisateur s'est donné beaucoup de mal pour réussir ce tour de force. Il a montré beaucoup de patience, il a fait preuve de ténacité. Le fait de revivre, de raconter ce qu'ils ont vécu les bouleverse. On est touché par leurs histoires et l'on va s'en souvenir.

6.2. Les anciens bourreaux : l'absence d'émotion

Les témoins ne font pas tous partie du même camp. Il ne s'agit pas uniquement de Juifs rescapés de la mort. D'autres, parfois filmés à leur insu, ont fait partie de la SS ou de la police allemande. Même s'ils tentent d'atténuer leur responsabilité ou les faits, Claude Lanzmann réussit à les faire parler et leurs récits confirment celui des témoins juifs, tout comme Franz Suchomel, SS Unterscharführer à Treblinka, qui poussé par le réalisateur (filmé en caméra cachée) raconte toutes les horreurs de Treblinka, telle l'odeur de putréfaction des cadavres enterrés dans les fosses qui se propageait sur plusieurs kilomètres en fonction du vent. De telles horreurs choquent, traumatisent le spectateur, touché par ce qu'il vient d'entendre. Comme le dit Bernard Cuau⁴³⁶ dans son article « Dans le cinéma une

⁴³⁶ CUAU Bernard (1990), « Dans le cinéma une langue étrangère », In, *Au sujet de Shoah*, Michel Deguy, Paris, Belin, p. 13.

langue étrangère », les témoins qui ont fait partie de la SS, sont les seuls témoins à ne pas se rendre malades à l'évocation du passé. Il prend l'exemple de Franz Suchomel qui semble tout à fait à l'aise avec ce souvenir. Ainsi, bien qu'il fasse quelques manières au début de son interview (il évoque ses problèmes cardiaques et prévient que s'il a des douleurs, il faudra interrompre l'interview), il parle volontiers de Treblinka, camp dans lequel il travaillait. Claude Lanzmann lui pose des questions précises afin de diriger l'entretien mais Franz Suchomel n'oppose aucune résistance à répondre. Il y a même un immense plan du camp accroché au mur et il désigne les endroits où les cadavres sortis des wagons étaient entassés. Il n'a pas de difficulté à parler de ce passé mais il choisit minutieusement ses mots. Il porte toute son attention à rester correct, à ne pas employer les mots que les SS employaient au sujet des Juifs. Il parle de « *milliers d'humains [...] empilés les uns sur les autres* ». Il dit même que « *la première impression de Treblinka pour [lui] et une partie de [ses] camarades a été catastrophique* » car ils ne savaient pas ce qui s'y passait. Il manifeste « *un grand souci du vocabulaire. [Il a] la politesse empressée des gens désireux de servir l'histoire*⁴³⁷ ». Comment donc le téléspectateur pourra-t-il oublier une telle personnalité qui semble dénuée de tout sentiment et qui, de ce fait, donne si froid dans le dos. D'ailleurs Carles Torner dit même que lorsque Lanzmann lui fait chanter la chanson des détenus juifs qui étaient astreints au travail de Treblinka, il a plaisir à le faire et montre « *un orgueil non caché*⁴³⁸ ». Il note qu'il « *y a de la vraie jouissance dans cet " Hourra ! " final*⁴³⁹ » (la chanson se finit sur un « *Hourra !* »). Ainsi cette différence de ton du témoin entre la jouissance à chanter, à se rappeler cette chanson et les précautions qu'il prend pour parler du camp lui enlève toute crédibilité et toute dignité. Le spectateur voit clair dans son jeu : il feint l'homme choqué par ce qu'il a pu voir à Treblinka.

6.3. Les témoins civils : mémoire d'événements peu connus

Une autre catégorie de témoins dans le documentaire de Claude Lanzmann est celle des Polonais non juifs qui ont travaillé pour les Allemands ou qui ont simplement été témoin de ce qui se passait à l'époque dans leur ville ou village. Alors que beaucoup de gens se demandent encore aujourd'hui pourquoi les Juifs internés n'ont pas tenté de fuir ou de se révolter, on apprend dans *Shoah* que cela a été le cas. Un aiguilleur à la gare de Sobibor se

⁴³⁷ Ibid.

⁴³⁸ TORNER Carles, op. cit., p. 191.

⁴³⁹ Ibid.

souvient des « tentatives de fuite mais les victimes connaissaient mal [le] terrain. De temps en temps, ils entendaient des explosions sur le champ de mines et parfois ils trouvaient un chevreuil, parfois un malheureux Juif ». Ce même témoin évoque également la révolte de Sobibor qui a entraîné la liquidation du camp. Ces événements peu connus du grand public, grâce aux témoins, sont portés à la connaissance des téléspectateurs. La découverte de tels faits, leur permet de se souvenir durablement.

6.4. Les experts de l'histoire : une vision plus objective

Enfin la dernière catégorie de témoins, est celle de personnes qui n'ont pas vécu les événements mais qui interviennent dans le film en tant qu'expert de l'histoire, comme Raul Hilberg, historien spécialiste de la Shoah, ou encore le procureur général allemand au procès de Treblinka (1960), Alfred Spiess. Ils apportent une vision plus objective des événements, mais surtout ils leur donnent une explication. Ils ne peuvent pas raconter ce qu'ils ont vu puisqu'ils n'y étaient pas. Ils témoignent donc différemment. Ils sont dans l'explication. Leur témoignage est clair et très pointu. Il ne laisse pas de place à l'incertitude, au doute. Contrairement aux rescapés juifs, ils n'ont pas de problème avec les mots, ils parlent aisément, mais, à la différence des anciens nazis, ils ne cherchent pas à utiliser des mots politiquement corrects pour parler de l'extermination des Juifs. Ils reprennent même certaines expressions des SS pour que le téléspectateur comprenne bien le contexte de l'époque. Ainsi, Alfred Spiess n'hésite pas à citer Odilo Globocznik, le chef de l'Aktion Reinhard, mécontent de voir l'état dans lequel se trouvait le camp de Treblinka à l'été 1942, (le commandant du camp, Dr Eberl, n'avait pas suspendu l'arrivée des déportés et les crématoires n'étaient plus suffisants, par conséquent, les cadavres s'entassaient et se décomposaient en pleine chaleur du mois d'août) : « *Comment oses-tu en accepter autant chaque jour quand tu ne peux en finir que 3 000 ?* ». Cette phrase d'Odilo Globocznik choque car il donne l'impression de parler non pas d'hommes mais d'objets. Derrière ses paroles on voit que les Juifs sont déshumanisés. Ils sont apparentés à de simples objets dans une chaîne de production. Les nazis ne les considéraient pas comme des êtres humains contrairement à ce que Franz Suchomel dit dans l'exemple que nous avons cité précédemment. Le téléspectateur réalise ainsi toute l'horreur de cette mort industrialisée, de ces crimes de masse et il en résulte un traumatisme qu'il ne pourra oublier.

Les quatre sortes de témoins corroborent les témoignages des uns et des autres mais ils ne se rencontrent jamais dans une même image, à l'exception d'une fois où Simon

Srebrenica se retrouve au milieu des villageois. Leurs témoignages ne sont pas non plus mis côte à côte (surtout en ce qui concerne le témoignage des Juifs, des civils polonais et des nazis). Ainsi les victimes ne rencontrent pas leurs bourreaux. Lanzmann ne cherche pas la réconciliation. Ce n'est pas l'objet de son film. Il explique que ce choix résulte aussi de questions morales :

« je n'avais pas le droit de provoquer la rencontre des personnages. Il était impossible que les nazis rencontrent les Juifs : non que je les fasse se rencontrer physiquement, ce qui aurait été plus qu'obscène, mais que le montage les fasse se rencontrer. Ce ne sont pas des anciens combattants qui se retrouvent quarante ans après à la télé pour une poignée de main virile. C'est pourquoi le premier nazi n'intervient qu'au bout de deux heures⁴⁴⁰ ».

7. Le rythme de Shoah : donner du temps

Le rythme de *Shoah* est beaucoup plus lent que dans la plupart des documentaires sur la Seconde Guerre mondiale. Les plans sont longs et comportent de nombreux travellings ou panoramiques. Ils servent à faire découvrir l'étendue d'un paysage au public. Ils permettent également de révéler la disposition et la topographie des lieux. Ces mouvements de caméra servent très souvent le propos des témoins. Ils montrent les lieux dont ils parlent. Le public peut donc mieux s'imaginer (n'ayant pas d'images du passé sous les yeux) les scènes évoquées. On est sur les traces du passé. Il devient alors difficile de nier les témoignages. Les panoramiques des paysages filment minutieusement les anciens camps d'extermination à la recherche de détails. La caméra balaie les paysages et filme le silence des lieux (les témoignages en off se taisent parfois)⁴⁴¹. Ces panoramiques sont une façon pour Lanzmann de raconter les silences, c'est-à-dire, de raconter la Shoah. Ils sont plutôt lents tout comme les travellings. Carles Torner pense que ces mouvements caméra permettent de « *traverser la frontière qui sépare l'oubli de la mémoire, les vivants des morts, l'oubli de sa vie à soi pour voir la mort des autres*⁴⁴² ».

Dans *Shoah*, on prend le temps. On a cette sensation de ne pas être pressé. Cette

⁴⁴⁰ LANZMANN Claude, In, TORNER Carles, op. cit., p. 190.

⁴⁴¹ TORNER Carles op. cit., pp. 118-119.

⁴⁴² TORNER Carles, op. cit., p. 119.

volonté de Claude Lanzmann laisse au téléspectateur le temps d'assimiler ce qu'il voit et ce qu'il entend. Ainsi, il a la possibilité de mieux appréhender l'Histoire à travers les différents témoignages. Effectivement, nombre d'entre eux, différents les uns des autres, s'enchaînent. Mais leur temps de parole est suffisamment long pour que le téléspectateur ne mélange pas leurs histoires, pour qu'il apprenne à les connaître et qu'il ne les oublie pas. D'ailleurs Lanzmann donne du temps aux témoins pour chercher leurs mots, pour s'interrompre sans couper systématiquement la caméra. Il la laisse tourner pendant les silences ou lorsque les témoins ne peuvent plus parler, submergés par l'émotion, car pour lui, il y a une nécessité d'enregistrer ce qui ne sera plus d'ici quelques instants. En effet, les témoins ont beaucoup de mal à se replonger dans le passé et il se peut qu'ils ne reparlent jamais plus de cette période. De plus son œuvre est colossale et il sait qu'il y a peu de chances pour que quelqu'un d'autre fasse la même chose. Il y a donc « *une urgence absolue d'enregistrer ce qui, jamais plus, ne pourra être ni dit, ni filmé*⁴⁴³ ».

Le fait de laisser du temps aux témoins pour s'exprimer permet aussi au réalisateur de montrer à son public les efforts qu'ils font pour évoquer ce passé douloureux. Il donne ainsi à voir leurs souffrances, leurs difficultés à faire resurgir l'indicible. C'est encore une des particularités de ce film qui le rend unique : il permet à chaque spectateur de prendre conscience de la douleur de chaque témoin même très longtemps après les faits. C'est un film qui ne vieillit pas. Ainsi les silences sont nombreux dans les témoignages mais également lorsque la caméra balaye les différents lieux de mémoire par le biais de travellings ou panoramiques.

La longueur des plans (plus d'une minute) et donc la longueur du film (9h30) est nécessaire pour que les témoins aient le temps de se raconter et ainsi de préciser leur pensée. Choisis par Lanzmann, ils révèlent beaucoup de choses car ils étaient les principaux acteurs de ces événements et sont les seuls témoins rescapés du massacre. Ils ont la lourde tâche de transmettre une histoire douloureuse, très difficile à se remémorer. Les plans longs sont propices à la confiance. De même, la durée exceptionnelle du film rappelle le caractère exceptionnel de la destruction des Juifs.

Les plans peuvent ainsi durer plus d'une minute, alors que dans la plupart des autres documentaires, ils ne sont que de quelques secondes, notamment lorsqu'il s'agit d'images d'archives. Dans ce cas, il y a donc un enchaînement successif de plans courts qui ne

⁴⁴³ CUAU Bernard, op. cit., p. 14.

laissent pas la place pour le spectateur de bien appréhender ce qui se passe. Il a à peine le temps de voir les images et ne peut sûrement pas les observer dans le détail. Il reste complètement passif face à ces nombreuses images qui s'enchaînent. Elles défilent sous ses yeux sans qu'il puisse les assimiler complètement et se questionner. Alors que dans *Shoah*, la longueur des plans lui permet de s'impliquer dans l'action du film et ainsi de ne plus être passif en recevant simplement un enchaînement d'images mais de réfléchir, de s'interroger, d'observer certains détails. L'un des exemples les plus parlants est celui de la série *Apocalypse* de Daniel Costelle et Isabelle Clarke. Bien que ne faisant pas partie du corpus, nous évoquons cette série afin de bien faire comprendre notre propos. Ainsi dans les différents épisodes de la première série *Apocalypse*, les plans ne durent qu'en moyenne trois à quatre secondes. Les téléspectateurs n'ont aucun répit, n'ont pas de temps pour la réflexion personnelle, l'action va trop vite. Ils ne sont donc pas impliqués dans le passé. Ils restent spectateurs, en dehors de l'histoire qui est racontée. Cela peut induire un manque d'intérêt et une déresponsabilisation dans les événements de cette période de l'Histoire. Puisqu'ils ne sont pas impliqués dans l'histoire qui leur est racontée, ils ne ressentent pas le besoin de transmettre à d'autres ce qu'il ont vu ou bien ils n'ont pas besoin de se souvenir de ce passé désormais trop lointain pour eux.

Le rythme de *Shoah* plus lent permet donc d'engager les spectateurs dans les événements du film. Ils ont le temps d'éprouver de l'empathie pour les témoins et peuvent donc comprendre l'intérêt de se souvenir et de transmettre à d'autres. *Shoah* aide donc chacun à se sentir concerné par le sort des victimes juives de la Seconde Guerre mondiale.

Ce documentaire commence et se termine également par un silence (avant dernier plan). Le premier plan, un plan d'ensemble, montre Simon Srebnik dans la barque sur la rivière. Plus d'une minute passe avant qu'on n'entende une voix-off chanter a cappella. Enfin toujours en voix-off, un paysan de Chelmno raconte l'histoire de cet homme. Le film débute doucement, prend le temps d'immerger le téléspectateur dans le passé, sans brutalité.

Le troisième plan de *Shoah* dure 1 minute et 23 secondes dont 57 de silence pendant lesquelles Simon Srebnik marche dans un chemin à la lisière d'une forêt. Quand enfin il se met à parler, il explique que le lieu où l'équipe de Claude Lanzmann et lui-même se trouvent est l'emplacement des fosses communes et du crématoire de Chelmno. Pendant les 57 secondes de silence, le spectateur a le temps de s'absorber dans ce lieu qui a été le théâtre de meurtres de masses. Le silence qui marque le sentiment de respect que le réalisateur témoigne aux morts de Chelmno et au-delà à toutes les victimes du nazisme, permet au

public de s'attarder pour se recueillir sur cet emplacement qui devient ainsi un lieu de mémoire. C'est un moment solennel qu'il vit avec le témoin. Cette clairière verdoyante n'est en fait que l'endroit où reposent les cendres de milliers de victimes. La longueur et la lenteur de l'action de ce plan permettent de prendre conscience de l'importance de ces événements, de leur gravité, de l'indicible horreur.

Cependant, par moment, le rythme change, notamment lorsque Lanzmann va à la rencontre de Polonais dans les villages. Il pose des questions à des groupes de personnes. Chaque témoin raconte sa version des faits avec plus ou moins d'animation. Ainsi, lorsque Simon Srebnik et Lanzmann se retrouvent sur le parvis de l'église à Chelmno, les villageois se pressent autour du témoin et tous se mettent à parler, presque en même temps, sur un ton très léger. Certains rient parfois. Dans ce genre de scène, le rythme du film change et ne paraît plus lent grâce à l'animation des témoins, qui n'ayant pas été déportés, parlent de cette période plus aisément que les témoins victimes de la Shoah. Le traumatisme n'est pas le même.

Les trains ont aussi une importance capitale dans *Shoah*. On en voit pendant toute la durée du film. La récurrence des plans montrant le va-et-vient des locomotives rappelle bien évidemment le nombre incalculable de trains qui ont emmené vers les camps de la mort des millions de Juifs. Ils sillonnent la Pologne et certains arrivent jusqu'aux gares des anciens camps d'extermination qui n'ont pas changé de nom. Ainsi le spectateur est embarqué à bord du train d'Henrik Gawkowski, conducteur, qui amenait les victimes jusque sur la rampe de Treblinka. Il roule à travers des paysages bordés d'arbres jusqu'à une gare où le panneau « *Treblinka* » se lit très distinctement. Le spectateur est emmené sur les lieux du passé par le même moyen de locomotion que les déportés pendant la guerre. Tous ces trains sont actuels (au moment du tournage) et Claude Lanzmann explique, dans une interview, qu'il s'agissait des mêmes, qu'ils n'avaient pas changé et n'avaient pas été remplacés. Le passé devient ainsi plus concret. Le spectateur voit dans *Shoah*, des trains interminables passer devant la caméra, il entend également les sifflets, « *des jets de vapeur, le bruit des essieux sur les rails, le grincement des freins*⁴⁴⁴ ». Tous ces bruits et ces images de train qui n'en finissent pas « *se marquent en nous, irrémédiablement*⁴⁴⁵ ». Ils reviennent constamment dans *Shoah*. D'ailleurs, le film se termine sur l'image d'un train comme pour

⁴⁴⁴ CUAU Bernard (1990), « Dans le cinéma une langue étrangère », In, DEGUY Michel, *Au sujet de Shoah*, Paris, Belin, p. 15.

⁴⁴⁵ Ibid.

nous rappeler jusqu'au bout la déportation vers les camps de la mort.

Les trains sont souvent filmés en travelling, ainsi Lanzmann nous montre encore une fois, la réalité à travers les regards des prisonniers arrivant dans ces gares de Pologne.

Le documentaire alterne entre silences et témoignages. Dans l'un des plans de *Shoah*, de 41 secondes, la caméra effectue un lent panoramique qui découvre une clairière à l'herbe verte, bordée d'une forêt. Vers la fin, on entend Simon Srebnik parler pendant deux secondes en hors-champ, puis le silence se fait à nouveau jusqu'à la fin : « *Personne n'en repartait jamais* ». Ce panoramique de 41 secondes permet aux téléspectateurs de découvrir les lieux et d'avoir le temps d'observer les détails de l'image. En effet, au premier abord, il semble qu'il n'y ait rien de particulier à voir mais au fur et à mesure, on distingue des restes de fondations qui forment de très grands rectangles de plusieurs mètres de longs. Le rythme lent du plan permet au spectateur de comprendre par lui-même, sans qu'on le lui dise explicitement, qu'il s'agit des restes du camp de Chelmno et de son crématoire. Subitement, cette clairière qui n'évoquait rien de précis prend tout son sens et il comprend la charge historique de ce lieu. Il a le temps de laisser libre cours à ses sentiments. *Shoah* montre alors un passé où il ne subsiste plus rien : les lieux ont été détruits par les nazis. Les témoins qui auraient pu témoigner sur cette industrie de la mort en Pologne et ailleurs en Europe ont tous été « *liquidés* », à quelques exceptions près. Ceux qui ont survécu nous parlent essentiellement des victimes qui ne sont plus là. Ce film ne fait pas revivre les millions de Juifs morts, il explique précisément les conditions de leurs morts via les témoignages des survivants.

8. La critique de *Shoah*

Shoah a suscité l'intérêt dès sa sortie au cinéma en 1985. De nombreux articles ont été écrits sur ce film car il est différent par sa longueur mais également par la réalisation, par les procédés utilisés (pas d'images d'archives, types de témoins comme les sonderkommandos et les nazis, lenteur du rythme...). Nous sommes donc allés chercher à la Bnf, dans la base de données Europresse, qui répertorie tous les articles de presse, dont les articles sur *Shoah*, afin d'avoir une idée du débat public sur ce film. Nous avons été particulièrement attentifs aux quotidiens nationaux, ainsi qu'à l'hebdomadaire *Télérama*, pour la qualité de ses critiques télévisuelles. En ce qui concerne la fréquence des articles sur *Shoah*, on peut dire qu'il y en a eu énormément au moment de sa première diffusion

télévisée en 1987, sur TF1. A chaque diffusion, la presse a écrit des articles. D'autres ont été rédigés à l'occasion de la sortie d'ouvrages sur le film ou lors d'une étude comparative entre *Shoah* et un autre film, par exemple.

Dans l'ensemble, le film de Claude Lanzmann a été très bien accueilli par la critique, et ce, dès sa sortie en 1985, au cinéma. Il est reconnu comme étant une grande œuvre qui a bouleversé notre façon de concevoir l'Holocauste. Ainsi, l'article de Simone de Beauvoir, dans *Le Monde*, est la critique la plus élogieuse et la plus célèbre, citée d'ailleurs à de nombreuses reprises dans différents articles tout au long des ces 30 dernières années⁴⁴⁶. Même Henry Rousso (qui, dans un premier temps, n'avait pas pris la mesure de l'importance de ce film) parle de *Shoah* comme « *sans conteste une grande œuvre*⁴⁴⁷ ».

L'ensemble des journalistes qui ont écrit sur ce documentaire, s'accorde à dire que ce film est un chef d'œuvre. Son caractère novateur qui en fait une œuvre singulière est souvent mis en avant.

« La vision de ce film est une épreuve, une expérience qui, même indirectement vécue, laisse des traces profondes. Shoah est exceptionnel et radical quant à la représentation de l'horreur subie par les déportés dès leur arrivée dans les camps d'extermination, refusant toute image de l'époque des faits. La singularité de Shoah reste entière. Il ne s'agit pas d'un travail de journaliste ou d'historien, mais d'une création artistique, d'une tragédie hallucinatoire, autant dans ce qu'elle transmet que dans sa manière de le faire. Claude Lanzmann a fait œuvre de vie contre œuvre de mort⁴⁴⁸ ».

Ainsi on parle dans la presse de « *film unique*⁴⁴⁹ », de « *film comme il n'en a jamais*

⁴⁴⁶ NOUCHI Franck, « Immensité de "Shoah" », *Le Monde*, 28 janvier 2010, p. 24

« *Et puis comme l'expliquait Simone de Beauvoir au moment de sa sortie, "il n'est pas facile de parler de Shoah. Il y a de la magie dans ce film et la magie ne peut s'expliquer". Elle ajoutait : "le grand art de Claude Lanzmann est de faire parler les lieux, de les ressusciter à travers les voix, et, par-delà les mots ; d'exprimer l'indicible par des visages".* ».

DOUHAIRE Samuel, « Des images pour comprendre », *Libération*, 21 janvier 2005, p. 6

« *"Ni fiction, ni documentaire, Shoah réussit cette re-création du passé avec une étonnante économie de moyens : des lieux, des voix, des visages, écrivait Simone de Beauvoir en 1985. Le grand art est de faire parler les lieux, de les ressusciter à travers les voix, et, par-delà les mots ; d'exprimer l'indicible par des visages".* ».

⁴⁴⁷ ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 272.

⁴⁴⁸ Michel DOUSSOT, In *Télescope*, n° 183, 31 janvier 1998, http://www2.cndp.fr/tice/teledoc/dossiers/dossier_shoah.htm.

⁴⁴⁹ MANDELBAUM Jacques, « L'impossible mémoire », *Le Monde*, 2 février 1998, p. 7.

existe⁴⁵⁰ », « une entreprise qui n'a pas d'exemple⁴⁵¹ », « un art cinématographique inédit, sans modèle⁴⁵² », « film d'une absolue singularité⁴⁵³ » dans la presse. Jusqu'à présent l'unicité du film est vantée, ce qui signifie qu'aucun autre n'a égalé *Shoah* à ce jour.

En quoi est-il unique ? Pour le journaliste Olivier Séguret, *Shoah* « est définitivement unique, de forme comme de fond⁴⁵⁴ ». En effet, sur la forme, il marque les esprits par sa longueur (plus de 9 heures) qui nécessite un dispositif particulier pour le voir dans son intégralité (diffusion en une seule fois sans coupure toute la nuit ou en plusieurs fois). Olivier Séguret dit que « ce n'est pas un film normal [...]. Sa durée n'est pas normale puisqu'elle excède 9 heures. Les conditions de sa diffusion ne sont pas normales puisqu'elles contraignent toutes nos habitudes⁴⁵⁵ ». Une idée qui revient régulièrement dans la presse est que *Shoah*, est un film monstrueux par la taille et par son objet démesuré. De plus, comme le dit très justement Rémy Besson, c'est le premier film « à rendre compte de la singularité du génocide Juif⁴⁵⁶ ».

Ce qui déroute aussi c'est l'absence d'images d'archives. Comment filmer le passé sans image du passé ? « Comment filmer à partir du néant⁴⁵⁷ » écrit Jean-Claude Raspingeas ? En effet ce documentaire traite de la mort dans les camps d'extermination et aujourd'hui il ne reste plus rien des chambres à gaz ou des rampes, les nazis ayant détruit le plus possible les infrastructures avant de quitter les lieux. Plusieurs journalistes parlent d'une œuvre « conjuguée au présent⁴⁵⁸ ». Claude Lanzmann n'a pas utilisé d'images d'archives mais il est retourné sur les lieux des camps d'extermination en Pologne et a filmé ce qu'il en restait. Son film parle donc du passé mais en filmant le présent. La presse s'est fait l'écho de la réussite à « re-crée le passé », terme que le réalisateur a lui-même utilisé au cours de plusieurs interviews. Pour Henry Rousso, « la profonde originalité du projet [...] réside dans son objet : non pas le génocide comme phénomène historique mais sa survivance et son inaltérable épaisseur dans le présent, dans la mémoire des témoins comme

⁴⁵⁰ RASPIENGEAS Jean-Claude, « La mémoire de l'Holocauste », *Télérama*, n°1954, 24 juin 1987, p. 9.

⁴⁵¹ Ibid.

⁴⁵² KECHICHIAN Patrick, « Au-delà des mots », *Le Monde*, 13 juillet 1987, p. 30.

⁴⁵³ TESSIER Marc, « L'honneur de la télévision publique », *Le Figaro*, 24 janvier 2005, p. 11.

⁴⁵⁴ SÉGURET Olivier, « Shoah, nuit d'insomnie », *Libération*, 26 janvier 2005, p. 7.

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ BESSON Rémy (2017), *Shoah, une double référence ? De faits au film. Du film aux faits*, MkF éditions, coll. Les essais visuels.

⁴⁵⁷ RASPIENGEAS Jean-Claude, « La mémoire de l'Holocauste », op. cit., p. 9.

⁴⁵⁸ MANDELBAUM Jacques, « L'impossible mémoire », op. cit., p. 7.

*dans celle des spectateurs*⁴⁵⁹ ». Pour le journaliste Laurent Larcher, les images d'archives sont exclues au profit des témoignages. Les « *témoins font entrer au plus près de l'extermination à travers leur parole*⁴⁶⁰ ». Il est vrai que les témoignages font la force du film. On y apprend beaucoup alors qu'on pensait tout savoir, comme l'affirme si justement Simone de Beauvoir en 1985⁴⁶¹ : « *Nous avons lu, après la guerre, des quantités de témoignages sur les ghettos, sur les camps d'extermination ; nous étions bouleversés. Mais, en voyant aujourd'hui l'extraordinaire film de Claude Lanzmann, nous nous apercevons que nous n'avons rien su* ». Effectivement, grâce aux témoignages précis, qui décrivent ce que l'on n'avait jamais entendu et grâce aux images, aux lieux filmés, on découvre des réalités insoupçonnées jusqu'alors. Malgré toutes nos connaissances sur cette question, malgré l'étude que beaucoup en ont fait à l'école, nous sommes encore loin de la réalité. On apprend encore des vérités sur ces événements dont on a vu de nombreux films de fiction et documentaires. Ce film est une révélation et cristallise notre mémoire sur le génocide des juifs d'Europe. Bruno Frappat, dans *Le Monde*, parle de tout ce qu'on a pu découvrir de nouveau :

« *Que retenir [...] ? Que, d'abord, on croyait tout connaître et qu'on ne savait rien. Qu'on avait lu, vu et entendu, mais insuffisamment. On en restait, par exemple, au noir et blanc de Nuit et Brouillard. Mais Shoah nous apprenait les couleurs, la beauté des forêts du sacrifice, l'aspect verdoyant des champs où s'installèrent les exterminateurs [...]. Que personne n'était au courant mais que les Polonais savaient [...]. Qu'Auschwitz était une petite ville. Qu'il y a encore une gare à Treblinka. Qu'on donnait une prime – en vodka – aux conducteurs polonais des trains de la mort*⁴⁶² ».

Ce sont donc les images qui nous apprennent beaucoup mais aussi les témoignages car ils sont extrêmement précis. Cette précision, nous la devons au travail acharné de Claude Lanzmann qui s'intéresse énormément aux détails, insiste sur ce qui nous semble être accessoire. Henry Rousso⁴⁶³ parle d'une « *reconstruction scientifique* » du passé qui fait

⁴⁵⁹ ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 272.

⁴⁶⁰ LARCHER Laurent, « Sur la Shoah, la télévision a souvent privilégié l'émotion », *La Croix*, 22 janvier 2011, p. 4.

⁴⁶¹ DE BEAUVOIR Simone, « La mémoire de l'horreur », *Le Monde*, 29 avril 1985.

⁴⁶² FRAPPAT Bruno, « Le choc de Shoah », *Le Monde*, 6 juillet 1987, p. 31.

⁴⁶³ ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 272.

revivre les morts par la voix des survivants « *et abolit de ce fait la distance en apparence irréductible entre le passé et le présent* ». Mais très vite on se rend compte que c'est aussi les détails auxquels s'est attaché le réalisateur qui fait de *Shoah* une œuvre singulière. Jean-Luc Allouche pense que sans lui jamais on aurait « *approché d'aussi près la dignité du détail. Oui il importe de savoir, le plus exactement possible [...]*⁴⁶⁴ ». Antoine Perraud de *Télérama*, le compare presque à l'inspecteur Colombo⁴⁶⁵.

Cet acharnement, « *cette méticulosité dans les questions*⁴⁶⁶ » permet d'obtenir des récits, des souvenirs très précis. Pour Bruno Frappat, Claude Lanzmann a fait du véritable « *cinéma d'investigation*⁴⁶⁷ ». Ainsi les récits des témoins se recourent mais sont différents les uns des autres. « *[...] Ils se répètent pareils et chaque fois différents*⁴⁶⁸ ». Ils sont tous concordants, qu'ils proviennent des juifs, des nazis ou des civils. Tous disent la même chose, racontent les mêmes anecdotes mais de façon différente. « *[...] Les témoignages des rescapés recourent la description technique des bourreaux*⁴⁶⁹ ».

Pourtant, Lanzmann ne cherche pas les anecdotes personnelles. Il a fait un film sur les morts, sur ceux qui ne peuvent plus témoigner qu'au travers des rescapés. Il ressuscite le passé, et cela passe également par les images. Il retourne sur les lieux et les fait parler : « *dans cette rivière si jolie, on jetait les cendres des cadavres calcinés*⁴⁷⁰ ». Il nous montre ce qu'on ne peut plus voir. Il nous emmène dans les gares de Treblinka, de Sobibor et parfois dans le train. On sent une obsession pour les chemins de fer qu'il justifie comme étant une allégorie du voyage des Juifs vers la mort.

« *Aucune image d'archives, pas de commentaire, des lieux que l'oubli a recouverts, des visages vieillissants : Shoah donne à voir, à entendre, à sentir de près ce que fut l'extermination*⁴⁷¹ ».

Le réalisateur ne considère pas son film comme un documentaire mais comme une fiction du réel. Il est vrai que cette œuvre déroge aux règles du documentaire (bien qu'elles soient imprécises) et qu'il y a une véritable volonté esthétique du film. De plus, Claude

⁴⁶⁴ ALLOUCHE Jean-Luc, *Libération* ; 3 février 1998, p. 41.

⁴⁶⁵ PERRAUD Antoine, « *Shoah, l'expérience innommable* », *Télérama*, n°2507, 28 janvier 1998, p. 58, « *[...] la démarche de Lanzmann sur le terrain, presque calquée sur celle de l'inspecteur Colombo.* ».

⁴⁶⁶ FRAPPAT Bruno, « *Le choc de Shoah* », op. cit, p. 31.

⁴⁶⁷ Ibid.

⁴⁶⁸ HUMBLOT Catherine, « *Les houles de la douleur* », *Le Monde*, 29 juin 1987, p. 17.

⁴⁶⁹ RASPIENGEAS Jean-Claude, « *La mémoire de l'Holocauste* », op. cit., p. 10.

⁴⁷⁰ DE BEAUVOIR Simone, « *La mémoire de l'horreur* », op. cit.

⁴⁷¹ RASPIENGEAS Jean-Claude, « *La mémoire de l'Holocauste* », op. cit., p. 13.

Lanzmann n'hésite pas à faire rejouer des scènes aux témoins, ce qui s'apparente plus au film de fiction qu'au documentaire lui-même. Ce procédé lui a valu d'ailleurs quelques critiques. En effet, on est en droit de se demander si certaines scènes rejouées ne sont pas mises en œuvre afin de susciter inmanquablement l'émotion du témoin et de pallier à un manque d'images d'archives de la vie et du travail dans les camps. Ainsi dès les premières minutes de *Shoah*, il installe Simon Srebnik au fond d'une barque et le fait chanter, comme il le faisait enfant pour les Allemands. Naturellement il y a aussi la scène dans un salon de coiffure avec Abraham Bomba qui doit montrer à la caméra comment il procédait dans les chambres à gaz, comment il coupait les cheveux des femmes. L'analogie entre le passé et le présent peut paraître douteuse aux spectateurs car elle force l'émotion. On peut penser que le réalisateur cherche à susciter à tout prix l'émotion du témoin et du spectateur pour provoquer un peu de sensationnalisme. En réalité, il semble qu'il avait une autre visée. Il voulait faire revivre le passé. Pour lui, faire rejouer certaines scènes permettaient de faire connaître au monde certains gestes, certaines habitudes, certains faits qui seraient restés inconnus et qui auraient été emportés à tout jamais avec la mort des protagonistes. De plus, quand on écoute un récit, on s'en fait une représentation qui n'est pas forcément conforme à la réalité, au passé. Ainsi Claude Lanzmann fait rejouer des scènes afin que le spectateur n'ait pas une représentation erronée du passé mais pour qu'il connaisse les gestes pratiqués à l'époque. Il s'agissait pour lui d'une urgence à faire connaître cela au grand public pour que le monde n'oublie jamais.

