

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

76 | 2015

Varia

---

# Que faire des images soviétiques de la Shoah ?

*Representing the Holocaust : Films from the Soviet archives*

Valérie Pozner, Alexandre Sumpf et Vanessa Voisin

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5007>

DOI : 10.4000/1895.5007

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2015

Pagination : 8-41

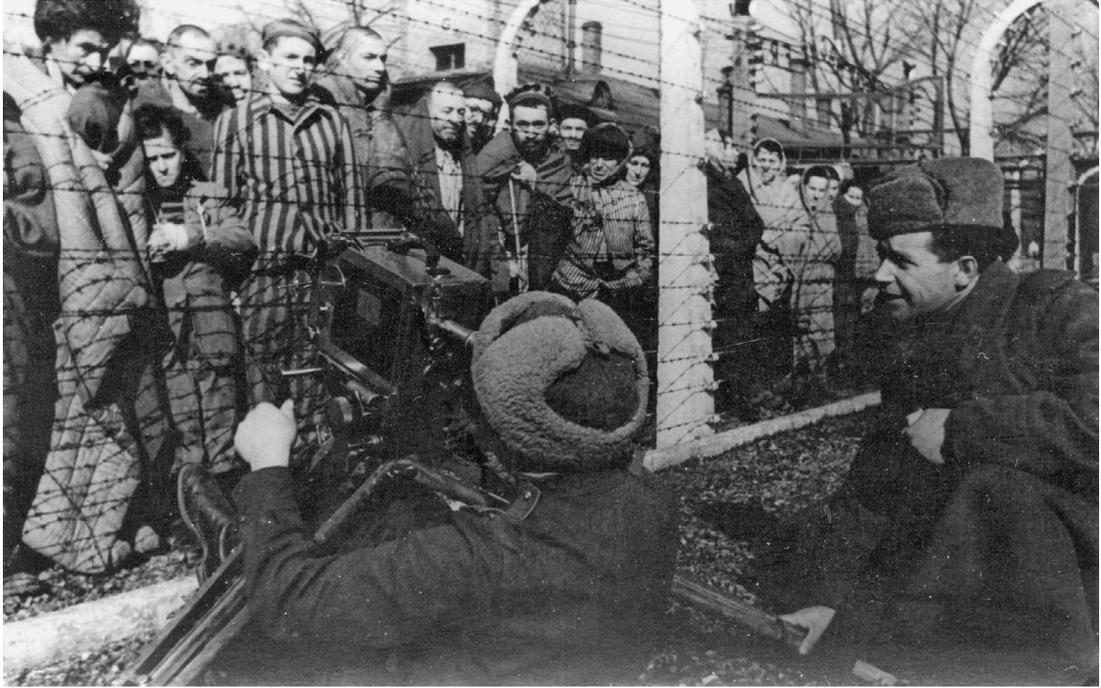
ISBN : 978-2-37029-076-2

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Valérie Pozner, Alexandre Sumpf et Vanessa Voisin, « Que faire des images soviétiques de la Shoah ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 76 | 2015, mis en ligne le 01 juin 2018, consulté le 12 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5007> ; DOI : 10.4000/1895.5007

---



Prise de vues à Auschwitz. À droite, l'opérateur Kenan Kutub-Zade. Archives Kutub-Zade.

## Que faire des images soviétiques de la Shoah ?

par Valérie Pozner, Alexandre Sumpf, Vanessa Voisin

Si la Shoah n'a jamais été aussi *médiatique* qu'en cette année du 70<sup>e</sup> anniversaire de la « libération » des camps aux deux extrémités du III<sup>e</sup> Reich, un véritable *aggiornamento* des processus de *médiatisation* du génocide des Juifs pendant et juste après la Seconde Guerre mondiale restait à opérer. Cette réévaluation se révélait d'autant plus nécessaire que l'industrie du spectacle (fiction et documentaire, littérature et beaux livres, télévision et cinéma) fait fonds sur la fascination morbide du grand public et sur une forme stérile d'injonction mémorielle le plus souvent sans réelle réflexion historique. Elle persiste en outre à ignorer les apports documentaires et historiographiques induits par l'ouverture des archives soviétiques. En se focalisant sur les sources filmiques, mais sans négliger les autres supports d'information et de propagande du temps de guerre, c'est à cette tâche que s'est attelée l'équipe de chercheurs qui a élaboré l'exposition « Filmer la guerre. Les Soviétiques face à la Shoah, 1941-1946 », inaugurée le 8 janvier 2015 au Mémorial de la Shoah à Paris.

Dans les pages qui suivent, les trois commissaires de l'exposition proposent de revenir sur deux années de recherches, en exposant les enjeux, les principes méthodologiques, et les principaux résultats. Nous entendons montrer que les heures de film tournées par les Soviétiques sur les crimes de l'occupant en URSS, dans les pays baltes et en Pologne de 1941 à 1945, quoique partie minime d'un plus vaste ensemble, documentent le génocide des Juifs en détail. En outre, ces images ont fait l'objet d'une mise en forme déterminée par des usages spécifiques au temps de guerre, variant selon ses phases, et ont été diffusées en Union soviétique comme à l'étranger de façon précoce et étendue. Enfin, si l'ouverture des camps d'extermination nazis a changé partiellement la manière de filmer et de publiciser les découvertes, elle participe d'un processus de documentation et de médiatisation antérieur à l'approche des Alliés occidentaux, et l'a sans doute informée.

### Un triple déplacement : spatial, chronologique et visuel

Du fait de la géographie des opérations militaires, les Anglo-Américains n'ont pu découvrir que des *camps de concentration* au printemps 1945. Seuls les Soviétiques ont été en mesure de filmer les traces du génocide dans toute son ampleur, sa systématité et la variété des modes de mises à mort. Ils ont eu l'occasion de documenter *a posteriori* l'ensemble des modes opératoires – asphyxie par gaz d'échappement en camions aménagés, exécutions par balles au bord de fosses communes ou de bûchers, chambres à gaz et fours crématoires des camps d'extermination, expériences médicales, « Opération spéciale 1005 » de destruction des preuves du génocide. Certes, leur but initial n'était pas de documenter le génocide des Juifs. Mais les corps empilés dans les fosses collectives, les suppliciés des camps d'internement et des ghettos, les témoignages lors des procès, sans parler de l'ouverture des centres de

mise à mort en Pologne en sont autant de preuves. Les opérateurs soviétiques ont pu tourner sur les lieux des plus importants massacres de civils qu'aient connus l'Europe dans son histoire – et ils n'ont pas attendu 1945 pour le faire.

La seconde phase de la Seconde Guerre mondiale qui débute à l'Est de l'Europe le 22 juin 1941 est, en effet, d'une rare brutalité. Les deux armées mènent une guerre sans répit pour l'adversaire, l'envahisseur nazi se distingue par son mépris total des civils : dans la hiérarchie raciale des nazis, les Slaves ne figurent guère plus haut que les Juifs, et, en URSS, le communisme aggrave leur cas. Un régime d'occupation s'établit immédiatement, et le coup d'arrêt de l'offensive contre Moscou provoque une escalade de la violence dès l'automne 1941. La chasse aux communistes et aux Juifs, qui cause plus d'un demi million de victimes civiles durant les six premiers mois, se double de représailles sanglantes contre les autochtones de toutes nationalités. Partout où les nazis installent leur domination, la Wehrmacht et les *Einsatzgruppen* ont d'emblée visé les Juifs, mais aussi les communistes et les prisonniers de guerre – surtout s'ils sont juifs. Ils trouvent des auxiliaires parfois zélés au sein de la population locale, en particulier dans les zones de résistance nationaliste au pouvoir bolchevique, quoique pas uniquement<sup>1</sup>.

L'amplitude territoriale de ce meurtre systématique, sa diversité dans les procédés et son éparpillement gênent considérablement l'appréhension par les Soviétiques de cette première phase du génocide. Si l'on connaît les principaux ghettos (Minsk, Vilnius) implantés sur le territoire soviétique et si des centres de mise à mort comme Babi Yar, Drobitski Yar ou Klooga sont précocement documentés, on sait moins que les nazis ont assassiné jusqu'au cœur du Caucase. À Minéralnye Vody, en 1942, plusieurs milliers de Juifs sont exécutés ; ils ne font pas partie des « Juifs des montagnes », mais sont des réfugiés venus des grandes cités comme Leningrad et Moscou. D'autre part, ces exactions se dispersent en une myriade de localités et de fosses de plus ou moins grande ampleur, où les Juifs se mêlent souvent à d'autres Soviétiques. On exhume ainsi 77 victimes à Barvenkovo, dont au moins 8 Juifs, en février 1942 ; entre le 29 septembre 1941 et la libération de Kiev début novembre 1943, plus de 100 000 personnes ont été fusillées à Babi Yar, dont une immense majorité de Juifs – mais, suite à l'« opération 1005 », le



Archives compilées *Babi Yar* (opérateur Sergueï Semenov, TsSDF, 1944) où témoigne Efim Vilkis, ex-prisonnier de guerre du camp voisin de Syrets sélectionné par les autorités allemandes pour être affecté au Sonderkommando chargé de nettoyer le site de Babi Yar. RGAKFD.

1. Dietrich Pohl, *Die Herrschaft der Wehrmacht: deutsche Militärbesatzung und einheimische Bevölkerung in der Sowjetunion 1941-1944*, München, R. Oldenbourg Verlag, 2008. Boris N. Kovalev, *Nacistskaja okkupatsija i kollaboratsionizm v Rossii, 1941-1944*, Moscou, AST, 2004. Christian Gerlach, *Kalkulierte Morde: die deutsche Wirtschafts- und Vernichtungspolitik in Weissrussland 1941 bis 1944*, Hambourg, Hamburger Ed., 2000. Martin Dean, *Collaboration in the Holocaust: Crimes of the Local Police in Belorussia and Ukraine, 1941-44*, New York, St. Martin's Press, 2000.

ravin est totalement vide à l'arrivée de l'Armée Rouge. De fait, si certains crimes sont constatés dans les jours (Klooga en Estonie) ou les semaines suivant les faits (Kertch en Crimée), d'autres sont filmés longtemps après (Babi Yar). Nulle unité de temps, de lieu ou d'action pour la tragédie des Juifs d'URSS, donc. Et la chronologie des tournages suit très précisément les avancées de l'Armée Rouge dont dépendent les opérateurs : de la Crimée (reprise fin 1941 avant d'être reperdue) à la Pologne, atteinte à l'été 1944 où les opérateurs restent jusqu'au printemps 1945, en passant par Kharkov, le Caucase du Nord, Kiev, Minsk, Lvov, et les pays baltes, pour ne parler que des sites principaux.