D'autres critiques négatives ont été émises mais il faut reconnaître qu'elles sont peu nombreuses. Henri Meschonnic, dans le journal *Le Monde* daté du 21 février 2005⁴⁷², fustige le choix du terme « *Shoah* » pour évoquer la destruction des Juifs d'Europe. Il s'en prend naturellement au film de Claude Lanzmann. Pour lui, le terme « *shoah* » n'est pas un mot bien approprié pour parler de la destruction des Juifs d'Europe. En effet, ce mot désigne, dans la Bible, « *une tempête, un orage et les ravages [...] laissés par la tempête dévastatrice. Un phénomène naturel, simplement* ». Pour lui, le terme « *shoah* » ne convient absolument pas pour désigner les événements de la Seconde Guerre mondiale. Il propose l'utilisation d'autres mots hébreux de la Bible employés pour nommer « *une catastrophe causée par les hommes* », qui seraient, selon lui, plus appropriés pour la barbarie humaine. « *Le scandale est d'abord d'employer un mot qui désigne un phénomène de la nature pour dire une barbarie toute humaine* ». Il s'agit de ne pas mettre au même niveau ces deux types

⁴⁷² MESCHONNIC Henri, « pour en finir avec le mot "Shoah" », *Le Monde*, 21 février 2005, p. 10.

de catastrophes. Il blâme le réalisateur d'avoir retenu un mot qui était complètement opaque pour lui (ne comprenant pas l'Hébreu) pour nommer l'innommable. Un mot mal choisi pour lui qui « condense un "culte du souvenir" qui s'est mis à dévorer ce qui reste de vivant chez les survivants ». Mais Claude Lanzmann se défend dans le même journal⁴⁷³ quelques jours plus tard. Il explique clairement le choix de son titre :

« [...] il n'y avait pas de nom pour ce que je n'osais même pas appeler "l'événement". [...] C'était une façon de nommer l'innommable. Comment aurait-il pu avoir un nom pour ce qui était absolument sans précédent dans l'histoire des hommes ? [...] Pour moi, "Shoah" était un signifiant sans signifié, une profération brève, opaque, un mot impénétrable, infracassable, comme un noyau atomique ».

L'autre grande critique qui est faite à Claude Lanzmann, c'est l'image que son film véhicule sur les Polonais. D'ailleurs dès 1985, lors de sa sortie en France, le gouvernement polonais a protesté auprès du ministère français des Affaires étrangères⁴⁷⁴. La presse polonaise dénonçait, quant à elle, l'image arriérée de la Pologne donnée par le film qui a d'ailleurs été censuré dans ce pays. De nombreuses parties de *Shoah* ont été coupées lors de son passage à la télévision (sur les 9h30, environ 2 heures ont été diffusées⁴⁷⁵). En France, les critiques voient dans *Shoah*, « une charge antipolonaise, transformant la Pologne en concepteur et non en réceptacle du désastre⁴⁷⁶ ». Plusieurs auteurs dont Tzevetan Todorov lui font ce reproche. Cependant ce dernier n'a pas écrit dans la presse française à ce sujet mais dans un de ses ouvrages, *Face à l'extrême*. Todorov accuse Lanzmann de faire preuve de partialité et de voir la Pologne non pas comme « un pays réel, mais [...] le lieu de la mort des Juifs, "le terrain d'abattage par excellence"⁴⁷⁷ ». Néanmoins, son idée a été reprise dans le débat public, soit pour défendre le réalisateur et son film, soit pour appuyer l'idée de Todorov. Ainsi cette thèse est reprise par le critique Antoine Perraud dans *Télérama*⁴⁷⁸ pour mieux la réfuter. Il cite toutefois Todorov qui n'épargne pas le film : « Shoah, film sur la haine, est fait avec de la haine et enseigne la haine⁴⁷⁹ ». D'autres commentateurs vont plus

⁴⁷³ *Le Monde*, 26 février 2005, p. 14.

⁴⁷⁴ TORNER Carles, op. cit., p. 133.

⁴⁷⁵ Ibid., p. 134.

⁴⁷⁶ PERRAUD Antoine, *Télérama*, n°2507 – 28 janvier 1998, p. 58.

⁴⁷⁷ TODOROV Tzvetan (1994), *Face à l'extrême*, Le Seuil, Paris, p. 290.

⁴⁷⁸ *Télérama*, n°2507 – 28 janvier 1998, p. 58.

⁴⁷⁹ TODOROV Tzvetan, op. cit.

ou moins dans ce sens. C'est le cas de Jean-François Bouthors, dans le journal *La Croix*, le 3 février 1998, à l'occasion d'une rediffusion de *Shoah* sur Arte, qui écrit un article plutôt élogieux du film mais remarque qu'il « induit une erreur de perspective sur la question de l'attitude polonaise, rendant compte de l'antisémitisme des paysans polonais sans offrir au spectateur les moyens de l'analyser, de le remettre en situation⁴⁸⁰ ». Pour lui, cette vision des Polonais est simpliste et fait « porter davantage le crime sur les Polonais que sur les nazis ». Dans *Le Figaro*, cette critique est reprise par deux fois : Guy Sorman a écrit : « Shoah fait des Polonais un peuple "judéicide" », phrase que reprend Guy Baret dans le même quotidien, le 3 février 1998. Dans *Libération*, c'est Louis Skorecki qui, au détour d'un article sur *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, en profite pour émettre une critique sur *Shoah*. Louis Skorecki reproche à Claude Lanzmann de « supplicier le paysans polonais⁴⁸¹ » lors des échanges avec le témoin Czeslaw Borowi. Henry Rouso reconnaît la vision subjective du film sur ce point mais le défend tout de même. Selon lui, la force du film aurait perdu tout son sens si Lanzmann « avait cherché à être "historique", donc relatif et didactique⁴⁸² ».

Toutes ces critiques ne sont pas les seules faites au réalisateur. D'autres ont été émises par des historiens et des chercheurs, dans des ouvrages ou articles scientifiques et sont donc moins connues du grand public (puisqu'elles ne sont pas reprises dans la presse). Ainsi Henry Rouso, dans son essai *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*, a également reproché au réalisateur de faire parler les témoins les plus réticents et d'user parfois d'agressivité.

Même si le film de Claude Lanzmann a quelques détracteurs dans la presse, c'est un film qui a largement été encensé par la critique. Ainsi à part Louis Skorecki et Henri Meschonnic, qui sont entièrement critiques envers *Shoah* mais également envers le réalisateur (il semble que sa personnalité soit attaquée plus que son film), les autres, même si certains émettent quelques reproches, ont un avis très positif. *Shoah* est apprécié pour son « caractère unique⁴⁸³ » dû à sa « construction, sa mise en scène, [le] refus du commentaire,

⁴⁸⁰ BOUTHORS Jean-François, *La Croix*, 3 février 1998, p. 18.

⁴⁸¹ SKORECKI Louis, « Nuit et Brouillard », *Libération*, 24 octobre 2006.

⁴⁸² ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 273.

⁴⁸³ ROUSSEAU Christine, « Claude Lanzmann, ses partis pris et ses non-dits », *Le Monde*, 26 janvier 2015.

*l'écriture, son esthétique et son éthique*⁴⁸⁴ ». D'ailleurs en 1990, lors de la 2^e édition de son ouvrage, *Le syndrome de Vichy*, Henry Rousso reconnaît ne pas avoir su voir l'ampleur du phénomène *Shoah* lors de la première version de l'ouvrage. Il rectifie le tir et en fait une critique positive même s'il reconnaît que le film n'est pas « *exempt de défauts*⁴⁸⁵ ». Pour lui, Claude Lanzmann a réussi à « *démontrer que l'"innommable" n'était pas "indicible", que l'on pouvait toucher la conscience d'autres générations que celles de la guerre [...]*⁴⁸⁶ ».

Plus de trente ans après la sortie du film, les critiques sont toujours aussi élogieuses et on vante les qualités du film qui n'a pas vieilli et qui continue à fasciner le public, les journalistes et les chercheurs puisqu'il fait toujours parler de lui.

IV - Analyse de deux séquences du 8 mai 1945, la Capitulation

1. Séquence d'introduction

La séquence d'introduction du film documentaire, *8 mai 1945, la Capitulation*, d'Isabelle Clarke et de Daniel Costelle, est très violente et joue sur le sensationnalisme tant par les images choisies que par le commentaire en voix-off qui y est associé. Ainsi les premiers plans montrent en gros plan une main humaine. Elle semble inerte, la main d'un mort, et elle est ensanglantée. La manche même du vêtement porté est couverte de sang. On voit un homme, en plan moyen, allongé sur le sol mais il remue. Il est couvert de sang. Ces images sont en couleur, ce qui rend la scène, notamment le sang, beaucoup plus réel, plus concrets, plus présents. Filmées en gros plan, ces images permettent aux téléspectateurs d'observer parfaitement les détails. Ainsi elles sont plus brutales et peuvent choquer le téléspectateur. À ces images qui s'orientent vers le sensationnalisme, s'ajoute le commentaire explicatif en voix-off qui prend un ton triste et grave. La musique qui l'accompagne comporte une dimension dramatique. Elle ajoute une atmosphère particulière à la séquence. Les téléspectateurs sont immédiatement mis en situation. Dès les premières secondes du documentaire, ils sont plongés au cœur de l'action, de la violence, de l'horreur.

⁴⁸⁴ Ibid.

⁴⁸⁵ ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 272.

⁴⁸⁶ Ibid., p. 273.

Les images ne les ménagent pas, elles n'estompent rien, ne cachent rien. Il leur est montré, dès les premières secondes du film, des images caractéristiques de la guerre, particulièrement violentes. De plus, la caméra filme l'homme à terre légèrement en plongée. Cela donne une impression d'écrasement, le public ressent la faiblesse du personnage. Son regard expressif, tourné vers l'objectif et mis ainsi en valeur provoque la compassion du spectateur.

Image : Ina



Plan 1 : la main ensanglantée

Image : Ina



Plan 2 : l'homme couvert de sang

Le 3^e plan du documentaire montre un groupe de civils qui posent devant la caméra. Tous sourient, ont l'air heureux. Cette image contraste avec les deux précédents qui montrent la souffrance des hommes à la guerre. Et le commentaire en voix-off accentue ce contraste entre vaincus et vainqueurs : « 8 mai 1945, les derniers combattants allemands tentent d'échapper à la colère des peuples occupés ». Ce plan explicite le choix du titre du documentaire qui va relater des événements qui font mémoire : les dernières semaines de la guerre avant la capitulation allemande.

Le 3^e plan (split screen) insiste sur la joie des civils. Il nous montre donc une foule en liesse à la Libération. Ce début de documentaire ne marque aucune compassion pour le soldat allemand ou le peuple allemand mais il nous fait comprendre d'emblée que ceux-ci subiront la vengeance des peuples libérés. Cependant le téléspectateur français ne peut que se réjouir avec ces civils dont certains portent des drapeaux français, britanniques ou américains. Ces images contribuent à nous faire partager le bonheur de la foule : il s'agit de notre passé commun et nous sommes ainsi amenés à nous identifier à ces personnes. Le téléspectateur ressent de l'empathie pour ces gens qui ont été occupés pendant quatre longues années et qui ont subi l'oppression, les restrictions, les privations, les humiliations. D'ailleurs un plan serré sur un groupe d'enfants qui agitent des drapeaux tricolores ajoute à l'émotion du téléspectateur.



Image : Ina

Ces images de joie sont fédératrices. Le public sait qu'il fait partie d'un même groupe. Même si la plupart d'entre eux n'ont pas vécu la Seconde Guerre mondiale, presque tout le monde connaît quelqu'un qui a vécu ces événements de près (oncle, grand-parent, voisin...). Les images en couleur permettent de rendre les événements et les personnages plus proches de nous par rapport aux images d'archives en noir et blanc. Effectivement les archives en noir et blanc, comme nous l'avons vu, évoquent des images d'un autre temps pour beaucoup, surtout pour les plus jeunes et semblent renvoyer les faits dans un passé plus lointain.

Ainsi, le téléspectateur ressent davantage d'empathie et se sent plus concerné par cet événement. De plus, la victoire de la France face à l'Allemagne nazie fait partie de notre histoire commune.

Pour toutes ces raisons, les images de Libération prennent une dimension particulière aux yeux des téléspectateurs. Elle est un événement majeur dans l'histoire de France et reste très présent dans la mémoire collective.

Dans cette séquence d'introduction, le commentaire en voix-off va sans cesse nous rappeler (à 3 reprises en 30 secondes) la date de la fin de la guerre : « 8 mai 1945, les capitales fêtent la victoire, sauf Berlin et Tokyo ». Il y aurait donc une visée pédagogique par la répétition rapprochée de cette date. Il semble que le documentaire cherche à informer les téléspectateurs non avertis. Le commentaire en voix-off martèle cette date qu'on ne peut plus oublier. A moins que cette répétition n'ait pour objectif de mettre l'accent sur cette période importante et très particulière de l'histoire et de produire un effet de dramatisation pour rendre la scène plus vivante, plus intense, plus impressionnante.

Alors que nous voyions une foule en liesse et entendions des bruitages de cris de joie, le documentaire enchaîne sur des images en couleur d'une ville en ruines. On

comprend qu'il s'agit de Berlin avec le commentaire en voix-off mais réellement on n'en a aucune certitude. Il faut croire le documentaire sur parole.

Ces premières minutes du film nous offre un contraste frappant entre images tragiques (destruction de villes, morts) et images joyeuses (foule en liesse). Il y a donc une forme de dramatisation dans le montage, dans le choix de l'ordre de passage des images à l'écran. Le téléspectateur n'est pas ménagé, confronté qu'il est à des images violentes dès les premières secondes du film. Puis des images évoquant la joie vont contribuer à faire retomber la tension, dans une sorte d'accalmie, avant de le replonger à nouveau, sans transition, dans la tragédie, par des images qui suggèrent la violence des combats (villes en ruines). Opposer des images qui évoquent la joie, la paix en les insérant au milieu d'images qui montrent la force des combats permet d'accentuer encore plus la violence et l'horreur de la guerre. Ce procédé donne au téléspectateur la possibilité de ne pas banaliser les images violentes, car à force de les voir, il s'y habitue et elles ne produisent presque plus d'effet sur lui. Et comme le dit Jean-Pierre Davier dans la revue d'histoire *Vingtième siècle* : « *trop d'images tuent l'image. Ce même paradoxe vaut pour la violence, à laquelle on finirait presque par s'habituer*⁴⁸⁷ ».

Le commentaire en voix-off poursuit : « *8 mai 1945, Hitler est mort* ». On voit donc l'image en gros plan d'un cadavre carbonisé. Même si ce plan n'est pas très long, le gros plan sur ce mort, permet aux téléspectateurs d'être sûr de ce qu'il voit. Ce gros plan est volontaire et montre une stratégie de dramatisation de la mort d'Hitler. C'est un parti pris car cette image du corps brûlé est utilisée un peu plus loin dans le documentaire mais en plan moyen. On le voit en entier mais on n'aperçoit plus les détails. Le téléspectateur se tient plus loin du cadavre. Le gros plan donne, lui, une dimension sensationnaliste à l'image. En effet, le public voit de près le cadavre d'Hitler au sujet duquel on a longtemps assuré qu'il n'avait jamais été retrouvé. Il permet aux téléspectateurs d'observer dans les détails le visage brûlé du mort dont on distingue tout de même le nez, la bouche, les yeux. Il a le pouvoir de choquer durablement. Cette image ainsi filmée ne s'oublie pas.

⁴⁸⁷ BELOT Robert, « Images, lettres et sons », In, *Vingtième siècle*, n°107, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P), 2010/3, p. 171-186, http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=VIN_107_0171.



Image : Ina

Les 30 premières secondes de ce documentaire sont d'une grande violence. C'est l'introduction et cela nous laisse présager de la suite.

La tonalité de cette fin de séquence d'introduction est légère. Il s'agit d'une allégorie de la liberté retrouvée : différents plans de chevaux courant dans la nature. Ces images sont dignes d'un western ainsi que le suggèrent les bruitages ajoutés de sabots de chevaux et de hennissements. Le commentaire en voix-off explicite le rapport entre le thème du documentaire et ces images : « *Symbole de liberté retrouvée, les chevaux de l'armée sont démobilisés* ».

Le générique apparaît sur un plan séquence d'un cheval seul, qui court. L'image est légèrement ralentie. Elle est surprenante après les images violentes du début de la séquence, mais elle apaisante et reposante. On a un réel sentiment de liberté, de grand espace, de sérénité. C'est l'accalmie après la tempête. Mais cela est de courte durée puisque les plans suivants sont bruyants. On y voit des tanks qui tirent des coups de canon avec le bruitage associé.

Le téléspectateur sort de sa torpeur brutalement. L'atmosphère de ces plans est complètement opposée à celle de la séquence des chevaux.

Non seulement les images sont brutales mais le vocabulaire employé par le commentaire en voix-off aussi et il donne le ton. Ainsi après le générique, on parle de « *guerre sans merci* », le téléspectateur doit comprendre une guerre cruelle et dévastatrice. Ainsi le commentaire explique pourquoi les civils allemands fuient avant l'arrivée des Russes : « *La rumeur est terrible : ils tuent, ils pillent. Ils violent les femmes allemandes* ». Ce commentaire fait froid dans le dos surtout lorsqu'il est accompagné de l'image en couleur d'une jeune femme blonde, qu'on suppose être allemande, même si elle porte des vêtements militaire (pantalon kaki), et qui marche vers la caméra jusqu'à approcher son visage en gros plan et là, on distingue bien nettement son œil tuméfié.



Image : Ina

Les autres plans qui suivent montrent toujours cette jeune femme, mais cette fois le commentaire s'est tu pour laisser le téléspectateur contempler une des conséquences terribles de la guerre. On voit alors la femme en gros plan et en couleur, elle est décoiffée, elle a les cheveux emmêlés, collés, son œil est fermé et gonflé, elle a des blessures sur tout le bas du visage. On imagine aisément la violence de l'agression qu'elle a dû subir.

Objectivement, on peut supposer qu'elle a été frappée, mais par qui ? On est en droit de se demander si ces images ont été tournées par les Alliés ou par les Allemands car le commentaire ne le dit pas explicitement. Il laisse supposer qu'il s'agit d'une femme allemande violée par les Russes mais rien ne nous le prouve. On peut penser que l'image sert simplement à illustrer le commentaire.

Le gros plan contraint le téléspectateur à voir ce sinistre spectacle et focalise l'attention sur ce visage tuméfié. De plus il vise à produire un effet très fort sur le public.

Rapidement, on l'impression d'être indiscret lorsque cette femme soupire, baisse la tête et cache son visage entre ses mains. On se rend compte qu'elle est gênée d'être exposée de la sorte. Il semble que ce soit douloureux pour elle d'être filmée, de montrer sa souffrance, sa honte. Quoi qu'il en soit, on est mis en position de voyeurisme. Les images de cette femme agressée sont racoleuses et ajoutent à la violence du documentaire.

Dans ces premières minutes de documentaire, une autre scène violente montre un soldat allemand pendu à un arbre. Le premier plan sur le pendu et sur le soldat américain qui est à côté de lui est large. Ici l'image est en noir et blanc contrairement aux précédentes. Le commentaire explique ce qu'elle donne à voir précisément : « *Les SS pendent les déserteurs, pour l'exemple et pour que les Alliés les trouvent, qu'ils sachent que l'Allemagne résistera jusqu'au bout* ». Le téléspectateur peut alors mieux se rendre compte du fanatisme des derniers combattants dont parlait le commentaire juste avant (« *Les Alliés occidentaux se heurtent aux fanatiques* »). Celui-ci décrit les soldats allemands mais surtout les SS comme

des hommes excessivement déterminés et prêts à tout. Ils sont présentés comme des « *fanatiques* » alors même qu'ils n'ont plus leur chef, mort quelque temps auparavant. Le téléspectateur ne peut les voir que comme des monstres. Le documentaire montre une vision manichéenne de la guerre avec d'un côté les méchants Allemands et de l'autre les gentils Alliés. Certes, on a facilement tendance à concevoir la guerre de cette façon, ce qui peut être légitime car beaucoup de pays ont été envahis et occupés par l'Allemagne et les nazis ont mis en place une industrie de la mort jamais vue auparavant. Mais dans une guerre, il y a toujours des exactions commises par tous les camps qui s'opposent. Ainsi, dans aucun des documentaires qui nous ont été donnés de voir, le viol des femmes normandes par quelques soldats Américains n'a été évoqué. On a largement parlé des viols sur les femmes allemandes commis par les Russes ou les viols des femmes russes commis par les Allemands, mais jamais de ceux qui ont été commis en France au moment du Débarquement. Les documentaires nous imposent donc une vision du conflit qui manque parfois d'impartialité. Une des raisons que l'on pourrait avancer pour expliquer ce fait est la volonté de ne pas ternir la victoire ainsi que l'image de nos plus proches alliés car nous avons probablement besoin de cette image positive pour nous souvenir.



L'autre plan est un plan plus rapproché et l'on distingue clairement la figure de l'homme pendu qui n'a presque plus forme humaine. Son visage est creusé, décomposé dans la mort. Le plan rapproché permet de surprendre le public. En effet l'image est choquante et on comprend pourquoi ce documentaire est interdit au moins de 10 ans. Évidemment, vouloir montrer la guerre, c'est montrer des images qui choquent car toute guerre est violence et il n'y a rien d'étonnant à voir ce genre d'images. En revanche, ce que l'on souhaite évoquer ici, c'est le choix du cadrage. Pourquoi les documentaristes ne se sont-ils pas contentés d'un seul plan large qui aurait montré de loin le pendu ? Pourquoi infligent-ils aux téléspectateurs cette image de mort en plan serré où l'on distingue parfaitement le visage en décomposition ? Il y a donc une volonté de sensationnalisme par le choix fait de montrer en gros plan une telle scène.







Image : Ina






Le dernier plan montre le soldat américain qui détache le pendu. Le corps inerte de ce dernier tombe lourdement au sol. Ce spectacle met mal à l'aise, et ce sentiment est renforcé par le silence qui s'établit (le commentaire s'arrête ainsi que la musique de la scène précédente). Il inquiète davantage le public et met en valeur la scène qui se déroule sous ses yeux. La musique se tait. Le silence joue sur les traditions chrétiennes de recueillement face à la mort. Mais il n'est pas complet car en arrière fond on entend un bourdonnement lugubre qui rend l'atmosphère de la scène lourde.




Les toutes premières minutes du documentaire *8 mai 1945, la Capitulation*, sont d'une grande brutalité tant par les images qu'elles montrent que par les termes employés par le commentaire explicatif en voix-off. Les plans sont très courts et donc en peu de temps on a pléthore d'images.

n° plan	Temps	Images	Commentaires	Musique	Bruitage
1	4 secondes		"8 mai 1945, (...)"	musique tragique	Aucun
2	2 secondes		"(...) les derniers combattants allemands tentent d'échapper à la colère (...)"	musique tragique	Aucun

3	3 secondes		<p>"(...) <i>des peuples occupés.</i>"</p>	<p>musique tragique</p>	<p>Aucun</p>
4	4 secondes			<p>musique tragique</p>	<p>Aucun</p>
5	2 secondes		<p>"8 mai 1945, (...)"</p>	<p>musique triste, violons lents</p>	<p>cris de foule</p>
6	3 secondes		<p>"(...) <i>les capitales fêtent la victoire (...)</i>"</p>	<p>musique triste</p>	<p>cris d'enfants</p>

7	5 secondes		"(...) <i>sauf Berlin et Tokyo. 8 mai 1945, (...)</i> "	musique triste	Aucun
8	2 secondes		"(...) <i>Hitler est mort.</i> "	musique évoquant le danger	Aucun
9	2 secondes		" <i>Le Maréchal Keitel signe la capitulation (...)</i> "	musique évoquant le danger	Aucun
10	3 secondes		"(...) <i>de l'Allemagne nazie.</i> "	musique évoquant le danger	Aucun

11	2 secondes	 chevaux qui galopent		absence de musique	bruits des sabots de chevaux au galop
12	2 secondes	 chevaux qui galopent	<i>"Symbole de la liberté (...)"</i>	absence de musique	bruits des sabots de chevaux au galop
13	6 secondes	 	<i>"(...) les chevaux de l'armée sont démobilisés."</i>	pas de musique au début + Puis musique assez basse évoquant l'aventure (violons assez lents)	bruits des sabots de chevaux au galop + plusieurs hennissements
14	4 secondes			violons un peu plus rapides, musique évoquant l'aventure	bruits des sabots de chevaux au galop + plusieurs hennissements

15	6 secondes			musique évoquant l'aventure	bruits des sabots de chevaux au galop + plusieurs hennissements
16	2 secondes			violons plus aigus, musique plus forte évoquant la liberté	bruits des sabots de chevaux au galop
17	7 secondes			musique évoquant la liberté	aucun
TOTAL = 59 secondes et 17 plans					

Pourtant, le commentaire prend son temps. Il y a quelques pauses, quelques courts silences et la voix est posée, calme, lente. Le contraste entre le rythme des images et celui du commentaire permet aux téléspectateurs de ne pas avoir l'impression que tout va trop vite. Il y a assez peu de commentaires, ils n'ont donc que peu de choses à écouter et intégrer. Ils sont peut être submergés par les images qu'ils ont à peine le temps de voir car certaines ne durent qu'une ou deux secondes, mais le discours n'est pas dense et est donc facilement assimilé.

2. Deuxième séquence : la découverte des camps

Dans cette séquence, le public va découvrir le contexte dans lequel les Alliés ont découvert les camps de concentration et leurs réactions. Ici ils ne vont pas être épargnés non plus par les horreurs du génocide des juifs industrialisé par les nazis. La découverte des camps par les soviétiques est signalée (« *Dans leur avancée, les soviétiques ont découvert l'univers concentrationnaire d'Hitler* ») et les téléspectateurs vont être confrontés à l'horreur des images d'archives tournées lors de la libération des camps. Ainsi le documentariste, contrairement à Claude Lanzmann dans *Shoah*, fait le choix de montrer les images terrifiantes sans ménagement.

Toutes les images des camps de concentrations et d'extermination sont en noir et blanc. Ici celles qui ont été choisies pour illustrer le documentaire ne sont plus en couleur. La couleur n'est plus nécessaire pour ajouter une dimension sensationnelle aux images qui sont suffisamment impressionnantes, spectaculaires pour qu'elles s'enracinent dans la mémoire du téléspectateur. Elles sont difficiles à regarder, et les coloriser ou choisir des images tournées en couleur les rendraient, pour certaines, insupportables. De plus, coloriser des images des camps de concentration est toujours malvenu car comme le dit très clairement Robert Belot :

« les couleurs voulaient rendre la réalité de la guerre plus accessible, alors que ce traitement a pour effet de la "fictionniser" et donc de la déréaliser. [...] Si l'on prétend se placer dans le cadre d'une véritable démarche historique, on ne peut cautionner une telle pratique qui dénature le document. Le respect du document doit être absolu. Et l'image (l'iconographie en général) n'est pas une source mineure de l'histoire : c'est un document à part entière⁴⁸⁸ ».

A ce jour, aucun documentariste n'a osé coloriser les images des camps.

Cette séquence s'ouvre sur des images de prisonnières. Le premier plan montre deux femmes vêtues de l'habit rayé des déportés, entourées de trois soldats russes. Elles ont l'air d'être valides, en bonne santé même, mais le commentaire en voix-off n'explique rien de particulier sur cette image d'archives. Pourtant quand on voit les autres déportés, on se rend compte que leur état de santé, très précaire, n'est absolument pas le même.

⁴⁸⁸ BELOT Robert, « Images, lettres et sons », op. cit.



Images : Ina

Ces femmes marchent, alors que nous verrons plus loin, dans un autre plan, un homme trop faible pour se tenir debout. Aujourd'hui on sait que les Russes (et les autres Alliés) ont fait des reconstitutions de la libération des camps parce qu'ils ne s'attendaient pas à trouver toutes ces horreurs et n'avaient donc pas prévu de filmer directement, ou alors parce que dans certains camps, il était impossible d'entrer à cause des maladies contagieuses, comme le typhus par exemple, ou encore pour des raisons de cinégénie. Des reconstitutions de ce que les Alliés y avaient trouvé étaient réalisées un ou deux jours plus tard avec l'aide de figurants, souvent des villageois d'à côté. Cependant, pour ces femmes en question, il peut également s'agir de déportées arrivées récemment au camp. Mais le commentaire en voix-off ne confirme rien. Les téléspectateurs sont dupés.

Cependant, c'est là que se pose la question de l'origine des images d'archives. On sait qu'il s'agit d'un document allié (russe) et qu'il servira à montrer au monde les crimes nazis. Mais on ne sait pas dans quelles conditions ont été tournées ces images. Pour une meilleure compréhension de l'histoire et une meilleure intégrité de la part du documentariste, il aurait été nécessaire que le commentaire explicatif précise cela, plutôt que d'imaginer que les téléspectateurs ne se poseront pas la question.

Le second plan montre des gens qui marchent derrière des fils barbelés, tous dans la même direction. On ne voit que des silhouettes, des ombres, comme celle de l'homme au premier plan, grand et élancé, enveloppé dans une couverture (les mêmes que l'on trouvait sur les châlits).



Image : Ina

Pour habiller l'image, une musique en arrière fond qui ressemble à un chant lugubre ou éventuellement le bruit du vent qui s'engouffre dans un interstice, a été choisie. Elle donne un côté fantasmagorique au plan. La caméra est fixe et les ombres passent devant, derrière des barbelés au son d'un chant lugubre. La musique choisie pour illustrer cette image d'archives donne l'impression aux téléspectateurs qu'ils sont face à des fantômes qui errent dans le camp. Elle apporte une atmosphère particulière au plan et permet de faire aisément le rapprochement entre ces ombres qu'on perçoit à l'image et les nombreux morts des camps. Le public peut assimiler aisément ces ombres avec les fantômes des victimes qui hantent les lieux. Ainsi grâce à la musique accolée à l'image, les téléspectateurs ont l'impression de voir les morts, victimes des camps d'extermination ou de concentration, s'animer sous leurs yeux. D'ailleurs, le commentaire explicatif en voix-off ne fait que renforcer ce sentiment en listant les communautés des victimes exterminées : « *Les nazis ont exterminé dix millions d'être humains : Juifs, Tziganes, prisonniers russes, résistants* ». Dans cet exemple, on se rend compte à quel point le montage est important et peut orienter la lecture d'une image. Il suffit d'ajouter une musique d'ambiance qui apporte une atmosphère particulière à une image pour amener les téléspectateurs à envisager un plan d'une certaine manière.

Dans cette séquence, les documentaristes ont choisi de montrer aux téléspectateurs un certain nombre d'images insoutenables. Puisque le documentaire a une volonté historique, la réalisatrice, Isabelle Clarke a préféré ne pas épargner le public avec le montage. Elle veut le mettre face aux horreurs de la guerre pour qu'il sache et n'oublie pas. Ainsi des images particulièrement difficiles à regarder, car il s'agit d'exterminations de masses, sont montrées. En effet, on ne voit pas simplement un ou deux cadavres, ce sont des corps empilés, décharnés qui s'offrent aux yeux du téléspectateur. Ce qui choque de surcroît c'est le décharnement de ces corps. À l'heure du négationnisme grandissant et devant l'indicible, la réalisatrice prend le parti de montrer des images d'archives traumatisantes, pour preuves.



Image : Ina

Le commentaire s'est tu mais la musique, le chant lugubre est toujours présent. L'atmosphère est très sombre. Le silence qui s'établit traduit l'indicible. On observe un silence pour toutes ces victimes. Le moment est tragique. Les téléspectateurs sont unis dans le recueillement des morts. Encore une fois, ici le montage les met dans une certaine position. Ainsi, l'absence de commentaire invite à respecter le silence face à ces images macabres pendant que se fait entendre un chant évoquant les chants grégoriens. Le montage nous sollicite donc pour le respect des morts.

D'autres images difficiles montrent l'intérieur d'un four crématoire contenant encore des restes humains. Ainsi, une scène dévoile un homme qui ouvre la porte d'un four. Dans un premier temps, on voit indistinctement l'intérieur. Mais au plan suivant, la porte est filmée en gros plan et une main vient l'ouvrir en grand. Cette fois, on distingue clairement le squelette d'un homme. On voit le crâne, les côtes, la colonne vertébrale ainsi que le bassin.



Image : Ina

C'est une image terrifiante pour ce qu'elle représente (un squelette humain) mais également pour ce qu'elle signifie : l'extermination de masse, le caractère industriel de ce génocide ainsi que les victimes brûlées pour masquer les crimes. Et la musique, toujours la même, celle du chant lugubre, ne fait qu'accentuer le traumatisme ressenti. Encore une fois, ces images sont choquantes car elles donnent à voir les exactions de la guerre, mais c'est le choix des documentaristes. Ils n'étaient pas obligés de montrer l'intérieur d'un four crématoire. Ils auraient pu se contenter d'un four fermé ou vide mais on sent le besoin de prouver que tout cela a bien existé par la folie de quelques hommes. Le commentaire en voix-off évoque la « *démence meurtrière* » des nazis. Le terme de « *démence* » est fort et fait bien comprendre aux téléspectateurs que l'on est face à l'irrationnel. Le commentaire explicatif accuse les nazis d'avoir perpétré ces crimes non seulement dans un but idéologique mais également par pure voyoucratie. Ainsi il parle « *du pire banditisme* » pour qualifier l'industrie de la mort mise en place par les nazis. En effet, « *les SS récupéraient*

tout. Jusqu'au plus sordide ». D'ailleurs, le documentaire va montrer aux téléspectateurs ce qu'il entend par « *sordide* » puisque les quelques plans qui vont suivre, sont très impressionnants par le nombre d'objets collectionnés par les nazis (montagnes de valises, de brosses à dents, brosses à cheveux, de blaireaux, de vêtements etc.).