Il va de soi que toutes les traces d'exaction commises n'ont pas été filmées, et qu'une partie des images, bien qu'il soit impossible de dire précisément dans quelle proportion, ne nous sont pas parvenues (c'est le cas du *shtetl* de Liady en Biélorussie, dont on sait qu'il fut filmé grâce au journal de guerre d'Alexandre Medvedkine, mais dont les images semblent avoir disparu). Certaines furent diffusées – à partir du printemps 1942 –, d'autres, non, ou le furent avec beaucoup de retard, même lorsque les montages étaient prêts (c'est notamment le cas de Maïdanek). Enfin, certaines furent connues à l'Ouest ou firent l'objet de publications photographiques (sur le camp de Klooga en Estonie, publiées dans *Life* le 30 octobre 1944), mais furent ensuite complètement oubliées. La « guerre froide », et les effets durables d'une perception très critique des images documentaires soviétiques, le tabou imposé sur cette documentation en URSS même à partir de 1947 (total jusqu'à la fin des années 1950, partiel ensuite), les conditions d'accessibilité de ces archives, le déficit de travaux sur la Shoah à l'Est qui n'a pu être comblé qu'à partir des années 1990 – les raisons de cette non prise en compte des images soviétiques sont nombreuses et suffisent à expliquer pourquoi la majorité des travaux occidentaux, français notamment, en se concentrant sur les images (fixes et animées) alliées prises à partir de 1945 ont imposé une chronologie, une géographie, mais aussi une iconographie très partielle. Très différentes par leurs partis pris méthodologiques, par les questions auxquelles elles entendaient répondre, les expositions conçues par Clément Chéroux et Christian Delage, tout comme les travaux de



Archives compilées Klooga, « camp de la mort » (Sergueï Iakouchev, Studio des Actualités de Leningrad, 1945). RGAKFD

Sylvie Lindeperg, pour ne parler que de la France, demandaient à être complétées par une présentation des images soviétiques<sup>2</sup>.

Pour cela, aucun corpus n'était disponible, aucune boîte d'archive n'était identifiée à Moscou en rapport avec le génocide. Un premier repérage avait été effectué dans le cadre du projet *Kinojudaïca*, lors de l'établissement de la filmographie qui avait permis d'élargir le périmètre bien connu des films consacrés à Auschwitz et Maïdanek et surtout d'exhumer plusieurs documentaires des années 1960 qui, notamment à l'occasion de procès, avaient puisé dans ce stock<sup>3</sup>. Paru alors que s'engageait le travail sur l'exposition, l'ouvrage de Jeremy Hicks a constitué une étape marquante, tant par le nombre de films analysés, souvent confrontés avec les *rushes* conservés, que par la documentation portant sur leur diffusion à l'Est comme à l'Ouest, particulièrement aux États-Unis et en Grande-Bretagne<sup>4</sup>.

Le travail de repérage mené pour compléter ces premières découvertes s'est appuyé sur les travaux consacrés à la Shoah à l'Est par de nombreux chercheurs sous l'égide d'institutions comme Yad Vashem, l'USHMM, le Mémorial de la Shoah, le Fonds Holocauste de Moscou, pour ne nommer que les plus importantes. Cette historiographie a connu un très vaste essor à partir de 1991, si bien qu'il ne saurait être question ici d'en présenter même brièvement les principaux acquis<sup>5</sup>. Parmi les travaux russes moins connus à l'Ouest qui ont été essentiels pour notre projet, il faut en premier lieu citer ceux de Ilya Altman, Oleg Budnitski, Pavel Polian et Leonid Tiorouchkine<sup>6</sup>, sans négliger les nombreuses associations et comités d'histoire locale, en premier lieu celui de Kiev qui a réuni et mis en ligne une documentation inestimable sur Babi Yar<sup>7</sup>. À cela se sont ajoutées des investigations dans les

2. Clément Chéroux (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*, Paris, Marval, 2001 (catalogue de l'exposition du même titre présentée à l'Hôtel de Sully, 12 janvier-25 mars 2001). Christian Delage, *Filmer les camps. De Hollywood à Nuremberg*, exposition au Mémorial de la Shoah, 10 mars-31 août 2010. Christian Delage, *The Scene of the Mass Crime. History, film and international tribunals* (avec Peter Goodrich), Londres, Routledge, 2012. Sylvie Lindeperg, *Univers concentrationnaire et génocide : voir, savoir, comprendre*, Paris, Mille et une nuits, 2008. Sylvie Lindeperg, *la Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, « Histoire », 2013. Sylvie Lindeperg, *les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, Points, 2014 (nouvelle édition augmentée).

3. Valérie Pozner, Natacha Laurent (dir.), *Kinojudaïca. Les représentations des Juifs dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique*, Toulouse-Paris, Cinémathèque de Toulouse-Nouveau Monde, 2012 (filmographie pp. 526-556). Les images de Maïdanek avaient déjà été étudiées par Stuart Liebman : « Les premières images des camps : l'Exemple de Maïdanek », *les Cahiers du Judaïsme*, n° 15, 2004, pp. 49-60. Repris sous une forme différente dans Dagmar Herzog (dir.), *Lessons and Legacies*, Vol. 7, Evanston, IL, Northwestern University Press, 2006, pp. 333-351.

4. Jeremy Hicks, *First Films of the Holocaust. Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938-1946*, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 2012, pp. 285-288.

5. Parmi les travaux accessibles en français, on peut se reporter à Antonella Salomoni, *l'Union soviétique et la Shoah*, Paris, La Découverte, 2008.

6. I. A. Altman (dir.), *Holokost na territorii SSSR: Enciklopedija*, Moscou, ROSSPEN-Nauchno-prosvetitel'nyj Centr Holokost, 2009. Oleg Budnickij, Ljudmila Novikova (dir.), *SSSR vo vtoroj mirovoj vojne: okkupacija. Holokost. Stalinizm*, Moscou, ROSSPEN, 2014. Pavel Poljan, *Mezhdou Aushvicem i Bab'im Jarom. Razmyslenija i issledovanija o katastrofe*, Moscou, ROSSPEN, 2010. Sur le site de Yad Vashem, une base de données en russe répertorie un grand nombre de travaux publiés sur la Shoah en URSS : <http://db.yadvashem.org/bibliography/search.html?language=rus>

7. <http://www.kby.kiev.ua/komitet/>

gigantesques fonds de la Commission extraordinaire d'État (conservés aux Archives nationale de l'État russe – GARF), et des recherches dans la presse, tant pour des publications officielles ou des reportages, que pour des précisions concernant la sortie de certains films.

Pour appréhender correctement les images et les films retrouvés, il convenait en effet de les contextualiser en recourant aux documents concernant le fonctionnement institutionnel des studios et des équipes du front (principalement conservés dans le fonds 2451 du RGALI) et aux travaux que cette documentation a inspirés. Une autre source indispensable sont les publications concernant les opérateurs du front et les mémoires publiés à l'époque soviétique, puis à partir des années 1990 ; les documents concernant certains opérateurs ou réalisateurs, conservés dans leurs fonds personnels déposés dans différentes institutions archivistiques (Musée du cinéma pour Alexandre Medvedkine, RGALI pour Roman Karmen, Alexandre Dovjenko et son épouse Ioulia Solntseva, GARF pour le photographe Viktor Tiomine ou l'opérateur Mark Troïanovski). Enfin se sont ajoutées les ressources de quelques fonds privés : ceux des familles Troïanovski et Kutub-Zade.

Le corpus d'images constitué, dont une partie est présentée sur les écrans de l'exposition et sera ensuite disponible pour les chercheurs au Centre d'étude multimédia du Mémorial de la Shoah, choisi sur un total d'environ 10 heures préalablement sélectionnées, provient à la fois de films montés et diffusés (longs métrages, journaux d'actualité, « éditions spéciales », films de mobilisation ou de procès) et de séquences non utilisées ou coupées au montage. Enregistrées sur les lieux et, à quelques très rares exceptions près, au moment de la découverte des sites, lors de l'exhumation des corps ou au cours des travaux des commissions d'enquête, elles documentent de manière indiscutable la Shoah à l'Est. On sait aujourd'hui que si elles ont été conservées – à défaut parfois d'être montées – c'est parce qu'elles ont été jugées historiquement importantes. De fait, l'ampleur et la signification du conflit, tant pour les Soviétiques que pour le reste du monde, poussent les dirigeants de la filière cinématographique à ordonner, dès 1943, la constitution d'archives raisonnées, aujourd'hui conservées sous le titre générale de « Ciné-Annales de la Grande guerre patriotique ». Il s'agit à la fois de faciliter l'édification d'un récit sur la guerre pour les générations futures, au moyen d'un classement chronologique, géographique et thématique, et de préserver un patrimoine visuel menacé par des usages non réglementés. Dans le système de classement finalement retenu, les « atrocités » de l'occupant constituent une catégorie à part, intitulée « le visage de l'ennemi »<sup>8</sup>. Dès 1943 s'instaure le principe de tournages spéciaux pour les archives, selon un plan fixé par ces dernières.

Mais qu'elles aient été ou non montées, elles ont été enregistrées dans un cadre qu'il s'agit d'étudier : par qui, avec quel matériel, selon quelles instructions, dans quel but et, pour celles qui furent diffusées, avec quels effets. Ce sont ces questions qu'il convient ici d'aborder.

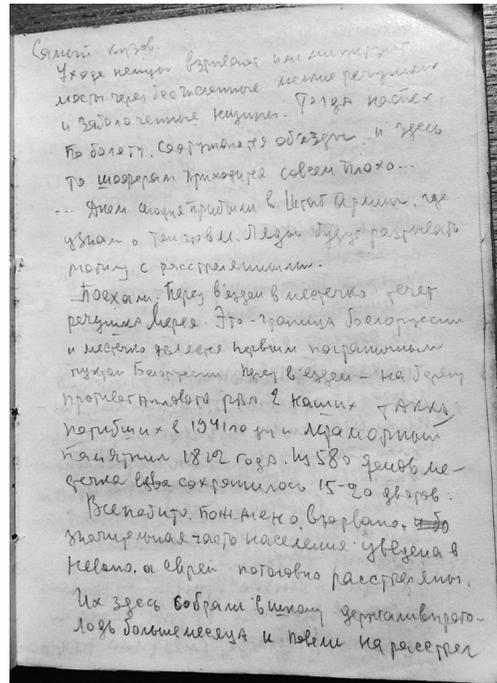
8. RGALI, f.2057, inv.1, d.66, f.1-4. Cette catégorie se retrouve dans chaque « période de la guerre ».



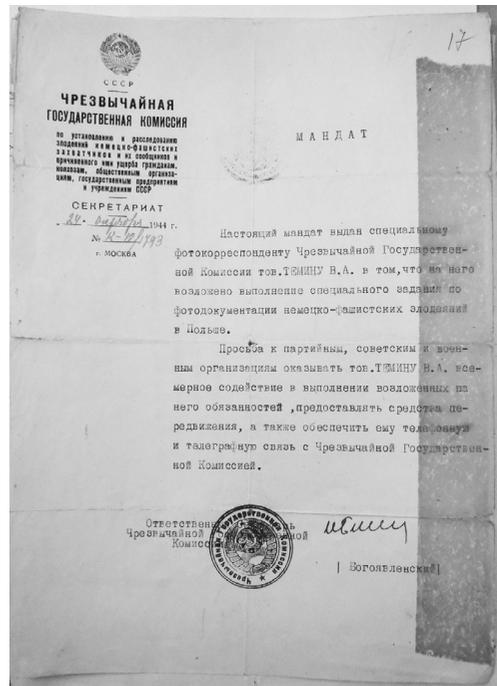
Attestation délivrée à Mark Troïanowski par le Commissaire politique du Front Sud en 1942 enjoignant les unités de lui prêter assistance. GARF, Fonds Troïanowski.



Roman Karmen rédigeant un rapport de prises de vues sur le front. RGAKFD.



Page du journal de guerre d'Alexandre Medvedkine, où il relate les prises de vues à Liady. Musée du cinéma (Moscou).



Mandat de la Commission extraordinaire d'enquête délivré au photographe Victor Tiomine. GARF, Fonds Tiomine.