Images : Ina



Photo de gauche : brosses en tout genre



Photo de droite : blaireaux

Mais ce qui frappe le plus ce sont les amas de cheveux ou d'ossements humains. Ainsi les téléspectateurs sont confrontés à un amoncellement de cheveux filmé en très gros plan. On aperçoit une tresse blonde, qui a dû être coupée telle quelle sur la tête d'une femme. On distingue même une barrette.



Image : Ina

« 7 tonnes de cheveux de femmes destinés à la confection d'uniformes »

Ce plan frappe de manière brutale le téléspectateur car il ne s'agit plus de simples objets, telles par exemple des brosses à dents que l'on aurait confisquées, mais de parties humaines et ce plan fait particulièrement appel à l'imagination du téléspectateur qui peut désormais concevoir la façon dont étaient traités les prisonniers. Ainsi il se figure aisément que les coiffeurs travaillaient à la chaîne (les cheveux attachés ne sont pas dénoués, ils étaient coupés tels quels, les barrettes ne sont pas retirées de la chevelure). L'importance était de gagner du temps. La réalisatrice, par ce plan, a voulu montrer implicitement, en

partie, la brutalité avec laquelle les prisonniers étaient traités et leur déshumanisation. Ainsi ce documentaire aide à une meilleure compréhension du fonctionnement des camps d'extermination.

On plonge un peu plus dans l'abject et l'horreur avec le commentaire en voix-off qui explique à quoi servaient ces cheveux : à confectionner des uniformes. Un malaise s'installe avec le commentaire. On imagine les soldats ou les nazis porter des uniformes en « *laine de cheveux de déportés* ». Effectivement, le commentaire avait dit juste, on est dans le sordide.

Mais le pire reste à venir avec les plans suivants qui montrent un tas très élevé d'ossements humains. Les téléspectateurs découvrent l'ampleur des crimes commis.

Le premier plan montre le tas d'ossement dans son intégralité mais on ne distingue pas bien l'image. C'est le commentaire explicatif qui nous dévoile toute l'horreur : « *122 tonnes d'os* ». Sans le commentaire, le public ne pourrait pas être sûr de ce qu'il voit. Le plan suivant montre le tas d'ossements en plan serré. On s'est rapproché de ce monticule mais on ne le voit pas encore clairement, on le devine grâce au commentaire. De plus, la quantité est énorme, 122 tonnes.



Image : Ina

Le 2^e plan, plus serré

Pourtant, il semble que cet amas d'ossements que le téléspectateur peut voir derrière son écran ne soit pas si énorme. Effectivement en regardant l'image attentivement, on voit des ombres d'hommes au-dessus du monticule et elles occupent presque tout l'espace. Ce tas ne semble pas être constitué de 122 tonnes. Le téléspectateur n'a probablement pas les 122 tonnes d'ossements humains sous les yeux mais ce que l'image montre est suffisant pour en être horrifié. De plus le commentaire ajoute de l'horreur à l'horreur en expliquant que les os sont « *en attente d'expédition à une usine d'engrais* ».

Avec les deux exemples ci-dessus et grâce au commentaire explicatif du documentaire, le public prend bien la mesure de l'abomination de cette industrie de la mort mise en place par les nazis. Il n'y avait pas de petites économies. Tout était récupéré et recyclé. Le documentaire a donc une visée pédagogique auprès de son public.

L'effroi du téléspectateur peut aussi être causé par les chiffres, le tonnage de cheveux ou d'os annoncé par le commentaire : « 7 tonnes de cheveux de femmes » et « 122 tonnes d'os ». Cela donne un aperçu de la grande quantité d'hommes et de femmes qui ont servi de matières premières dans cette industrie de la mort. C'est incommensurable.

Ce documentaire fait revivre les événements du passé. Alors que le commentaire évoque un des trésors nazis caché à Merkers, près de Francfort et trouvé par les Américains, le téléspectateur peut voir le panneau de la ville. Il est averti et sait donc qu'il se trouve là où le trésor nazi a été retrouvé et que les images qui vont suivre vont lui montrer le butin. Le documentaire vise à la bonne compréhension.

Le plan suivant montre un soldat américain qui passe par une ouverture faite dans un mur de briques pour entrer dans une cave. Le public est au cœur de l'action. Il observe les hommes qui entrent dans la cachette nazie. En réalité, la scène a probablement été rejouée. On n'est plus dans la spontanéité mais qu'importe, le téléspectateur est au cœur de l'action.

Vont s'enchaîner différents plans de malles ou tonneaux remplis d'or ou de différents trésors sur une musique triste jouée par des violons, ce qui accentue la dimension tragique du moment, tous ces objets ayant été spoliés aux juifs ou pire, volés sur leurs cadavres (dents en or). Le commentaire va expliquer ce que l'on voit sur chaque image afin de l'on comprenne bien. Ainsi ce sont « des monceaux de dents en or et d'alliances ; 8 000 lingots d'or, d'argent et de platine ; 1 000 sacs de dollars, livres et francs or ; et quantité d'œuvres d'art, la rapine de toute l'Europe ».



Sac rempli de dents en or

Image : Ina

Ces images d'alliances ou de dents en or sont sinistres. Ce sont des images bouleversantes pour ce qu'elles incarnent. En effet les alliances représentent les couples, les familles qui sont des symboles, en règle générale, de paix, d'amour, et qui, ici, prélevées par les nazis, symbolisent la séparation et la destruction des familles. Quant aux dents, on est face à tout ce que l'on ne saurait exprimer : les sonderkommandos (juifs du travail) obligés de les arracher sur les cadavres à la sortie des chambres à gaz. Dans ce cas-ci, c'est toute l'horreur du fonctionnement des camps que continuent de découvrir les téléspectateurs.

L'accumulation des images d'archives montrant les trésors nazis, que l'on sait pertinemment être une spoliation des biens juifs, est un procédé de dramatisation utilisé par la réalisatrice, accentué par les chiffres avancés par le commentaire explicatif. Cela permet de mieux comprendre l'étendu des crimes nazis. De plus, le montage des images nous montre chronologiquement la découverte de la cachette des trésors nazis (panneau de la ville Merkers, soldats qui entrent dans la grotte, différentes images des trésors). Le téléspectateur a l'impression de découvrir les lieux en même temps que les soldats alliés. Il devient le témoin de cette découverte grâce à la façon dont le documentariste a choisi d'agencer les images d'archives lors du montage.

Entre cette scène et la précédente qui montrait la découverte des camps, les téléspectateurs gardent une image de meurtriers et pilliers de toute l'Europe soumise à la barbarie nazie. Le documentaire cherche à enseigner l'histoire de cette guerre à son public et a donc clairement une visée pédagogique.

La scène suivante revient sur la découverte des camps de concentration mais par les Américains cette fois-ci, et dans les camps de l'Ouest dont le célèbre camp de Buchenwald. Le téléspectateur est maintenu dans l'horreur et va être confronté à bon nombre d'images traumatisantes.

Il est face à quatre soldats américains qui regardent des corps squelettiques empilés au premier plan de l'image. Ainsi il peut les voir distinctement. Cette image et les autres qui suivent sont elles aussi pénibles à regarder. Le commentaire, choisi pour les illustrer, va prouver aux téléspectateurs que ce spectacle est terrifiant pour tout le monde, même pour les plus aguerris, et que ces faits n'avaient jamais été observés auparavant dans toute l'histoire de l'humanité.



Image : Ina



Un autre plan de cadavres pris suffisamment près pour que les téléspectateurs puissent distinguer certains détails sinistres des corps

Image : Ina

Le commentaire explique que « *les premiers soldats américains qui pénètrent à Buchenwald sont horrifiés. Ils appellent Patton, qui est pourtant un baroudeur mais qui en tombe malade* ». Effectivement le téléspectateur comprend le malaise des Américains car il revit un peu cette découverte des camps par le biais de son écran et du documentaire. Le commentaire essaie d'expliquer que ce que les Alliés ont trouvé dans les camps est inénarrable, que personne n'avait jamais vu de telles monstruosité. Et, comme pour appuyer son commentaire, les documentaristes choisissent des images affreuses, épouvantables, qui vont bien illustrer leur propos et montrer ce qui a horrifié les Américains et surtout « *le baroudeur Patton* », homme fort et endurci.

D'ailleurs, le documentaire rapporte les paroles d'Eisenhower lorsqu'il découvre ce camp : « *Jamais de ma vie je n'ai vu une chose pareille* ». Personne n'était préparé à voir cela ni le « *baroudeur* » Patton, ni Eisenhower, ni, a fortiori, le spectateur qui en restera marqué comme au fer rouge.

Afin qu'on ne puisse pas nier ce que les Alliés découvrent dans les camps, pour contrer donc les négationnistes, Eisenhower fait filmer les camps et convoque les habitants des alentours ainsi que des journalistes. Les images montrent alors un homme prenant des notes sur un petit calepin. Les téléspectateurs supposent donc qu'il s'agit d'un des journalistes dont parle le commentaire. Ce dernier rapporte ce que « *les journalistes* » ont écrit, sans préciser dans quel journal, et de quel journaliste il s'agit : « *dans notre combat il ne convient plus d'employer les grands mots comme la défense de la liberté, la croisade pour la démocratie, il s'agit du mal absolu, de la lutte de la vie contre la mort* ». Dans cette phrase de journaliste, il y a clairement deux notions qui s'opposent : le Bien et le Mal ; le Bien représentant les Alliés et le Mal l'Allemagne nazie. A cette occasion ce discours rappelle au téléspectateur une notion universelle, partagée par tous, la démocratie, qui s'oppose à l'oppression de la dictature nazie.

Les images qui sont associées à cette déclaration montrent la barbarie nazie. Ainsi la

réalisatrice confronte les téléspectateurs, une fois de plus, à des images de corps décharnés, empilés les uns sur les autres. Certaines images sont montrées en plan serré et le téléspectateur peut clairement observer les détails comme des bouches ouvertes, des sourcils fournis, quelques poils de barbe ..., ce qui lui fait ressentir toute l'horreur, toute la peur qu'inspire une telle vision. Le documentaire le met dans la situation des témoins, habitants des environs et journalistes, qu'Eisenhower avait fait venir. Ensuite, la caméra effectue un panoramique qui révèle aux téléspectateurs la présence de civils près des cadavres. Ils les regardent gravement. Une femme porte la main à la bouche, ce qui nous signale qu'elle est choquée, les hommes ont tous retiré leurs chapeaux en signe de respect et de recueillement devant ces morts. Les téléspectateurs peuvent être amenés à partager ce sentiment aussi. Et c'est bien ce qu'Isabelle Clarke et Daniel Costelle, par le choix de ces images d'archives, ont souhaité apporter au public.



Image : Ina

Sur le plan suivant, l'image est coupée en deux (split screen). À droite, elle est en couleur et nous donne à voir Hitler avec une fillette sur les genoux. Il sourit, affable. Il véhicule ici l'image d'un homme ordinaire qui se laisse attendrir par des enfants.

À gauche, des enfants en plan rapproché sont montrés en noir et blanc. Ils relèvent leurs manches et l'on voit apparaître le tatouage des déportés. Le plan à gauche change et l'on voit un des bras en très gros plan, ce qui permet aux spectateurs d'apercevoir clairement qu'il s'agit du numéro de matricule de l'enfant (donc interné à Auschwitz, car ce fut le seul camp à tatouer les prisonniers). Ce tatouage, mis ainsi en lumière, symbolise la persécution des victimes dans les camps de la mort. Ces enfants ne sont pas décharnés et semblent en relative bonne santé. De plus, ils sont très jeunes et on ne peut que s'étonner de les voir encore en vie puisque tous étaient immédiatement gazés à leur arrivée. Mais comme en a témoigné le rescapé d'Auschwitz, Serge Smulevic, en mars et avril 1944, des convois de juifs hongrois sont arrivés avec des enfants âgés de 5 à 9 ans. Ils ont été employés à des travaux légers et étaient très bien nourris.

« Lors de l'arrivée des Juifs hongrois en mars et avril 1944, il y

avait vraiment de très nombreux enfants parmi eux et ceux qui étaient âgés de 5 à 9 ans ont été dirigés sur Monowitz où nous avons commencé à les voir circuler dans le camp. Ils ne sortaient jamais travailler en commando. La plupart des chefs de block non-juifs les utilisèrent comme "pipel" c'est-à-dire comme garçons de courses et toutes sortes de besognes "ménagères" diverses et légères et aussi à d'autres fins que l'on peut deviner. Ces enfants étaient très bien alimentés, suralimentés même, certains qui avaient encore leur père dans le camp en profitaient pour leur porter à manger.

Ces enfants-là n'ont jamais souffert de la faim. Les "blockältester" leur avaient même fait faire de jolis costumes (rayés bien sûr) sur mesure. [...]

Il n'y a pratiquement pas eu de victimes parmi ces enfants, alors que paradoxalement, dans d'autres convois, les enfants de cet âge avaient directement été exterminés, ce qui conforte l'idée de la façon imprévisible dont les Allemands se sont comportés.

Pourquoi ont-ils épargné ces enfants-là ? On ne le saura jamais. [...] »

Serge Smulevic - par e-mail, juin 2002⁴⁸⁹



Image : Ina

Ce split screen forme un contraste : d'un côté (à droite), Hitler vu sous un autre visage, entouré d'enfants allemands à l'air heureux, et de l'autre la souffrance dans les camps. Cette image ébranle le téléspectateur car les enfants qui symbolisent l'innocence suscitent souvent l'émotion, l'attendrissement.

Quant à la différence de couleur des deux images du plan, elles peuvent s'expliquer par une volonté de mettre en valeur deux situations très opposées : d'un côté, le bonheur que

⁴⁸⁹ http://d-d.natanson.pagesperso-orange.fr/enfants_hongrois.htm.

devrait connaître tout enfant est représenté par la fillette sur les genoux d'Hitler. Elle est bien habillée, bien traitée, sereine (elle sourit) ; de l'autre, la tragédie est symbolisée par ces enfants dans les camps. Ils sont habillés avec le costume rayé des déportés, ils sont contraints de travailler et sont devenus des esclaves. Ainsi l'accent est mis d'une part sur l'insouciance des uns et l'autre sur le malheur des autres. On peut également y voir une analogie avec la mort et la vie. Le noir et blanc incarne la mort, la couleur, la vie. Si l'on cherche à pousser l'interprétation de la juxtaposition des ces deux plans, on peut même dire que le noir et blanc évoque la nuit et le brouillard dans lesquels les déportés disparaissaient à tout jamais. Même si le décret Nacht und Nebel (qui signifie Nuit et Brouillard) ne concernait que les déportés politiques (opposants au Reich, résistants) qui devaient disparaître sans laisser de traces, tous les déportés et même les enfants, subissaient le même traitement. Tous ont disparu sans que personne ne sache où ils allaient et ce qu'ils devenaient. Ils ont disparu dans la nuit et le brouillard.

Ces deux images juxtaposées montrent également les deux faces d'Hitler : l'homme charmant en société et l'homme monstrueux à l'origine, entre autres, de l'euthanasie des handicapés, de l'extermination des Juifs, de toutes les catastrophes engendrées par la guerre...). Ce contraste entre l'amabilité d'Hitler et sa barbarie, entre ces enfants allemands qu'il câline et les enfants juifs qu'il fait persécuter, exterminer dans les camps, comme leurs parents, est frappant et stupéfiant pour celui qui l'observe.

La mise en relief de la mort et de la vie se poursuit au plan suivant par une autre opposition. Alors que l'image nous montre deux hommes couchés sur le sol le long des fils barbelés et qui ne bougent plus, le commentaire parle, comme nous l'avons déjà évoqué, « *de la lutte de la vie contre la mort* ». À ce moment précis, l'un des deux hommes relève péniblement la tête. Il est vivant. L'autre homme ne bouge pas, il est sûrement déjà mort. Cette image est un exemple qui vient étayer le commentaire pour montrer la lutte de ce survivant, épuisé au point de ne tenir debout, pour sa survie, pour la vie. C'est la libération des camps, mais rien n'assure que cet homme survivra. Bon nombre de prisonniers délivrés par les Alliés sont morts quelques jours après leur libération des suites de leurs conditions de vie épouvantables. Cette image mêle vivants et morts et montre finalement qu'ils se ressemblent beaucoup. Elle indique aux téléspectateurs que dans les camps, la mort qui était partout continue après la Libération son travail inlassablement. L'homme que nous voyons relever la tête est un mort en sursis. Cette image est très frappante car on imagine que ces hommes trop faibles, manquant de la force nécessaire pour avancer, n'ont pu aller plus loin et se sont écroulés. Ils se sont arrêtés là où leurs dernières forces les avaient lâchés. La vérité

sur le traitement que les nazis leur ont fait subir éclate ici, en plein jour cette fois. Nul ne peut désormais l'ignorer. Les victimes vivantes sont encore là pour le prouver.



Image : Ina

Les deux derniers plans de la séquence montrent la défaite des Allemands et annonce le prix qu'ils auront à payer. Ainsi le premier plan laisse voir en plongée des hommes en rang portant chacun une grande croix blanche sur le dos. Le second et dernier est un plan serré sur cette foule. On voit un visage au premier plan.



Image : Ina

Le dernier plan

Le commentaire en voix-off précise qu'il s'agit d'Allemands réquisitionnés pour enterrer les morts des camps : « *Les Allemands requis pour enterrer les morts des camps porteront cette croix pour longtemps* ». Le commentaire fait naturellement un jeu de mots avec l'expression « *porter sa croix* » dans le contexte donné. Il y a une métaphore évidente de la passion du Christ qui porte la croix sur laquelle il sera crucifié. Les Allemands vont « *porter leur croix pour longtemps* », ce qui est une allusion à ce qui les attend : au partage de l'Allemagne par les Alliés à la fin de la guerre. Les Alliés vont « *crucifier* » l'Allemagne. De plus elle sera très affaiblie par les bombardements subis, une grande partie de la population se retrouvera sans logement, et les conditions de vie seront précaires, très difficiles. Économiquement, l'Allemagne est ruinée à la fin de la guerre. Puis le fossé se creusera entre l'Allemagne de l'Ouest et l'Allemagne de l'Est. Le pays attendra 1989 pour sa réunification. Lorsque le commentaire dit « *longtemps* », le téléspectateur doit comprendre que l'Allemagne portera sa croix pendant 44 ans.

3. La critique de 8 mai 1945, la Capitulation

Ce film documentaire donne le ton dès le début avec le sigle qui signifie « *interdit aux moins de 10 ans* ». On comprend que la réalisatrice Isabelle Clarke a choisi de montrer des images très violentes, choquantes, représentatives de ce que la guerre a été. On est donc, là encore, dans le sensationnalisme par le choix des images d'archives montrées. Le documentaire cherche à faire réagir les téléspectateurs. Il veut susciter leur émotion. Dès le début du documentaire, les images en couleur sont très violentes et n'apportent rien de spécifique à la compréhension de l'Histoire et au documentaire. Elles auraient pu être remplacées par presque n'importe quelle image. La réalisatrice les a choisies pour montrer le caractère effroyable de la guerre, pour que plus aucun téléspectateur ne méconnaisse ces événements. En effet, cette guerre paraît maintenant lointaine, d'une autre époque et peu se sentent aujourd'hui concernés. Il semble qu'Isabelle Clarke et Daniel Costelle aient voulu impliquer davantage le public dans le souvenir de la Seconde Guerre mondiale en montrant ses images douloureuses, inhumaines. De plus, ils ont fait le choix de commencer leur film par des images en couleur et qui ont deux fonctions ici : attirer l'attention des spectateurs et rendre cette guerre plus proche de nous. Comme le rappelle si bien Robert Belot, la couleur « *est censée faciliter l'attention des générations qui n'ont pas connu le temps du noir et blanc, et rendre plus "vivant" et plus proches personnages et paysages. Elle peut aussi avoir une fonction démystificatrice, le noir et blanc imposant une distance psychologique qui tiendrait le spectateur étranger à ce qu'il voit*⁴⁹⁰ ». Même si Robert Belot ne partage pas tout à fait cette idée, il confirme qu'il s'agit d'une conception répandue.

Les images en noir et blanc représentent, dans l'esprit de beaucoup de spectateurs, une époque lointaine qu'ils n'ont pas connue. Or, les événements qui sont loin de nous nous touchent moins que les événements proches, ceux que nous vivons (de loin ou de près). Par exemple, si l'on parle du châtiment de l'écartèlement utilisé par les Perses pendant l'Antiquité, on va trouver ce traitement horrible, mais on ne va pas s'en émouvoir car très éloigné de nous. De plus, beaucoup ne savent pas situer cette période dans le temps. En revanche, si le Journal Télévisé de TF1 divulgue la découverte, au Venezuela, par exemple, d'un homme mort à la suite d'un écartèlement, tout le monde va s'en émouvoir et va en être horrifié. Pourquoi ? Il s'agit exactement de la même torture, les souffrances et les conséquences (la mort) sont les mêmes. En réalité, il a été démontré que ce qui nous touche et nous intéresse le plus est tout ce qui est proche de nous. Plus les événements sont loin de nous, moins nous en sommes touchés, moins nous nous y intéressons.

⁴⁹⁰ BELOT Robert, « Images, lettres et sons », op. cit.

Isabelle Clarke et Daniel Costelle choisissent des images d'archives en couleur dès le début de leur film afin, comme nous l'avons déjà évoqué, d'attirer l'attention des téléspectateurs, principalement ceux qui n'auraient pas connu le noir et blanc (une grande partie des téléspectateurs de nos jours). Ainsi la couleur « *fictionniserait* » les images d'archives. Robert Belot⁴⁹¹ pense même que la couleur peut « *déréaliser* » la réalité. Ainsi alors qu'elle voudrait rendre les images plus réelles pour le spectateur, elles ne feraient qu'accentuer l'impression d'être devant une fiction (donc devant des acteurs qui jouent une scène) et non face à des images ayant témoigné en direct des événements (devant les témoins directs de la guerre). Inconsciemment, le public s'intéresse donc d'emblée à ce documentaire qui lui fait penser à des films de fiction de guerre. Isabelle Clarke et Daniel Costelle réussissent ainsi à l'accrocher dès les premières minutes.

Les images d'archives utilisées dans les premiers instants du documentaire d'Isabelle Clarke et de Daniel Costelle sont simplement spectaculaires et le sang que nous y voyons nous semble beaucoup plus réel en couleur qu'en noir et blanc. Elles sont nombreuses à représenter des morts. D'après Robert Belot, la violence des images n'est pas forcément toujours illustrative. C'est une stratégie pour immerger le public dans la guerre mais il y a le risque « *de placer un spectateur non averti dans une situation où il ne réussirait plus à faire la différence entre les morts des deux camps, des deux philosophies, des deux combats — car l'affrontement était binaire : le totalitarisme contre les valeurs de la démocratie. La colorisation participe de ce risque d'indifférenciation ou de banalisation*⁴⁹² ».

Ainsi la couleur combinée à la violence des images ne permet pas de différencier les morts des deux camps. En effet, l'image du soldat mort au premier plan du documentaire *8 mai 1845, la Capitulation* (dont on ne voit que la main ensanglantée) est violente et la couleur rend cette mort plus réelle (la netteté de l'image est meilleure grâce à la couleur) alors que la vision en noir et blanc d'un mort derrière des barbelés ne présente pas une image plus violente. Il n'y a pas de sang, le mort est filmé de plus loin (plan moyen). On pourrait presque croire qu'il dort. Objectivement (sans se référer à l'Histoire), l'image en couleur est plus violente que l'image en noir et blanc (alors que dans ce dernier cas il s'agit d'un détenu mort à la suite des mauvais traitements infligés par les SS). Pour un téléspectateur non averti, il n'y aura pas de différence de traitement de l'information dans

⁴⁹¹ BELOT Robert, « Images, lettres et sons », op. cit.

⁴⁹² Ibid.

son esprit entre ces deux morts. Une mort vaudra l'autre et encore la mort du soldat ensanglanté pourra paraître plus atroce que celle du prisonnier juif mort sans blessure apparente.

L'autre problème que pose les images choquantes que la réalisatrice choisit de montrer, c'est que le téléspectateur peut s'habituer à cette violence et la banaliser. Il peut ne plus en être touché. Il peut devenir insensible en regardant ces images qui seront devenues en quelque sorte des images banales.

Quand les images ne sont pas spectaculaires, c'est le commentaire en voix-off qui prend le relais. Ainsi les termes contenus sont forts, percutants et visent à produire un effet de sensationnalisme. Il est question de « *guerre sans merci* », de « *rumeur terrible* », de « *fanatiques* », « *terreur* », « *pire banditisme* », « *Mal absolu* », de « *derniers combats féroces* »... La parole n'est pas modérée, les mots ne sont pas mesurés. Ils contribuent à créer du spectaculaire. On cherche à faire peur, à impressionner le public. Il y a clairement une volonté de dramatisation de l'événement dans le montage de Daniel Costelle et d'Isabelle Clarke.

Comme dans tous les films de montage, les images ont été tournées sans le son, des bruitages y ont alors été ajoutés. De plus, souvent une musique en arrière fond se fait entendre afin de créer une atmosphère dans laquelle baignera le téléspectateur. Celui-ci est donc orienté, influencé par cet air qui sert le documentaire et qui l'amène à ressentir les sentiments voulus par les documentaristes.

Cependant, même si les plans sont assez courts, on n'a pas cette impression de trop grande rapidité. Certains durent une dizaine de secondes, ce qui laisse quand même le temps aux téléspectateurs d'observer le plan et de comprendre ce qu'il voit. De plus, on n'enchaîne pas les images d'explosions, de coups de canon, de tirs à la mitrailleuse, ce qui est parfois assourdissant et, en général, ce sont des plans d'une à deux secondes. Dans ce documentaire, ils sont un peu plus longs et plus calmes. Le téléspectateur a le temps d'intégrer ce qu'il voit. Le commentaire l'aide à comprendre l'Histoire qui n'est pas forcément ce qu'il voit dans les images. En effet, parfois le commentaire induit le téléspectateur en erreur. Par exemple, il lui fait croire qu'il voit des images du camp de Buchenwald alors qu'il s'agit de déportés d'Auschwitz (leurs tatouages sur le bras le prouvent).

Ainsi on peut dire que le commentaire donne une légende à une image qui n'est pas forcément celle d'origine et les images ne servent qu'à illustrer le commentaire et à montrer que ce que le documentaire nous dit est véridique. Elles sont donc caution à vérité. Mais en

réalité, elles nous montrent ce que l'on veut bien voir. Qui nous dit que la femme blonde au visage tuméfié est une femme allemande violée par des Russes ? On voit simplement une femme qui a été violente mais par qui ? Pourquoi ? Impossible de le savoir pour le téléspectateur. Pourtant s'il se fie au commentaire en voix-off, il est évident qu'il a sous les yeux la preuve du viol des femmes allemandes par l'Armée rouge. C'est d'ailleurs ce qu'André Bazin avait déjà dénoncé à propos des films de montage comme le rappelle François Niney dans son ouvrage *Le documentaire et ses faux-semblants* :

« Le principe de ce genre de documentaires consiste essentiellement à prêter aux images la structure logique du discours et au discours lui-même la crédibilité et l'évidence de l'image photographique. Le spectateur a l'illusion d'assister à une démonstration visuelle quand ce n'est en réalité qu'une suite de faits équivoques ne tenant que par le ciment des mots qui les accompagnent ⁴⁹³ ».

Effectivement, si l'on regarde le documentaire sans le son, les images se succèdent mais il n'y a pas vraiment de logique dans cet enchaînement. C'est uniquement le commentaire explicatif qui donne un sens à l'enchaînement, au montage des images d'archives. Cela rejoint ce que nous affirmions précédemment, à savoir que presque n'importe quelles images pourraient remplacer celles qu'on voit. Pour ce film documentaire, on imagine donc que la réalisatrice Isabelle Clarke et le scénariste Daniel Costelle ont créé le scénario avant de trouver les images d'archives. Ils l'ont simplement illustré par des archives qui, ici, sont au service du scénario.

Le commentaire n'est pas trop dense. Le téléspectateur n'est pas envahi par trop d'informations. Le débit de parole d'Éric Viellard qui fait la voix-off est lent et permet aux téléspectateurs d'assimiler ce qu'il dit. De plus, il fait quelques pauses et on a la sensation de prendre son temps, de ne pas se hâter. Cette façon de faire, aide le public à mieux comprendre et sûrement à mieux se souvenir car il a le temps d'intégrer toutes les informations. Elles arrivent les unes après les autres, tranquillement, sans se bousculer. Sur certaines il n'y a aucun commentaire (mais une musique en arrière fond). On ne cherche donc pas à transmettre par tous les moyens le plus d'informations possibles. Le réalisateur préfère les distiller.

⁴⁹³ BAZIN André (1975), *Qu'est-ce que le cinéma ? Ontologie et langage*, Paris, Cerf, In, NINEY François (2009), *Le Documentaire et ses faux-semblants*, op. cit., p. 112.

Le documentaire traite de plusieurs événements de la fin de la guerre mais les événements sont toujours envisagés sous un aspect manichéen : les Allemands sont représentés comme le Mal incarné, mêmes les enfants soldats « *incapables de pitié* » ; les Russes sont vus comme des alliés mais qui « *pillent, tuent et violent* » (des alliés peu fréquentables, en somme) ; quant aux Français (de la France Libre ou les maquisards), ils sont perçus comme des héros (« *courageux et tenaces* »). Beaucoup de documentaires donnent cette vision simpliste de la Seconde Guerre mondiale.

Ce documentaire, joue beaucoup sur l'émotion du téléspectateur comme nous l'avons montré, par le choix des images mais également par la musique et par les termes utilisés dans le commentaire explicatif. Il prétend avoir une fonction pédagogique pourtant il explique peu. Le discours explicatif se contente de donner une vision superficielle des événements. Pour Robert Belot, « *Pour mériter son statut de documentaire "historique" et sa vocation pédagogique, une œuvre doit choisir entre l'émotion et l'explication*⁴⁹⁴ ». Pour nous, il semble que *8 mai 1945, la Capitulation* de Daniel Costelle et Isabelle Clarke ait choisi de privilégier l'émotion à l'explication. On sent une certaine visée pédagogique mais le documentaire ne permet pas de s'enrichir beaucoup, notamment en ce qui concerne les téléspectateurs plus avertis qui auraient vu plusieurs documentaires ou films de fiction sur la Seconde Guerre mondiale. Le commentaire n'est pas suffisamment développé, éclairant. On survole certains faits. On est loin de *Shoah* avec Claude Lanzmann qui va dans le détail, insiste pour obtenir certaines réponses.

⁴⁹⁴ BELOT Robert, « Images, lettres et sons », op. cit.

V - Analyse et comparaison de *De Gaulle ou l'éternel défi*, « le rebelle »

1. Le commentaire explicatif : à mi-chemin entre *Shoah* et *8 mai 1945, la Capitulation*

Dans ce documentaire, l'historien Jean Lacouture (conseiller historique du documentaire) apparaît à l'écran en gros plan et s'adresse directement aux téléspectateurs par un regard caméra. D'ailleurs, il dit même « *repreons les faits* » pour inclure et impliquer le public dans son discours.

Mais Jean Lacouture intervient également en voix-off. C'est sa voix que le public entend, posée sur les images d'archives. Elle sert de commentaire explicatif comme dans la plupart des documentaires.

Celui-ci a été écrit avec l'aide de Jean Lacouture et d'après sa biographie de de Gaulle intitulée également *De Gaulle ou l'éternel défi*. L'historien marque donc par sa présence à l'écran son engagement et presque sa paternité du film (réalisé par Jean Labib mais tiré de sa biographie). C'est aussi une façon de faire le lien avec l'œuvre qu'il a écrite sur le Général. Pour le réalisateur Jean Labib, faire intervenir Jean Lacouture est un gage de qualité et de sérieux car l'historien a une légitimité réelle à parler de de Gaulle.

Ainsi on voit bien que le commentaire explicatif intervient par la voix de l'historien à certains moments en son synchrone. Il est donc présent à l'écran tout comme Claude Lanzmann dans *Shoah* mais ce commentaire devient à d'autres moments une voix-off posée sur des images d'archives ainsi que dans *8 mai 1945, La Capitulation* d'Isabelle Clarke et Daniel Costelle.

2. Les témoins

Plusieurs témoins interviennent. Ils sont filmés dans un décor neutre (fond de couleur unie) et en gros plan. On sent donc une certaine unité dans l'enchaînement des interviews. Les gros plans permettent aux spectateurs de bien les observer et de ne pas rater le moindre mouvement imperceptible, qui pourraient trahir un sentiment. L'émotion transparait puisqu'ils reviennent sur une période émouvante de leur histoire, la Libération. Ainsi Léo

Hamon, qui faisait partie du Comité parisien de Libération, et qui y a participé, se souvient avec beaucoup d'émotion. Alors que la caméra le filme en plan poitrine, elle effectue un recadrage jusqu'au gros plan dès qu'il laisse apparaître ses sentiments. En effet, très vite il est obligé de s'interrompre car trop ému pour parler. Il ne s'en cache pas et le dit ouvertement : « *Je n'ai jamais revu Dronne⁴⁹⁵ depuis, sans l'émotion de ce jour. Et vous voyez, à travers beaucoup d'années, elle persiste* ». Précédemment, Georges Buis, Général de la 2e D.B. avait évoqué la libération de la banlieue sud de Paris. Il explique à plusieurs reprises que cet événement a été « *bouleversant* » car les gens étaient si heureux d'être libérés et de voir des troupes françaises qu'ils voulaient offrir aux soldats tout ce qu'ils possédaient, comme une montre, par exemple.

Souvent le témoignage se poursuit en voix-off sur des images d'archives qui illustrent la parole. Dans *Shoah*, on assiste au même procédé : les récits se prolongent sur des images que Lanzmann a filmées. Il ne s'agit pas d'images d'archives car il n'y en a pas dans *Shoah* mais plutôt des lieux dont parlent les témoins et sur lesquels le réalisateur est revenu afin de prouver leur existence.

C'est une façon de lutter contre le négationisme. Les témoins de *Shoah* ne sont pas filmés dans un décor neutre comme c'est le cas dans le documentaire de Jean Labib. Ils sont toujours dans un lieu reconnaissable : chez eux, sur une terrasse, sur le parvis d'une église, dans une forêt... Certains sont interrogés dans des cadres à forte charge émotive. C'est le cas d'Abraham Bomba dans son salon de coiffure qui doit décrire la manière dont il coupait les cheveux des femmes à l'entrée des chambres à gaz, alors que lui-même se trouve dans un salon de coiffure et qu'il coupe les cheveux d'un homme. On peut encore citer Simon Srebnik, rescapé, qui revient à Chelmno dans le village et sur le lieu de l'ancien camp d'extermination ou Henrik Gawkowski, conducteur des trains de déportation à Treblinka, conduisant une locomotive vers la gare de Treblinka. Il en va de même avec l'aiguilleur de la gare de Sobibor, Jan Piwonski, qui délimite le camp de Sobibor pour Lanzmann, ou encore Pana Pietyra, habitante d'Auschwitz, filmée dans son appartement et qui explique, qu'après le départ des Juifs, on lui a donné l'un de leurs appartements. C'est aussi le cas de Motke Zaidl et Itzak Dugin, dont on aperçoit les silhouettes dans la forêt de Shemen, en Israël, alors qu'ils racontent comment ils ont dû réouvrir les fosses communes dans la forêt de Ponary, en Lituanie, semblable à celle de Ben Shemen d'après leur description. On

⁴⁹⁵ Il s'agit de Raymond Dronne, commandant du 1^{er} détachement de la 2^e DB de Leclerc. Lui et ses hommes sont les premiers à entrer dans Paris. Au moment du tournage, il était déjà mort, ce qui secoue probablement davantage le témoin.

pourrait citer encore de nombreux témoins de *Shoah* qui sont mis en scène dans des cadres à forte charge émotive. C'est comme si chacun d'eux lançait aux spectateurs un : « *souviens-toi !* »

3. Les images

Les images sont de deux ordres : des images en couleur datant du tournage (1994) et montrant les témoins, en gros plan la plupart du temps, et celles en noir et blanc des archives.

Ici on est loin de *Shoah*. En effet, on compte de très nombreuses images d'archives aux plans très courts (2 à 5 secondes) et donc un nombre assez important d'images différentes. Ainsi en moins d'une minute (55 secondes), nous avons recensé 15 plans. Dans ce film, tout comme dans le documentaire *8 mai 1945, la Capitulation*, on a pléthore d'images en peu de temps⁴⁹⁶. Dans beaucoup de films de montage elles s'enchaînent à grande vitesse. Colette Piauxt explique cette façon de faire par le fait que les réalisateurs se sont adaptés au langage propre de la télévision :

« [...] *La télévision s'est forgé un langage propre. Nous l'avons assimilé peu à peu, consciemment ou inconsciemment, nous le reproduisons partiellement dans nos films, même quand ils ne sont pas produits avec ou pour une chaîne de télévision. Citons quelques exemples : nous rejetons les plans à grand angle, préférant les gros plans et les très gros plans, nous adoptons un montage vif et haché [...] et un excès de parole. Ce dernier aspect est spécialement révélateur de l'écriture télévisuelle : les mots sont préférés aux images et aux sons, comme si seuls les mots étaient porteurs de signification*⁴⁹⁷ ».

En effet, comme le confirment Ariane Chemin et Catherine Humblot, la télévision est « *aujourd'hui le principal moyen de diffusion du documentaire*⁴⁹⁸ ».

⁴⁹⁶ Annexe 21.

⁴⁹⁷ PIAULT Colette (1993), « La Production », Documentaires n°7, Paris, 1^{er} trimestre 1993, In, BOCARD Béatrice (1997), *Dossiers de l'audiovisuel*, n°72, « Le documentaire du grand aux petits écrans », Ina – La documentation française, mars-avril 1997, p. 23.

⁴⁹⁸ CHEMIN A. et HUMBLLOT C. (1990), « Une catégorie aux confins de l'info », *Le Monde Radio-TV*, Paris, 4-5 février 1990, In, BOCARD Béatrice (1997), *Dossiers de l'audiovisuel*, n°72, « Le documentaire du grand aux petits écrans », Ina – La documentation française, mars-avril 1997, p. 16.

Les plans les plus longs sont ceux en couleur et par conséquent lorsque la caméra filme les témoins.

Dans ce documentaire, il y a beaucoup d'images symptomatiques, comme les noms Patrick Charaudeau. Ainsi on trouve de multiples images d'archives de foule en liesse, de gens agitant des drapeaux. Elles symbolisent les instants de libération.

L'autre type d'images que l'on voit beaucoup sont celles de la guerre : défilé de chars, escadrille d'avions, obus, explosions... Elles sont violentes et représentatives de la guerre. On est habitué à les voir dans d'autres films de montage d'archives.

4. Le son

Toutes ces images sont accompagnées d'un son. Il peut s'agir d'un son synchrone, pour les images des témoins, ou d'un son ajouté en post production dans le cas des images d'archives. Sur ces dernières, c'est celui du commentaire explicatif, de la parole des témoins, de musique ou alors de bruitage. Tout comme dans *8 mai 1945, la Capitulation*, les bruitages vont servir à immerger le spectateur au cœur de l'action. Par exemple, on entend les cris de joie d'une foule sur des images de foule en liesse ou alors on entend le sifflement de l'obus qu'un avion vient de lâcher...

Quant à la musique, elle plonge le spectateur dans une atmosphère particulière. Elle le met dans certaines dispositions. Par exemple, une musique solennelle est jouée sur les images de la poignée de main entre Pétain et Hitler, à Montoire. En tant que spectateur, on est ainsi en condition pour penser que nous sommes face aux heures les plus sombres de notre histoire, à savoir la Collaboration. En effet, Pétain rencontre Hitler à Montoire le 24 octobre 1940 et leur poignée de main a été immortalisée par de nombreux photographes et cameramen. Cette rencontre symbolisée par la poignée de main marque le début de la Collaboration d'État. L'instant est donc grave, d'où la musique qui aide le public à en prendre conscience sans avoir à le dire explicitement. Le témoin suivant viendra expliquer clairement cet événement.

Cette courte analyse montre que ce documentaire se trouve à mi-chemin entre *Shoah* et *8 mai 1945, la Capitulation*. En effet, il se rapproche du premier par certains procédés employés (utilisation de témoin, apparition d'un auteur à l'écran) et en même temps il

rappelle beaucoup le film d'Isabelle Clarke et Daniel Costelle avec l'utilisation de plans courts et d'images d'archives. *De Gaulle ou l'éternel défi : le rebelle* est un film documentaire assez classique dans sa forme. En effet, la plupart des documentaires emploient également des images d'archives, un commentaire en voix-off et l'interview d'un certain nombre de témoins.

VI - Comparaison entre les films documentaires *Shoah* et *8 mai 1945, la Capitulation*

1. La présence du réalisateur

Isabelle Clarke et Daniel Costelle ne marquent pas leur documentaire *8 mai 1945, la Capitulation*, de leur présence. À aucun moment on ne les voit ou on ne les entend dans le film. Le commentaire en voix-off est dit par Éric Viellard, acteur français. La réalisatrice et son scénariste se sont effacés au profit des images et du commentaire alors que Claude Lanzmann est très présent dans *Shoah*. En effet, ce dernier apparaît très souvent à l'écran et quand on ne le voit pas, le spectateur peut l'entendre poser des questions aux témoins. La forme du film de Claude Lanzmann n'est pas classique et était même novatrice à l'époque de sa sortie ; mais le réalisateur n'est pas le seul au monde à apparaître à l'image ou à poser des questions aux témoins de son film. Ainsi Marcel Ophüls, se montre aussi à l'écran par moments et on l'entend également interviewer les protagonistes du *Chagrin et de la Pitié*. Lanzmann apparaît à l'écran car il fait partie intégrante de son film. En effet, il a parcouru le monde entier, on l'a déjà signalé, pour retrouver les témoins (New York, Israël, Bâle...). Il a dû négocier avec certains pour qu'ils acceptent de témoigner et a même accompagné l'un d'entre eux sur les lieux de son internement à Chelmno lorsqu'il était « *Sonderkommando* »⁴⁹⁹. Claude Lanzmann a une relation particulière avec les témoins de son film. Cette relation a pu se tisser au cours des nombreuses années qu'il lui a fallu pour terminer son film⁵⁰⁰. Avant de pouvoir les interviewer, il a pu gagner leur confiance et ainsi obtenir des témoignages hors du commun. Les témoins (principalement des juifs) qui n'ont

⁴⁹⁹ Il s'agit de Simon Srebnik, l'un des deux survivants de Chelmno qui vivait en Israël au moment où Claude Lanzmann est venu le trouver. Simon Srebnik a accepté de revenir à Chelmno avec Claude Lanzmann pour témoigner. C'était la première fois qu'il retournait en Pologne depuis la fin de la guerre.

⁵⁰⁰ De 1974 à 1985.

jamais reparlé de la guerre ont de la difficulté à se livrer. Mais le réalisateur est à leurs côtés pour les encourager. La confiance qu'ils lui accordent facilite le récit. Les langues se délient à tel point que la fille de Motke Zaidel, Hanna, dit que c'est la première fois qu'elle entend son père évoquer cette période.

Ainsi Abraham Bomba, dans son salon de coiffure, ne veut plus parler car c'est une épreuve qui s'avère plus difficile que prévu et qu'il a du mal à surmonter. Claude Lanzmann l'incite à le faire en le nommant par son surnom « Abe » et en lui disant : « *il le faut* ». Il soutient les témoins, les affermit, essaie de leur donner une petite impulsion pour qu'ils puissent continuer leurs terribles récits. Ainsi il pose sa main sur l'épaule de Michael Podchlebnik quand il voit l'émotion trop forte qui submerge l'homme.

Il est présent aussi avec les autres témoins comme les paysans des villages polonais près de Treblinka ou encore Mme Pana Pietyra, habitante de la ville d'Auschwitz, qui habite un appartement « *libéré* » par des juifs en 1940. Le réalisateur n'apparaît pas nécessairement à l'écran. Parfois, il est hors champ mais le spectateur sent sa présence parce qu'il l'entend parler, acquiescer ou répéter ce que lui traduit son interprète ou parce qu'il réagit aux propos des interlocuteurs. Effectivement il rebondit sur ce que lui disent les témoins. Il les emmène le plus loin possible dans leurs explications et demande toujours plus de précisions, quitte à faire répéter. Il n'hésite pas non plus à intervenir pour confronter le témoin à ses dénégations (pour les anciens SS ayant travaillé dans les camps d'extermination).

Ce film n'étant pas composé d'images d'archives, le réalisateur souhaite montrer autre chose. C'est une véritable enquête qu'il a menée pour réunir tous ces gens qu'il a minutieusement choisis. Il a consacré de nombreuses années de sa vie à ce film. Il est le pont entre la parole des témoins et les spectateurs. Il devient le « *médiateur de la mémoire* » comme le dit Carles Torner⁵⁰¹. En effet, les témoins se livrent à lui mais on n'est pas sûr qu'ils se seraient confiés autant à quelqu'un d'autre. Claude Lanzmann permet au public d'accéder à des témoignages inédits. Il est « *l'interlocuteur indispensable pour que la mémoire personnelle et collective de la Shoah soit dite par chacun des témoins*⁵⁰² ». Il ne cherche pas à se distancer de son œuvre ou à disparaître au profit des témoins ou des lieux. Son omniprésence montre aux spectateurs le travail qu'il a effectué en parcourant le monde. De plus, on peut dire que sans la présence du réalisateur, la relation entre les protagonistes et le public ne serait pas la même. Il permet de réduire cette distance entre le public et les

⁵⁰¹ TORNER Carles, op. cit., p. 196.

⁵⁰² TORNER Carles, op. cit., p. 196.

témoins. Ces derniers ne sont pas filmés uniquement en plan poitrine ou en gros plan, on les voit parfois en plan moyen ou en plan d'ensemble, se promenant dans une forêt avec le réalisateur. Celui-ci permet aux spectateurs de se sentir plus proches des témoins. Ainsi ceux-ci sont filmés dans différents lieux mais jamais dans des studios avec un fond neutre. On entre parfois dans leur intimité (chez eux) avec Claude Lanzmann. Il est une sorte de passerelle entre les protagonistes qui reviennent sur le passé et le spectateur ancré dans le présent. C'est d'ailleurs grâce à lui que le public a accès aux images inédites et surprenantes des anciens SS qu'il va interroger et filmer en caméra cachée.

Sa présence, notamment orale, s'explique également par la longueur des plans dans *Shoah*. Le caméraman laisse tourner la caméra afin de capter une émotion, une expression du visage, un geste ou un regard. Pendant ces plans qui sont longs et qui sont fixés sur un protagoniste, il peut arriver que le réalisateur qui se tient à côté, pose une question pour relancer la discussion ou pour faire naître une émotion, un sentiment, une réaction (expression, regard, geste...) chez le témoin.

On voit à quel point la présence de Claude Lanzmann est capitale pour son film. En ne coupant pas ses interventions au montage, il laisse le spectateur s'immerger dans le passé avec le témoin comme s'il était présent sur les lieux, aux côtés du réalisateur. Le public a l'impression de voir à travers les yeux du réalisateur, d'être présent sur les lieux, théâtre des crimes nazis, d'être dans le salon de Filip Muller quand il témoigne... La présence de Lanzmann dans son film lui permet d'établir une relation particulière avec son public. Il l'embarque littéralement à travers ses voyages en Pologne et ailleurs. Dans le même temps, la relation de confiance qu'il a réussi à établir avec les protagonistes de son film (en tout cas pour ceux qui se savent filmés) se construit en même temps avec le spectateur qui a l'impression d'être lui aussi dans la confiance. Cette impression est accentuée par le rythme de *Shoah*.

2. Le rythme

Dans *Shoah*, on sent que le réalisateur prend son temps, le temps nécessaire à la réflexion car ce documentaire est une œuvre intelligente, qui cherche à faire réfléchir son public. La caméra continue de tourner même quand le témoin a fini de parler. Cela permet de l'observer ainsi que son comportement : est-il ému de revivre son passé, gêné de s'être livré ? D'ailleurs Claude Lanzmann ne s'est pas formaté aux standards du film documentaire sur la durée. Les 9 heures du film indiquent aussi que l'on prend son temps. On ne dit pas un

maximum de choses en un minimum de temps. Lanzmann laisse aux témoins tout le loisir de s'exprimer, de se taire, d'être émus, de pleurer et de se reprendre pour finir leur témoignage, tout cela sans que la caméra ne cesse de filmer. Il n'a pas peur des temps morts puisque pour lui il y a toujours quelque chose à voir. On sent qu'il ne cherche pas à remplir, à combler son film par d'innombrables images ou par du son (parole de témoins, musique, commentaires explicatifs, bruitages...). Les seuls sons sont ceux de la voix des protagonistes (le réalisateur et son interprète inclus) ou les bruits ambiants (qu'on entend en arrière fond : klaxons, voitures, sabots de chevaux, cloches d'église...). Il n'y a pas de commentaire explicatif en voix-off comme dans beaucoup de documentaires, dont *8 mai 1945, la Capitulation*. Le témoignage suffit amplement à comprendre l'histoire. Un commentaire n'apporterait rien à *Shoah*. En revanche, à deux reprises dans le film, Claude Lanzmann intervient, face caméra. La première fois, il lit aux spectateurs la lettre que le rabbin de Grabow (ville proche de Chelmno), Jacob Schulmann, a écrit à ses amis de Lodz, en 1942, pour leur apprendre l'extermination des Juifs à Chelmno. Il explique le contexte de cette lettre (quand elle a été écrite, par qui, où, et ce qu'est devenu son auteur). Lors de sa seconde intervention, il lit également une lettre mais il n'apparaît pas à l'écran, il est hors champ. Il s'agit d'un document administratif allemand de 1942 qui indique quels sont les éléments de changement à apporter aux camions de gazage de Chelmno pour faciliter le travail. Dans cette intervention, il se contente juste de lire sans commenter. C'est une façon d'expliquer des événements sans avoir recours au commentaire en voix-off. Dans ces exemples, Lanzmann s'adresse directement à son public sans intermédiaire. Par ce rapprochement avec son public il établit avec lui une certaine complicité. Et ensemble, réalisateur, témoins et public, se trouvent réunis autour de l'évocation de la Shoah.

Parfois, les sous-titres sont utilisés également pour remplacer le commentaire explicatif en voix-off. Ils désignent les lieux (« *Auschwitz-Birkenau* », « *Wannsee* »...), les personnes (« *Filip Muller* », « *Franz Suchomel* »), leur fonctions (« *SS unterscharfuhrer* ») ou ce qu'ils ont fait (« *à la prière de Mordechai Anielewicz, commandant en chef de l'OJC, Antek avait quitté le ghetto 6 jours avant l'attaque allemande* »). Ils permettent de conserver le rythme et l'état d'esprit de *Shoah*. Le spectateur n'est pas dérangé par la voix d'un inconnu qui n'apporterait rien de plus et qui pourrait briser cette sorte d'intimité que le réalisateur a su créer avec son public et les témoins.

Le rythme du film d'Isabelle Clarke et de Danielle Costelle n'est pas le même. Les plans sont beaucoup plus courts même s'il faut reconnaître que certains durent une dizaine

de secondes. On donne donc un peu de temps aux téléspectateurs pour observer les images d'archives. Certaines séquences du film ne sont qu'un enchaînement d'images de 2 ou 3 secondes. Il s'agit d'images de guerre : explosions, tirs à la mitrailleuse, au char... Ces images s'enchaînent dans un bruit assourdissant, le bruitage ayant été ajouté au montage. On est étourdi par la rapidité de l'enchaînement des plans associé au bruitage. Finalement on a le temps de voir peu de choses, presque rien.

Ce type de séquences n'est pas majoritaire dans ce film. Le rythme de *8 mai 1945, la Capitulation* n'est pas vraiment rapide mais on ne peut absolument pas le comparer à celui de *Shoah*.

Le commentaire en voix-off donne également cette impression que le documentaire fonctionne sur un rythme soutenu sans être précipité pour autant. En effet, il dit peu sur une image qui, certes, n'est pas très longue. Il prend souvent des pauses. Le documentaire laisse donc de courts silences entre chaque commentaire. Finalement le commentaire explicatif parle peu. On pourrait penser que, comme dans *Shoah*, les silences peuvent permettre aux téléspectateurs d'assimiler ce qui est dit. Pourtant dans ce film, on n'a pas cette impression. En effet, malgré les quelques silences et le commentaire qui donne peu d'informations, la durée du film n'est pas celle de *Shoah*. *8 mai 1945, la Capitulation* ne dure que 55 minutes et il est impossible de prendre autant son temps que Claude Lanzmann le fait. Ainsi le film d'Isabelle Clarke et de Daniel Costelle donne peu d'éléments explicatifs sur la guerre. On n'apprend presque rien. Le contenu du scénario est plutôt léger. Pour un film qui a une visée pédagogique, il aurait mieux valu traiter moins de sujets, moins d'événements mais plus en profondeur.

Ainsi, même si ce documentaire est très bien renseigné sur les points qu'il aborde, il ne parle que d'une toute petite partie de ce conflit et ne va pas vraiment en profondeur. On ne fait que survoler l'Histoire contrairement à *Shoah* où Claude Lanzmann choisit de ne parler que de l'extermination des Juifs mais le fait minutieusement.

conclusion

Plus de 70 ans se sont écoulés depuis la fin de la Seconde guerre mondiale. Cette guerre fut sans précédent. Il y eut l'industrialisation de la mort mise en place par le régime nazi et principalement à l'encontre des Juifs de toute l'Europe mais également les Tziganes, les homosexuels, les malades mentaux et handicapés.... À la fin de la guerre, le bilan humain est dramatique : environ 50 millions de morts (civils et militaires) dont 6 millions de Juifs. Les événements sont encore dans tous les esprits en raison de leur atrocité jamais égalée mais aussi parce que c'est un événement qui nous semble encore récent (comparé à la Première Guerre mondiale ou à la guerre de 1870). Il nous reste encore des témoins de ce conflit, même s'ils tendent à disparaître de plus en plus, ainsi que de multiples images d'archives

Personne n'a oublié les nombreux procès, dont le plus célèbre est le procès de Nuremberg, qui ont eu lieu, immédiatement après la guerre, afin de juger les principaux dirigeants du III^e Reich, de punir les coupables et faire connaître au monde les crimes nazis perpétrés. Dans le même temps une politique de dénazification de l'Allemagne est engagée.

Cependant on a pu constater qu'aujourd'hui les plus jeunes se sentent moins concernés par ces questions car probablement trop lointaines pour eux. Comment alors faire vivre la mémoire de cette guerre ? Ce problème se pose également dans d'autres pays, comme en France par exemple, où la jeune génération ne se sent plus concernée par cette période de l'histoire parce que trop éloignée d'elle. Comment pourrions-nous faire vivre la mémoire collective de cette guerre une fois les derniers témoins disparus ? D'autant plus que, comme le rappelle Frédéric Worms, « *le fascisme revient. Il est stupéfiant de voir prospérer en Grèce un parti ouvertement nazi*⁵⁰³ *dans un pays où ces derniers ont multiplié les Oradour. Dans tous les pays qui n'ont pas fait un travail de mémoire suffisant – la Pologne, la Hongrie, l'Autriche, etc. – les mêmes remugles remontent : l'antisémitisme, le sexisme, l'homophobie*⁵⁰⁴ ». Il devient donc urgent de faire en sorte que la mémoire collective de la Seconde Guerre mondiale continue de survivre, de résister.

Pour ce faire, il faut comprendre comment se créer la mémoire collective d'un événement. En effet, déchiffrer ses fonctionnements permet de l'entretenir afin qu'elle ne disparaisse pas. La mémoire collective n'est autre que des souvenirs partagés par un groupe social, souvenirs qui se transmettent. Autrement dit elle naît d'un partage de souvenirs entre

⁵⁰³ Frédéric Worms fait référence au parti politique néo-nazi Aube dorée (traduction française) créé en 1992 par Nikólaos Michaloliákos, qui depuis 2011 connaît un certain succès en Grèce (3^e force politique du pays).

⁵⁰⁴ WORMS Frédéric (2016), « Décryptages. Les grands entretiens », *Le Point références*, septembre-octobre 2016, p. 102.

les membres d'un groupe social. Ainsi, certains membres du groupe partagent des souvenirs qu'ils n'ont pas vécus. Ce sont les autres membres du groupe qui les leur rappellent. D'ailleurs notre groupe social nous remémore également des souvenirs que nous avons oubliés comme ceux de l'enfance. Sans ces rappels, nous serions incapables de nous en souvenir. En réalité, à force de nous répéter que nous avons vécu tel et tel événement, nous nous approprions la vision, les souvenirs des autres membres, en nous créant des images de l'événement qui finissent par rentrer dans notre propre mémoire. Ainsi les souvenirs de la Seconde Guerre mondiale se sont transmis de génération en génération.

La mémoire collective construit l'identité d'un groupe. Elle est donc délimitée par une notion d'espace-temps ; tous les souvenirs qui la constituent sont replacés à l'époque des événements et dans un lieu précis. Il est donc possible d'avoir une mémoire collective différente pour une même date en fonction du groupe social auquel on appartient. Par exemple, la mémoire collective de l'année 1940 ne sera pas la même si l'on est Français ou Russe. De même, celle du Débarquement sera différente si l'on est Normand ou Parisien... Chaque groupe social a sa propre mémoire d'un événement. Il existe donc plusieurs mémoires collectives pour un même événement.

Elle est nécessaire à la construction de l'identité des individus qui ont besoin d'y faire sans cesse appel. Ainsi l'idée de travail de mémoire émerge. On veut se souvenir des événements passés, les comprendre et ne pas les oublier car ils font partie de notre identité. Dans notre société, on assiste à une valorisation très importante de la mémoire. Non seulement elle est créatrice d'identité commune mais elle est aussi vue comme une donnée historique. Les individus ont compris que la mémoire collective est fragile. Sa survie dépend uniquement de sa transmission au fil des générations. Si une génération ne la transmet pas, elle risque d'être perdue à tout jamais. Voilà la raison pour laquelle il semble aussi important à un groupe social de même appartenance de ne pas oublier. Face à cette volonté du souvenir qui s'est manifestée très tôt par les acteurs de ces événements historiques dignes d'attention, comme les combattants de la Première Guerre mondiale ou les résistants de la Seconde Guerre mondiale, et face à ce devoir de mémoire, des commémorations sont organisées régulièrement.

La télévision contribue à la mémoire auprès des téléspectateurs en retransmettant en direct les commémorations et en diffusant régulièrement, la veille, de nombreuses émissions du souvenir. Elle joue ce rôle de révélateur de souvenirs lorsqu'elle nous impose des images d'un événement à travers les documentaires notamment, ou grâce à des témoignages qu'elle

diffuse. À force de voir un événement, comme la Seconde Guerre mondiale, traité toujours de la même manière, avec les mêmes images et le même genre de témoignage, une mémoire commune à tous les téléspectateurs de la Seconde Guerre mondiale se crée. Elle joue donc un rôle très important dans la transmission d'une mémoire commune d'un événement en général. Elle devient du coup un objet de transmission de la mémoire collective. Elle cherche ainsi à unir les téléspectateurs, à les rassembler autour d'un pan de leur histoire commune, ce qui contribue à créer une identité commune, à les unifier. On peut même dire qu'en favorisant la diffusion d'une culture de masse, elle a développé l'identité nationale. Ainsi chaque année, la télévision diffuse un très grand nombre de documentaires sur cette guerre. Entre 1946 et 2010, pas moins de 1 864 documentaires sur ce conflit ont été diffusés et rediffusés. Nombreux sont ceux qui sont rediffusés sur une même chaîne ou sur des chaînes différentes. Les rediffusions sur ces événements à la télévision représentent 48 % des retransmissions, toutes chaînes confondues, soit près d'un documentaire sur deux.

La télévision profite donc du moindre événement, parfois même de non-événements historiques pour retransmettre un documentaire. Nous appartenons aujourd'hui à une société de commémorations car nous craignons l'oubli, l'oubli de notre passé, de notre Histoire, qui a fait ce que notre société est. Les aînés, ceux qui ont vécu la Seconde Guerre mondiale, ne comprennent pas que les jeunes générations portent peu d'intérêt à cet événement. Ainsi, pour palier à cette peur de l'oubli, chaque année, ces événements sont rappelés à la télévision par de très nombreux documentaires inédits et rediffusés. De plus la télévision a ce pouvoir de mémoire grâce à ses images qui retiennent l'attention plus que n'importe quel autre média dépourvu d'images.

Si les commémorations télévisées contribuent à entretenir la mémoire, cependant elles soulèvent un problème. En effet elles sont très sélectives et ne retiennent que ce qui fait honneur au pays en laissant de côté le reste. Antoine Prost parle de son côté « *manichéisme purificateur* » qui « *a le don de blanchir le passé* ». Finalement, ces commémorations télévisées sont très proches de la définition de la mémoire collective : sélective, ne retenant que ce qui l'intéresse. En effet, elle sélectionne certaines informations et en oublie d'autres. La sélection effectuée oriente notre vision du passé car on ne connaît que ce dont on nous parle. Si on oublie certains événements, ils sortent de la mémoire collective et notre vision du passé en est changée.

Parmi ce qui intéresse la télévision on peut citer les témoins. Alors que les témoins directs de cette période de l'Histoire commencent à disparaître progressivement, elle prend

le relais auprès des téléspectateurs en faisant le choix de diffuser abondamment leur parole. Le témoignage est pour ceux qui ont vécu l'événement un devoir pédagogique et moral. Ils ont la volonté de faire savoir, de transmettre aux autres hommes, aux jeunes générations afin que les atrocités commises à cette période ne se reproduisent plus, c'est une mise en garde.

Ainsi la mémoire collective, longuement définie par Maurice Halbwachs, continue d'être transmise aux jeunes générations. Comme le dit Gilles Freissinier dans son ouvrage, *La chute du mur de Berlin à la télévision française. De l'événement à l'histoire (1961-2002)*, la télévision « *s'affirme comme un vecteur mémoriel* ». Elle est donc un outil qui transmet de la mémoire. Aujourd'hui, de nombreux documentaristes ont enregistré dans leurs œuvres, les témoignages de ces témoins directs, les faisant ainsi passer à la postérité. Par conséquent, même si nous n'avons plus de témoins directs vivants pour raconter les souvenirs de cet événement, la télévision pourra faire des sessions mémoire collective en diffusant régulièrement des documentaires dans lesquels on retrouve des témoignages.

A terme, ce média va probablement finir par remplacer complètement les familles dans la transmission de la mémoire de cette guerre. En effet, quand, dans les groupes sociaux, plus personne ne transmettra de souvenirs (racontés ou vécus), la télévision, elle, pourra toujours le faire.

Mais a contrario, on peut aussi émettre un doute et se demander si dans quelques années, une fois que tous les témoins de cette guerre auront disparu, on continuera à commémorer les événements relatifs à cette guerre. La télévision continuera-t-elle à diffuser toutes ces émissions sur le dernier conflit mondial ? Restera-t-elle le média qui transmettra aux générations futures les souvenirs, la mémoire collective française de la Seconde Guerre mondiale ? La mémoire des peuples sur ce conflit perdurera-t-elle encore de nombreuses années, passera-t-elle les siècles sans trop vieillir ?

Il est difficile de prédire l'avenir mais on peut d'ores et déjà penser que si notre société continue de raffoler autant des commémorations, la télévision jouera encore ce rôle de transmission longtemps. D'autre part, les archives et la numérisation des témoignages contribueront peut-être à faire vivre cette mémoire.

Ainsi après la fin du dernier conflit, afin de ne pas oublier, les historiens ont préconisé le travail de mémoire qui consiste à mieux connaître notre passé, à identifier les causes et les conséquences des faits, à comprendre. Cependant il semble que l'oubli frappe, quand bien même, et, malgré le discours prôné depuis la fin de la guerre avec le procès de Nuremberg, malgré les commémorations, le travail de mémoire, les mêmes erreurs se sont

reproduites dans le monde. Pourtant, rappelons que ce procès est vu comme un procès pour l'Histoire. Les quatre pays vainqueurs le considéraient comme une leçon à tirer du passé. C'était un appel à la vigilance par rapport aux exactions qui auraient pu être commises par certains régimes. Peu après cette guerre, les quatre puissances moralisatrices, ont elles-mêmes commis des crimes impardonnables. Ainsi, dans les années 1950, la France livre une guerre contre l'Algérie qui réclame son indépendance. Puis dans les années 1970, c'est au tour des États-Unis de mener une guerre au Vietnam. Quant à l'URSS, on connaît tous, la dictature répressive qui a anéanti toute opposition au pouvoir. Finalement, peu de temps après ce procès, trois des quatre pays organisateurs participaient à des agressions contre un peuple, parfois contre des civils innocents. Le procès n'aura pas servi de leçon. Le procureur américain du procès, Robert Jackson, avait vu juste puisqu'il annonce dans un discours à l'attention d'avocats canadiens en septembre 1949 :

« Il est beaucoup trop tôt pour apprécier l'influence du procès de Nuremberg. Mais je m'inscris en faux contre l'idée qu'à lui seul il puisse suffire à empêcher des guerres futures. Quand les enjeux en vaudront la peine et que les chances de succès sembleront assez élevées, je suppose qu'il pourra encore se trouver des chefs imprudents qui plongeront leur peuple dans la guerre, de même que des hommes ont encore recours au meurtre bien qu'il soit puni par la loi⁵⁰⁵ ».

De fait, le Président américain George W. Bush, n'a pas hésité en 2003 à envoyer des milliers de soldats sur le sol irakien sous un faux prétexte (l'Irak aurait détenu des armes de destruction massives, qui auraient pu menacer le monde. Ceci est très vite démenti par les inspecteurs de l'ONU venus à leur tour vérifier cette information). L'Amérique est rapidement suivie par le Royaume-Uni qui envoie à son tour ses soldats. Cette guerre sera vivement contestée par beaucoup. Un autre exemple parmi les plus frappants est celui du génocide Rwandais en 1994. Il a eu lieu à une époque moderne et proche, et pourtant tout le monde a laissé faire sans intervenir. La France a d'ailleurs beaucoup été critiquée là-dessus puisqu'elle entretenait des rapports privilégiés avec le Rwanda (ancienne colonie). Et que dire de la guerre dans l'ex-Yougoslavie qui a ensanglanté la région et qui a connu l'épuration ethnique.

Quant à la prison américaine de Guantanamo, elle pourrait rappeler certains camps

⁵⁰⁵ Robert JACKSON, In, DELPLA François (2006), *Nuremberg face à l'Histoire*, L'Archipel, p. 317.

de prisonniers pendant la Seconde Guerre mondiale. À l'origine, base navale choisie pour son emplacement stratégique et ses conditions d'isolement exceptionnelles, Guantanamo Bay est aujourd'hui une zone de non-droit où les fondements de la justice américaine ont été abandonnés. Dans cette prison, les droits de l'Homme n'étaient pas respectés et beaucoup décriaient cela. C'est pourquoi à son arrivée au pouvoir, le président américain Barack Obama a montré sa détermination à fermer cette prison. Aujourd'hui, le nouveau président américain Donald Trump s'y oppose. Les goulags, ces camps de travail forcé en URSS, ont subsisté bien après la guerre et ont même été un exemple dans certains pays comme au Viêtnam, après 1975, où pendant de nombreuses années des camps dits de rééducation par le travail ont existé.

Des murs aujourd'hui dans le monde il y en a d'autres : le mur séparant les deux Corée, le mur séparant les Chypriotes grecs des Chypriotes turcs, le mur séparant le Mexique des États-Unis, le mur anti-migrants construit par la Hongrie le long de la frontière avec la Serbie... Le mur de Berlin n'a pas empêché non plus la construction du mur israélien séparant les territoires palestiniens de l'État d'Israël et pourtant il est contesté par l'ONU. Il existerait encore une cinquantaine de murs de séparation dans le monde.