## La production des images : contraintes politiques et matérielles

Tous les sites de massacre découverts par l'Armée Rouge lors de la reprise des territoires occupés n'ont pas été filmés. Pourtant, avant même qu'une Commission Extraordinaire d'enquête sur les crimes nazis soit créée en novembre 1942, les deux tutelles – militaire et civile – des opérateurs du front alertent ces derniers sur la puissance mobilisatrice de telles images. Fin juillet 1941, les instances politiques de l'armée enjoignent les chefs d'équipe à utiliser leurs appareils photo pour fixer les traces des crimes de l'adversaire. Suite aux premières reconquêtes de la fin de l'année, aux environs de Moscou, à Rostov-sur-le-Don (Russie méridionale), Kertch (Crimée), Barvenkovo (Ukraine orientale), ces instructions sont réitérées et développées<sup>9</sup>. En avril 1942, le chef-adjoint de la Direction du cinéma d'actualité demande même aux chefs d'équipe de prêter une attention particulière aux victimes juives<sup>10</sup>. Les instructions cependant sont de différents niveaux car répondant à différents objectifs et peuvent devenir contradictoires : il est avant tout important aux yeux des autorités politiques comme cinématographiques, de montrer les combats victorieux de l'Armée Rouge.

Cette hiérarchie explique probablement l'absence d'images de certains sites de massacres ou de centres de mise à mort découverts plus tard en territoire polonais. Les opérateurs ne sont pas toujours envoyés sur place, même s'il existe des cas notables comme Maïdanek et Auschwitz. En outre, les rapports entre équipes cinématographiques et directions politiques des fronts ne sont pas partout harmonieux, du moins au début du conflit. Enfin, les instructions précises sur la façon d'enregistrer sur pellicule la trace des crimes ennemis n'apparaissent pas avant l'automne 1943, après six mois de travail de la Commission Extraordinaire d'enquête sur les crimes nazis, à laquelle les opérateurs sont invités à se référer pour leurs tournages.

L'autre principal obstacle que rencontrent les équipes cinématographiques du front concerne les ressources en hommes et en matériel professionnel. Près de 260 opérateurs, chevronnés ou jeunes diplômés<sup>11</sup>, essentiellement venus du cinéma d'actualité, sont mobilisés pour filmer au cours des quatre années de guerre. Néanmoins, les moyens ne suffisent pas pour couvrir l'ensemble du territoire libéré. À son extension maximale, la ligne de front atteint 3000 kilomètres et l'occupant règne sur des centaines de milliers de kilomètres carrés. De plus, les opérateurs ne disposent pas toujours de l'équipement adéquat : au 30 septembre 1943, 129 caméras portatives fonctionnent, mais seules 75-80 peuvent être considérées comme des modèles récents et adaptés aux tournages sur le front<sup>12</sup>. La

9. Directives du chef de la Direction politique de l'Armée rouge L.Z. Mekhlis aux chefs des directions politiques des fronts, fin juillet et fin décembre 1941, reproduites dans Valerij Fomin, *Cena kadra* (le Prix d'une image), Moscou, 2010, pp. 271-273.

10. GARF, f.10094, inv.1, d.91, f.18.

11. Certains terminent même leur formation sur le front, comme Ilya Arons, qui en revient spécialement début 1943 pour soutenir son travail de diplômé : GARF, f.10094, inv.1, d.91, f.103.

12. RGALI, f.2456, inv.1, d.831, f.101-103 : rapport du directeur-adjoint du cinéma d'actualité à son ministre, fin septembre 1943.



Caméra KS-4 copie soviétique de la Eyemo (Bell & Howell, États-Unis). Captures d'écran du film *Opérateur du front* consacré à Vladimir Souchtchinski à partir des images qu'il a tournées (montage Maria Slavinskaïa, 1946). RGAKFD.

pellicule fait cruellement défaut du début à la fin de la guerre, malgré l'aide matérielle alliée<sup>13</sup>. La situation concernant le matériel de prise de son est plus difficile encore. Un document daté de mi-août 1942 suggère qu'une seule équipe du front possède un équipement adéquat, et deux uniques opérateurs-son reviennent inlassablement aux génériques des journaux filmés comme des longs métrages : Viktor Kotov et Isaak Katsman<sup>14</sup>. Ainsi, la plupart des séquences d'exhumation et de travail médico-légal, de reconnaissance des victimes par leurs proches et de témoignages de survivants ou témoins restent muettes. Malgré le remarquable travail d'archivage, pionnier, conduit par le Studio central en plein conflit, il est parfois malaisé d'identifier les victimes ou les sites précis.

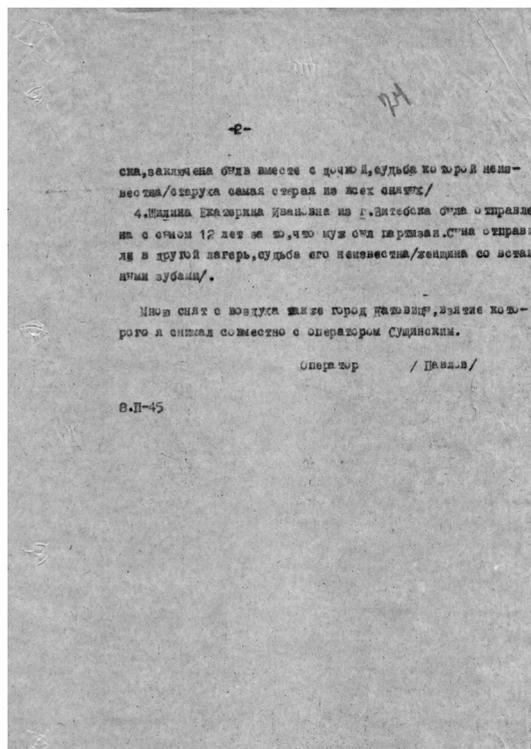
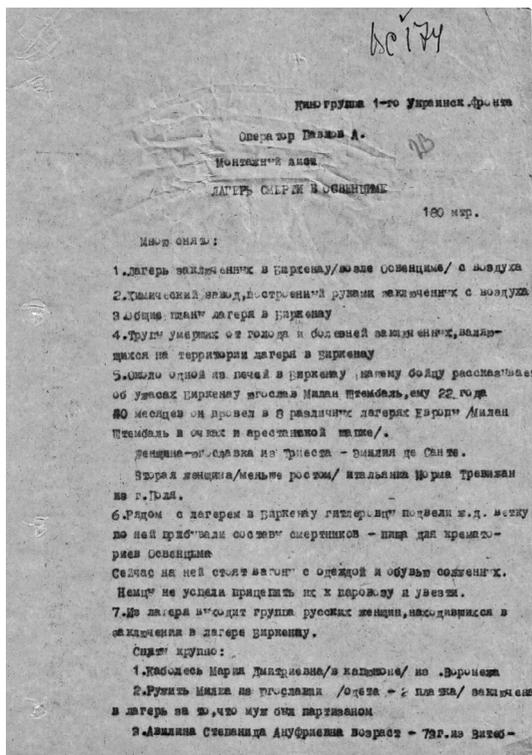
Les opérateurs doivent en principe accompagner leurs bobines, acheminées par avion au Studio de Moscou, de rapports de prises de vue détaillés. Protégés par le secret militaire, puisque c'est la Direction politique de l'Armée Rouge qui procède au transport, ces documents sont censés indiquer le lieu et les protagonistes de l'événement filmé. Mais ils ne suivent pas de nomenclature précise, et les responsables du cinéma, au



Rapport de prise de vues de Vladimir Souchtchinski. *Opérateur du front*, 1946. RGAKFD.

13. L'ampleur et la nature de cette dernière pour ce qui concerne l'industrie cinématographique fait actuellement l'objet de recherches par les membres du projet « Cinésov, 1939-1949 ».

14. RGALI, f.2451, inv.1, d.103, f.7-8 (évaluation du studio à propos des images sonores des opérateurs Kazakov et Katsman, Front de Stalingrad. 17 août 1942).



Rapport de prises de vues à Auschwitz rédigé par Alexandre Pavlov, 8 février 1945. Collection V. Fomine.

Studio central, se plaignent régulièrement de leur manque de précision. Une grande partie de ces rapports a aujourd'hui disparu, certains néanmoins ont été retrouvés par un historien russe, Valeri Fomine, qui a publié ou mis à notre disposition des rapports sur les tournages à Babi Yar, Maïdanek, Auschwitz... À côté des rares journaux d'opérateurs qui nous sont parvenus, ils attestent du puissant effet produit par la vision des charniers ou des « combinats de la mort », comme l'écrivain Boris Gorbатов a baptisé les centres de mise à mort en Pologne. Rompant avec le style factuel de ce type de documents, Valentin Orliankine ouvre ainsi son rapport de prise de vues à Babi Yar en livrant ses impressions : « C'est le lieu de l'horreur et de la tragédie humaine »<sup>15</sup>. Au soir du 11 octobre 1943, après avoir dirigé le tournage de l'exhumation des victimes juives de Liady, en Biélorussie, Alexandre Medvedkine note dans son journal : « Quand ils ont été exhumés, une vision d'horreur s'est offerte à nos yeux. (...) Je n'oublierai jamais ce bébé allongé à côté de sa mère, une tétine encore coincée dans la bouche!... Nous avons bien sûr filmé tout cela en tant que document qui permettra de régler définitivement leur compte aux Fritz »<sup>16</sup>. L'idée qu'il est indispensable d'enregistrer sur pellicule ces scènes, en dépit de l'horreur, se retrouve dans le journal de Mark Troïanovski même si, à l'instar des autres

15. V. Fomine, *Cena kadra*, op. cit., pp. 602-602.

16. Extrait du journal d'Alexandre Medvedkine, Musée du cinéma. f.1, inv.1, d.162/2, f.7-9. 11 octobre 1943.

opérateurs ayant laissé un témoignage, il ne s'épanche guère sur le sujet<sup>17</sup>. Faute de sources, il est malaisé de reconstituer aujourd'hui l'effet ressenti par les cinéastes face à des spectacles abjects qu'il leur fallait néanmoins filmer<sup>18</sup>.

Sur l'ensemble des images filmées dans ces conditions difficiles par les équipes du front, seule une partie atteindra les écrans soviétiques, et *a fortiori* étrangers. Quelle(s) logique(s) préside(nt) aux choix de montage, de format, et pourquoi furent néanmoins conservées une part importante des images écartées ?

### Des tournages aux usages : le montage des images filmées

La directive de la fin de décembre 1941 stipule qu'en matière de filmage des crimes ennemis, l'objectif des opérateurs doit être de révéler « le visage de l'armée allemande prédatrice, ses innombrables atrocités, la destruction des biens culturels et de la civilisation russes » et de montrer le travail des autorités soviétiques pour consigner ces crimes. Précision d'importance : le document invite les opérateurs à éviter une approche « impersonnelle » dans ces prises de vues<sup>19</sup>. L'objectif de documentation des exactions ennemies le dispute alors à l'impératif de mobilisation de l'ensemble des Soviétiques et d'appel à la communauté internationale. À cette fin, les images des crimes doivent susciter l'indignation, la haine de l'ennemi et la soif de vengeance. Montées dans des éditions du journal filmé bi-hebdomadaire, des moyens ou longs métrages, elles sont contrebalancées par des séquences déconstruisant le mythe de l'invincibilité allemande et illustrant la puissance de l'Armée Rouge.

Ce schéma guide la construction de la partie dévolue aux atrocités de l'ennemi dans le premier grand documentaire de la guerre, *la Défaite des troupes allemandes devant Moscou* (Leonid Varlamov et Ilya Kopaline, 1942). L'accent y est moins placé sur le caractère systématique des crimes (et le sort des Juifs n'est même pas évoqué) que sur la façon barbare et cruelle dont les violences ont été perpétrées. Un accompagnement musical dramatique (la *Pathétique* de Tchaïkovski, assez souvent), d'intensité croissante, accompagne les images.

Les exactions donnent ainsi lieu à des sujets présents en nombre relativement restreint, mais les images choquent profondément et les mots frappent volontairement. Les séquences se conçoivent dans le cadre de films écrivant l'histoire de ce conflit à mort, et convoquent les émotions violentes de l'horreur, du deuil, de la colère et de la vengeance – une approche portée à son paroxysme en juin 1942 avec *Nous nous vengerons !*, de Nikolai Karmazinski. Elles participent aussi d'un martyrologe

17. Mark Trojanovskii, *S vekom naravne. Dnevnik, pis'ma, zapiski* (D'égal à égal avec le siècle. Journaux, lettres, carnets), Moscou, ROSSPÈN, 2004, pp. 184-186. Kenan Kutub-Zade, auteur des prises de vue des jumeaux à Auschwitz, a laissé aussi un témoignage postérieur « O kinohronike i o sebe », *Molot* (Rostov-na-Donu), 14 août 1976. Roman Karmen, auteur de mémoires détaillés, évoque aussi ses émotions à Maïdanek avec une grande concision.

18. Les opérateurs américains ont laissé davantage de témoignages et réflexions sur ce point. Voir Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire*, 2, Paris, Minuit, 2010 et Christian Delage, Vincent Guigueno, *L'Historien et le film*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2004, pp. 46-58 et 210-214.

19. Directive du chef de la Direction politique de l'Armée Rouge L. Z. Mekhlis, fin décembre 1941, *op. cit.*



Femme éplorée après la découverte du corps de son fils, victime de la fusillade de Kertch. Photographie, janvier 1942. RGAKFD.

spécifique à certaines régions d'URSS, l'Ukraine chez le réalisateur de fiction Alexandre Dovjenko (*Bataille pour notre Ukraine soviétique*, 1943), la Biélorussie chez son collègue Vladimir Korch-Sabline (*Libération de la Biélorussie soviétique*, 1944).

Après la mise en place début 1943 de la Commission Extraordinaire d'enquête sur les crimes nazis et de ses déclinaisons républicaines, régionales et locales, une autre logique, plus historique et judiciaire, s'impose dans les images, désormais plus rarement utilisées dans des montages d'époque, mais conservées dans les archives<sup>20</sup>. Les tournages tendent à être différés jusqu'à l'arrivée des commissions d'enquête. Les images non montées attestent d'un souci de documentation du travail de la commission et de ses conclusions : gros plans sur la main d'un médecin montrant le point d'entrée des balles sur les corps, mesurant les angles de tir, plans attestant la réalité sociale et politique de ce qui est montré par la présence des cadavres, des proches, des témoins, des experts (médecins, soldats) et des figures connues des commissions. Les plans larges servent à fixer le décor et établir le caractère massif des crimes, les plans rapprochés à individualiser certaines victimes par l'intermédiaire de leurs dépouilles et du chagrin de leurs proches. Enfin, l'ensemble de ces images pâtit de l'absence presque totale de son direct : elles n'offrent pas de preuves *audio-visuelles*. De fait, les protocoles de prises de vues ne fixent pas de

20. Au contraire des images de Rostov, Kertch et Barvenkovo, utilisées une première fois dans des sujets d'actualité puis remontées, selon les cas, dans *la Défaite des troupes allemandes devant Moscou* et *Nous nous vengerons!*



Capture d'écran des archives compilées *la Ville de Kharkov* (opérateur Mikola Toptchi, Studio central des Actualités, 1943). RGAKFD.

démarche requise par la destination juridique précise, à la différence des équipes anglo-américaines qui filmeront les camps au printemps 1945<sup>21</sup>. L'approche n'est pas vraiment clarifiée ; du moins n'avons-nous trouvé aucune trace d'instruction sur ce point dans les fonds concernés. Cette absence a de quoi surprendre : la consignation des témoignages des ex-occupés et leurs déclarations de préjudice matériel suivaient une forme plus juridique<sup>22</sup>.

À l'exception notable du film mensonger sur Katyn d'une part, et des éditions spéciales réalisées sur les camps de Maïdanek, Klooga et Auschwitz de l'autre, les Soviétiques ne montent

pas de films spécifiquement dévolus aux crimes de l'ennemi avant de voir le film produit par les Américains pour le tribunal de Nuremberg. Au printemps 1944, pourtant, Vertov et Svilova avaient proposé la production d'un « film sur les crimes inouïs de l'occupant en territoire soviétique », qui sortirait après la fin du conflit, en URSS comme à l'étranger. « Cette œuvre constituera un acte d'accusation contre l'Allemagne fasciste et plus généralement contre le fascisme », affirmaient les auteurs<sup>23</sup>. Le projet n'est pas réalisé, sans doute parce qu'à cette étape de la guerre, il n'est plus question d'insister sur les victimes ou les difficultés de la lutte (perçues encore en 1942-1943 comme rehaussant l'héroïsme du peuple soviétique), mais sur la progression fulgurante de l'Armée Rouge.

La campagne de dénonciation par le film des crimes ennemis qui se destine à l'international débute par le long métrage produit autour du premier grand procès public de soldats allemands (et d'un acolyte local), à Kharkov en décembre 1943<sup>24</sup>. Le film s'ouvre par une introduction illustrant les crimes perpétrés dans tout le sud-est de l'Ukraine mais aussi à Kiev et à Taganrog, bien au-delà de la région *stricto sensu*<sup>25</sup>. La séquence s'attarde notamment sur Petrouchinaïa balka, le ravin aux environs de Taganrog où ont été exterminés les Juifs de la ville. Le commentaire tait leur judéité ; en revanche, il établit enfin un lien concret entre ces images et l'un des accusés, Hans Ritz, avant de promettre à tous

21. Christian Delage, *la Vérité par l'image : de Nuremberg au procès Milosevic*, Paris, Denoël, 2006, pp. 124-127. Outre un cahier des charges pour les prises de vues elles-mêmes, le protocole américain exigeait la rédaction de plusieurs formulaires : par l'auteur de l'image, par le combattant qui avait découvert le fait et certifiait que la mise en images n'avait en rien modifié ou dénaturé ce dernier, et enfin par des témoins : victimes, témoins, voire bourreaux.

22. Nathalie Moine, « "Fascists Have Destroyed the Fruit of My Honest Work". The Great Patriotic War, International Law and the Property of Soviet Citizens », *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, 61/2, 2013, p. 181.

23. RGALI, f.2456, inv.1, d.921, f.28-29 : résumé de la proposition de film de Vertov et Svilova, catégorie « projets à l'étude » du plan de production de 1944 (séance du Comité du Cinéma du 30 mars 1944).

24. Sur les procès des collaborateurs soviétiques comme des criminels de guerre, voir Vanessa Voisin, *l'URSS contre ses traîtres. L'Épuration soviétique (1941-1955)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.

25. *Messieurs, la Cour!* d'Ilya Kopaline comprend ainsi des images de la région de Poltava, Zaporozhie, Lougansk...

les criminels de guerre un châtement à la hauteur de leurs crimes. Les images de ces derniers sont convoquées à nouveau à l'occasion d'un passage sur le ravin de Drobitski Yar, autre grand site de la Shoah à l'Est. Néanmoins, les seules catégories de Soviétiques mentionnées par le commentaire ou les dépositions intégrées au film sont les Ukrainiens, le « peuple russe », les soldats de l'Armée Rouge, les « paisibles citoyens soviétiques » et les malades. L'intention nazie se trouve réduite à un plan de colonisation spécialement dirigé contre les « peuples » de l'URSS, dont seuls les Ukrainiens et les Russes ont été mentionnés. Telle est l'interprétation de la guerre et des souffrances soviétiques que cherche alors à promouvoir le Kremlin au-delà de ses frontières.

### Nouveaux formats, nouveaux publics : le tournant de 1944

Ces constats nous autorisent aussi à insister sur la rupture radicale que constitue la décision de consacrer des films spéciaux à des sites uniques : Maïdanek (été 1944), Klooga (automne 1944), Auschwitz (hiver et printemps 1945). Les sujets des actualités filmées soviétiques, plus ou moins longs et détaillés, représentent à l'évidence les prémices de ces films durant 20 à 40 minutes. Cependant, on ne doit pas sous-estimer d'une part les conséquences du précédent de Katyn, et d'autre part la contrainte (politique plutôt que morale) ressentie par les Soviétiques de « médiatiser » des centres de mise à mort hors du commun. Les nazis ont dénoncé au printemps 1943, notamment par le biais d'un sujet filmé, le massacre d'officiers polonais perpétré en 1940 dans la forêt de Katyn par les agents du NKVD. Commission d'experts des divers pays occupés à l'appui, l'enquête démontre que le crime est soviétique : certes, des balles allemandes furent retrouvées sur certains cadavres, mais l'Allemagne avait livré ce type d'armes aux Soviétiques en 1935-1936. De plus, les méthodes de mise à mort s'apparentaient à celles des autres grands sites d'inhumation du NKVD, et l'expertise médico-légale des experts non allemands data le massacre du printemps 1940<sup>26</sup>. En novembre 1943, la victoire de Smolensk permet à l'Armée Rouge de reprendre cette zone, et aux autorités communistes de lancer une contre-enquête où chacun, pourtant bien conscient des réelles culpabilités, doit jouer le jeu jusqu'au bout. L'ensemble – exhumations, expertise médico-légale, interrogatoires – est filmé, monté par Iossif Poselski et diffusé en mars 1944. Ce film falsificateur, vite jugé mensonger à l'étranger<sup>27</sup>, jette une ombre très épaisse sur les trois suivants.

26. Inessa Jazhborovskaja, Anatolij Jablokov, Valentina Parsadanova, *Katynskij Syndrom v sovetsko-pol'skikh i rossijsko-polskikh otnosbenijah*, Moscou, Rosspèn, 2009, pp. 159-171. La Direction des archives a depuis mis en ligne les documents principaux : la proposition de liquidation des 14 700 officiers polonais émise par Béria, et son approbation par Staline, Mikoyan, Molotov et Vorochilov datée du 5 mars 1940. Avant cela, en 1990, des copies de ces documents avaient été transmises aux autorités polonaises.

27. Les autorités polonaises en exil avaient été convaincues dès 1943. Britanniques et Américains lancèrent leurs propres enquêtes en 1943-1944 et se convainquirent à leur tour de la responsabilité soviétique : Benjamin Fischer <[https://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin\\_B.\\_Fischer](https://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin_B._Fischer)>, « The Katyn Controversy: Stalin's Killing Field », *Studies in Intelligence*, Winter 1999-2000 : <https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/csi-publications/csi-studies/studies/winter99-00/art6.html>

Les Soviétiques livrent au public international non pas un seul film (sur Auschwitz), mais bien une tétralogie<sup>28</sup>. L'échec de l'opération de communication autour de Katyn et la série de découvertes inimaginables dans les pays baltes et en Pologne, qui surprend les opérateurs et soldats soviétiques les plus éprouvés, inscrivent dans la durée un changement d'échelle qui n'avait été consenti que pour rétablir la vérité soviétique contre la propagande nazie. En pleine conquête triomphale de l'Europe orientale et centrale, seules les grandes batailles ont droit à ce format spécifique. Pour les autorités soviétiques, le film principal de 1945 n'est pas *Osventsim* (le nom polonais russifié d'Auschwitz), mais le *Berlin* de Iouli Raïzman, réalisé avec d'amples moyens, et réussi sur de nombreux plans. Pour autant, « l'idée de montrer Auschwitz » ne découle pas de la publicisation par les Anglo-Américains des camps découverts à l'Ouest du Reich<sup>29</sup>.