De plus si certains citoyens français condamnent l'antisémitisme des Français pendant la Seconde Guerre mondiale, cela ne les empêche pas pour autant de véhiculer des stéréotypes, des préjugés discriminatoires sur certains peuples (par exemple, « *les Arabes sont tous des voleurs, les Noirs sentent mauvais, les Juifs aiment l'argent...* »). Un exemple très proche de nous montre qu'on ne saurait être trop vigilant. En effet, souvenons-nous après le terrible attentat terroriste contre Charlie Hebdo, le 7 janvier 2015, à Paris, et les manifestations du 11 janvier, des commentaires antisémites ont fleuri sur les réseaux sociaux accusant violemment les Juifs d'être à l'origine de l'attentat.

De même nous pouvons nous révolter contre les gens qui se sont rendus passivement coupables de crime contre l'Humanité lors de la Seconde Guerre mondiale et rester passifs face aux tortures existant dans d'autres pays, ou encore plus proches de nous, garder le silence face aux dénonciations de certains Français sur des immigrés sans papier. Même s'il est évident qu'on ne peut pas mettre sur le même plan les conséquences des dénonciations des immigrés aujourd'hui et celles des juifs pendant la guerre, le principe reste le même. Souvenons-nous, en août 2009, les médias annoncent la dénonciation à la police d'un sans-papiers par un conseiller bancaire au LCL. L'homme devait revenir récupérer sa nouvelle

carte bancaire, il a été accueilli par la police. Le journal *L'Humanité*, titre « Les sans-papiers victimes de guet-apens⁵⁰⁶ » et explique : « *Convoqué dans son agence d'Aulnay sous bois (Seine-Saint-Denis) pour récupérer sa carte bleue, Mamadou, client de la banque depuis huit ans, s'est retrouvé face aux forces de l'ordre venues l'arrêter* ». Ce genre de comportement est de plus en plus fréquent dans les entreprises. Ainsi des employés de Pôle emploi et de l'URSSAF sont accusés d'avoir tendu un piège à des clients en situation irrégulière. Nous sommes pourtant toujours autant indignés par les exemples de dénonciations pendant la Seconde Guerre mondiale. D'ailleurs sur le forum de *L'Humanité*, les internautes ont fait le rapprochement dont voici un extrait⁵⁰⁷ :

« [...] d'après Brigitte Wieser encore marginale⁵⁰⁸ -pour l'instant-, mais le dispositif⁵⁰⁹ est en place dans tous les services publics, sous couvert de la lutte "anti fraude". Nos syndicats doivent prendre le problème à bras le corps, tant qu'il est encore temps : les réactions sont bien trop généralistes et tièdes. Les employés qui exercent ces dénonciations doivent être mis au ban de la société par leurs collègues. Il n'y a pas d'autre moyen d'arrêter ces procédés ignobles. Marginale, la dénonciation des Juifs l'était aussi...Ce sont pourtant des Français "ordinaires", de simples employés qui l'ont pratiquée. Pas que des Papon. »

Le travail des souvenirs et de mémoire ainsi que les commémorations, en mettant systématiquement l'accent sur le passé en fait oublier le présent. On se concentre sur le passé et on oublie qu'on fait exactement la même chose aujourd'hui. Alain Houziaux⁵¹⁰ dit que « *plus on insiste sur les horreurs du passé, plus, en fait, on ignore le présent* ». Pour lui, le travail de mémoire nous permet de nous donner bonne conscience par rapport à toutes les horreurs que nous acceptons aujourd'hui, par rapport aux choses que nous faisons ou simplement aux choses que nous laissons faire. Il ajoute que le travail de mémoire et notamment celui sur la Shoah « *sont instrumentalisés. Ils deviennent des paravents pour*

⁵⁰⁶ *L'Humanité*, édition en ligne du 24 août 2009, <http://www.humanite.fr/Les-sans-papiers-victimes-de-guet-apens>.

⁵⁰⁷ L'internaute Patrice Bardet, In, *L'Humanité*, édition en ligne du 24 août 2009, <http://www.humanite.fr/Les-sans-papiers-victimes-de-guet-apens>.

⁵⁰⁸ L'internaute Patrice Bardet fait référence aux dénonciations qui restent encore marginales d'après Brigitte Wieser (association éducation sans frontières).

⁵⁰⁹ L'internaute Patrice Bardet fait référence à la loi de mai 2007 qui oblige les employés de Pôle emploi et des agences d'intérim de contacter la préfecture pour s'assurer de la validité de des papiers des clients étrangers.

⁵¹⁰ HOUZIAUX Alain (2006), « Le Péché originel, Freud et le devoir de mémoire », In, *La mémoire pour quoi faire ?*, Houziaux Alain (dir.), op. cit., p. 42.

justifier une attitude de cécité volontaire [...]»⁵¹¹.

Jean-Claude Guillebaud⁵¹² rappelle que « *l'équilibre entre mémoire et oubli doit faire l'objet d'une quête permanente, d'un effort constant et d'une démarche critique* ». En d'autres termes, nous devons être fiers de notre histoire mais nous devons aussi être capables de reconnaître les fautes qui ont été commises. Nous devons donc nous souvenir avec fierté des exploits de la Résistance française mais en même temps nous devons reconnaître que la délation, la collaboration est une honte pour notre peuple.

Ce mode de pensée est celui qui permet de vivre confortablement avec son passé et celui qui permet le plus d'éviter de commettre les erreurs du passé. Pourtant c'est un procédé qui donne une vision manichéenne de notre histoire. Il faut donc aussi comprendre le contexte historique qui doit nous permettre de mieux comprendre les choses et notamment le comportement (qui nous semble aujourd'hui incompréhensible) des gens qui ont vécu ces événements sans pour autant l'excuser.

On le voit le travail de mémoire est nécessaire. On l'a déjà dit plus haut, en se penchant sur l'histoire de l'Allemagne, on voit que celle-ci a dû se confronter à l'horreur du passé nazi, et en premier lieu au génocide des Juifs. L'indicible, l'atrocité des faits, inhabituels dans toute l'histoire de l'humanité, la Shoah, constituaient immédiatement quelque chose d'insurmontable. On sait que les peuples ont beaucoup de difficulté à assumer les crimes qui ont été commis en leur nom. L'histoire est jalonnée d'exemples : l'attitude des Turcs face à l'extermination des Arméniens, celle des Belges face au Congo, des Espagnols face au génocide des Amérindiens, des Français face à la guerre d'Algérie... Toutefois, en Allemagne, les crimes commis dépassaient tout ce qu'on avait connu alors. Tout de suite après la guerre, les Allemands n'ont pas assumé immédiatement leur passé. Par conséquent ils ne voulaient plus parler ni entendre parler de la guerre et encore moins de l'Holocauste devenu un sujet tabou. S'en est suivie une période de non-dit dans les familles allemandes où les enfants nés après guerre n'entendent pas parler de ce conflit ni même à l'école. C'est une période d'amnésie complète. Le gouvernement d'Adenauer, permet à d'anciens fonctionnaires ayant travaillé pour le régime nazi de retrouver leur poste. C'est ainsi que de nombreux hauts fonctionnaires nazis retrouvèrent un poste dans la fonction publique, comme Hans Globke (sans être membre du parti nazi il avait travaillé de près avec Heinrich Himmler).

⁵¹¹ Ibid.

⁵¹² Ibid., p. 61.

Dans les années 1960, grâce aux écrivains qui se sont interrogés sur l'ignorance de la jeune génération à propos de la guerre, des livres sur le sujet furent édités, ce qui a permis au peuple allemand de sortir de cette période d'amnésie. Les jeunes travaillant dans les médias, ont commencé à s'intéresser de près au sujet et à diffuser des documentaires, des débats, des films sur la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, la télévision a beaucoup contribué à faire évoluer les mentalités. Les jeunes Allemands ne supportant plus le silence de leurs aînés sur la guerre se sont donc emparés du sujet et ont réclamé des réponses. Ils ont dénoncé certains anciens nazis qui travaillaient dans la société allemande de l'époque comme si rien ne s'était jamais passé.

Petit à petit, grâce à la télévision (par le biais de fiction notamment), la Shoah entra dans le débat public allemand et ainsi dans leur identité. Les Allemands ont commencé à s'interroger sur la responsabilité de chacun dans l'Holocauste. Ils ont pris conscience de leur responsabilité collective face à cet événement. Depuis, ils ont érigé de nombreux mémoriaux consacrés à la mémoire des victimes juives. Aujourd'hui ils acceptent d'assumer leur passé.

Le travail de mémoire est donc incontournable. Il est possible qu'avec les années les peuples oublient certains événements du passé et que les rancoeurs disparaissent avec les nouvelles générations. Cependant, un jour, les souvenirs les plus douloureux qui sont enfouis dans l'inconscient des peuples, peuvent resurgir et provoquer de nouveaux conflits, comme par exemple celui des Israéliens et des Palestiniens, celui de l'ancienne Yougoslavie, du Rwanda...

Aujourd'hui, face à un passé non assumé, certaines communautés demandent de plus en plus que soient inscrit dans une mémoire officielle les événements douloureux de leur histoire. C'est le cas aux Antilles françaises où la mémoire de l'esclavage qui semble oubliée par la France (les médias eux-mêmes ne l'évoquent guère), le sujet étant entouré de silence, refait surface régulièrement à l'occasion de crises ou sous l'influence des médias. Devant les réclamations des Antillais, qui demandent que ces faits soient reconnus comme crimes contre l'humanité, depuis peu on assiste à l'émergence timide de cette mémoire. La journée commémorative du 10 mai célèbre la fin de l'esclavage et quelques mémoriaux ont vu le jour. Mais ces entreprises demeurent peu connues du public et cette mémoire ne semble pas concerner toute la nation et n'est pas considérée encore comme un objet d'histoire. A ce propos, la grève qui paralysa les Antilles en 2009 a montré que ces îles étaient minées, certes, par des problèmes économiques, sociaux mais aussi par des problèmes identitaires. Le passé douloureux a pesé lourdement dans ce conflit et a encore une fois resurgi comme toujours au moment de crises. Le sentiment anti-français de certains s'expliquait en partie par ce passé esclavagiste qui n'était pas assumé par la France. Ce n'est

pas avec des commémorations ou la journée du 10 mai que l'on se débarrassera de ces problèmes. Il faudra un véritable travail de réconciliation et d'acceptation du passé qui devra passer par une politique de la mémoire. On pourra ainsi éviter que le ressentiment plonge les sociétés dans les conflits. Les descendants des anciens colons doivent assumer, eux aussi, leur passé, eux qui n'osent encore ouvrir leurs propres archives au public.

On peut citer aussi l'exemple de l'Algérie qui longtemps a attendu que la France assume son passé colonial. Aujourd'hui encore les Algériens ressentent fortement cette blessure. Certes, en décembre 2012 lors de la visite en Algérie du président François Hollande, la presse française et algérienne s'est fait l'écho de ses déclarations concernant ce passé colonial. Il a parlé du système colonial brutal et injuste et des souffrances qu'il a infligées au Algériens. Cependant, même si c'est la première fois dans l'histoire des deux pays qu'un président reconnaît les blessures infligées par la colonisation, un certain nombre a pensé que le Président aurait pu en dire plus et aller encore plus loin. Sa déclaration est restée trop timide. A aucun moment il n'a osé rappeler les crimes français perpétrés durant cette colonisation. Certes, cette déclaration a pu être bien accueillie par d'autres face à celle de Nicolas Sarkozy sur les bienfaits de la colonisation qui n'a pas aidé à apaiser les tensions. On le voit pour pouvoir vivre ensemble et entretenir de bonnes relations sans ressentiment, le passé si peu glorieux soit-il, doit être reconnu, expliqué, éclairci. La repentance est nécessaire aussi pour que les relations deviennent plus fructueuses, moins tendues.

Ainsi, *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo n'a pas pu être projetée pendant longtemps dans les salles de cinéma en France (ainsi d'ailleurs, que tous les autres films tournés pendant la guerre d'Algérie et sortis après 1962) car les pieds-noirs rapatriés ou les anciens combattants s'y refusaient et menaçaient les cinémas qui voulaient projeter ce film. Tout comme ce fut le cas pour les jeunes Allemands des années soixante, les jeunes Français qui n'ont pas non plus connu la guerre vont vouloir à leur tour briser le silence et comprendre. C'est la période où l'on sort *Le Chagrin et la Pitié*, de Marcel Ophüls qui montre la responsabilité du Gouvernement de Vichy. De même la guerre d'Algérie revient dans les esprits, et dans les années soixante-dix les deux films *Avoir 20 ans dans les Aurès* de René Vautier, ou *RAS* de Yves Boisset connaissent un vif succès dans les rangs de la jeune génération. Il faudra attendre l'année 2004 pour que le film *La Bataille d'Alger* soit présenté au Festival de Cannes et pour qu'il sorte dans les salles de cinéma, mais il est toujours décrié par les anciens combattants. Cependant la censure vient aussi probablement des spectateurs qui ont du mal à regarder en face leur passé. La mémoire du passé colonial passe toujours très mal.

Autre souvenir, celui du film de Rachid Bouchareb, *Indigènes*, qui a suscité avant sa sortie de la méfiance. Il a été accusé d'être un film partisan et de réduire la réalité par les négationnistes dont beaucoup se trouvaient dans les rangs de l'extrême droite. L'Élysée a même voulu le regarder avant sa sortie dans les salles de cinéma. Cela prouve à quel point il est complexe de parler de l'histoire des deux pays et que ce sujet soulève des inquiétudes, du ressentiment, des reproches, des revendications, des critiques.

Ces histoires à propos des films *La Bataille d'Alger* et *Indigènes* sont très révélatrices du malaise qu'il existe entre les deux pays. Après toutes ces années la France et l'Algérie ont bien de la difficulté à entretenir des liens apaisés, il y a toujours les marques laissées par la colonisation et le manque de repentance.

Certes le travail de mémoire est certainement en route mais il n'est pas encore bien avancé. En France, depuis 1992 on assiste à une diffusion de plus en plus importante de travaux, de publications, de films de fictions et documentaires, d'expositions sur la guerre d'Algérie. Ainsi une série documentaire de Gabriel Bomin et Benjamin Stora, réalisé par Gabriel Le Bomin et racontée par Kad Merad, a été diffusé le dimanche 11 mars 2012 à la télévision, sur France 2, à 20h35 : *Guerre d'Algérie, La Déchirure*. Pour la première fois le sujet traitait toute la guerre d'Algérie de 1954 à 1962, à partir d'images d'archives, dont certaines qui provenaient de l'armée française ont été interdites pendant longtemps. Le réalisateur a essayé de donner à voir le conflit dans sa globalité et a tenté d'expliquer les faits en tenant compte des différents points de vue qui s'exprimaient.

Pourtant malgré cette évolution, il y a toujours autour de ces événements des pertes de mémoire. On constate que peu de documentaires sont diffusés à la télévision sur cette guerre. On sait qu'elle est un enjeu politique étant un média de masse et pourrait donc subir de ce fait une pression. Pourtant, comme tous les médias, elle est devenue ce que l'on a appelé le quatrième pouvoir, après l'exécutif, le législatif et le judiciaire, ce qui veut dire qu'elle a une grande influence sur les téléspectateurs et peut interférer dans les affaires publiques. D'ailleurs, comme la presse, la radio, elle s'est fait un devoir de dénoncer différents abus. On peut aussi se demander si elle ne craindrait pas de mécontenter les associations d'anciens combattants qui constituent aussi son audimat ? En effet parfois elle se censure elle-même, comme ce fut le cas de TF1 qui retira de la fiction *Hitler, la naissance du mal*, diffusée sur l'ascension d'Hitler au pouvoir le 28 janvier 2004, les scènes où le dictateur tient des discours antisémites. Cette censure fut effectuée pour éviter de choquer ou blesser les téléspectateurs Mais surtout ce silence peut aussi s'expliquer par la difficulté à aborder de façon dépassionnée un sujet très sensible, brûlant et qui est encore très présent dans les mémoires.

Cependant la télévision saura probablement, une fois que ces faits s'éloigneront un peu de notre présent, nous transmettre cette mémoire à travers ses fictions mais aussi ses documentaires qui sont comme des témoins d'une époque. De plus ils constituent un moyen d'échanges, de débats qui permettent de mieux comprendre ce qui s'est passé. Ainsi la France pourra un jour arriver à la repentance et supprimera tout ressentiment.

Enfin nous retiendrons la célèbre petite phrase de Winston Churchill à la fin de la Seconde Guerre mondiale : « *Un peuple qui oublie son passé se condamne à le revivre* ». Ce message adressé aux générations suivantes met en garde contre un manque de vigilance.

L'autre question qu'on se pose c'est de savoir s'il est indispensable pour éviter de reproduire les erreurs du passé de s'obstiner à ne pas oublier. Certes il y a une vraie volonté de la part du peuple de vouloir éviter de perpétrer les erreurs du passé, surtout en ce qui concerne la Seconde Guerre mondiale. Pourtant certains pensent que pour bien vivre tous ensemble, cela implique qu'on soit capable de ne pas toujours s'obstiner à se souvenir. Pour eux, l'oubli que l'on craint tant n'est pas une mauvaise chose. Oublier, c'est montrer que l'on passe à autre chose, et pour reprendre le terme de Freud⁵¹³, oublier c'est faire « *un travail de deuil* ». En effet pour quelques-uns l'oubli n'est pas toujours perçu comme quelque chose de négatif. En effet, les groupes tendent à écarter de leur mémoire tout ce qui peut séparer, éloigner les individus les uns des autres. Ainsi l'oubli peut aider à consolider l'identité d'un groupe. C'est pourquoi après la guerre certains ont essayé d'oublier le rôle compromettant de leurs pour l'unité de tous, comme l'Église, par exemple, qui n'a pas joué le rôle peut-être qu'elle aurait dû jouer dans le massacre des Juifs.

Ainsi, Roland Dorgelès veut oublier pour se protéger, mais aussi pour le salut des nations, pour qu'elles ne s'éloignent pas trop les unes des autres. En 1964, il écrit une nouvelle préface de son ouvrage *Les Croix de bois*, dans laquelle il clame :

« Instruits par les événements, nous savons aujourd'hui qu'il faut oublier. La France et l'Allemagne sont enfermées dans l'Europe comme des fauves dans une cage ; si elles ne s'accordent pas elles s'entredévoreront jusqu'à la fin des temps. Même si le cœur est muet, la raison nous l'ordonne : nous devons barrer d'un trait les années de guerre

⁵¹³ DOSSE François (2006), « Travail et devoir de mémoire chez Paul Ricœur », In, HOUZIAUX Alain (dir.), *La mémoire pour quoi faire ?*, Les Éditions de l'Atelier, Paris, p. 91.

*et celles de l'Occupation. Oui je veux oublier*⁵¹⁴ ».

Les Croix de bois est un livre qui raconte la vie d'une escouade pendant la Première Guerre mondiale, mais rappelons que Roland Dorgelès a connu les deux guerres et a certainement été traumatisé par les horreurs de celles-ci. Pour lui, oublier devient salutaire.

Il faut essayer d'oublier ce qui nous sépare les uns des autres. C'est pourquoi lors de certaines cérémonies commémoratives on a pu voir des invités, qui autrefois étaient nos ennemis, aux côtés du chef d'état. Ainsi à Verdun, le 22 septembre 1984, le Chancelier Kohl et le président Mitterrand main dans la main ont rendu hommage aux soldats tombés durant les deux guerres mondiales, signe du renforcement de l'amitié franco-allemande.



Source : <http://www.ceuropeens.org>

François Mitterrand et Helmut Kohl en 1984

Les Allemands et les Français doivent essayer d'oublier leurs haines d'autrefois, les guerres qui les ont divisés pour pouvoir vivre ensemble et construire la société de demain.

Cependant beaucoup de Juifs refusent toujours d'aller vivre en Allemagne, malgré la main tendue de ce pays. Encore assez récemment, en mars 2008, la chancelière Angela Merkel, lors de sa visite en Israël, a évoqué « *la honte de l'Holocauste* » dans un discours historique devant la Knesset, le Parlement israélien, assurant que l'Allemagne serait toujours aux côtés d'Israël et que son pays devait s'élever contre le racisme et l'antisémitisme. La Chancelière allemande a aussi déclaré que l'Allemagne avait une « *responsabilité particulière* » en ce qui concerne la sécurité d'Israël. « *Cette responsabilité historique fait partie de la politique fondamentale de mon pays*⁵¹⁵ », a-t-elle dit. Parmi les nombreux

⁵¹⁴ DORGELÈS Roland (1919), *Les Croix de bois*, Albin Michel, Paris, édition de 1996, préface p. VI.

⁵¹⁵ <http://www.alliancefr.com>, consulté le 9 novembre 2009.

invités il y avait des survivants de la Shoah et le drapeau allemand avait été hissé sur la Knesset. L'Allemagne est aujourd'hui, le deuxième partenaire mondial d'Israël et la première terre d'émigration juive en Europe. Mais que d'efforts il a fallu accomplir du côté de la mémoire pour arriver à ce résultat. Pourtant cinq députés de la Knesset ont boycotté son discours en déclarant ne pas vouloir entendre parler allemand. Certes, il n'en a pas toujours été ainsi au temps où la rancœur était à son apogée. Par exemple, les Juifs qui n'avaient pu rejoindre Israël et qui n'avaient nulle part où aller, voulaient être séparés des Allemands et restèrent pour cela dans des camps prévus pour eux. Plus tard lorsque certains voulurent vivre en Allemagne, qu'ils considéraient comme leur pays (ils en possédaient toute la culture), ils furent désapprouvés par beaucoup de leurs compatriotes qui voyaient en eux des traîtres ayant déjà oublié leur passé.

Sans pour autant oublier, peut-être n'est-il pas sain de trop s'obstiner à se souvenir. Comment pourrait-on alors vivre en harmonie tous ensemble ? Comme le dit si bien Jean-Claude Guillebaud⁵¹⁶ « *ce serait engager chaque village et chaque famille dans un terrifiant processus de vendetta qui, pour des générations, laisserait actifs les mécanismes même de la guerre civile* ». Il faut donc savoir parfois oublier pour progresser.

Certes on ne peut pas oublier sur commande, mais on peut choisir de ne pas rappeler certains faits, tout passé n'étant pas forcément digne de considération excessive, de ne pas tout commémorer, de voir quels événements historiques on doit choisir, de voir ce qui serait positif et ce qui serait négatif dans la commémoration.

Enfin nous terminerons notre propos en disant que nous ne pouvons pas oublier notre histoire mais nous ne pouvons pas accepter d'être écrasés par son poids.

⁵¹⁶ GUILLEBAUD Jean-Claude (2006), « Entre mémoire et projet », In *La mémoire pour quoi faire ?*, Alain Houziaux (dir.), Les Éditions de l'Atelier, Paris, p. 59.

Annexes

Annexe 1



Source : <http://expositions.bnf.fr/capa/grand/161.htm>

Robert Capa

Femme tondue pour avoir eu un enfant d'un soldat allemand

Chartres, le 19 août 1944

Tirage sur papier baryté, 24,5 x 35 cm

BNF, estampes, acquisition 1964-12200. Ep-25-Fol

Au verso, tampon à l'encre noire :

Please credit : ROBERT CAPA – MAGNUM / COURTESY – LIFE MAGAZINE

Légende dactylographiée sur papier collé : Panel 43 B. Marked by shaved head, a woman collaborationist is escorted out of a village near Cherbourg by jeering town folk following liberation of the region by Allied troops.

Photograph by Robert Capa

© 2001 by Cornell Capa / Magnum Photos

Reconnaisable à son crâne tondu, une femme coupable de collaboration est conduite hors d'un village près de Cherbourg, sous les railleries de la population, après la libération de la région par les troupes alliées.

Annexe 2

Source : <http://bertrand-mertz.parti-socialiste.fr/category/1/>



Les autobus utilisés à Paris lors de la rafle du Vél'd'hiv, les 16 et 17 juillet 1942, stationnés le long du Vélodrome d'Hiver.

C'est l'unique photo retrouvée dans les archives de presse. La censure interdit sa publication en juillet 1942.

Annexe 3

Affidavit de Rudolf Hoess, commandant des camps d'Auschwitz et de Dachau

Source : http://nuremberg.law.harvard.edu/documents/3943-affidavit-concerning-auschwitz-concentration?q=*#p.1

OFFICE OF US CHIEF OF COUNSEL
FOR THE PROSECUTION OF NAZI CRIMINALITY
APO 124A, US ARMY
INTERROGATION DIVISION.

A F F I D A V I T.

I, RUDOLF FRANZ FERDINAND HONSE, being first duly sworn, depose and say as follows:

1. I am forty-six years old, and have been a member of the NSDAP since 1922; a member of the SS since 1934; a member of the Waffen-SS since 1939. I was a member from 1 December 1934 of the SS Guard Unit, the so-called Death-head Formation (Totenkopf Verband).
2. I have been constantly associated with the administration of concentration camps since 1934, serving at Dachau until 1938; then as Adjutant in Sachsenhausen from 1938 to May 1, 1940, when I was appointed Commandant of Auschwitz. I commanded Auschwitz until 1 December, 1943, and estimate that at least 2,500,000 victims were executed and exterminated there by gassing and burning, and at least another half million succumbed to starvation and disease making a total dead of about 3,000,000. This figure represents about 70% or 80% of all persons sent to Auschwitz as prisoners, the remainder having been selected and used for slave labor in the concentration camp industries. Included among the executed and burnt were approximately 20,000 Russian prisoners of war (previously screened out of Prisoner of War cages by the Gestapo) who were delivered at Auschwitz in Wehrmacht transports operated by regular Wehrmacht officers and men. The remainder of the total number of victims included about 100,000 German Jews, and great numbers of citizens, mostly Jewish from Holland, France, Belgium, Poland, Hungary, Czechoslovakia, Greece, or other countries. We executed about 400,000 Hungarian Jews alone at Auschwitz in the summer of 1944.
3. WVHA (Main Economic and Administration Office), headed by Obergruppenfuehrer Oswald Pohl, was responsible for all administrative matters such as billeting, feeding and medical care, in the concentration camps. Prior to establishment of the RSHA, Secret State Police Office (Gestapo) and the Reich Office of Criminal Police were responsible for arrests, commitments to concentration camps, punishments and executions therein. After organization of the RSHA, all of these functions were carried on as before, but, pursuant to orders signed by Heydrich as Chief of the RSHA. While Kaltenbrunner was Chief of RSHA, orders for protective custody, commitments, punishment and individual executions were signed by Kaltenbrunner or by Mueller, Chief of the Gestapo, as Kaltenbrunner's deputy.
4. Mass executions by gassing commenced during the summer 1941 and continued until Fall 1944. I personally supervised executions at Auschwitz until the first of December 1943 and know by reason of my continued duties in the Inspectorate of Concentration Camps WVHA that these mass executions continued as stated above. All mass executions by gassing took place under the direct order, supervisions and responsibility of RSHA. I received all orders for carrying out these mass executions directly from RSHA.
5. On 1 December 1943 I became Chief of AMT I in AMT Group D of the WVHA and in that office was responsible for coordinating all matters arising between RSHA and concentration camps under the administration of WVHA. I held this position until the end of the war. Pohl, as Chief of WVHA, and Kaltenbrunner, as Chief of RSHA, often conferred personally and frequently communicated orally and in writing concerning concentration camps. On 5 October 1944 I brought a lengthy report regarding Mauthausen Concentration Camp to Kaltenbrunner at his office at RSHA, Berlin. Kaltenbrunner asked me to give him a short oral digest of this report and said he would reserve any decision until he had had

Affidavit of Rudolf Franz Ferdinand Hoess, cont'd.

an opportunity to study it in complete detail. This report dealt with the assignment to labor of several hundred prisoners who had been condemned to death - so-called "nameless prisoners".

6. The "final solution" of the Jewish question meant the complete extermination of all Jews in Europe. I was ordered to establish extermination facilities at Auschwitz in June 1941. At that time, there were already in the General Government three other extermination camps; BELZEC, TREBLINKA and JOLZEK. These camps were under the Einsatzkommando of the Security Police and SD. I visited Treblinka to find out how they carried out their extermination. The Camp Commandant at Treblinka told me that he had liquidated 80,000 in the course of one-half year. He was principally concerned with liquidating all the Jews from the Warsaw Ghetto. He used monoxide gas and I did not think that his methods were very efficient. So when I set up the extermination building at Auschwitz, I used Cyclon B, which was a crystallized Prussic Acid which we dropped into the death chamber from a small opening. It took from 3 to 15 minutes to kill the people in the death chamber depending upon climatic conditions. We knew when the people were dead because their screaming stopped. We usually waited about one-half hour before we opened the doors and removed the bodies. After the bodies were removed our special commands took off the rings and extracted the gold from the teeth of the corpses.

7. Another improvement we made over Treblinka was that we built our gas chambers to accommodate 2,000 people at one time, whereas at Treblinka their 10 gas chambers only accommodated 200 people each. The way we selected our victims was as follows: we had two SS doctors on duty at Auschwitz to examine the incoming transports of prisoners. The prisoners would be marched by one of the doctors who would make spot decisions as they walked by. Those who were fit for work were sent into the Camp. Others were sent immediately to the extermination plants. Children of tender years were invariably exterminated since by reason of their youth they were unable to work. Still another improvement we made over Treblinka was that at Treblinka the victims almost always knew that they were to be exterminated and at Auschwitz we endeavored to fool the victims into thinking that they were to go through a delousing process. Of course, frequently they realized our true intentions and we sometimes had riots and difficulties due to that fact. Very frequently women would hide their children under the clothes but of course when we found them we would send the children in to be exterminated. We were required to carry out these exterminations in secrecy but of course the foul and nauseating stench from the continuous burning of bodies permeated the entire area and all of the people living in the surrounding communities knew that exterminations were going on at Auschwitz.

8. We received from time to time special prisoners from the local Gestapo office. The SS doctors killed such prisoners by injections of benzine. Doctors had orders to write ordinary death certificates and could put down any reason at all for the cause of death.

9. From time to time we conducted medical experiments on women inmates, including sterilization and experiments relating to cancer. Most of the people who died under these experiments had been already condemned to death by the Gestapo.

10. Rudolf Mildner was the chief of the Gestapo at Kattowicz and as such was head of the Political Department at Auschwitz which conducted third degree methods of interrogation, from approximately March 1941 until September 1943. As such, he frequently sent prisoners to Auschwitz for incarceration or execution. He visited Auschwitz on several occasions. The Gestapo Court, the SS Standgericht, which tried persons accused of various crimes, such as escaping Prisoners of War, etc., frequently met within Auschwitz, and Mildner often attended the trial of such persons, who usually were executed in Auschwitz following their sentence. I showed Mildner throughout the extermination plant at Auschwitz and he was directly interested in it since he had to send the Jews from his territory for execution at Auschwitz.

Affidavit of Rudolf Franz Ferdinand Hoess, continued

I understand English as it is written above. The above statements are true; this declaration is made by me voluntarily and without compulsion; after reading over the statement, I have signed and executed the same at Nurnberg, Germany, on the fifth day of April, 1946.

S/ Rudolf Hoess

RUDOLF FRANZ FERDINAND HOESS

Subscribed and sworn to before me this
5th day of April, 1946, at Nurnberg,
Germany.

S/ Smith W. Brookhart Jr.

SMITH W. BROOKHART, JR.,
LT COLONEL, IGD.

37

Voici le texte de l'affidavit ci-dessus tiré de l'ouvrage *Nazi Conspiracy and Aggression*, volume 6, pp. 787-790 disponible sur le site :

<https://archive.org/stream/NaziConspiracyAndAggression/Nazi%20Conspiracy%20and%20Aggression%20Volume%206#page/n793/mode/2up>

I, Rudolf Franz Ferdinand Hess, being first duly sworn, depose and say as follows:

I am forty-six years old, and have been a member of the NSDAP [Nazi Party] since 1922; a member of the SS since 1934; a member of the Waffen-SS since 1939. I was a member from 1 December 1934 of the SS Guard Unit, the so-called Deathshead Formation [Totenkopf Verband].

I have been constantly associated with the administration of concentration camps since 1934, serving at Dachau until 1938; then as Adjutant in Sachsenhausen from 1938 to May 1, 1940, when I was appointed Commandant of Auschwitz. I commanded Auschwitz until 1 December 1943, and estimate that at least 2,500,000 victims were executed and exterminated there by gassing and burning, and at least another half million succumbed to starvation and disease making a total dead of about 3,000,000. This figure represents about 70% to 80% of all persons sent to Auschwitz as prisoners, the remainder having been selected and used for slave labor in the concentration camp industries. Included among the executed and burnt were approximately 20,000 Russian prisoners of war (previously screened out of Prisoner of War cages by the Gestapo) who were delivered at Auschwitz in Wehrmacht transports operated by regular Wehrmacht officers and men. The remainder of the total number of victims included about 100,000 German Jews, and great numbers of citizens, mostly Jewish from Holland, France, Belgium, Poland, Hungary, Czechoslovakia, Greece, or other countries. We executed about 400,000 Hungarian Jews alone at Auschwitz in the summer of 1944. . . .

Mass executions by gassing commenced during the summer 1941 and continued until fall 1944. I personally supervised executions at Auschwitz until the first of December 1943 and know by reason of my continued duties in the Inspectorate of Concentration Camps WVHA that these mass executions continued as stated above. . . .

The "final solution" of the Jewish question meant the complete extermination of all Jews in Europe. I was ordered to establish extermination facilities at Auschwitz in June 1941. At that time, there were already in the general government three other extermination camps: Belzek, Treblinka, and Wolzek. These camps were under the Einsatzkommando of the Security Police and SD. I visited Treblinka to find out how they carried out their extermination. The Camp Commandant at Treblinka told me that he had liquidated 80,000 in the course of one-half year. He was principally concerned with liquidating all the Jews from the Warsaw ghetto. He used monoxide gas and I did not think that his methods were very efficient. So when I set up the extermination building at Auschwitz, I used Cyclon B, which was a crystallized prussic acid which we dropped into the death chamber from a small opening. It took from 3 to 15 minutes to kill the people in the death chamber depending upon climatic conditions. We knew when the people were dead because their screaming stopped. We usually waited about one-half hour before we opened the doors and removed the bodies. After the

bodies were removed our special commandos took off the rings and extracted the gold from the teeth of the corpses.