La chronologie fine fait, en effet, apparaître des relations entre chacun des quatre films. Le camp d'extermination de Maïdanek, la première « usine de la mort » – qui fait dire à Karmen que tout ce



Prise de vues à Maidanek. Photographie, août 1944. RGAKFD.

28. On pourrait ajouter à ces productions, comme le fait Jeremy Hicks dans la filmographie de son ouvrage, le numéro spécial sur le camp de prisonniers de guerre soviétiques de Darnitsa, et le film sur le « camp de la mort » de Salaspils, en Lettonie. Mais de format plus court, et privés de commentaire en voix *off*, ces films n'ont pas été distribués.

29. Annette Wieviorka, *Auschwitz. La mémoire d'un lieu*, Paris, Hachette « Pluriel », 2006, p. 35.

qu'il a vu jusqu'alors n'était qu'un « simple artisanat » –, donne lieu à une vaste entreprise de médiatisation internationale, dont témoigne l'ampleur du tournage (18 bobines conservées aujourd'hui) et la diversité des acteurs convoqués devant les objectifs : survivants bien sûr, commission spéciale d'enquête soviéto-polonaise évidemment, correspondants de presse nationale et étrangère encore (après Babi Yar et avant Klooga), mais aussi, pour la première fois au cours de cette guerre, autorités locales, populations voisines, prisonniers de guerre. Nul doute que ce procédé a inspiré les Anglo-Américains lorsqu'ils ont procédé à leurs propres exhibitions *in situ* au printemps 1945. À la différence de *la Tragédie de Katyn* dont il doit rattraper le fiasco, mais qui fera en réalité obstacle à sa réception, le film soviétique sur Maïdanek bénéficie du (trop rare) équipement de prise de son, réservé aux principales opérations militaires ou aux équipes d'opérateurs travaillant pour les films de Dovjenko. Ni Klooga ni Auschwitz n'auront cette faveur.

Pourtant, le premier site s'impose par la force des traces laissées par des soldats allemands partis quelques douzaines d'heures auparavant, une première dans l'histoire des tournages soviétiques sur les atrocités nazies. La fraîcheur des traces, preuves indéniables, comblent le vide de scepticisme créé par l'affaire de Katyn. Klooga est aussi présenté comme l'archétype de la violence de l'occupation allemande dans les pays baltes, un champ de représentation très vaste qui s'ouvre sur fond de seconde « libération » (après celle de 1939-1940) de ces nations ayant appartenu à l'empire tsariste, devenues, après 1917, « bourgeoises » et autoritaires. Quand les soldats du général Petrenko se déroutent pour aller observer de leurs propres yeux cet immense camp dont on leur a signalé l'existence, l'Armée Rouge est entrée sur le territoire du Reich et menace déjà Berlin. La preuve des crimes allemands, documentée depuis la fin 1941, n'est plus à fournir, d'autant que c'est le meurtre de masse des « paisibles citoyens soviétiques » qui importe, bien plus que les victimes des autres nations. Aucun film supplémentaire ne doit être produit sur ces questions, qui ne sont plus prioritaires.

Et pourtant, dès le 28 janvier, des opérateurs soviétiques et polonais se dépêchent d'arriver sur place, prévenus et acheminés grâce à des officiers qui ont perçu l'importance de la découverte. Là encore, le site a parlé : Auschwitz surprend même ceux qui avaient vu les images de Maïdanek. Mais s'il est acquis rapidement qu'il faut tourner, et si le tournage se découpe en plusieurs phases aux objectifs divergents, qui s'entremêlent avec l'évolution du camp lui-même, il n'est pas question de répéter l'opération de communication de Maïdanek. Pas de visites filmées si ce n'est celle de la commission soviétique ; la commission polonaise, qui travaille après et de son côté, n'apparaît pas dans les *rushes* conservés. Cette fois, il n'y a pas de film polonais, mais un sujet d'actualités de 2 minutes 35 qui utilise des images tournées par l'opérateur Adolf Forbert. Cette moindre médiatisation, qui s'explique par les circonstances militaires et le précédent de Maïdanek, ne signifie pas une occultation et ne découle pas du constat de la judéité de la très grande majorité des victimes. Pour preuve, les séquences consacrées à ce camp sont les plus longues du film que l'accusation soviétique présente au procès de Nuremberg, devant celles dédiées à Maïdanek et à Klooga.

Le caractère exceptionnel des trois films de 1944-1945 apparaît avec plus d'évidence lorsque l'on constate qu'en dépit de l'expérience accumulée depuis 1941, la conservation programmatique de centaines d'heures de *rushes* et la diffusion de longs et moyens métrages documentaires et de propagande sur l'occupation nazie de l'URSS, il n'était pas prévu de présenter un film comme pièce à



Les 5 opérateurs soviétiques à Auschwitz en février 1945. Archives Kutub-Zade.



Capture d'écran du sujet des actualités polonaises diffusé en février 1945, issu des prises de vues de l'opérateur polonais Adolf Forbert. Filmoteka Narodowa, WFDiF (Varsovie).

conviction à Nuremberg. Cela peut paraître étrange sur le plan de la propagande mais s'explique par le statut des images filmées qui ne figurent pas parmi l'arsenal des preuves judiciaires en URSS<sup>30</sup>. Ni les Procès de Moscou, ni les procès du temps de guerre contre les nazis de rang intermédiaire – pas même celui des *Einsatzgruppen* à Lublin en novembre-décembre 1944<sup>31</sup> – n'ont employé ce type de pièces à conviction. Certes, l'objectif judiciaire des tournages et de l'archivage est énoncé clairement par plusieurs sources, dès 1942. Mais il semble qu'il s'agit là d'une idée, d'une intention théorique plutôt que d'un projet concret.

30. Julie Cassiday, *The Enemy on Trial. Early Soviet Court on Stage and Screen*, DeKalb, Northern Illinois University Press, 2000.

31. Qui aurait été la raison du retard de la diffusion du film de Karmen sur Maïdanek, selon Stuart Liebman dans « Les premiers films sur la Shoah. Les Juifs sous le signe de la croix », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 195, « Les Écrans de la Shoah. La Shoah au regard du cinéma », juillet-décembre 2011, p. 151. Le film n'est pas projeté au procès, mais à la population de Lublin pendant qu'il se déroule. Cette projection unique précède la sortie du film en Pologne en 1945. Ce fait montre bien son statut de film de propagande destiné à justifier le procès aux yeux du public plutôt que de pièce à conviction dans le cadre du procès lui-même.



La salle d'audience du Tribunal de Nuremberg avec l'écran (novembre 1945-septembre 1946), photographie. RGAKFD.

L'usage judiciaire des images filmées, qui pose toujours problème à l'heure actuelle, n'allait pas de soi, même pour les Américains<sup>32</sup>. Leur décision de diffuser en pleine salle d'audience un film de montage tiré des *rushes* tournés à l'ouest du Reich, le 29 novembre 1945, provoque une cassure dans la chronologie de la médiatisation par les Soviétiques des images du génocide des Juifs (parmi d'autres exactions nazies). Le 17 décembre 1945, le Comité central du PCUS donne l'ordre à Karmen de diriger les quatre meilleurs monteurs de l'époque – Irina Setkina, Maria Slavinskaïa, Elizaveta Svilova et Samouïl Bubrik – afin de réaliser non pas un, mais trois films : *les Documents cinématographiques sur les atrocités des envahisseurs germano-fascistes*, approuvé le 13 janvier dans sa forme finale, est projeté le 19 février 1946, 11 jours après le début de l'accusation soviétique ; *les Destructions des objets d'art et des monuments de la culture nationale perpétrées par les Allemands sur le territoire soviétique*, montré le 20 février ; un troisième film prévu, consacré aux destructions de l'appareil économique, ne paraît pas avoir été mis en œuvre. Le 22 février, un film consacré à la Tchécoslovaquie, *Lidice, ceska ves* [Lidice,

32. Yvonne Kozlovsky-Golan, « L'image visuelle de la Shoah et les procès de Nuremberg. Le film *les Camps de concentration nazis* et son impact », *Revue d'histoire de la Shoah*, « Les Écrans de la Shoah. La Shoah au regard du cinéma », n° 195, juillet-décembre 2011, p. 76. Christian Delage indique que le recours à des images animées dans les procès aux États-Unis, sans être ni autorisé ni interdit, avait fini par instituer une forme de jurisprudence. Mais il insiste bien sur la valeur et la vertu *éducative* des images présentées (« L'image comme preuve. L'expérience du procès de Nuremberg », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2001/4, n° 72, pp. 63-78).

village tchèque], emplit la salle d'images terribles remontées à partir de *rushes* tournés par les nazis. Enfin, plus classique, un montage d'images fixes sur le sort de la Yougoslavie est soumis aux parties du procès le 26 février.

Ainsi, l'accusation soviétique – qui représente au procès les nations d'Europe centrale et orientale alors sous sa domination militaire – tire parti au maximum des possibilités offertes par l'écran installé par les Américains, utilise cet écran plus souvent et de façon plus complète qu'eux.

Dans *les Documents...*, le discours semble procéder par ordre chrono-géographique, mais certains sujets font faire des sauts à la logique. Le ton, neutre, la teneur, descriptive – mais non exempte de faussetés héritées des films précédents<sup>33</sup> – tirent bien ce film du côté de la démarche judiciaire. Cette compilation de matériaux très divers du point de vue de leur qualité (filmage, grain) présente au public une énumération de cas qui plaident dans le sens d'une attaque systématique de l'Allemagne nazie contre le *peuple* soviétique (et non contre le régime communiste, Staline, ou les Juifs). Certes, les différents membres de l'accusation soviétique y font référence quelques fois avant la projection, tout comme ils citent les autres pièces à conviction, mais ne le mentionnent plus par la suite. Parmi les accusés – dont certains réagirent fortement, à en juger par les comptes rendus publiés le lendemain dans la presse internationale –, seul Goering en dira un mot lors de sa défense : « pure propagande »<sup>34</sup>. En vérité, l'influence du film se mesure surtout à l'émotion suscitée dans la salle d'audience, dont témoignent les articles ou les souvenirs des journalistes présents : « Leo N. Smirnov, qui présentait cette partie du dossier pour les Russes, a parlé pendant quatre jours. Mais rien de ce qu'il a dit, tableaux, statistiques, pas même les dépositions des témoins assermentés, n'a ressuscité l'horreur de l'occupation allemande dans la salle de tribunal comme l'a fait le film d'aujourd'hui »<sup>35</sup>.

## La représentation des victimes et la spécificité des images filmées

Deux particularités majeures de ce corpus apparaissent, d'une part lorsque l'on compare les documents soviétiques avec les films des Alliés, et d'autre part lorsque l'on confronte les images conservées dans les archives avec les films diffusés. Pour ce qui est de la spécificité des documents soviétiques, le spectateur ne peut qu'être frappé par la manière dont les victimes sont individualisées, par le cadrage mais souvent aussi par le commentaire : même lorsqu'un plan large embrasse une masse

33. Ainsi, pour les besoins de la médiatisation soviétique, on a modifié en 1942 l'histoire et le nom d'un enfant assassiné, filmé à Rostov-sur-le-Don. L'extrait est repris tel quel dans le film présenté à Nuremberg.

34. Hors salle d'audience, le soir même de la projection, Goering se montre plus explicite dans une conversation rapportée par le psychologue américain Gustave M. Gilbert dans son célèbre *Nuremberg Diary* (New York, 1947 ; trad. : *le Journal de Nuremberg*, Paris, Flammarion, 1947). Goering réfute la valeur légale du film et affirme que les images soit ont été tournées sur des champs de bataille, soit ont filmé des cadavres de prisonniers de guerre allemands déguisés, soit auraient été tournées pendant la Révolution de 1917.

35. Extrait de l'article du *New York Times* du 20 février 1946. Voir aussi les numéros du même jour du *Parisien libéré*, *Combat*, *la Croix*, et les souvenirs de Madeleine Jacob *Quarante ans de journalisme*, Paris, Julliard, 1970, pp. 207-208.



*Nous nous vengerons!* (Nikolaï Karmazinski, 1942). RGAKFD.



*La Bataille pour notre Ukraine soviétique* (Alexandre Dovjenko, Studio central des Actualités, 1943). RGAKFD.

de cadavres (comme à Drobitski Yar, près de Kharkov), il est généralement suivi d'un plan plus serré singularisant un ou plusieurs corps dont le commentaire mentionne le nom. Déjà à Kertch (*Nous nous vengerons!*, Nikolaï Karmazinski, Studio central des Actualités, 1942), la caméra s'attarde sur le sort d'une famille décimée, dont seul le père est resté en vie. Dans ce cas, son nom (clairement juif pour un spectateur russophone) n'est pas donné<sup>36</sup>, mais le commentaire lui prête une volonté de vengeance, et précise que les corps sont ceux de sa femme, de son fils et de sa fille. Dans les images de Barvenkovo montées dans le même film, le commentaire précise que les deux corps dont les mains sont attachées l'une à l'autre par une cordelette sont ceux de l'ouvrier Iakov Rengold et de sa fille Tatiana. Ailleurs, c'est à un squelette filmé en plan rapproché, le crâne face caméra, que le commentaire prête une voix interpellant directement le spectateur, afin que celui-ci « n'oublie pas » (*Bataille pour notre Ukraine soviétique*, Dovjenko, 1943)<sup>37</sup>. Victimes et survivants, parents et proches, morts et vivants, ils restent avant tout des êtres humains ayant une identité, une histoire, et c'est cette histoire singulière qu'il importe de communiquer. Pour cela, le commentaire rédigé au studio puise dans les rapports de prises de vues des opérateurs à qui la nécessité d'être extrêmement précis et détaillé (dates, lieux, noms et fonctions des personnes filmées) est fréquemment rappelée. Mais en amont, il y a bien sûr aussi des choix au moment des prises de vues, formulés dans les instructions, et qui concernent aussi bien les combattants que les civils, les victimes que les proches<sup>38</sup>, voire même les perpétrateurs qu'il s'agit aussi de montrer dans leur singularité<sup>39</sup> : par des plans resserrés ou des gros

36. Ce nom (Grigori Berman) est connu par d'autres documents, notamment des photographies de Evguéni Khaldeï réalisées parallèlement aux prises de vues, en janvier 1942.

37. La voix *off* dit : « Vous qui êtes en vie, ne détournez pas votre regard. Il est impossible de nous oublier, de se taire. Nous sommes nombreux de par l'Ukraine. Ne nous oubliez pas! ».

38. Voir l'instruction d'Ivan Bolchakov, chef de la cinématographie, datée de novembre 1942 : RGALI f.2451, inv.1, d.103, f.16-16 verso.

39. Voir les instructions rédigées par Ioulia Solntseva, épouse de Dovjenko et co-réalisatrice de ses grands documentaires de guerre : RGALI f.2081, inv.1, d.967, f.39, 41.

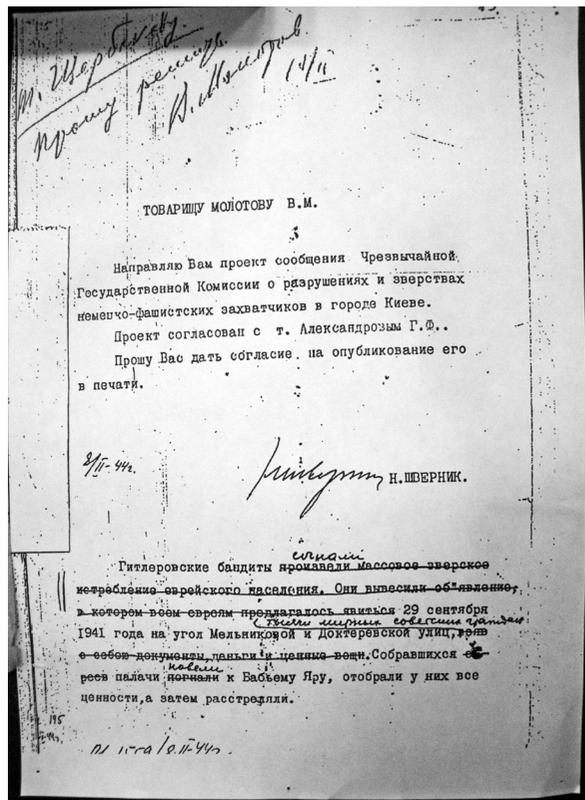


*La Bataille pour notre Ukraine soviétique* (Alexandre Dovjenko, Studio central des Actualités, 1943). RGAKFD

plans, une attention prêtée aux visages, aux regards, aux émotions qui s'en dégagent. À cela il faut aussi ajouter, dans les rares documents ayant bénéficié de son synchrone, les passages où des femmes racontent avoir assisté à l'assassinat de leur fils ou mari, ou relatent la découverte des corps, la voix entrecoupée de sanglots<sup>40</sup>. Par comparaison, les images alliées paraissent beaucoup plus distantes, les empilements de cadavres restent anonymes, les survivants des camps, jamais saisis dans leur singularité. C'est l'exact contraire de ce à quoi on aurait pu s'attendre, compte tenu du partage que l'on fait d'ordinaire entre l'URSS et le monde occidental pour ce qui est de l'individualisation d'un côté, et de l'anonymat du collectif, de l'autre. Mais cette tendance est bien sûr à mettre directement en relation avec l'effet recherché sur le spectateur : c'est dans la mesure où l'on vise à solliciter des émotions (empathie avec les victimes, haine envers les bourreaux) que l'on accorde une attention particulière aux personnes et à leur destin. L'objectif est que le spectateur s'identifie ici avec une mère éplorée, là avec la victime..., raison aussi pour laquelle l'identité juive de celles-ci ne doit pas être mise en relief. Dans un pays multiethnique et multiconfessionnel, mettre en exergue le martyr spécifique des Juifs aurait sans doute entravé cet objectif. De là à gommer systématiquement toute marque de la judéité, comme c'est le cas dans la plupart des films identifiés, il y a sans doute une marge qui demande des explications supplémentaires. Il est pour cela nécessaire de replacer le film dans l'ensemble des médias soviétiques.

Les historiens qui ont analysé l'espace public soviétique de la période sous l'angle de la médiatisation de la Shoah en ont tous relevé les contradictions et les ambiguïtés dès 1941 et tout au long du conflit. Le fameux « Appel aux Juifs du monde » d'août 1941, alertant du danger qui menaçait tout particulièrement les populations juives, a été très largement relayé par l'ensemble des médias (notam-

40. Et ces témoignages filmés en son direct sont justement réclamés par le studio, qui souhaite voir « des portraits en gros plans [qui] sont les plus intéressants, les plus directs et véridiques en termes d'intonation de voix, de mimiques et de composition de l'image » (Compte rendu de visionnage du Studio sur les images filmées sur le front du sud-ouest par l'opérateur Semenov et le réalisateur Avdeenko pour Dovjenko, 28 juillet 1943. RGALI f.2451, inv.1, d.127, f.24).



17. Viatcheslav Molotov corrige le communiqué sur Babi Yar, 10 février 1944. GARF. La phrase mentionnant à trois reprises le mot « juifs » et détaillant la procédure est remplacée par l'évocation de « milliers de citoyens paisibles » conduits à Babi Yar pour y être fusillés.

Pologne. Les mêmes journaux publient le reportage de Vassili Grossman sur Treblinka, ou le rapport établi sur Sobibor. Dans le même temps, les poèmes d'Ilya Selvinski sur les massacres de Kertch, ou de Margarita Aliguer sont « corrigés », valent à leur auteur une mise à l'écart ou des remontrances sévères<sup>42</sup>. Cette différence de traitement repérable à l'intérieur même de certains ensembles *a priori*

ment par la presse et la radio). Mais cet appel semble avoir surtout ciblé la communauté internationale. Dans le même temps en effet, des publications en russe mettent sciemment en parallèle le sort spécifique des Juifs d'une localité (tels les 300 brûlés vifs dans la synagogue de Biaystok) et celui de villages brûlés, soulignant l'universalité de la cruauté nazie en territoire soviétique<sup>41</sup>. Par la suite, les évocations sont de moins en moins cohérentes : tel communiqué de la Commission extraordinaire d'enquête est caviardé par Molotov qui supprime d'un trait de plume toute évocation des Juifs de Kiev massacrés à Babi Yar (février 1944), alors que tel autre, publié dans les *Izvestia* quelques mois plus tard, en décembre, relate précisément les humiliations subies par la population juive de Lvov, jusqu'à la liquidation du ghetto. La presse de l'Armée Rouge (le quotidien *Krasnaïa zvezda*, la revue *Znamia*) publie les articles du poète et journaliste Ilya Ehrenbourg qui ne font pas mystère du sort particulier fait aux Juifs, et mettent en rapport les fusillades de masses commises sur le territoire soviétique avec les camps d'extermination découverts en

41. Nathalie Moine, « Defining 'War Against humanity' in the Soviet Union : Nazi Arson of Soviet Villages and the Soviet Narrative on Jewish and Non-Jewish Soviet War Victims, 1941-1947 », *Cahiers du Monde russe*, 52/2-3, avril-septembre 2011, p. 446.

42. Vasilij Grossman, « Treblinskij ad », *Znamja*, n° 11, 1944 ; Venjamin Kaverin, Pavel Antokol'skij, « Pobeg iz Sobibora », *Znamja*, n° 4, 1945 (seules parties du *Livre noir* éditées en URSS). Pour les poèmes et leur analyse, voir Maxim Shrayer, « Jewish-russian poets bearing witness to the Shoah, 1941-1946 : Textual evidence and preliminary conclusions », dans Stefano Garziona (dir.), *Slavic Languages and Literatures*, Stockholm, ICCEES Congress, 2011, pp. 59-119.

homogènes (articles de presse, communiqués de la Commission d'enquête) a suscité plusieurs hypothèses. Certains chercheurs ont insisté sur la coexistence à cette période, dans les hautes sphères du pouvoir, de deux groupes antagonistes, dont l'un aurait été favorable à un silence complet sur le génocide, groupe non exempt de tendances antisémites<sup>43</sup>. D'autres historiens ont mis en évidence une évolution entre le début et la fin de la guerre, période où l'accent aurait porté uniquement sur les Juifs non soviétiques. La tentative de minimisation est, quoi qu'il en soit, bien réelle, sans être systématique. Il n'y a pas de politique délibérée, ni de directives concernant la médiatisation du génocide ou même la représentation des Juifs<sup>44</sup>. Par ailleurs, les premiers intéressés avaient également d'autres canaux d'information, ne serait-ce que la presse soviétique éditée en yiddish (comme l'hebdomadaire *Eynikeit*, lancé en juin 1942 par le Comité antifasciste juif), logiquement plus prolixe et explicite que la presse russophone.