Another improvement we made over Treblinka was that we built our gas chambers to accommodate 2,000 people at one time, whereas at Treblinka their 10 gas chambers only accommodated 200 people each. The way we selected our victims was as follows: we had two SS doctors on duty at Auschwitz to examine the incoming transports of prisoners. The prisoners would be marched by one of the doctors who would make spot decisions as they walked by. Those who were fit for work were sent into the Camp. Others were sent immediately to the extermination plants. Children of tender years were invariably exterminated since by reason of their youth they were unable to work. Still another improvement we made over Treblinka was that at Treblinka the victims almost always knew that they were to be exterminated and at Auschwitz we endeavored to fool the victims into thinking that they were to go through a delousing process. Of course, frequently they realized our true intentions and we sometimes had riots and difficulties due to that fact. Very frequently women would hide their children under the clothes but of course when we found them we would send the children in to be exterminated.

We were required to carry out these exterminations in secrecy but of course the foul and nauseating stench from the continuous burning of bodies permeated the entire area and all of the people living in the surrounding communities knew that exterminations were going on at Auschwitz.

We received from time to time special prisoners from the local Gestapo office. The SS doctors killed such prisoners by injections of benzine. Doctors had orders to write ordinary death certificates and could put down any . . . cause of death.

From time to time we conducted medical experiments on women inmates, including sterilization and experiments relating to cancer. Most of the people who died under these experiments had been already condemned to death by the Gestapo.

Rudolf Mildner was the chief of the Gestapo at Kattowitz and as such was head of the Political Department at Auschwitz which conducted third degree methods of interrogation, from approximately March 1941 until September 1943. As such he frequently sent prisoners to Auschwitz for incarceration or execution. He visited Auschwitz on several occasions. The Gestapo Court, the SS Standgericht, which tried persons accused of various crimes, such as escaping Prisoners of War, etc., frequently met within Auschwitz, and Mildner often attended the trial of such persons, who usually were executed in Auschwitz following their sentence. I showed Mildner throughout the extermination plant at Auschwitz and he was directly interested in it since he had to send the Jews from his territory for execution at Auschwitz. I understand English as it is written above. The above statements are true; this declaration is made by me voluntarily and without compulsion; after reading over the statement, I have signed and executed the same at Nuremberg, Germany, on the fifth day of April 1946.

[signed] Rudolf Hess

Rudolf Franz Ferdinand Hess

Annexe 4

Photographie de la poignée de main entre le Général de Gaulle et le Général Giraud à la conférence de Casablanca en janvier 1943. En arrière-plan, assis, Franklin Roosevelt (gauche) et Winston Churchill (droite).

La poignée de main entre les deux hommes a été rejouée pour les photographes. Ainsi lors de la première prise, de Gaulle n'a pas encore allumé sa cigarette que l'on peut distinguer dans la deuxième prise.



1^{ère} prise : De Gaulle n'a pas encore sa cigarette dans la bouche



2^e prise : De Gaulle, a entre temps, allumé une cigarette que l'on distingue dans sa bouche

Source : google images

Annexe 5

Poème qui commence le livre de Primo LEVI, *Si c'est un homme* (Primo Levi, *Si c'est un homme*, Julliard, coll. Pocket, Paris, 2008, p.9)

SI C'EST UN HOMME

*Vous qui vivez en toute quiétude
Bien au chaud dans vos maisons,
Vous qui trouvez le soir en rentrant
La table mise et des visages amis,
Considérez si c'est un homme
Que celui qui peine dans la boue,
Qui ne connaît pas de repos,
Qui se bat pour un quignon de pain,
Qui meurt pour un oui pour un non.*

*Considérez si c'est une femme
Que celle qui a perdu son nom et ses cheveux
Et jusqu'à la force de se souvenir,
Les yeux vides et le sein froid
Comme une grenouille en hiver.*

*N'oubliez pas que cela fut,
Non ne l'oubliez pas :
Gravez ces mots dans votre cœur.*

*Pensez-y chez vous, dans la rue,
En vous couchant, en vous levant ;
Répétez-les à vos enfants.*

*Ou que votre maison s'écroule,
Que la maladie vous accable,
Que vos enfants se détournent de vous.*

Annexe 6

L'affaire Tuvia Grossmann

Tuvia Grossmann, au moment des faits, en 2002, est un étudiant juif américain en visite en Israël. Il se trouve pris sous des jets de pierres de manifestants palestiniens que le soldat israélien tente de faire fuir.

Cette photo a fait la une de nombreux magazines et journaux dont *Libération* en 2002.

Contrairement à ce que beaucoup de gens croient, une image ne donne pas à voir la vérité.



Source : <http://www.jewishledger.com/2011/02/q-a-with-gary-kenzer/>

Annexe 7

Image d'archive utilisée en 1955 par Alain Resnais dans son film *Nuit et Brouillard*. Elle représente un gendarme français (identifiable grâce à son képi) surveillant le camp de Pithiviers (certains historiens pensent qu'il s'agit en réalité du camp de Beaune-la-Rolande).

Cette image montre clairement la responsabilité de la police et la gendarmerie françaises dans l'arrestation et la déportation des Juifs. C'est pourquoi, le comité de censure a interdit à Alain Resnais de diffuser cette image dans son film. Ce dernier ne voulant pas la retirer a décidé et caché le képi du gendarme afin qu'on ne puisse plus identifier sa fonction et donc reconnaître la responsabilité de l'État français dans la déportation des Juifs.



Source : google image

Ci-dessous, la même image du gendarme français surveillant le camp de Pithiviers avec le subterfuge (apparition d'une sorte de poutre dans le coin de l'image) d'Alain Resnais pour camoufler le képi du gendarme. On ne voit plus qu'il s'agit d'un gendarme français. L'homme pourrait être n'importe qui, voire un Allemand.



Source : google image

Annexe 8

Liste des témoins du corpus par ordre alphabétique

Certains témoins n'apparaissent pas dans cette liste car ils ne sont pas nommés. C'est le cas, par exemple, de paysans ou villageois polonais que Claude Lanzmann rencontre et qui s'entretiennent avec lui. Ils sont en groupe et parlent en groupe.

1°) AARON Armando, juif de Corfu, président de la communauté juive de Corfu (*Shoah*, Claude Lanzmann)

2°) ADAMS John, convois de protection britanniques (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)

3°) AITKEN Max (Sir), Commandant RAF 1940 (*Le Monde en Guerre*, « Seule : mai 1940 – mai 1941 », David Elstein)

4°) ALIDER Jacques, sous-préfet (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 1^{ère} partie : « Les stratégies du Vatican », René-Jean Bouyer)

5°) ALPHAND Hervé, Diplomate de la France Libre (*De Gaulle ou l'éternel défi*, « le rebelle », Jean Labib)

6°) AMBROSE Stephen, Historien (*Le Monde en Guerre*, « Règlements de comptes : 1945... et après »)

7°) AMSTEIN Richard, ingénieur-mécanicien allemand U-123 (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)

8°) ANTONOV Vladimir, Général de division, Armée Rouge (*Le Monde en Guerre*, « À chacun son destin : Allemagne, février – mai 1945 », Martin Smith)

9°) ARRIBER-NARS Éloi, Maquisard (*La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44* Dominique Gros)

10°) ATKINSON Robert, Convoi de protection britannique (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)

11°) AUTRET Yves, FTP Finistère (*Rendez-vous à la plage*)

12°) BAILLAT Robert, forces navales France libre (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)

13°) BALL George, Administration Roosevelt (*Le Monde en Guerre*, « En route : USA 1939-1942 », Peter Batty)

14°) BALME David, Officier britannique sur le Bulldog (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)

15°) BARING Sarah, Services Secrets britanniques (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)

16°) BARNE John, 6th Guards, Brigade de blindés britannique (*Le Monde en Guerre*, « Souvenons-nous », Jeremy Isaac)

- 17°) BEAUFRE André (Général), Haut-Commandement français (*Le Monde en guerre*, « La chute de la France : mai-juin 1940 », Peter Batty)
- 18°) BECKER Albert, naufragé britannique (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 19°) BECKET Bill, Régiment des Sherwood Foresters (*Le Monde en Guerre*, « Plus dur qu'on le pense : Italie de novembre 1942 à juin 1944 », Ben Shephard)
- 20°) BELCHEM David, Général de division, État-Major de Montgomery (*Le Monde en Guerre*, « Une certaine aube : juin-août 1944 », John Williams), Force du désert occidental (*Le Monde en Guerre*, « La guerre du désert : Afrique du Nord, 1940-1943 », Peter Batty)
- 21°) BELLOC Albert, ancien Commandant Gendarmerie Brest (*Rendez-vous à la plage*)
- 22°) BELOT Raymonde, Résistante (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 2^{ème} partie : « Des croyants déchirés », René-Jean Bouyer)
- 23°) BENNES Robert, chef des équipes Radios et parachutages (*La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44*, Dominique Gros)
- 24°) BERG Gérard, enfant juif caché (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 25°) BERNHARD (Prince), Prince des Pays-Bas (*Le Monde en Guerre*, « L'Occupation : Hollande 1940-1944 », Michael Darlow)
- 26°) BETHGE Eberhard, prisonnier de la Gestapo (*Le Monde en Guerre*, « À chacun son destin : Allemagne, février – mai 1945 », Martin Smith)
- 27°) BIDAULT Georges, ancien Président du Conseil National de la Résistance (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 28°) BIREN Paula, survivante d'Auschwitz (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 29°) BIZIEN Jean (Docteur), Résistant français (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 30°) BLEIBINGER Matheus, soldat de la Wehrmacht en Auvergne (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 31°) BLUM GAYET Geneviève (dit Germaine), résistante (*La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44* Dominique Gros)
- 32°) BOAS KOUPMAN Rita, juive hollandaise (*Le Monde en Guerre*, « L'Occupation : Hollande 1940-1944 ») et « Génocide : 1941-1945 », Michael Darlow)
- 33°) BÖCH Richard, Caporal SS (*Le Monde en Guerre*, « Génocide : 1941-1945 »)
- 34°) BOCHURBERG Claude, journaliste et écrivain (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 35°) BOHLEN Charles, Département d'état US, 1945 (*Le Monde en Guerre*, « Règlements de comptes : 1945... et après »)
- 36°) BOLLER Walter, Major Royal Army Ordnance Corps (*Le Monde en Guerre*, « Demain il fera plus clair : Birmanie 1942-1944 », John Pett)
- 37°) BOMBA Abraham, survivant de Treblinka (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 38°) BOOTHBY (Lord), député conservateur 1924-1958 (*Le Monde en Guerre*, « Sur un fond de guerre : septembre 1939 – mai 1940 »)
- 39°) BOROWI Czeslaw, témoin Polonais à Treblinka (*Shoah*, Claude Lanzmann)

- 40°) BOUGEARD Christian, Maître de conférences, Université de Rennes I (*Rendez-vous à la plage*)
- 41°) BOURGEOIS Maurice, chef de camp du 1^{er} corps Franc (*La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44*, Dominique Gros)
- 42°) BOWERS Sydney, Sergent RAF (Royal Air Force), (*Le Monde en Guerre*, « Demain il fera plus clair : Birmanie 1942-1944 », John Pett)
- 43°) BRAUER Thérèse, civile Normande (*Le Monde en Guerre*, « Une certaine aube : juin-août 1944 », John Williams)
- 44°) BRAUN Charles, restaurateur, résistant (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 45°) BROWN Leonard, 2^e classe, 14^e Armée (*Le Monde en Guerre*, « Demain il fera plus clair : Birmanie 1942-1944 », John Pett)
- 46°) BRUINS SLOT Jan Albertus Hendrik Johan Sieuwert, Résistant Hollandais (*Le Monde en Guerre*, « L'Occupation : Hollande 1940-1944 », Michael Darlow)
- 47°) BRUNSWIG Hans, officier, pompier de Hambourg (*Le Monde en Guerre*, « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »)
- 48°) BUBBERMAN-BOER J.F (*Le Monde en Guerre*, « L'Occupation : Hollande 1940-1944 », Michael Darlow)
- 49°) BUIS Georges, Général, 2^e DB (*De Gaulle ou l'éternel défi*, Jean Labib)
- 50°) BULLOCH Terence, Pilote britannique (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 51°) BUNT (Monsieur), civil anglais (*Le Monde en Guerre*, « La guerre des civils : Angleterre 1940-1944 », Philip Whitehead)
- 52°) BUNT Gwen, civile anglaise (*Le Monde en Guerre*, « La guerre des civils : Angleterre 1940-1944 », Philip Whitehead)
- 53°) BURIN DES ROZIERS E., État-major du Général Catroux (*De Gaulle ou l'éternel défi*: « le rebelle », Jean Labib)
- 54°) BUSH Lewis (*Le Monde en Guerre*, « Les conquêtes nippones, "Banzai" : Japon 1931-1942 », Peter Batty)
- 55°) BUSH Vannevar, Conseiller de Roosevelt (*Le Monde en Guerre*, « En route : USA 1939-1942 », Peter Batty)
- 56°) BUTLER (Lord), sous-secrétaire d'état, Affaires étrangères 1938-1941 (*Le Monde en Guerre*, « Sur un fond de guerre : septembre 1939 – mai 1940 ») et Ministre de l'Éducation (*Le Monde en Guerre*, « La guerre des civils : Angleterre 1940-1944 », Philip Whitehead)
- 57°) BUTLER Edward, ancien Maître dans la marine britannique (*Le Monde en Guerre*, « La meute des loups : U-Boats dans l'Atlantique 1939-1944 », Ted Childs)
- 58°) CHALINE Émile, Forces navales France libre (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 59°) CHANDOS (Lord), Cabinet de guerre, 1942-1945 (*Le Monde en Guerre*, « La guerre des civils : Angleterre 1940-1944 », Philip Whitehead)

- 60°) CHARLEROUX Edmonde, fille de François Charleroux, ambassadeur de France auprès du St-Siège (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 1^{ère} partie : « Les stratégies du Vatican » et 2^{ème} partie : « Des croyants déchirés », René-Jean Bouyer)
- 61°) CHAUSSE Paul, Commando français au sein de l'Armée britannique (*Nous étions 177*, Cédric Condon)
- 62°) CHAUVET Maurice, Commando français au sein de l'Armée britannique (*Nous étions 177*, Cédric Condon)
- 63°) CHICKS Robert, officier interprète des services de renseignements des Marins (*Saipan*, Serge Viallet)
- 64°) CHIHAYA Masataka, marine japonaise (*Le Monde en Guerre*, « En route : USA 1939-1942 », Peter Batty)
- 65°) CHRISTIANI Eddy, amuseur public hollandais résistant (*Le Monde en Guerre*, « L'Occupation : Hollande 1940-1944 », Michael Darlow)
- 66°) CHRISTYAKOV Ivan, Commandant 6^e grade (*Le Monde en Guerre*, « L'étoile rouge : Union Soviétique 1941-1943 », Martin Smith)
- 67°) CLARK Mark (Général), Commandant US 5th Army (*Le Monde en Guerre*, « Plus dur qu'on le pense : Italie de novembre 1942 à juin 1944 », Ben Shephard)
- 68°) COLACICCHI Paulo, Armée italienne (*Le Monde en Guerre*, « La guerre du désert : Afrique du Nord 1940-1943 », Peter Batty)
- 69°) COLLINS Gilbert, Artilleur 14^e Armée (*Le Monde en Guerre*, « Demain il fera plus clair : Birmanie 1942-1944 », John Pett)
- 70°) COLVILLE J.R, secrétaire privé de Chamberlain (*Le Monde en Guerre*, « Sur un fond de guerre : septembre 1939 – mai 1940 » et « Seule : mai 1940 – mai 1941 », David Elstein)
- 71°) CORCORAN John, pilote (*Le Monde en Guerre*, « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »)
- 72°) CORWIN Norman, Commentateur radio (*Le Monde en Guerre*, « En route : USA 1939-1942 », Peter Batty)
- 73°) COSTA DE BEAUREGARD Roland, Commandant de la zone Nord du Vercors (*La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44* Dominique Gros)
- 74°) COULAUDON Émile (dit Colonel Gaspar), chef du maquis d'Auvergne (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 75°) COUTURIER Jean, Commando français au sein de l'Armée britannique (*Nous étions 177*, Cédric Condon)
- 76°) COUVE DE MURVILLE (Monsieur), Commission franco-allemand d'Armistice (*De Gaulle ou l'éternel défi* : « le rebelle », Jean Labib)
- 77°) CREMER Peter, Capitaine du Sous-marin allemand U-333 (*Le Monde en Guerre*, « La meute des loups : U-Boats dans l'Atlantique 1939-1944 », Ted Childs)
- 78°) CRÉMIEUX Rosine, infirmière pour les maquisards, déportée à Ravensbruck (*La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44* Dominique Gros)

- 79°) CUKERMAN Sarah, enfant juive cachée (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 80°) Daniel, Lycéen (*La longue marche de Bob Slaughter*, Éric Ellena)
- 81°) D'ASTIER DE LA VIGERIE Emmanuel, chef de la Libération, ministre (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 82°) DANTON Henri, professeur au Lycée Blaise Pascal (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 83°) DAVIS Walter, Régiment des Sherwood Foresters (*Le Monde en Guerre*, « Plus dur qu'on le pense : Italie de novembre 1942 à juin 1944 », Ben Shephard)
- 84°) DAY Mark, professeur d'histoire (*La longue marche de Bob Slaughter*, Éric Ellena)
- 85°) DE CHAMBRUN René (Comte), gendre de Pierre Laval (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 86°) DEGLIAME-FOURCHE Marcel, membre du CNR (Conseil National de la Résistance), dirigeant du journal *Combat* (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 87°) DE GUINGAND Francis (Général Sir), Renseignements militaires, Le Caire, chef d'État-Major de Montgomery (*Le Monde en Guerre*, « La guerre du désert : Afrique du Nord 1940-1943 », Peter Batty)
- 88°) DE JONG Louis (*Le Monde en Guerre*, « L'Occupation : Hollande 1940-1944 », Michael Darlow)
- 89°) DE LA MAZIÈRE Christian, waffen SS Charlemagne, 20 ans en 1940, fils d'Officier de carrière (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 90°) DENIS Alphonse, le petit-fils de la nourrice de Léon Zylberztajn (enfant caché) (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 91°) DEUTSCHKRON Inge, juive née à Berlin et qui y demeura pendant toute la guerre dans la clandestinité à partir de février 1943 (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 92°) DI CONSTANZO Francis, officier dans l'Armée d'Afrique, Colonel (*Ils étaient la France libre*, Éric Blanchot)
- 93°) DIONNET (Monsieur), bibliothécaire au Lycée Blaise Pascal (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 94°) DOENITZ Karl, Grand Amiral allemand (*Le Monde en Guerre*, « La meute des loups : U-Boats dans l'Atlantique 1939-1944 », Ted Childs)
- 95°) DOOLITTLE James (Général), pilote américain (*Le Monde en Guerre*, « En route : USA 1939-1942 », Peter Batty)
- 96°) DRIBERG Tom, député britannique (*Le Monde en Guerre*, « La guerre des civils : Angleterre 1940-1944 », Philip Whitehead)
- 97°) DRINKWATER Stanley, (*Le Monde en Guerre*, « Souvenons-nous », Jeremy Isaac)
- 98°) DUCLOS Jacques, chef du Parti Communiste Clandestin (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 99°) DUFFIN C.J.R (Lieutenant Colonel), Military Cross (M.C), 6th Guards, brigade de blindés (*Le Monde en Guerre*, « Souvenons-nous », Jeremy Isaac et « À chacun son destin : Allemagne, février – mai 1945 », Martin Smith)

- 100°) DUGIN Yitzhak, survivant de Vilna en Lituanie (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 101°) DU JONCHAY R (Colonel), résistant de tendance nationaliste (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 102°) DURRELL Lawrence, (*Le Monde en guerre*, « La chute de la France : mai-juin 1940 », Peter Batty et « Souvenons-nous », Jeremy Isaac), attaché de presse britannique au Caire (*Le Monde en Guerre*, « La guerre du désert : Afrique du Nord 1940-1943 », Peter Batty)
- 103°) EAKER Ira C. (Général), Général en chef US 8^e Air Force (*Le Monde en Guerre*, « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »)
- 104°) ECKE Helmut, journaliste militaire allemand (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 105°) EDEN Anthony (Lord AVON), Ministre de la guerre britannique en 1940 (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls), Ministre des Affaires étrangères britannique (*Le Monde en Guerre*, « Génocide : 1941-1945 »), Cabinet de guerre britannique 1940-1945 (*Le Monde en Guerre*, « La guerre des civils : Angleterre 1940-1944 », Philip Whitehead), Ministre de la Guerre 1940 (*Le Monde en Guerre*, « Seule : mai 1940 – mai 1941 », David Elstein), Ministre des Affaires étrangères (*Le Monde en Guerre*, « Règlements de comptes : 1945... et après »)
- 106°) ELDERING Petra (*Le Monde en Guerre*, « L'Occupation : Hollande 1940-1944 », Michael Darlow)
- 107°) ELFE Horst, commandant du sous-marin allemand U-99 (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 108°) ELIAS Ruth, déportée de Theresienstadt (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 109°) ELLIOTT George, traceur dans la Marine américaine (*Le Monde en Guerre*, « Les conquêtes nippones, "Banzai" : Japon 1931-1942 », Peter Batty)
- 110°) ETCHEGARAY (Cardinal), Cardinal à Rome (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 1^{ère} partie : « Les stratégies du Vatican », René-Jean Bouyer)
- 111°) EUSTACHE Peter, Opérateur radar britannique (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 112°) EVANS (Monsieur), pilote britannique (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 113°) EVANS Trevor (Sir) (*Le Monde en Guerre*, « La guerre des civils : Angleterre 1940-1944 », Philip Whitehead)
- 114°) EVANSKA Alicia, civile polonaise (*Le Monde en Guerre*, « L'état : août 1944 – mars 1945 », Peter Batty)
- 115°) FALBORSKI Pan, Habitant de Kolo (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 116°) FELDHEIM Willy, soldat Allemand de 15 ans (*Le Monde en Guerre*, « À chacun son destin : Allemagne, février – mai 1945 », Martin Smith)
- 117°) FENAL Simone, enfant juive cachée (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 118°) FERDINANTA (Sœur), sœur à Rome en 1943 (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 1^{ère} partie : « Les stratégies du Vatican », René-Jean Bouyer)
- 119°) FILIPOWICZ Pan, témoin Polonais à Wlodawa (*Shoah*, Claude Lanzmann)

- 120°) FINCH Thomas (Capitaine), Officier en chef sur le SS San Emiliano (*Le Monde en Guerre*, « La meute des loups : U-Boats dans l'Atlantique 1939-1944 », Ted Childs)
- 121°) FOOT Michael, député britannique (*Le Monde en Guerre*, « La guerre des civils : Angleterre 1940-1944 », Philip Whitehead)
- 122°) FORDHAM Alfred, marin britannique sur le Royal Oak (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 123°) FOULON Charles, Secrétaire général du CDL (Comité Départemental de Libération) d'Ille et Vilaine (*Rendez-vous à la plage*)
- 124°) FOXMAN Abraham, enfant juif caché (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 125°) FRANKLAND Noble, directeur de l'Imperial War Museum (*Le Monde en Guerre*, « Souvenons-nous », Jeremy Isaac), Historien (*Le Monde en Guerre*, « Règlements de comptes : 1945... et après »)
- 126°) FRIEDMANN Jacques, enfant juif caché (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 127°) FRYDMANN David, enfant juif caché (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 128°) FUCHIDA Mitsuo, a dirigé l'attaque de Pearl Harbour (*Le Monde en Guerre*, « Les conquêtes nippones, "Banzai" : Japon 1931-1942 », Peter Batty) et Commandant, corps aérien (*Le Monde en Guerre*, « En route : USA 1939-1942 », Peter Batty)
- 129°) GALBRAITH J.K, Administration Roosevelt (*Le Monde en Guerre*, « En route : USA 1939-1942 », Peter Batty)
- 130°) GALLAND Adolf (Général), commandant en chef des chasseurs (*Le Monde en Guerre*, « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »), Commandant de la Luftwaffe 1940 (*Le Monde en Guerre*, « Seule : mai 1940 – mai 1941 », David Elstein)
- 131°) GAWKOWSKI Henrik, conducteur de train vers le camp de Treblinka (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 132°) GÉGOUT Pierre, FFI (Forces Françaises Intérieures) (*Ils étaient la France libre*, Éric Blanchot)
- 133°) GEMINIANI Raphael, champion cycliste, Clermont-Ferrand (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 134°) GENDA Minoru, a planifié l'attaque de Pearl Harbour (*Le Monde en Guerre*, « Les conquêtes nippones, "Banzai" : Japon 1931-1942 », Peter Batty), a planifié l'invasion de Midway (*Le Monde en Guerre*, « En route : USA 1939-1942 », Peter Batty)
- 135°) GLAZAR Richard, survivant de Treblinka (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 136°) GLENN GRAY J., auteur de *The Warriors* (*Le Monde en Guerre*, « Souvenons-nous », Jeremy Isaac)
- 137°) GOOD Birtie, Steward sur le « M.V Royal Daffodil » (*Le Monde en Guerre*, « Seule : mai 1940 – mai 1941 », David Elstein)
- 138°) GORONWY REES (Major), État-Major du Commandement Suprême des Forces Alliées (*Le Monde en Guerre*, « Une certaine aube : juin-août 1944 », John Williams)

- 139°) GRAHAM (Père), jésuite qui a travaillé sur les archives du Vatican pour la période de la Seconde Guerre mondiale (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 1^{ère} partie : « Les stratégies du Vatican », René-Jean Bouyer)
- 140°) GRAND Odile, enfant juive cachée (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 141°) GRASSLER Franz, adjoint d'Auerswald, le commissaire nazi du ghetto de Varsovie (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 142°) GRAVE Alexis, résistant, fermier (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 143°) GRAVE Louis, résistant, fermier (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 144°) GRAY Ursula, civile de Dresde (*Le Monde en Guerre*, « À chacun son destin : Allemagne, février – mai 1945 », Martin Smith), réfugiée Allemande 1945 (*Le Monde en Guerre*, « Règlements de comptes : 1945... et après »)
- 145°) GRETTON Peter (Vice-Amiral Sir), Commandant du groupe d'escorte (*Le Monde en Guerre*, « La meute des loups : U-Boats dans l'Atlantique 1939-1944 », Ted Childs)
- 146°) GROBMAN Nadia, enfant juive cachée (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 147°) GROBMAN Simon, enfant juif caché (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 148°) HAMON Léo, Comité parisien de Libération (*De Gaulle ou l'éternel défi*, « le rebelle », Jean Labib)
- 149°) HANBURY BROWN Robert, Ministère de l'Air britannique (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 150°) HANO Renée, enfant juive cachée (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 151°) HANS Laurent, FFI (*Ils étaient la France libre*, Éric Blanchot)
- 152°) HARDEGEN Reinhard, Commandant allemand du sous-marin U-123 (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 153°) HARDING (Maréchal Lord), Commandant de la 7^e division de blindés (*Le Monde en Guerre*, « La guerre du désert : Afrique du Nord 1940-1943 », Peter Batty) et chef d'État-Major d'Alexander (*Le Monde en Guerre*, « Plus dur qu'on le pense : Italie de novembre 1942 à juin 1944 », Ben Shephard)
- 154°) HARRIMAN Averell, représentant spécial de Roosevelt en Grande-Bretagne (*Le Monde en Guerre*, « Barbarossa : juin-décembre 1941 », Peter Batty), Ambassadeur itinérant de Roosevelt (*Le Monde en Guerre*, « En route : USA 1939-1942 », Peter Batty), Ambassadeur des États-Unis en Russie 1943-1946 (*Le Monde en Guerre*, « L'étau : août 1944 – mars 1945 », Peter Batty), Ambassadeur des États-Unis à Moscou 1945 (*Le Monde en Guerre*, « Règlements de comptes : 1945... et après »)
- 155°) HARRIS Arthur (Sir), Commandant en chef, commandement bombardier RAF 1942 (*Le Monde en Guerre*, « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »)
- 156°) HART Raymond, Royal Navy, Destroyer HMS Vidette (*Le Monde en Guerre*, « La meute des loups : U-Boats dans l'Atlantique 1939-1944 », Ted Childs)

- 157°) HAULET Paul-Noël, marine marchande France Libre (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 158°) HEFTMAN Marcel, enfant juif caché (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 159°) HEINRICH Hans, nazi (*Le Monde en Guerre*, « Barbarossa : juin-décembre 1941 », Peter Batty)
- 160°) HERGET Wilhelm, pilote de chasse de nuit (*Le Monde en Guerre*, « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »)
- 161°) HERSCOVICI-GEULEN Andrée, Commission de l'enfance, comité de Défense des Juifs de Belgique (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 162°) HEWETSON David, un « Bevin Boy » 1943-1947 (mineur participant à l'effort de guerre) (*Le Monde en Guerre*, « La guerre des civils : Angleterre 1940-1944 », Philip Whitehead)
- 163°) HILBERG Raul, historien (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 164°) HOCHHURTH Rolf, auteur allemand de la pièce *Le Vicaire* (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 1^{ère} partie : « Les stratégies du Vatican », René-Jean Bouyer)
- 165°) HODGKINSON Alderman, président du Comité d'urgence de guerre de Coventry (*Le Monde en Guerre*, « La guerre des civils : Angleterre 1940-1944 », Philip Whitehead)
- 166°) HOFFLER Suzon, 9 ans en 1944 (*La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44* Dominique Gros)
- 167°) HOGAN Neville, Capitaine 14^e Armée (*Le Monde en Guerre*, « Demain il fera plus clair : Birmanie 1942-1944 », John Pett)
- 168°) HÖGEL Georg, Opérateur radio allemand U-110 (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 169°) HOGMAN Flora, enfant juive cachée (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 170°) HOLDING Frank, cuisinier sur le *Laconia* (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 171°) HOLMES Ray, Sergent pilote RAF, 1940 (*Le Monde en Guerre*, « Seule : mai 1940 – mai 1941 », David Elstein)
- 172°) HONDA Urikuro (Major), Armée Impériale japonaise (*Le Monde en Guerre*, « Demain il fera plus clair : Birmanie 1942-1944 », John Pett)
- 173°) HORROCKS Brian (Général Sir), Commandant du 30^e Corps d'Armée (*Le Monde en Guerre*, « L'étau : août 1944 – mars 1945 », Peter Batty)
- 174°) HOSHINO Naoki, Membre du Cabinet (*Le Monde en Guerre*, « Le Japon : 1941-1945 », Hugh Ragget)
- 175°) HÖTTL Wilhelm, Major SS (*Le Monde en Guerre*, « Génocide : 1941-1945 »)
- 176°) HUE André (Colonel), agent SOE (Special Operation Executive) (*Rendez-vous à la plage*)
- 177°) INESTE Marie-Rose, résistante (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 1^{ère} partie : « Les stratégies du Vatican », René-Jean Bouyer)
- 178°) INOWLOCKI David, enfant juif caché (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)

- 179°) ISTANCE Joe, marin britannique sur le Royal Oak (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 180°) Jacob, lycéen (*La longue marche de Bob Slaughter*, Éric Ellena)
- 181°) JAEDE Adolphe, Sergent-chef dans la poche de Lorient (*Rendez-vous à la plage*)
- 182°) JASTREB Félix, enfant juif caché (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 183°) JOHNSON Leon (Général), commandant de groupe (*Le Monde en Guerre*, « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »)
- 184°) JONES Eyton, Capitaine sur le S.S Ben Vrachie (*Le Monde en Guerre*, « La meute des loups : U-Boats dans l'Atlantique 1939-1944 », Ted Childs)
- 185°) JOSPA Yvonne, Commission de l'Enfance, comité de Défense des enfants Juifs de Belgique (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 186°) JUJI Gyaku, infirmière japonaise (*Saipan*, Serge Viallet)
- 187°) JUNGE Traudl, secrétaire d'Hitler (*Le Monde en Guerre*, « À chacun son destin : Allemagne, février – mai 1945 », Martin Smith)
- 188°) KASE Toshikazu, secrétaire privé de Matsuoka, ministre des Affaires étrangères nippon (*Le Monde en Guerre*, « Les conquêtes nippones, "Banzai" : Japon 1931-1942 », Peter Batty) et
secrétariat du Cabinet (*Le Monde en Guerre*, « Le Japon : 1941-1945 », Hugh Ragget)
- 189°) KARLESKIND François, évadé d'Espagne (*Ils étaient la France libre*, Éric Blanchot)
- 190°) KARSKI Jan, envoyé du Gouvernement Polonais en exil à Londres qui a pénétré dans le ghetto de Varsovie, Officier des Services secrets (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 1^{ère} partie : « Les stratégies du Vatican », René-Jean Bouyer), ancien courrier du Gouvernement polonais en exil (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 191°) KIDO Marquis, Conseiller en chef de l'Empereur (*Le Monde en Guerre*, « Les conquêtes nippones, "Banzai" : Japon 1931-1942 », Peter Batty)
- 192°) KILKENS Jan, (*Le Monde en Guerre*, « L'Occupation : Hollande 1940-1944 », Michael Darlow)
- 193°) KING Cecil, directeur du Daily Mail (*Le Monde en Guerre*, « La guerre des civils : Angleterre 1940-1944 », Philip Whitehead)
- 194°) KLARSFELD Serge, Président de l'Association des fils et filles de déportés Juifs de France (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 195°) KLEIN-LIEBERT Liliane, Réseaux de Sauvetage Éclaireurs Israélites de France (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 196°) KLOKOV Vsevolod, partisan Ukrainien (*Le Monde en Guerre*, « L'étoile rouge : Union Soviétique 1941-1943 », Martin Smith)
- 197°) KOCHAVI Avraham, Juif Polonais (*Le Monde en Guerre*, « Génocide : 1941-1945 »)
- 198°) KOLINKA Claude, enfant juive cachée (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 199°) KÖNIG Volmar, Lieutenant du sous-marin allemand U-99 (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)