Les facteurs de ce relatif silence sont multiples : tout d'abord, la volonté d'universalisation peut être mise en rapport avec l'objectif d'assimilation revendiqué depuis longtemps par le pouvoir soviétique. Il s'agit également de ne pas abonder dans le sens de la propagande nazie et risquer de démotiver les combattants : dès septembre 1941, la *Pravda* met en garde la population contre les agents de l'ennemi passant du côté soviétique pour faire accroire que les Allemands n'en ont qu'aux Juifs et aux communistes<sup>45</sup>. Il ne faut sans doute pas sous-estimer le poids de certains responsables du Parti : Alexandre Chtcherbakov, à la tête du Sovinformburo et, à partir de 1942, chef de la Direction politique de l'Armée Rouge, est un antisémite notoire. Le regain indiscutable de l'antisémitisme populaire, tant dans les régions occupées qu'à l'arrière, a pu également conduire les responsables à ne pas présenter le martyr des Juifs comme la cause à défendre et, inversement, à élargir la vision des nazis en les présentant comme « ennemis du genre humain ». Enfin, cette évocation du génocide en cours dépend en partie aussi de la volonté des auteurs (poètes, prosateurs, journalistes) : certains, anticipant le changement d'orientation des autorités qui amènera effectivement à un tabou complet à partir de 1947-1948, se font plus évasifs ou tout simplement ne cherchent plus à éditer leurs œuvres<sup>46</sup>.

Mais si la presse et l'édition en général révèlent une certaine inconséquence, le film, comme l'ont montré nos recherches, a souffert beaucoup plus systématiquement d'un effacement des marques visibles de la judéité des victimes. Cette opération apparaît clairement par la confrontation des archives conservées avec les films montés, et passe par une série de procédures simples : coupes au montage, travail sur le commentaire, association d'images du génocide en cours (dont les victimes sont désignées comme de « paisibles citoyens ») avec des séquences évoquant les dommages causés à la culture « russe »,

43. Gennadij Kostyrchenko, *Stalin protiv « kosmopolitov ». Vlast' i evrejskaja intelligencija v SSSR*, Moscou, Rossipen, 2009, pp. 94-107.

44. Karel Berkhoff, « "Total annihilation of jewish population". The Holocaust in the Soviet Media, 1941-1945 », *Kritika*, n° 1 (10), 2009, pp. 61-105.

45. Nathalie Moine, « Defining 'War Against humanity'... », art. cit., p. 444.

46. Arkadij Zel'cer, « Tema "Evrei v Bab'em jaru" v Sovetskom Sojuze v 1941-1945 godah » dans V. Nahmanovich (dir.), *Babin Jar : masove ubivstvo i pam'jat' pro n'ogo*, Kiev, Ukrain'skij centr vivchennja istorii Golokostu, 2012, pp. 83-100.



Archives compilées *Poltava libérée* (opérateur Evguéni Efimov, Studio central des actualités, 1943). RGAKFD.



Capture d'écran de *Auschwitz* (Elizaveta Svilova, 1945). RGAKFD.

visibilité particulière accordée à des messes du souvenir célébrées par des prêtres orthodoxes (catholiques en Pologne), etc. Le résultat est qu'un même événement a pu être traité de deux manières différentes dans la presse ou dans les actualités filmées et les documentaires<sup>47</sup>. Au-delà de l'attitude personnelle du chef de la cinématographie, Ivan Bolchakov<sup>48</sup>, il est probable qu'il faille en chercher l'explication dans la fonction dévolue au cinéma en tant que médium spécifique au sein des moyens de communication soviétiques : vecteur d'émotion avant et davantage que vecteur d'information, on a cherché à y montrer l'humain au-delà du particularisme. Ce qui explique aussi pourquoi le commentaire insiste aussi souvent sur les liens familiaux, qui passent avant toute autre définition, tandis que l'origine sociale n'est généralement pas précisée.

Un cas déroge, mais comme on va le voir, en partie seulement, à cette lecture : celui des camps d'extermination filmés en Pologne à partir de l'été 1944. *Maïdanek* (Irina Setkina) comme *Auschwitz* (Svilova) présentent au contraire les victimes, comme les survivants, en les catégorisant selon leur origine. Certes, dans le premier film, il n'est jamais fait mention des Juifs qui, il est vrai, n'étaient pas majoritaires parmi les détenus, et dont très peu étaient encore en vie au moment de la découverte du camp par l'Armée Rouge. C'est la fameuse séquence des passeports qui insiste sur la diversité des provenances, des âges et des origines sociales. Dans le second, les Juifs sont mentionnés, mais au sein d'une longue énumération de nationalités européennes, ce qui, à l'oreille d'un auditeur tant occidental

47. C'est, de manière frappante, le cas pour les victimes juives exhumées à Mineral'nye vody qui sont clairement évoquées dans le communiqué publié dans les grands quotidiens, dans un article de l'écrivain et membre éminent de la Commission d'enquête Alexeï Tolstoï parlant de la « peste brune », et qui sont en quelque sorte « russifiées » dans le film *Sur les traces de la bête fasciste* (Shalva Chagunava, 1943) par association avec l'icône du romantisme russe, Mikhaïl Lermontov, ayant chanté ces lieux dans ses vers.

48. Voir Natacha Laurent, « Mikhaïl Romm : cinéaste soviétique et/ou cinéaste juif? », *Kinojudaïca*, op. cit., pp. 119-120.



*Auschwitz* (Elizaveta Svilova, 1945). RGAKFD.

ont été inclus dans la commission d'investigation constituée par les Soviétiques, et surtout les ex-détenues polonaises, rappelées par les opérateurs environ un mois après leur libération pour les besoins du tournage. Ici le commentaire est dicté par des enjeux politiques : c'est « l'Europe tout entière » qui, sous la botte nazie, avait été transformée en un « camp de concentration géant » et que l'Armée Rouge délivre, Auschwitz étant présenté comme « le pire camp de toute l'Europe ». D'où cette insistance sur la diversité des pays d'origine, et l'omission des Soviétiques<sup>50</sup>, censés être déjà libérés puisque l'Armée Rouge a franchi les frontières de l'URSS. L'image doit donc se conformer à cette progression.

Mais à côté de ces quelques portraits qui privilégient les non-Juifs et insistent sur leurs pays d'origine (même si certains patronymes sont transparents pour une oreille habituée), d'autres séquences produisent, à l'inverse, une impression de masse anonyme. Comme le remarque à juste titre



*Auschwitz* (Elizaveta Svilova, 1945). RGAKFD.

Nathalie Moine, les images des effets des victimes filmés à Maidanek comme à Auschwitz contribuent à effacer leurs destins singuliers, les uniformise à travers des objets en apparence tous semblables. On remarquera toutefois que ces multiples plans de chaussures, lunettes, vêtements, etc. visent, là encore, quoique par d'autres moyens, à créer une émotion, cette fois « née de l'écart entre les objets, abondants et palpables, et leurs propriétaires, volatilisés par millions »<sup>51</sup>.

Par ailleurs, comme le remarque aussi notre collègue, ces effets (particulièrement les brosses à dents ou à vêtements, les

49. Plus exactement, il y a là une confusion entre les deux catégories soviétiques distinctes de « citoyenneté » et de « nationalité » (= ethnicité), la « nationalité » juive étant reconnue en URSS et inscrite sur le passeport.

50. Dont certains ont été filmés, comme l'atteste le seul rapport de tournage qui a pu être retrouvé pour le moment et qui nous a été transmis par Valeri Fomine.

51. Nathalie Moine, « Matérialiser par l'image l'extermination de masse à Auschwitz », *Catalogue de l'exposition « Filmer la guerre : les Soviétiques face à la Shoah, 1941-1946 »*, Paris, Mémorial de la Shoah, 2015, pp. 109-114.



Rushes *Auschwitz* (opérateurs Kenan Kutub-Zade, Alexandre Vorontsov, Mikhaïl Ochourkov, Nikolai Bykov et Anatoli Pavlov, Studio central des actualités, 1945). RGAKFD.

étiquettes d'hôtels sur les valises) suggèrent une population urbaine, occidentale et plutôt aisée en regard des standards soviétiques. Ce qui contribue à faire disparaître les Juifs religieux de l'Est. Cette impression est aussi le résultat du montage, puisque parmi les effets, seules les piles de châles de prière, dont les images sont conservées dans les archives, ont été écartées pour le film. Une autre séquence, montrant plusieurs ex-détenus en train de porter un corps sur une civière, a été raccourcie. Le commentaire du film explique qu'il s'agit d'une des dernières personnes abattues par les Allemands avant leur fuite. La suite se trouve dans une boîte d'archive. Elle montre le même groupe (on reconnaît quelques-uns des médecins du camp) procédant à l'inhumation, avec un bref, mais très caractéristique rituel juïaïque : un homme debout à gauche de l'écran, près de la fosse, tient un livre de prière et lit probablement le kaddish.

Singularisation des victimes ou anonymat, les deux procédés coexistent donc dans les images soviétiques, mais au nom d'un même objectif : créer l'émotion, une émotion qui, pour passer auprès du plus grand nombre, ne doit pas montrer les signes visibles d'une identité ethnique, culturelle, religieuse... en tout cas de l'identité juive, car la présence à l'écran du clergé orthodoxe ou catholique lors de célébrations est, comme on l'a dit plus haut, une caractéristique très frappante de notre corpus.

### « Mise en scène », reconstitution, falsification

Ces images conservées d'Auschwitz ne sont qu'une petite partie de ce qui fut filmé et il serait bien hasardeux de faire des conjectures sur les soixante-dix minutes environ de *rushes* manquant aujourd'hui. Les prises de vues s'échelonnèrent entre le 28 janvier (les opérateurs sont en effet sur les lieux dès le lendemain de la découverte du camp) et la mi-mars 1945. Pellicule défectueuse, en trop petite quantité, absence de tout matériel d'éclairage : les conditions sont, au départ, très difficiles, ce dont



*Auschwitz* (Elizaveta Svilova, 1945). RGAKFD.

Kutub-Zade fait défiler des enfants vêtus d'uniformes rayés que certains n'ont jamais portés, entre des barbelés, puis, sur fond de mirador, leur demande de lever le bras et montrer leur tatouage. Un panoramique embrasse une longue rangée de détenus massés derrière les barbelés, comme s'ils attendaient l'Armée Rouge libératrice : en réalité, le plan est filmé plusieurs semaines après leur délivrance et plusieurs portent des pansements ou des bandages. Il s'agit là, comme pour le travelling filmé à Maïdanek, d'effets de dramatisation. Il en va de même dans les plans montrant les détenues polonaises à l'intérieur d'une baraque : l'une tousse, l'autre avance péniblement en s'appuyant sur une canne. Comme le raconte l'opérateur polonais Adolf Forbert dans ses souvenirs, il était impossible faute de matériel d'éclairage, de filmer à l'intérieur des baraques dans les premiers jours. Par cette mise en scène, les opérateurs ont cherché à rattraper le temps perdu, et à transmettre quelque chose de la promiscuité et du dénuement des détenues. Les historiens se sont particulièrement arrêtés à ces images, y voyant la preuve des manipulations caractéristiques de la propagande soviétique. Or ces images sont, on vient de le voir, à replacer dans leur contexte. Au-delà des difficiles conditions matérielles de prises de vues à Auschwitz, il convient ici d'évoquer le montage en studio et les choix effectués à cette étape ; enfin il convient de comparer sur ce point la pratique soviétique à celle des Alliés et se demander quels principes gouvernaient les prises de vues dans le cinéma documentaire soviétique à cette période.