- 200°) KOPP Auguste, Bataillon du Génie, 3^e Division d'Infanterie Algérienne (*Ils étaient la France libre*, Éric Blanchot)
- 201°) KRETSCHMER Otto, Amiral de Flottille allemand (*Le Monde en Guerre*, « La meute des loups : U-Boats dans l'Atlantique 1939-1944 », Ted Childs)
- 202°) KUHLMANN Heinz, Mécanicien allemand sur le sous-marin U-110 (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 203°) LABRO Philippe, romancier (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 204°) LAFFARGUE (Général), condisciple de De Gaulle (*De Gaulle ou l'éternel défi*, Jean Labib)
- 205°) LALLEG Youb, 5^e Régiment de Tirailleurs Marocains (*Ils étaient la France libre*, Éric Blanchot)
- 206°) LALLEG (Madame) (*Ils étaient la France libre*, Éric Blanchot)
- 207°) LAMIRAND Georges, ministre de la jeunesse 1941-43 (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 208°) LAMY Roger, Forces navales France libre (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 209°) LANTOW Andrew (*Le Monde en Guerre*, « Une certaine aube : juin-août 1944 », John Williams)
- 210°) LANZMANN Jacques, enfant juif caché et résistant (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 211°) LAOUATY Lucien, 7^e Régiment de Tirailleurs Algériens (*Ils étaient la France libre*, Éric Blanchot)
- 212°) LA PICIRELLA Joseph, Maquisard, 11^e cuirassier (*La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44*, Dominique Gros)
- 213°) LAURY Dominique, enfant juif caché (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 214°) LAWTON COLLINS Joseph (Général), Commandant US VII^e Corps (*Le Monde en Guerre*, « En route : USA 1939-1942 », Peter Batty, « L'étau : août 1944 – mars 1945 », Peter Batty) et « Une certaine aube : juin-août 1944 », John Williams)
- 215°) LE CALVEZ Pierre, propriétaire de cinéma à Clermont-Ferrand (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 216°) LE FOURNIS Cécile, enfant juive cachée (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 217°) LE GAL Jacques, Forces navales France libre (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 218°) LE GOASGUEN Charles, Capitaine 2^e DB, Compagnon de la Libération (*Rendez-vous à la plage*)
- 219°) LEHIDEUX François, Ministre du Gouvernement de Vichy (*De Gaulle ou l'éternel défi : « le rebelle »*, Jean Labib)
- 220°) LEIRIS (Monsieur), ancien maire de Combronde, résistant (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 221°) LEJEUNE Jean, commandant FTP côtes du Nord (*Rendez-vous à la plage*)

- 222°) LE MAY Curtis, commandant divisionnaire (*Le Monde en Guerre*, « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »)
- 223°) LE RAY Alain, chef militaire du Vercors puis chef FFI Isère (*La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44* Dominique Gros)
- 224°) LESTER John, Élève officier britannique (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 225°) LEVINE Laure, internée à l'âge de 13 ans au camp de Gurs (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 226°) LEVI Primo, juif italien (*Le Monde en Guerre*, « Génocide : 1941-1945 »)
- 227°) LEVY Claude, écrivain et biologiste, résistant à 17 ans (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 228°) LINDSAY Martin, capitaine (*Le Monde en Guerre*, « Sur un fond de guerre : septembre 1939 – mai 1940 »)
- 229°) LINGE Heinz, valet d'Hitler (*Le Monde en Guerre*, « À chacun son destin : Allemagne, février – mai 1945 », Martin Smith)
- 230°) LOINGER Georges, Président des Anciens de la Résistance Juive en France (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 231°) LOLO Gilbert, parachutiste SAS (Special Air Service) (*Rendez-vous à la plage*)
- 232°) LOOKS Hartwig, Commandant du sous-marin allemand U-264 (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer et *Le Monde en Guerre*, « La meute des loups : U-Boats dans l'Atlantique 1939-1944 », Ted Childs)
- 233°) LUDNIKOV Ivan, Commandant de corps (*Le Monde en Guerre*, « L'étoile rouge : Union Soviétique 1941-1943 », Martin Smith)
- 234°) LUFT Friedrich, Berlinois (*Le Monde en Guerre*, « À chacun son destin : Allemagne, février – mai 1945 », Martin Smith)
- 235°) LYNN Vera, chanteuse de l'époque (*Le Monde en Guerre*, « Demain il fera plus clair : Birmanie 1942-1944 », John Pett)
- 236°) MC BEATH John (Vice-Amiral), Commandant du « HMS Venomous » (*Le Monde en Guerre Seule*, « mai 1940 – mai 1941 », David Elstein)
- 237°) MC CARTHY Ned, Infirmier des Forces navales américaines (*Saipan*, Serge Viallet)
- 238°) MC CLOY John J., Assistant de Roosevelt, Ministère de la Guerre (*Le Monde en Guerre*, « En route : USA 1939-1942 », Peter Batty)
- 239°) MAC DOUGLAS Donald, Économiste, cabinet de Churchill (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 240°) MC FADYEAN Colin, Officier Services Secrets britanniques (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 241°) MAHADDIE Hamish, Capitaine de groupe, commandement bombardier RAF (*Le Monde en Guerre*, « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »)

- 242°) MANSON Frank, Lieutenant, Marine américain (*Le Monde en Guerre*, « La Bataille du Pacifique : février 1942 – juillet 1945 », John Pett)
- 243°) MAULDIN Bill, dessinateur de BD dans *Stars and Stripes* (*Le Monde en Guerre*, « Souvenons-nous », Jeremy Isaac et « Plus dur qu'on le pense : Italie de novembre 1942 à juin 1944 », Ben Shephard)
- 244°) MAUVOISIN (Abbé), Résistant (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 2^{ème} partie : « Des croyants déchirés », René-Jean Bouyer)
- 245°) MEDZLÈRE (Monsieur), Préfet du Vatican, responsable des archives secrètes (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 1^{ère} partie : « Les stratégies du Vatican », René-Jean Bouyer)
- 246°) MENDELBAUM Sam, enfant juif caché (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 247°) MENDÈS-France Pierre, député français, Lieutenant d'aviation en 1939 (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 248°) MENUT (Monsieur), Commandant de la résistance (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 249°) MICHEL Elmar, PDG des chaussures Salamander, ancien conseiller économique du Commandement militaire en France (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 250°) MICHELSON (Madame), femme de l'instituteur allemand, membre du parti nazi à Chelmno (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 251°) MIDDLETON Drew, correspondant de guerre *Le Monde en Guerre*
- 252°) MINOGUE Joe (*Le Monde en Guerre*, « Souvenons-nous », Jeremy Isaac)
- 253°) MIOCHE (Monsieur), Hôtelier à Royat (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 254°) MONSAINGEON Dominique, ancien de la 2^e DB, auteur, auteur « Août 44, la Bataille de Saint-Malo »
- 255°) MORDO Moshe, survivant d'Auschwitz-Birkenau (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 256°) MORGEN Konrad, étudiant en droit (*Un Monde en guerre*, « Une nouvelle Allemagne »)
- 257°) MOUNTBATTEN Louis (Lord), Commandant Suprême, Forces Alliées Asie du Sud-Est (*Le Monde en Guerre*, « Demain il fera plus clair : Birmanie 1942-1944 », John Pett), Commandant des Opérations combinées 1942-1943 (*Le Monde en Guerre*, « Une certaine aube : juin-août 1944 », John Williams et « Règlements de comptes : 1945... et après »)
- 258°) MULLER Filip, juif Tchèque survivant des 5 liquidations du « Commando spécial » d'Auschwitz (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 259°) MULLER Franz, Résistant catholique allemand (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 2^{ème} partie : « Des croyants déchirés », René-Jean Bouyer)
- 260°) MUTSU Ian, enfant de parents japonais vivant sur le sol américain (*Le Monde en Guerre*, « Les conquêtes nippones, "Banzai" : Japon 1931-1942 », Peter Batty)
- 261°) NAIGARD Liliane, enfant juive cachée (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 262°) NAVRAULT Renée, Commando français au sein de l'Armée britannique (*Nous étions 177*, Cédric Condon)

- 263°) NIKULINA Anna (Major), Armée Rouge (*Le Monde en Guerre*, « À chacun son destin : Allemagne, février – mai 1945 »), Martin Smith)
- 264°) NOBLE Helen, civile britannique (*Le Monde en Guerre*, « Seule : mai 1940 – mai 1941 », David Elstein)
- 265°) NOGUCHI Isamu, artiste américano-japonais (*Le Monde en Guerre*, « En route : USA 1939-1942 », Peter Batty)
- 266°) OBERHAUSER, SS à Belzec (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 267°) OBRASZKA Anna, enfant juive cachée (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 268°) O'CONNOR Richard (Général), Commandant des Forces du désert occidental (*Le Monde en Guerre*, « La guerre du désert : Afrique du Nord 1940-1943 », Peter Batty)
- 269°) OKADA Teruo (Lieutenant), Armée impériale japonaise (*Le Monde en Guerre*, « Demain il fera plus clair : Birmanie 1942-1944 », John Pett)
- 270°) OKUMIYA Masataka, pilote nippon (*Le Monde en Guerre*, « Les conquêtes nippones, "Banzaï" : Japon 1931-1942 », Peter Batty)
- 271°) OSTEN Renée, enfant juive cachée (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 272°) OULTON Wilfred, Vice-Général, corps aérien, Commandement de la défense côtière (*Le Monde en Guerre*, « La meute des loups : U-Boats dans l'Atlantique 1939-1944 », Ted Childs)
- 273°) PAHUN Francis, capitaine au long cours (*Rendez-vous à la plage*)
- 274°) PAISIKOWIC Dov, Juif hongrois (*Le Monde en Guerre*, « Génocide : 1941-1945 »)
- 275°) PALATSKY Céline, enfant juive cachée (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 276°) PEARL Yetje (*Le Monde en Guerre*, « L'Occupation : Hollande 1940-1944 », Michael Darlow)
- 277°) PECQUET André, Parachutiste radio américaine (*La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44* Dominique Gros)
- 278°) PEYLE Éric, co-auteur « Le Mur de l'Atlantique sur la côte Émeraude »
- 279°) PHEFFER Herman, ancien combattant américain handicapé (*Le Monde en Guerre*, « Souvenons-nous », Jeremy Isaac)
- 280°) PIETYRA Pana, témoin Polonaise à Auschwitz (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 281°) PITOULARD Robert, Maquisard, 6^e BCA (Bataillon des Chasseurs Alpains) (*La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44* Dominique Gros)
- 282°) PIWONSKI Jan, aiguilleur Polonais à Sobibor (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 283°) PONDARD Anna (épouse GOREL), résistante (*Rendez-vous à la plage*)
- 284°) PONDARD Geneviève (épouse BABIN), résistante (*Rendez-vous à la plage*)
- 285°) PONDARD Marguerite (épouse BLANDIN), résistante (*Rendez-vous à la plage*)
- 286°) PODCHLEBNIK Michael, juif du travail à Chelmno (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 287°) POTTIER Louis, comité cinquantenaire Saint-Malo (*Rendez-vous à la plage*)

- 288°) PRIESTLEY John Boynton, animateur sur la BBC (*Le Monde en Guerre*, « La guerre des civils : Angleterre 1940-1944 », Philip Whitehead)
- 289°) PUTTERMAN Felix, artilleur américain (*Le Monde en Guerre*, « À chacun son destin : Allemagne, février – mai 1945 »), Martin Smith)
- 290°) RAKE Denis, agent secret britannique en France occupée (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 291°) RAVANEL Serge, mouvement de résistance « Libération » (*De Gaulle ou l'éternel défi : « le rebelle »*, Jean Labib)
- 292°) RECHTMAN Sophie, enfant juive cachée (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 293°) REDOUTE Paulette (née Tanguy), Résistante déportée (*Rendez-vous à la plage*)
- 294°) REID William (Victoria Cross), bombardier (*Le Monde en Guerre*, « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »)
- 295°) REVESHKAYA Yelena (Lieutenant), interprète de l'Armée Rouge (*Le Monde en Guerre*, « À chacun son destin : Allemagne, février – mai 1945 », Martin Smith)
- 296°) RIVOAL Corentin, chef de groupe FTP Corse (*Rendez-vous à la plage*)
- 297°) ROBERTS Bill, mineur à Betteshanger (*Le Monde en Guerre*, « La guerre des civils : Angleterre 1940-1944 », Philip Whitehead)
- 298°) ROBERTS Gilbert (Capitaine), État-Major des accès occidentaux (*Le Monde en Guerre*, « La meute des loups : U-Boats dans l'Atlantique 1939-1944 », Ted Childs)
- 299°) ROBERTSON William, Armée US 1945 (*Le Monde en Guerre*, « Règlements de comptes : 1945... et après »)
- 300°) ROCHAT Henri (Maître), avocat et défenseur de Pierre Mendès-France (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 301°) ROGAN John, navigateur/bombardier (*Le Monde en Guerre*, « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »)
- 302°) ROMANA Maud, infirmière pour les maquisards, déportée à Ravensbruck (*La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44* Dominique Gros)
- 303°) RONKE Christa, Berlinoise (*Le Monde en Guerre*, « À chacun son destin : Allemagne, février – mai 1945 », Martin Smith), vivait à Berlin 1945 (*Le Monde en Guerre*, « Règlements de comptes : 1945... et après »)
- 304°) ROODBOL J.B (*Le Monde en Guerre*, « L'Occupation : Hollande 1940-1944 », Michael Darlow)
- 305°) ROSENBERG Sarah, enfant juive cachée (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 306°) RÖSING Hans-Rudolf, Haut-Commandement des sous-marins allemands (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 307°) ROSNIFF Anna, étudiante de 18 ans fouillant dans le passé de sa ville (Passau en Bavière) (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 1^{ère} partie : « Les stratégies du Vatican », René-Jean Bouyer)

- 308°) ROSSEY René, Commando français au sein de l'Armée britannique (*Nous étions 177*, Cédric Condon)
- 309°) ROST VAN TONINGEN Florrie (*Le Monde en Guerre*, « L'Occupation : Hollande 1940-1944 », Michael Darlow)
- 310°) ROTTEM Simha dit Kajik, en lutte dans le ghetto de Varsovie (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 311°) ROVAN Joseph, historien allemand et cousin d'un lycéen résistant du groupe « La Rose Blanche » (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 2^{ème} partie : « Des croyants déchirés », René-Jean Bouyer)
- 312°) RUSSELL John, Ambassade de Grande-Bretagne à Moscou en 1941 (*Le Monde en Guerre*, « Barbarossa : juin-décembre 1941 », Peter Batty)
- 313°) RUTH Conrad, artillerie de Marine, poche de Saint-Nazaire (*Rendez-vous à la plage*)
- 314°) RYBAKOVA Olga, ménagère de Leningrad (*Le Monde en Guerre*, « L'étoile rouge : Union Soviétique 1941-1943 », Martin Smith)
- 315°) SAINCLIVIER Jacqueline, professeur à l'Université de Rennes II (*Rendez-vous à la plage*)
- 316°) SAMUELSON Paul, Administration Roosevelt (*Le Monde en Guerre*, « En route : USA 1939-1942 », Peter Batty)
- 317°) SANDREL Carole, enfant juive cachée (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 318°) SANEMATSU Yuzuru, Commandant, renseignement de la Marine (*Le Monde en Guerre*, « Le Japon : 1941-1945 », Hugh Ragget)
- 319°) SCHAEFERT Bernard, FFI (*Ils étaient la France libre*, Éric Blanchot)
- 320°) SCHALLING Franz, policier de la protection chargé de la Solution finale à Chelmno, « commando du château » (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 321°) SCHLUMBERGER Étienne, Forces navales France libre (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 322°) SCHMIDT Paul (Docteur), interprète, chef d'Hitler (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls) (*Le Monde en Guerre*, « Barbarossa : juin-décembre 1941 » Peter Batty)
- 323°) SCHROER Werner, commandant chasseur de jour (*Le Monde en Guerre*, « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »)
- 324°) SCHUMANN Maurice, porte-parole de la France Libre (*De Gaulle ou l'éternel défi* : « le rebelle », Jean Labib)
- 325°) SCHWARZBART Paul, enfant juif caché (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 326°) SENEY John, parachutiste américain (*Le Monde en Guerre*, « À chacun son destin : Allemagne, février – mai 1945 », Martin Smith)
- 327°) SERRE Philippe, Député de Meurthe et Moselle (*De Gaulle ou l'éternel défi* : « le rebelle », Jean Labib)
- 328°) SHAWCROSS (Lord), procureur à Nuremberg 1945 (*Le Monde en Guerre*, « Règlements de comptes : 1945... et après »)

- 329°) SHERWOOD Robert, Capitaine sur le HMS Bluebell (*Le Monde en Guerre*, « La meute des loups : U-Boats dans l'Atlantique 1939-1944 », Ted Childs)
- 330°) SHINWELL (Lord), politicien britannique (*Le Monde en Guerre*, « La guerre des civils : Angleterre 1940-1944 », Philip Whitehead)
- 331°) SILBERSTEIN Jacob (*Le Monde en Guerre*, « Génocide : 1941-1945 »)
- 332°) SILVESTRE Suzanne, infirmière pour les maquisards, déportée à Ravensbruck (*La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44* Dominique Gros)
- 333°) SIZORN Jean, Compagnie FTP Corse (*Rendez-vous à la plage*)
- 334°) SLAUGHTER Bob, soldat américain qui a participé au Débarquement (*La longue marche de Bob Slaughter*, Éric Ellena)
- 335°) SMYTH John George (Général Sir, Victoria Cross), (*Le Monde en Guerre*, « Les conquêtes nippones, "Banzai" : Japon 1931-1942 », Peter Batty), 17^e division de Birmanie (*Le Monde en Guerre*, « Demain il fera plus clair : Birmanie 1942-1944 », John Pett)
- 336°) SOMMET Jacques (Père), un des ses amis de faculté était juif (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 2^{ème} partie : « Des croyants déchirés », René-Jean Bouyer)
- 337°) SOUSTELLE Jacques, Commissaire à l'information de la France Libre (*De Gaulle ou l'éternel défi* : « le rebelle », Jean Labib)
- 338°) SPEER Albert, nazi, Ministre des Armements (*Le Monde en Guerre*, « Barbarossa : juin-décembre 1941 », Peter Batty, « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 » et « À chacun son destin : Allemagne, février – mai 1945 », Martin Smith)
- 339°) SPEARS Edward (Sir), Général chargé des liaisons entre Churchill et De Gaulle (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls) (*Le Monde en guerre*, « La chute de la France : mai-juin 1940 » Peter Batty)
- 340°) SPENCER Douglas, Forces d'occupation Royaume Uni 1945 (*Le Monde en Guerre*, « Règlements de comptes : 1945... et après »)
- 341°) SPIESS Alfred, procureur général Allemand du procès de Treblinka (Francfort, 1960) (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 342°) SREBNIK Simon, juif du travail à Chelmno, 13 ans (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 343°) STAG J.M (Docteur), officier météo (*Le Monde en Guerre*, « Une certaine aube : juin-août 1944 », John Williams)
- 344°) STEG Gilberte, Réseaux de Sauvetage et Éclaireuses Israélites de France (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 345°) STERN Carola, civile allemande (*Le Monde en Guerre*, « À chacun son destin : Allemagne, février – mai 1945 », Martin Smith)
- 346°) STEWART James, commandant d'escadron (*Le Monde en Guerre*, « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »)
- 347°) STIER Walter, membre du parti nazi, ancien chef du bureau 33 de la « Reichsbahn » S (chemin de fer du Reich) (*Shoah*, Claude Lanzmann)

- 348°) STONE Rodney (*Le Monde en Guerre*, « La meute des loups : U-Boats dans l'Atlantique 1939-1944 », Ted Childs)
- 349°) STRATFORD Ted, marine marchande britannique (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 350°) STRONG Kenneth (Général Sir), Chef d'État-Major de Montgomery (*Le Monde en Guerre*, « L'étau : août 1944 – mars 1945 », Peter Batty), chef des renseignements d'Eisenhower (*Le Monde en Guerre*, « Plus dur qu'on le pense : Italie de novembre 1942 à juin 1944 », Ben Shephard)
- 351°) SUCHOMEL Franz, SS Unterscharfhrer (Sergent) à Treblinka (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 352°) SUGITA Ichiji, État-Major japonais (*Le Monde en Guerre*, « Les conquêtes nippones, "Banzai" : Japon 1931-1942 », Peter Batty)
- 353°) SUMMERSBY Kay, chauffeur d'Eisenhower (*Le Monde en Guerre*, « Une certaine aube : juin-août 1944 », John Williams), Armée US 1945 (*Le Monde en Guerre*, « Règlements de comptes : 1945... et après »)
- 354°) SZULMAN François, enfant juif caché (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 355°) TAUSEND Helmut, Hauptmann (Capitaine) dans la Wehrmacht (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 356°) TOKATY Grigori, Russe (*Le Monde en Guerre*, « Barbarossa : juin-décembre 1941 », Peter Batty)
- 357°) Thomas, Lycéen (*La longue marche de Bob Slaughter*, Éric Ellena)
- 358°) THOMAS Jimmy, Royal Navy (*Le Monde en Guerre*, « Souvenons-nous », Jeremy Isaac)
- 359°) THRAN Lore, infirmière à l'hôpital de Cologne (*Le Monde en Guerre*, « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »)
- 360°) TOMKINS Freddie, Segent 14^e Armée (*Le Monde en Guerre*, « Demain il fera plus clair : Birmanie 1942-1944 », John Pett)
- 361°) TOPP Erich, Commandant allemand du sous-marin U-552 (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 362°) TOUNZE Roger, journaliste, résistant (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 363°) TREGASKIS Richard, Correspondant de guerre (*Le Monde en Guerre*, « En route : USA 1939-1942 », Peter Batty)
- 364°) TRUBISZ Frank, marin pétrolier Esso, Bâton Rouge (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 365°) TUROWICZ (Madame), Résistante Polonaise Catholique (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 2^{ème} partie : « Des croyants déchirés », René-Jean Bouyer)
- 366°) TUROWICZ (Monsieur), Résistant polonais catholique (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 2^{ème} partie : « Des croyants déchirés », René-Jean Bouyer)
- 367°) UNO Edison, amériain-japonais, interné avec sa famille dans le camp de crytal City au Texas (*Le Monde en Guerre*, « En route : USA 1939-1942 », Peter Batty)

- 368°) USHIBA Tomohiko, secrétaire privé du Premier Ministre (*Le Monde en Guerre*, « Les conquêtes nippones, "Banzai" : Japon 1931-1942 », Peter Batty)
- 369°) VACCARO Tony, 331^e Régiment d'Infanterie « Ohio » (*Rendez-vous à la plage*)
- 370°) VAN DER VEEN R.M, résistant hollandais (*Le Monde en Guerre*, « L'Occupation : Hollande 1940-1944 », Michael Darlow)
- 371°) VAN RATLE T., juif hollandais (*Le Monde en Guerre*, « L'Occupation : Hollande 1940-1944 », Michael Darlow)
- 372°) VAUGHAN-THOMAS Wynford, correspondant de guerre (*Le Monde en Guerre*, « L'étau : août 1944 – mars 1945 » Peter Batty), « Souvenons-nous », Jeremy Isaac et « Plus dur qu'on le pense : Italie de novembre 1942 à juin 1944 », Ben Shephard)
- 373°) VENDELF Jean, (*Ils étaient Catholiques au temps du nazisme*, 2^{ème} partie : « Des croyants déchirés », René-Jean Bouyer)
- 374°) VERDIER Marcel, résistant, pharmacien (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls)
- 375°) VOLKOV Nikolai, ouvrier d'usine (*Le Monde en Guerre*, « L'étoile rouge : Union Soviétique 1941-1943 », Martin Smith)
- 376°) VON KLEIST Ewald, Officier (*Le Monde en Guerre*, « Une nouvelle Allemagne »)
- 377°) VON MANTEUFFEL Hasso (Général), Commandant, blindés allemands (*Le Monde en Guerre*, « La chute de la France : mai-juin 1940 », Peter Batty et « L'étau : août 1944 – mars 1945 », Peter Batty)
- 378°) VON SCHROETER Horst, Officier allemand du sous-marin U-123 (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 379°) VORIS Butch, Lieutenant, Marine américaine (*Le Monde en Guerre*, « La Bataille du Pacifique : février 1942 – juillet 1945 », John Pett)
- 380°) VRBA Rudolf, Juif Tchèque slovaque (*Le Monde en Guerre*, « Génocide : 1941-1945 »), survivant d'Auschwitz (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 381°) WAGENAR Gerben (*Le Monde en Guerre*, « L'Occupation : Hollande 1940-1944 », Michael Darlow)
- 382°) WARLIMONT Walter (Général), adjoint au commandement Suprême de la Wehrmacht (*Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls et *Le Monde en guerre*, « La chute de la France : mai-juin 1940 », Peter Batty), Haut-commandement allemand (*Le Monde en Guerre*, « Barbarossa : juin-décembre 1941 », Peter Batty)
- 383°) WALKER Janet, passagère sur le Laconia (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 384°) WATERFIELD Gordon, correspondant de guerre (*Le Monde en guerre*, « La chute de la France : mai-juin 1940 », Peter Batty)
- 385°) WESTPHAL Siegfried (Général), officier d'État-major allemand, Front Ouest (*Le Monde en guerre*, « La chute de la France : mai-juin 1940 », Peter Batty et « L'étau : août 1944 – mars 1945 », Peter Batty), Afrika Korps, chef d'État-Major de Rommel (*Le Monde en Guerre*, « La guerre du désert : Afrique du Nord 1940-1943 », Peter Batty), chef d'État-Major de Kesselring (*Le Monde en Guerre*, « Plus dur qu'on le pense : Italie de novembre 1942 à juin 1944 », Ben Shephard)

- 386°) WHEELER Keith, correspondant de guerre au Chicago Times à Saipan (*Saipan*, Serge Viallet)
- 387°) WIELBLAD Rosette, enfant juive cachée (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 388°) WILDE Heinz, Opérateur radio allemand U-110 (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 389°) WINTER Anita, infirmière pour les maquisards, déportée à Ravensbruck (*La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44* Dominique Gros)
- 390°) WITTE Helmut, Commandant allemand du sous-marin U-159 (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 391°) WITTER Ben, journaliste à Hambourg (*Le Monde en Guerre*, « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »)
- 392°) WOLFF Karl, Général SS (*Le Monde en Guerre*, « Génocide : 1941-1945 »)
- 393°) WOLFGANG Herma, civile allemande vivant en Angleterre (*Le Monde en Guerre*, « La guerre des civils : Angleterre 1940-1944 », Philip Whitehead)
- 394°) WOLSKY Albert, interprète américain en japonais (*Saipan*, Serge Viallet)
- 395°) WOUNDENBER R.B (*Le Monde en Guerre*, « L'Occupation : Hollande 1940-1944 », Michael Darlow)
- 396°) WRIGHT John, marine marchande britannique (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 397°) WRIGHT Robert, assistant personnel de Dowding (*Le Monde en Guerre*, « Seule : mai 1940 – mai 1941 », David Elstein)
- 398°) WYLIE Shaun, Services Secrets britanniques (*La Bataille de l'Atlantique*, René-Jean Bouyer)
- 399°) YAMAGUSHI Yatsu, civile de 11 ans (*Saipan*, Serge Viallet)
- 400°) YAMAMOSHI (Monsieur), Sergent (*Saipan*, Serge Viallet)
- 401°) YONARA (Madame), une étudiante japonaise (*Le Monde en Guerre*, « Le Japon : 1941-1945 », Hugh Ragget)
- 402°) YOSILEVSKA Rivska, Juive polonaise (*Le Monde en Guerre*, « Génocide : 1941-1945 »)
- 403°) ZAIDEL Hanna, fille de Motke Zaidel (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 404°) ZAIDEL Motke, survivant de Vilna en Lithuanie (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 405°) ZENNAF Ahmed, 7^e Régiment de Tirailleurs Algériens (*Ils étaient la France libre*, Éric Blanchot)
- 406°) ZUCKERMANN Itzak dit Antek, commandant en Second de l'Organisation juive de Combat (*Shoah*, Claude Lanzmann)
- 407°) ZYLBERZTAJN Léon, enfant juif caché (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)
- 408°) ZYLBERSZTAJN Rosette, enfant juive cachée (*Les enfants cachés*, Rafaël Delpart)

Annexe 9

Témoins récurrents : témoins qui apparaissent dans plusieurs documentaires.

	Le Monde en guerre	Le Chagrin et la pitié	Ils étaient Catholiques au temps du nazisme	Shoah	La bataille de l'Atlantique
BELCHEM David	X (2 épisodes)				
BOAS KOUPMAN Rita	X (2 épisodes)				
BUTLER (Lord)	X (2 épisodes)				
COLVILLE J.R	X (2 épisodes)				
DUFFIN C.J.R	X (2 épisodes)				
DURRELL Lawrence	X (3 épisodes)				
EDEN Anthony (Lord AVON)	X (4 épisodes)	X			
FRANKLAND Noble	X (2 épisodes)				
FUCHIDA Mitsuo	X (2 épisodes)				
GALLAND Adolf	X (2 épisodes)				
GENDA Minoru	X (2 épisodes)				
GRAY Ursula	X (2 épisodes)				
HARDING (Maréchal Lord)	X (2 épisodes)				
HARRIMAN Averell	X (4 épisodes)				
KASE Toshikazu	X (2 épisodes)				
KARSKI Jan			X	X	

LAWTON COLLINS Joseph	X (3 épisodes)				
LOOKS Hartwig	X				X
MAULDIN Bill	X (2 épisodes)				
MOUNTBATTEN Louis	X (3 épisodes)				
RONKE Christa	X (2 épisodes)				
SCHMIDT Paul	X	X			
SMYTH John George	X (2 épisodes)				
SPEER Albert	X (3 épisodes)				
SPEARS Edward	X	X			
STRONG Kenneth	X (2 épisodes)				
SUMMERSBY Kay	X (2 épisodes)				
VAUGHAN-THOMAS Wynford	X (3 épisodes)				
VON MANTEUFFEL Hasso	X (2 épisodes)				
VRBA Rudolf	X			X	
WARLIMONT Walter	X (2 épisodes)	X			
WESTPHAL Siegfried	X (4 épisodes)				

Certains témoins apparaissent dans plusieurs épisodes de la série *Le Monde en guerre*

Annexe 10

Listes des témoins célèbres et de leur fonction (par ordre alphabétique):

- **Emmanuel d'ASTIER DE LA VIGERIE** : écrivain, journaliste, député d'Ille-et-Vilaine
- **René de CHAMBRUN** : avocat d'affaires et gendre de Pierre Laval (époux de Josée Laval, fille de Pierre Laval)
- **Karl DOENITZ** (parfois orthographié : DÖNITZ) : commandant en chef des U-Boats de la Kriegsmarine, Président du Reich après le suicide d'Adolf Hitler
- **Jacques DUCLOS** : dirigeant du Parti Communiste français pendant l'Occupation, Député et Sénateur communiste, Président du groupe Communiste entre 1959 et 1975
- **Cardinal Roger ETCHEGARAY** : proche du Pape Jean-Paul II qui lui confie de nombreuses missions dans le monde, souvent invité dans les médias
- **Anthony EDEN** (Lord Avon) : Ministre britannique des Affaires étrangères, de la guerre, Premier Ministre
- **Raul HILBERG** : Historien
- **Rolf HOCHHURTH** : écrivain et dramaturge allemand (*Le Vicaire*)
- **Philippe LABRO** : écrivain, journaliste, réalisateur français
- **Jacques LANZMANN** : écrivain, parolier français
- **Primo LEVI** : écrivain italien
- **Claude LEVY** : écrivain français, frère de Raymond Lévy et Oncle de Marc Lévy
- **Pierre MENDES-FRANCE** : politicien français (Ministre de l'économie dans le Gouvernement provisoire de de Gaulle, Président du Conseil, Ministre des Affaires étrangères, Député de l'Isère
- **Albert SPEER** : architecte et Ministre des Armements du Reich
- **Paul SCHMIDT** : interprète officiel d'Adolf Hitler
- **Lord Hartley SHAWCROSS** : procureur britannique au procès de Nuremberg
- **James STEWART** : acteur américain, pilote de l'Armée de l'Air (United States Army Air Forces)
- **Walter WARLIMONT** : chef adjoint d'Alfred Jodl dans l'Armée allemande (terre, mer et air)

Annexe 11

Exemple d'images qui sont reprises dans plusieurs documentaires différents. Ces images-ci sont reprises dans les documentaires du corpus *Nous étions 177* de Cédric Condon, *Un Débarquement à quitter ou double* de Nicolas Glimois et *Une certaine aube : juin-août 1944* de John Williams (un épisode de la série documentaire britannique *Le Monde en Guerre*).



Soldats dans une barge pendant le Débarquement de Normandie



Soldats ouvrant les portes de la barge pour descendre sur la plage



Soldats débarquant sur la plage

Source : Ina

Annexe 12

Les images de Mers-el-Kebir tirées des documentaires *La Bataille d'Angleterre* de Nick Davidson, *Le Chagrin et la Pitié* de Marcel Ophüls et *De Gaulle ou l'éternel défi : « le rebelle »* de Jean Labib.

Les images utilisées sont les mêmes mais elles ont été colorisées pour le documentaire de Nick Davidson. Elles sont ainsi plus nettes et elles réactualisent l'événement qui semble aux téléspectateurs plus proches d'eux et ils s'y intéressent donc plus.



La Bataille d'Angleterre



De Gaulle ou l'éternel défi : « le rebelle »



Chagrin et de la Pitié

Source : Ina



La Bataille d'Angleterre



Le Chagrin et la Pitié



De Gaulle ou l'éternel défi : « le rebelle »



Le Chagrin et la Pitié

Source : Ina



La Bataille d'Angleterre



Le Chagrin et la Pitié

Source : Ina

Annexe 13

Voici les deux commentaires explicatifs différents des documentaires *La Chute de la France : mai-juin 1940* et *De Gaulle ou l'éternel défi : « le rebelle »* concernant toute la séquence sur le 21 juin 1940 et la signature de l'Armistice près de Rethondes dans la Clairière de Compiègne.

La Chute de la France : mai-juin 1940

« Deux jours après la chute de Paris le nouveau Premier Ministre, le Maréchal Pétain, demandait un Armistice aux Allemands. [...]

Hitler insista pour que les négociations se déroulent dans le vieux wagon du Maréchal Foch, dans la forêt de Compiègne où avait été signé l'Armistice de 1918. C'était la suprême humiliation pour la France. »

De Gaulle ou l'éternel défi : « le rebelle »

Pendant la séquence de la signature de l'Armistice, il n'y a aucun commentaire explicatif mais une musique triomphale qui évoque largement la victoire allemande. En revanche, dans les plans qui précèdent cette séquence tout est mis en œuvre pour que les téléspectateurs comprennent qu'il s'agit de la signature de l'Armistice. En effet, plusieurs discours de Pétain et de de Gaulle alternent. Pétain annonce que la fin des combats et l'Armistice sont proches. De Gaulle appelle à ne pas cesser le combat notamment avec son fameux appel du 18 juin 1940.

Ainsi le dernier discours de Pétain (celui du 20 juin 1940, soit un jour avant la signature de l'Armistice) juste quelques secondes avant les images de l'Armistice est clair :

« Français,

J'ai demandé à nos adversaires de mettre fin aux hostilités. Le Gouvernement a désigné hier les plénipotentiaires chargés de retenir leurs conditions. J'ai pris cette décision dure au cœur d'un soldat parce que la situation militaire l'imposait. »

Annexe 14

Les trois plans essentiels composant la séquence sur le carnage d'Omaha Beach dans les documentaires *La longue marche de Bob Slaughter* d'Éric Ellena, *Un Débarquement à toute ou double* de Nicolas Glimois et *Une certaine aube : juin-août 1944* de John Williams (épisode de la série *Le Monde en Guerre*)



Plan 1 : Les soldats américains perfusant un blessé le long des falaises de la Pointe du Hoc

Source : Ina



Plan 2 : Les soldats américains marchant le long des falaises de la Pointe du Hoc. Le bord de mer est jonché de corps



Plan 3 : au premier plan, les morts qui ont été alignés. Au Second plan, les soldats américains assis sur la plage

Source : Ina

Annexe 15

Exemple d'images qui sont reprises dans plusieurs documentaires mais dont le commentaire explicatif est différent. Ces images-ci sont reprises dans les documentaires du corpus *Ils étaient la France libre* d'Éric Blanchot et « L'étaiu : août 1944 – mars 1945 » de Peter Batty (un épisode de la série documentaire britannique *Le Monde en Guerre*).

Ces soldats prisonniers, sont-ils américains comme l'affirme le documentaire « L'étaiu : août 1944 – mars 1945 » ou français (selon le document *Ils étaient la France libre*) ?



soldats prisonniers



soldats allemands (SS)



soldat prisonnier



soldat allemand

Annexe 16

Images utilisées dans des documentaires et reprises dans des films de fiction



Image : Ina

Panneaux de direction en allemand dans Paris

- *De Gaulle ou l'éternel défi* : « le rebelle » de Jean Labib (documentaire)

- *Paris brûle-t-il ?* de René Clément (fiction)

Annexe 17

Source: Ina



Pendant les quelques jours qui ont précédés la libération de Paris, les Parisiens et les résistants à Paris ont lutté contre les Allemands. Ici, un homme jette un cocktail Molotov depuis une fenêtre sur un camion allemand qui passe dans la rue.



- *Ils étaient Catholiques au temps du nazisme : des croyants déchirés* de René-Jean Bouyer (documentaire)

- « Une certaine aube : juin-août 1944 » (*Le Monde en Guerre*, documentaire)

Image tirée du film de René Clément *Paris brûle-t-il ?* (1966). Il s'agit d'une reconstitution de l'image ci-dessus



- *Paris brûle-t-il ?* de René Clément (fiction) a repris simplement la dernière image, celle du camion qui brûle. Le film a cependant effectué une reconstitution de l'homme qui jette le cocktail Molotov avec un acteur.

Image d'archives utilisée dans les documentaires cités ci-dessus et dans le fim de fiction *Paris brule-t-il ?*



Annexe 18

Images d'archives du garçon dans le ghetto de Varsovie utilisée dans des documentaires mais aussi dans des fictions. Parfois l'image est transformée, le cadrage n'est pas toujours le même.



Source : Ina

Image utilisée dans le documentaire *Le Monde en Guerre*, « Génocide : 1940-1945 ».



Source : <http://vimeo.com/20103124>

Image utilisée dans le documentaire d'Alain Resnais *Nuit et Brouillard*



Image tirée du film *Persona* d'Ingman Bergman (1966)

L'héroïne tire une photo cachée dans un livre, la pose et la contemple

Source : <http://holocaustvisualarchive.wordpress.com/2012/06/09/ingmar-bergman-and-the-warsaw-ghetto-boy/>

Annexe 19

Images tirées de *Saipan* de Serge Viallet, 1993 qui montrent les soldats japonais morts après leur charge suicidaire contre les Américains.



Source: Ina

Annexe 20

Images tirées du documentaire de René-Jean Bouyer, *Ils étaient Catholiques au temps du nazisme : des croyants déchirés*.

Différents plans de foule en liesse au moment de la Libération et du passage des troupes alliées dans les villes libérées. Ces images sont accompagnées d'une musique gaie, joyeuse.



1



2



3



4






5


Source : Ina





Annexe 21





8 mai 1945, la Capitulation, documentaire de Daniel Costelle et Isabelle Clarke





Ci-dessous un tableau, un peu plus complet que celui inclus dans le texte, qui détaille les 2 premières minutes de ce film documentaire. On remarque qu'en peu de temps, il y a pléthore d'images. Beaucoup des plans sont très courts. On a donc une succession d'images.




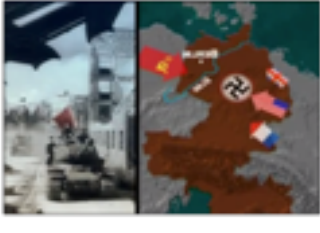
n° plan	Temps	Images	Commentaires	Musique	Bruitage
1	4 secondes		"8 mai 1945, (...)"	musique tragique	aucun
2	2 secondes		"(...) les derniers combattants allemands tentent d'échapper à la colère (...)"	musique tragique	aucun
3	3 secondes		"(...) des peuples occupés."	musique tragique	aucun





4	4 secondes			musique tragique	aucun
5	2 secondes		"8 mai 1945, (...)"	musique triste, violons lents	cris de foule
6	3 secondes		"(...) les capitales fêtent la victoire (...)"	musique triste	cris d'enfants
7	5 secondes		"(...) sauf Berlin et Tokyo. 8 mai 1945, (...)"	musique triste	aucun





8	2 secondes		"(...) Hitler est mort."	musique évoquant le danger	aucun
9	2 secondes		"Le Maréchal Keitel signe la capitulation (...)"	musique évoquant le danger	aucun
10	3 secondes		"(...) de l'Allemagne nazie."	musique évoquant le danger	aucun
11	2 secondes	 chevaux qui galopent		absence de musique	bruits des sabots de chevaux au galop





12	2 secondes	 <p>chevaux qui galopent</p>	"Symbole de la liberté (...)"	absence de musique	bruits des sabots de chevaux au galop
13	6 secondes	 	"(...) les chevaux de l'armée sont démobilisés."	absence de musique au début + Puis musique assez basse évoquant l'aventure (violons assez lents)	bruits des sabots de chevaux au galop + plusieurs hennissements
14	4 secondes			violons un peu plus rapides, musique évoquant l'aventure	bruits des sabots de chevaux au galop + plusieurs hennissements

15	6 secondes			musique évoquant l'aventure	bruits des sabots de chevaux au galop + plusieurs hennissements
16	2 secondes			violons plus aigus, musique plus forte évoquant la liberté	bruits des sabots de chevaux au galop
17	7 secondes			musique évoquant la liberté	aucun
18	2 secondes			absence de musique	bruit d'un coup de canon qui résonne

19	1 seconde		"Avril 1945, (...)"	absence de musique	bruit d'un coup de canon qui résonne
20	1 seconde		"l'Allemagne nazie (...)"	absence de musique	bruit d'un coup de canon qui résonne
21	1 seconde		"(...) est prise en (...)"	absence de musique	bruit d'un coup de canon qui résonne
22	5 secondes		" (...)tenaille. À l'Est, l'Armée rouge avance vers le fleuve de la dernière (...)"	musique évoquant la menace	aucun

23	4 secondes		<i>" (...) résistance: l'Elbe."</i>	musique qui évoque l'avancée dangereuse d'ennemis	aucun
24	1 seconde		<i>"Les Allemands (...)"</i>	musique qui évoque l'avancée dangereuse d'ennemis (la musique est moins forte)	aucun
25	1 seconde		<i>"refluent de l'autre côté de la rive (...)"</i>	musique qui évoque l'avancée dangereuse d'ennemis (la musique est encore moins forte)	aucun
26	2 secondes		<i>"(...) pour échapper à la vengeance des Russes (...)"</i>	musique qui évoque l'avancée dangereuse d'ennemis (la musique est très basse et s'arrête)	aucun

27	3 secondes		"(...) qui ont eu 20 millions de morts dans cette guerre sans (...)"	musique très basse qui reprend: musique de conquérants	aucun
28	3 secondes		"(...) merci contre les soldats d'Hitler."	musique de conquérants	aucun
29	5 secondes		"L'un des enjeux des tractations entre le Reich et les Alliés (...)"	musique de conquérants (musique un peu plus forte)	aucun
30	17 secondes		" (...) sera de permettre au maximum d'Allemands d'échapper à cette vengeance."	musique évoque une fin tragique (musique forte)	aucun

31	1 seconde			cymbales + puis musique triste	aucun
32	7 secondes			musique triste	aucun
33	2 secondes		<i>"Des millions de civils, ils s'enfuient (...)"</i>	musique triste	cris de foule
34	4 secondes		<i>" (...) devant les Russes. La rumeur est terrible: ils tuent, ils pillent, (...)"</i>	musique triste	aucun

35	5 secondes		<p><i>"(...) ils violent les femmes allemandes."</i></p>	<p>musique grave</p>	<p>aucun</p>
36	4 secondes			<p>musique grave</p>	<p>aucun</p>
37	9 secondes			<p>musique grave</p>	<p>aucun</p>
<p>TOTAL = 2 minutes 17 secondes</p>					

Bibliographie

Ouvrages

Sources primaires

AMÉRY Jean (1966), *Par-delà le crime et le châtement*, Babel, éditions Actes Sud, édition de 2006

AURIAT Nadia (1996), *Les défaillances de la mémoire humaine*, PUF, Paris

BÉDARIDA François (1998), « Mémoire et conscience historique dans la France contemporaine », In, *Histoire et mémoire*, Centre Régional de documentation pédagogique de l'Académie de Grenoble, Grenoble, p.91-96

BERDOT Françoise (2003), *La télévision d'auteur(s)*, Tome 1, Aléas, Lyon

BERDOT Françoise (2004), *La télévision d'auteur(s)*, Tome 2, Aléas, Lyon

BESSE Brigitte et DESORMEAUX Didier (2011), *Construire le reportage télévisé*, Victoires éditions, 4^e édition

BESSON Rémy (2017), *Shoah, une double référence ? De faits au film. Du film aux faits*, MkF éditions, coll. Les essais visuels

BOUYER René-Jean et DUFRESNE David (2003), *Ils ont filmé la guerre en couleur*, Bayard, Paris

CHARAUDEAU Patrick (2004), *La télévision et le 11 septembre. De quelques effets d'imaginaire*, In, *Le temps de l'événement : 11 septembre 2001*, L'Harmattan, INA, Paris

CHARAUDEAU Patrick (2006), « La situation de communication comme lieu de conditionnement du surgissement interdiscursif », In *TRANEL n°44*, Interdiscours et intertextualité dans les médias, Institut de linguistique de l'Université de Neuchâtel, Neuchâtel

COENEN-HUTHER Josette (1994), *La mémoire familiale*, L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, Paris

COMBE Sonia (1994), *Archives interdites. Les peurs françaises face à l'Histoire contemporaine*, Albin Michel, Paris

COMOLI Jean-Louis (2004), *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Éditions Verdier, Lagrasse

CROUZET Denis (1998), *La Sagesse et le malheur. Michel de L'Hôpital, chancelier de*

France, éditions Champ Vallon, Seyssel

DEGUY Michel (1990), *Au sujet de Shoah*, Belin, coll. L'extrême contemporain, Paris

DÉLOYES Yves et HAROCHE Claudine (2004), *Maurice Halbwachs. Espaces, Mémoires et Psychologie collective*, Publications de la Sorbonne, Paris

DELPLA François (2006), *Nuremberg face à l'Histoire*, L'Archipel

DIDI-HUBERMANN Georges (2003), *Images malgré tout*, Les éditions de minuit, Paris

DORGELÈS Roland (1919), *Les Croix de bois*, Albin Michel, Paris, édition de 1996

DORNA Alexandre, QUELLIEN Jean et SIMONNET Stéphane (2008), *La propagande : images, paroles et manipulation*, L'Harmattan

FERRO Marc (1977), *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Folio, édition de 1993, Paris

FERRO Marc (1985), *L'histoire sous surveillance*, Calmann-Lévy, coll. Folio/Histoire

FERRO Marc et PLANCHAIS Jean (1997), *Les médias et l'histoire*, CFPJ éditions, coll. Médias et société, Paris

GAUTHIER Guy (2003), *Le documentaire, un autre cinéma*, Nathan, coll. Nathan Cinéma, Paris

GRAFF Séverine (2014), *Le cinéma-vérité. Films et controverses*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes

GRÜNBLATT Catherine et LOUVET Jean-René (dir.), *Image et Histoire*, Éditions Publisud, Paris

GUÉNO Jean-Pierre (2002), *Parole d'étoiles : mémoire d'enfants cachés (1939-1945)*, Editions Librio

GUÉNO Jean-Pierre (2004), *Parole du jour J : lettres et carnets du Débarquement*, Editions Librio

GUEZ Olivier (2007), *L'impossible retour*, Flammarion, Paris

GUYNN William (2006), *Writing History in Film*, Routledge, New York

GUYOT Jacques et ROLLAND Thierry (2011), *Les archives audiovisuelles. Histoire, culture, politique*, Armand Colin, Paris

FLEURY-VILATTE Béatrice (2003), *Récit médiatique et histoire*, L'Harmattan-Ina, Paris

HALBWACHS Maurice (1925), *Les cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, édition de 1994, Paris

HALBWACHS Maurice (1950), *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, Paris

HEGEL Georg (1965), *La Raison dans l'Histoire*, 10/18, édition de 2000, Paris

HOOG Emmanuelle (2006) par la bibliothèque de l'Université de Paris 8, *L'INA*, PUF, Coll.

Que sais-je ?, Paris

HOUZIAUX Alain (2006), *La mémoire pour quoi faire ?*, Les Éditions de l'Atelier/Les Éditions Ouvrières, Paris

JEANNENEY Jean-Noël et SAUVAGE Monique (1982), *Télévision, nouvelle mémoire. Les magazines de grand reportage*, Seuil, INA

JOST François (2009), *Comprendre la télévision et ses programmes*, Armand Colin, 2^e édition, Paris

LANZMANN Claude (1997), *Shoah*, éditions Gallimard, coll. Folio

LANZMANN Claude (2009), *Le lièvre de Patagonie*, Gallimard, coll. Folio, Paris

LEVI Primo, *Si c'est un homme*, Julliard, coll. Pocket, Paris, édition de 2008

LINDEPERG Sylvie (2013), *La voie des images*, Editions Verdier, Lagrasse

LIOULT Jean-Luc (2004), *A l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence

MAURIAC François (1959), *Mémoires intérieurs*, Flammarion, coll. Poche

MAURO Didier (2005), *Le documentaire. Cinéma et télévision*, Dixit éditions, Paris

MOLLA Jean (2008), *Sobibor*, Gallimard Jeunesse, Paris

MOURIQUAND Jacques (2004), *Pratique du documentaire télévisé*, Victoires Éditions, Paris

NAMER Gérard (2000), *Halbwachs et la mémoire sociale*, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, Paris

NEUBURGER Robert (2011), *Le mythe familial*, ESF Editeur, 1^{ère} édition 1995, Issy-Les-Moulineaux

NINEY François (2002), *L'épreuve du réel à l'écran*, De Boeck, Bruxelles

NINEY François (2009), *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris

NORA Pierre (dir), *Les lieux de mémoire*, Tome 3, Gallimard

ODIN Roger (2011), *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble

PESCHANSKI Denis et MARECHAL Denis, *Les chantiers de la mémoire*, INA éditions, Bry-sur-Marne

PESCHANSKI Denis (2012), *Entretien avec Boris CYRULNIK. Mémoire et traumatisme : l'individu et la fabrique des grands récits*, Ina Editions, Les entretiens de Mediamorphoses, Paris

ROUSSO Henry (1987), *Le syndrome de Vichy*, Les éditions du Seuil, édition de 1990, Paris

ROUSSO Henry (2012), *La dernière catastrophe*, Gallimard, Paris

SANCHEZ-MAZAS Maria et LICATA Laurent (dir.), *L'Autre: regards psychosociaux*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble

SAUVAGE Monique et VEYRAT-MASSON Isabelle (2014), *histoire de la télévision française*, Nouveau Monde, Paris

TODOROV Tzvetan (1994), *Face à l'extrême*, Le Seuil, Paris

TODOROV Tzvetan (1995), *Les Abus de la mémoire*, Aréla

TORNER Carles (2001), *Shoah, une pédagogie de la mémoire*, Les éditions de l'atelier/éditions ouvrières, Paris

VEYRAT-MASSON Isabelle (2000), *Quand la télévision explore le temps*, Fayard, Paris

VEYRAT-MASSON Isabelle (2008), *Télévision et histoire, la confusion des genres*, De Boeck - INA, Bruxelles

Sources secondaires

AZEMA J.P et WIEVIORKA Olivier (1993), *La Libération de la France*, Éditions La Martinière, Paris

BEDARIDA François (1987), *Normandie 44. Du Débarquement à la Libération*, Éditions Albin Michel / IHTP, Paris

BERTIN-MAGHIT J.P (2004), *Les documenteurs des années noires. Les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Nouveau Monde Editions, Paris

BEUCHOT Pierre, BOBER Robert, ROUSSO Henry (2003), *Filmer le passé : les traces de la mémoire*, L'Harmattan, Paris

BOUGNOUX Daniel (2006), *La crise de la représentation*, La Découverte, Paris

BOURDON Jérôme (2003), *Télévision, mémoire et identité nationale*, L'Harmattan-Ina, Paris

BOUTIER Jean et JULIA Dominique (1995), *Passés recomposés. Champs et chantiers de l'histoire*, Édition Autrement, serie « Mutations »

BROSSAT Alain (1992), *Les Tondues : un carnaval moche*, Manya, Paris

CHARTIER Roger (1998), *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Albin Michel, Paris

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

COPANS Richard et JEANNEAU Yves (1987), *Filmer le réel : de la production documentaire en France*, La Bande à Lumière, Paris

D'ALMEIDA Fabrice (1995), *Images et propagande au XXe siècle*, Casterman, Paris

DAYAN Daniel et KATZ Elihu (1996), *La télévision cérémonielle*, Presses Universitaires de France, Paris

DE CERTEAU Michel (1975), *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris

DE CERTEAU Michel (1987), *Histoire et psychanalyse entre sciences et fiction*, Gallimard, Paris

DERRIDA Jacques (1995), *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Éditions Galilée, Paris

DOSSE François (1987), *L'histoire en miette. Des « annales » à la « nouvelle histoire »*, La Découverte, Paris

FARGE Arlette (1989), *Le goût de l'archive*, Seuil, Paris

FINLEY Moses (1981), *Mythes, mémoire, histoire*, Flammarion, Paris

FREISINIER Gilles (2005), *La chute du mur de Berlin à la télévision française. De l'événement à l'histoire (1961-2002)*, L'Harmattan, Paris

FREUD Sigmund, *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Gallimard, édition de 1993,

GAUTHIER Guy (2003), *Le documentaire, un autre cinéma*, Nathan, coll. Nathan Cinéma, Paris

GAUTHIER Guy (2004), *Un siècle de documentaires français*, Armand Colin, Paris

GERVEREAU Laurent (2000), *Les Images qui mentent. Histoire du visuel au XXe siècle*, Seuil, Paris

JOST François, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Ina-De Boeck, coll. « médias-recherches », Paris, 2^e édition 2003

KASPI André (1995), *La Libération en France : juin 1944 – janvier 1946*, Librairie Académique Perrin, Paris

LEBLANC Gérard (1997), *Scénarios du réel*, Tomes 1 et 2, L'Harmattan

LE GOFF Jacques (1988), *Histoire et mémoire*, Éditions Gallimard, Paris

LE GOFF Jacques et NORA Pierre (1974), *Faire de l'histoire*, 3 tomes, Éditions Gallimard, Paris

LINDEPERG Sylvie (2007), « *Nuit et Brouillard* », *un film dans l'histoire*, Odile Jacob, Paris

MARSOLAIS Gilles (1974), *L'Aventure du cinéma direct*, 400 coups, Laval (Québec)

MATARD-BONUCCI Marie-Anne et LYNCH Édouard (1995), *La Libération des camps et le retour des déportés*, Éditions Complexe, Bruxelles

MEHL Dominique (1998), *La télévision de l'intimité*, Le seuil, Paris

NAMER Gérard (1983), *Batailles pour la mémoire. La commémoration en France de 1945 à nos jours*, Éditions du Papyrus, Paris

NEUBURGER Robert (2011), *Le mythe familial*, ESF Editeur, Issy-les-Moulineaux

RICOEUR Paul (1985), *L'ordre philosophique, Temps et récit*, Tomes 2 et 3, Seuil, Paris
SEMPRUN Jorge (1994), *L'écriture ou la vie*, Gallimard, Paris
STORA Benjamin (1997), *Imaginaire de guerre. Algérie-Vietnam, en France et aux Etats-Unis*, La Découverte, Paris
VEYNE Paul (1971), *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Seuil, Paris
VIDAL-NAQUET Pierre (1987), *Les Assassins de la mémoire*, La Découverte, Paris
WALTER Jacques (2005), *La Shoah à l'épreuve de l'image*, PUF, Paris
WIEVIORKA Annette (1992), *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Plon, Paris
WIEVIORKA Annette (1998), *L'ère du témoin*, Plon, Paris

Articles

Sources primaires

ALLOUCHE Jean-Luc, *Libération* ; 3 février 1998
BARDET Patrice, In, *L'Humanité*, 24 août 2009
BELOT Robert, « Images, lettres et sons », In, *Vingtième siècle*, n°107, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P), 2010/3, p.171-186
BOCARD Béatrice, « Le documentaire du grand aux petits écrans », In, *Dossiers de l'audiovisuel*, n°72, Ina – La documentation française, mars-avril 1997
BOUTHORS Jean-François, *La Croix*, 3 février 1998
BRUN Patrick (2003), « Le récit de vie dans les sciences sociales », In, *Revue Quart Monde* n°188, novembre 2003
CHARAUDEAU Patrick, « La vérité pris au piège de l'émotion. A propos du 11 septembre », *Les Dossiers de l'audiovisuel* n°104, Ina, Paris, juillet-août, 2002
CHANTEREAU Danièle (2000), « Les archives de la télévision au service de l'éducation et de la culture », In, *CinémAction* n°97
Marc CHEVRIE et Hervé LE ROUX, « Le lieu et la parole », In, *Les Cahiers du cinéma*, n°374, juillet-août 1985
CHAUVEAU Agnès (1998), « voir et savoir : images du temps présent à la télévision (1949-1964) », In, *Vingtième siècle*, n°57, Presses de sciences Po, p. 138-140
DE BEAUVOIR Simone, « La mémoire de l'horreur », *Le Monde*, 29 avril 1985

DELAUVAUD Gilles, « Cinéma documentaire et télévision : interférences et convergences (1955-1965) », In, Dominique BLUHER et Philippe PILARD (2009), *Le court-métrage documentaire français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*, PUR, coll. Le Spectaculaire, Rennes

DELPORTE Christian et VEYRAT-MASSON Isabelle (2005), « Entretien avec Pierre Nora : la fièvre médiatique des commémorations », In, *Le Temps des médias*, n°5, 2005, p. 191-196

DESCAMPS Florence (2005), "Et si on ajoutait l'image au son? Quelques éléments de réflexion sur les entretiens filmés dans le cadre d'un projet d'archives orales", In, *La Gazette des Archives, revue de l'Association des archivistes français*, n°196, p.95-122

DIDI-HUBERMAN Georges, « En mettre plein les yeux et rendre " Apocalypse " irregardable », *Libération*, 21 septembre 2009

DOUHAIRE Samuel, « Des images pour comprendre », *Libération*, 21 janvier 2005

DOUSSOT Michel (1998), In *Télescope*, n° 183, 31 janvier 1998

EKCHAJZER François (2009), « Les images d'archives peuvent-elles mentir ? », *Télérama*, 25 octobre 2009

FELMAN Shoshana (1990), « À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann », In *Au sujet de Shoah*, Belin

FESTRAËTS Marion, « Comment Apocalypse a redonné des couleurs à la guerre », *L'Express*, 8 septembre 2009

FRAPPAT Bruno, « Le choc de Shoah », *Le Monde*, 6 juillet 1987

GARÇON François et SORLIN Pierre (1981), "L'historien et les archives filmiques", In, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°2, p.344-356

HUMBLOT Catherine, « Les houles de la douleur », *Le Monde*, 29 juin 1987

JEULAND Yves « L'écriture documentaire avec des images d'archives », *Sociétés & Représentations*, 2010/1 (n° 29), p. 175-190.

KECHICHIAN Patrick, « Au-delà des mots », *Le Monde*, 13 juillet 1987

LARCHER Laurent, « Sur la Shoah, la télévision a souvent privilégié l'émotion », *La Croix*, 22 janvier 2011

MANDELBAUM Jacques, « L'impossible mémoire », *Le Monde*, 2 février 1998

MESCHONNIC Henri, « pour en finir avec le mot "Shoah" », *Le Monde*, 21 février 2005

MUGLIONI Jean-Michel (1996), « Le principe téléologique de la philosophie kantienne de l'Histoire », In, *Revue Germanique Internationale*, n°6, CNRS Editions

NOUCHI Franck, « Immensité de "Shoah" », *Le Monde*, 28 janvier 2010

PERRAUD Antoine, « Shoah, l'expérience innommable », *Télérama*, n°2507, 28 janvier

1998

PSENNY Daniel, « Apocalypse ravive la Grande Guerre en couleurs », *Le Monde*, 13 mars 2014

RASPIENGEAS Jean-Claude, « La mémoire de l'Holocauste », *Télérama*, n°1954, 24 juin 1987

RICOEUR Paul (1998), « Passé, mémoire et oubli », In, *Histoire et mémoire*, Centre Régional de documentation pédagogique de l'Académie de Grenoble, Grenoble

ROUSSEAU Christine, « Claude Lanzmann, ses partis pris et ses non-dits », *Le Monde*, 26 janvier 2015

ROUSSO Henry (1998), « Réflexions sur l'émergence de la notion de mémoire », In, *Histoire et mémoire*, CRDP de Grenoble

SAINTVILLE Dominique (2000), « L'archivage des programmes de télévision : l'exception française », In, *CinémAction n°97*

SÉGURET Olivier, « Shoah, nuit d'insomnie », *Libération*, 26 janvier 2005

SKORECKI Louis, « Nuit et Brouillard », *Libération*, 24 octobre 2006

SKYVINGTON Emmanuelle, « Ruse de guerre », In, *Télérama* n°3112, 17 septembre 2009

STORA Benjamin (2009), *A propos de la colorisation des archives*, In, Médiapart

TESSIER Marc, « L'honneur de la télévision publique », *Le Figaro*, 24 janvier 2005

VERLHAC Martine (1998), « La mémoire est-elle l'alliée de l'histoire ? », In, *Histoire et mémoire*, Centre Régional de Documentation Pédagogique de l'Académie de Grenoble, Grenoble

VEYRAT-MASSON Isabelle (1990), « Entre mémoire et histoire. La Seconde Guerre Mondiale à la télévision », In, *Hermès n°8-9*, CNRS Editions, Paris

WIEVIORKA Olivier, interview dans le magazine *Géo Histoire*, juillet 2014

WORMS Frédéric (2016), « Décryptages. Les grands entretiens », *Le Point références*, septembre-octobre 2016

Sources secondaires

Ina, *Les archives de guerres 1940-1944*, La Documentation française, Paris, 1996

BRUN Patrick, « Le récit de vie dans les sciences sociales », In, *Revue Quart Monde*, n°188, novembre 2003

DELAGE Christian (1995), « Film historique, vérité historique », In, *Vingtième Siècle*, n°46,

avril-juin 1995

DELAGE Christian (2001), « L'image comme preuve, m'expérience du procès de Nuremberg », In, *Vingtième Siècle*, octobre-décembre 2001, p.63-78, n°72,

MATARD-BONUCCI Marie-Anne (2005), « Usage de la photographie dans les médias dans la construction de la mémoire de la Shoah », p.9-25, n°5, automne 2005

VERAY Laurent (2003), « L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? », In, *1895*, n°41, octobre 2003

Sitographie

<http://www.elysee.fr>

<https://www.legifrance.gouv.fr>

<http://unesdoc.unesco.org>

<http://www.ecpad.fr>

<http://www.inatheque.fr>

<http://fresques.ina.fr>

<http://www.csa.fr>

<http://www.francetelevisions.fr>

<http://www.alliancefr.com>

www.m6.fr/emission-capital/28-03-2010

[reseaux_privileges_ecoles_les_secrets_de_la_reussite_en_france-15126788.html](http://www.reseaux_privileges_ecoles_les_secrets_de_la_reussite_en_france-15126788.html)

« Documentaire ou reportage ? Une frontière floue ! », 12 janvier 2009, In, <http://www.hiroa.pf/2009/01/documentaire-ou-reportage-une-frontiere-floue/>

COLLAS Gérald, DIDIER Isabelle, RAYNAUD Philippe, (2004), « Le documentaire historique, une alchimie permanente », In, <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/le-documentaire-historique-une-alchimie-permanente-entre-le-texte-et-l-image.html>

DELON Gaspard, « Les prisonniers de guerre allemands dans la France de l'immédiat après-guerre », In, <http://www.arte.tv/fr/recherche/926416.html>

GLAESER Stéphanie et LICATA Laurent, « Culpabilité, honte, responsabilité – la mémoire de la Shoah rend-elle les jeunes Allemands moins antisémites et xénophobes ? », In, http://www.auschwitz.be/images/_expertises/glaeser_licata.pdf

LINDEPERG Sylvie (2014), *Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un*

débat, si besoin une « querelle », <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/le-singulier-destin-des-images-d-archives-contribution-pour-un-debat-si-besoin-une-querelle.html>

MORIN Edgar (1965), In, *Un certain regard* (émission de télévision),

<http://www.ina.fr/video/I08015623>

MUCCHIELLI Laurent, <http://www.cnrs.fr/cw/fr/pres/compress/memoire/mucchielli.htm>

RERA Nathan, « Spectres et fantômes », In, <http://www.decryptimages.net/creation-dessin/587-spectres-et-fantomes>

VEYRAY-MASSON Isabelle (2014), *Le documentaire à base d'archives au cœur de l'histoire à la télévision*, In, <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/le-documentaire-a-base-d-archives-au-c-ur-de-l-histoire-a-la-television.html>

Films documentaires

Sources primaires

BLANCHOT Éric (2004), *Ils étaient la France libre*

BOUYER Jean-René (1994), *Ils étaient catholiques au temps du nazisme*

BOUYER Jean-René (2004), *La bataille de l'Atlantique*

CLARKE Isabelle et COSTELLE Daniel (2005), *8 mai 1945, la capitulation*

CLARKE Isabelle et COSTELLE Daniel (2009), *Apocalypse, la 2^{ème} Guerre Mondiale*,

CONDON Cédric (2004), *Nous étions 177*

DAVIDSON Nick (2009), *La bataille d'Angleterre*

DELPARD Rafaël (1998), *Les enfants cachés*

GROS Dominique (1994), *Vercors : la vulnérabilité des grands maquis*

ELLENA Éric (2004), *La longue marche de Bob Slaughter*

GLIMOIS Nicolas (2004), *Un débarquement à quitte ou double*

LABIB Jean (1987), *De Gaulle ou l'éternel défi : le Rebelle*

LANZMANN Claude (1985), *Shoah*

OPHÜLS Marcel (1969), *Le Chagrin et la pitié*

PAHUN Jean-François (1994), *Rendez-vous à la plage*

RESNAIS Alain (1955), *Nuit et brouillard*

VIALLET Serge (1993), *Saipan*

Série documentaire *Le Monde en guerre* :

- « Sur un fond de guerre : septembre 1939 – mai 1940 »
- « La chute de la France : mai – juin 1940 »
- « Seule : mai 1940 – mai 1941 »
- « Barbarossa : juin-décembre 1941 »
- « Les conquêtes nippones, "banzaï" : Japon 1931-1942 »
- « En route : États-Unis, décembre 1941-1944 »
- « La guerre du désert : Afrique du Nord 1940-1943 »
- « Stalingrad : juin 1942 – février 1943 »
- « La meute des loups : U-boats dans l'Atlantique 1939-1944 »
- « L'étoile rouge : Union soviétique 1941-1943 »
- « L'orage des flammes : bombardements sur l'Allemagne, septembre 1939 – avril 1944 »
- « Plus dur que l'on pense : l'Italie de novembre 1942 à juin 1944 »
- « Il fera plus clair : la campagne de Birmanie 1942-1944 »
- « La guerre des civils : Angleterre 1940-1944 »
- « Une certaine aube : juin-août 1944 »
- « L'Occupation de la Hollande : 1940-1944 »
- « L'étau : août 1944 – mars 1945 »
- « Le génocide : 1940-1945 »
- « A chacun son destin : Allemagne, février-mai 1945 »
- « Le Japon : 1941-1945 »
- « La bataille du Pacifique : février 1942 – juillet 1945 »
- « Règlements de compte : 1945... et après »
- « Souvenons-nous »

Sources secondaires

CLARKE Isabelle et COSTELLE Daniel (2009), *Apocalypse*

DELPLA François (2006), *Le procès de Nuremberg*

PRAZAN Michaël (2009), *Einsatzgruppen, les commandos de la mort*