Pour ce qui est du montage, les boîtes d'archives conservées à Krasnogorsk (RGAKFD) contiennent plusieurs plans d'une mise en scène de la libération du camp d'Auschwitz, effectuée sans doute plusieurs semaines après l'événement (il n'y a plus trace de neige, le soleil brille), on ne sait pas très bien qui en sont les protagonistes : les « détenus » sont valides, bien portants, et réjouis – contrairement aux premiers rapports et reportages évoquant des ombres hagardes, filmées aussi par les opérateurs. On les voit d'abord massés de l'autre côté de la grille d'entrée, agitant leurs couvre-chefs en signe de joie,

atteste éloquemment la correspondance du chef d'équipe, Mikhaïl Ochourkov, avec ses supérieurs. Le matériel d'enregistrement du son maintes fois réclamé, ne leur parviendra jamais<sup>52</sup>. De plus, il s'agit de présenter l'Armée Rouge secourant les rescapés, la commission au travail, les conditions de vie effrayantes, et l'état des survivants, mais en évitant tout « naturalisme » – en clair, sans montrer les corps les plus atteints (le montage écartera les images les plus insupportables). Il faut également susciter l'émotion, ce que les opérateurs obtiennent parfois au prix de petits arrangements avec la réalité : ainsi, Kenan

52. RGALI, F. 2451, inv.1, d.1021, ff.115, 223. Ce dossier conserve également des informations sur le métrage impressionné et envoyé au studio pour développement et tirage qui a permis de calculer assez précisément le ratio entre images filmées et images conservées.



Rushes *Auschwitz*, 1945. RGAKFD.

puis se presser à la rencontre des soldats, une fois la grille ouverte. Champ, contrechamp, plan large, puis rapproché – tous les éléments d'une séquence valorisante pour l'Armée Rouge sont là. Aucun n'a été utilisé, tant leur artifice a dû sauter aux yeux des responsables du studio – preuve qu'il y avait une gradation dans la tolérance aux mises en scène.

De plus, il convient de rappeler que les Soviétiques n'ont pas été les seuls à procéder à des reconstitutions (ce fut le cas notamment à Mauthausen<sup>53</sup>). Enfin, il faut évoquer la façon dont étaient débattues les questions de la mise en scène et des reconstitutions au sein du cinéma documentaire soviétique durant la guerre. Le sténogramme d'un débat qui réunit opérateurs et responsables du studio central des films documentaires, en présence de Bolchakov, en mai 1942, est éloquent à cet égard. Il est question à ce moment des prises de vues de combat, mais on voit qu'il s'agit d'une question de fond, et le ton est vif. Le documentariste Mikhaïl Sloutski se déclare en faveur des mises en scène : « Tous les moyens sont bons pour l'agitation. Le spectateur voit le film, regarde un sujet, et l'essentiel, c'est l'impression que va produire tel ou tel tableau, tel ou tel sujet. Si le spectateur ressent tout ce qu'il voit à l'écran, s'il y croit, alors c'est que le film est bien fait. La "cuisine" restera par devers nous. Nous avons pour mission de créer des films qui montreront les héros du pays, et leur présentation doit être véridique, crédible. Le spectateur se moque éperdument de savoir s'il s'agit d'un fait saisi sur le vif, ou s'il est le produit d'une mise en scène. » Il se voit vertement rétorquer par Roman Katsman, alors chef des équipes du front : « Sloutski affirme qu'il aurait été possible de mettre en scène le sauvetage des marins du Tcheliousskine au moment où le navire a sombré »<sup>54</sup>. Mais Sloutski tient bon : « Une chance que cela ait été filmé, mais si cela n'avait pas été le cas, Ptouchko [spécialiste des effets spéciaux] l'aurait fait, et tout aussi bien ! » Karmen défend la position adverse : « Aucun sujet mis en scène, quelle que soit la puissance des pétards, ne produira jamais l'impression de réalité. Sans même parler des gens qui ont été sur le front, le spectateur ordinaire sentira immédiatement la falsification »<sup>55</sup>. En novembre 1942, une directive de la Direction des actualités, interdit expressément les reconstitutions qui « aboutissent à des mises en scène grossières ». Celles-ci ne sont plus autorisées que pour quelques plans venant en complément de ceux qui constituent le cœur du sujet. Et le ton se fait menaçant : « Nous prévenons que les opérateurs privilégiant l'organisation du matériel et ne fournissant pas d'images filmées en situation de combats seront résolument écartés des équipes du front. »<sup>56</sup>

53. I. About, S. Matyus et J.-M. Winkler (dir), *la Part visible des camps. Les photographes du camp de concentration de Mauthausen*, Vienne-Paris, Bundesministerium für Inneres/Éditions Tirésias, 2005, pp. 130-141.

54. Le navire qui devait explorer les possibilités de navigation par la voie du nord-est, se retrouva pris dans les glaces et sombra en février 1934. L'opérateur Arkadi Chafran qui faisait partie de l'expédition, filma le naufrage, puis le sauvetage des 104 membres de l'équipage par des aviateurs soviétiques et en tira un documentaire fameux (*Tchéliousskine*, 1934).

55. RGALI, 2451, inv. 1, d. 58 (publié in extenso par I. Sekste, *Kinovedcheskie zapiski*, n° 67, 2004, pp. 238-309).

56. Ordre de Vasil'chenko du 8 novembre 1942, RGALI, F. 2451, op. 1, D. 90, l. 32. Publié par V. Fomin, V. Mihajlov, *Cena kadra, op. cit.*, pp. 360-361.

Le message doit parvenir à chaque opérateur du front. Et les mises en garde, après visionnage au studio du matériel transmis, sont parfois fort sévères. Elles n'empêcheront évidemment pas totalement les mises en scène, mais sont caractéristiques de l'orientation générale de la Direction du studio central, au moins jusqu'à sa réorganisation en mai 1944. Il est vrai que cette exigence d'authenticité est battue en brèche par la Direction politique de l'Armée Rouge, dont certains chefs demandent explicitement l'aide des unités afin de recréer devant la caméra certains épisodes glorieux<sup>57</sup>.

Pour revenir aux images du génocide, les quelques scènes de reconstitution qui ont focalisé (tardivement) l'attention du public occidental se résument, pour Auschwitz, à trois séquences. Dans l'ensemble du matériel visionné, ce cas est assez exceptionnel. Il s'explique simultanément par les difficultés matérielles du tournage et par la centralité du lieu, immédiatement perçue par les autorités, qui exigeait que les images filmées soient à la hauteur de l'événement.

### Le devenir de ces images soviétiques, les raisons d'un oubli

Les images soviétiques – en particulier celles du front<sup>58</sup> – ont beaucoup voyagé durant la guerre, et ont servi à la production de multiples documentaires dans les décennies suivantes. Dès 1941, et plus encore en 1942, les Soviétiques échangent des images d'actualité avec la Grande-Bretagne puis les États-Unis. Au début du conflit germano-soviétique, les sociétés de ces pays expriment une grande curiosité pour les opérations sur le front de l'Est, qui se double, après l'alliance officielle des trois puissances, d'un intérêt pour un allié mal connu et présenté jusqu'alors en termes négatifs. Dans un premier temps, la réticence des gouvernements alliés à l'égard de la propagande soviétique se relâche et plusieurs sujets d'actualité sont utilisés dans les journaux de Pathé Pictures, Universal News, tandis que les premiers grands documentaires soviétiques rencontrent un large succès. *La Défaite des troupes allemandes devant Moscou*, diffusé dans 1000 salles britanniques, aurait réalisé environ 9 millions d'entrées, et *Stalingrad* (sorti en URSS en mars 1943) est supposé, au moment de la rédaction du rapport, sortir dans 2000 salles<sup>59</sup>. Ces grandes fresques gagnent aussi le Canada, l'Australie, la Nouvelle-Zélande et même la France Libre à Alger<sup>60</sup>. Néanmoins, la demande faiblit à mesure que prennent de l'ampleur les opérations en Afrique du Nord, dans le Pacifique puis en Europe occidentale. De plus, l'opération de propagande conduite par le Kremlin autour de l'affaire de Katyn, au printemps 1944, nuit significativement à la crédibilité de ses services d'information, et notamment des films d'actualité. Le film, produit fin février par le Studio central dans l'espoir de contrer les actualités

57. Ordre du Chef de la Direction politique du front Sud M. I. Mamonov.

Aux chefs politiques de l'Armée du Front Sud, RGALI F. 2451, op. 1, D. 105, l. 20.

58. Auxquelles se rattachent les images des crimes de l'occupant, même si elles sont en réalité filmées après la libération, dans l'arrière-front.

59. RGALI, f.2456, inv.1, d.88, f.3-10 : rapport au ministre du Cinéma de l'ancien représentant de Soyuzintorgkino en Grande-Bretagne, 22 février 1944.

60. Robert Desriaux, « Le Cinéma soviétique est une arme de guerre », *France-URSS*, n° 6, mai 1944, pp. 13-14.

**YOU WILL BE  
STUNNED  
BY ITS SHOCKING  
REVELATIONS!**

# **MOSCOW STRIKES BACK**

**NO PERSON CAN WITNESS THE EVENTS IN  
THIS PICTURE AND REMAIN CALM ... THIS  
IS WAR AS THE RUSSIANS KNOW IT—AGAINST  
A DEGENERATE AND MURDEROUS ENEMY!**

**FIRST FEATURE-LENGTH  
PICTURE OF WORLD WAR II  
FILMED ON THE FIGHTING  
RUSSIAN FRONT!**

**EDWARD G. ROBINSON**  
(COMMENTATOR)

**AN ARTKINO PRODUCTION • A REPUBLIC RELEASE**

Affiche américaine du film soviétique *la Défaite des troupes allemandes devant Moscou* (Ilya Kopaline, Leonid Varlamov, 1942). Academy of Motion Pictures (États-Unis).

nazies de l'année précédente, on l'a dit, n'est guère convaincant<sup>61</sup>, et produit un effet désastreux sur une opinion alliée qui sait à quoi s'en tenir. Plus grave encore : il emprunte les mêmes motifs et procédés filmiques que les autres sujets et films soviétiques sur les atrocités de l'ennemi et le travail de la Commission Extraordinaire d'enquête.

Par ailleurs, à mesure que le temps passe, les censeurs en Occident se montrent de plus en plus pointilleux en ce qui concerne les séquences sur les atrocités de l'ennemi. La version américaine de *la Défaite...*, *Moscow Strikes Back*, ne sort sur les écrans australiens qu'après un combat de trois mois contre le Bureau de la Censure<sup>62</sup>. *Stalingrad*, la fresque épique de Leonid Varlamov, doit sa sortie rapide en Angleterre, sans caviardage, à l'intervention de Churchill auprès du ministère de l'Information<sup>63</sup>. Les Soviétiques refusant obstinément toute concession quant à la diffusion de films américains ou anglais sur leur sol, les relations se tendent de plus en plus. En perdant l'appui des autorités alliées, les films soviétiques – fictions ou documentaires – rencontrent des difficultés croissantes à trouver leur place dans un circuit commercial qui prétend que son public est lassé des thématiques militaires. Le magnifique film de Dovjenko sur la première phase de la libération de l'Ukraine, qui comporte des images des sites de mise à mort sans le préciser (comme Drobitski Yar près de Kharkov), ne sort pas chez les alliés anglo-saxons. Il atteindra péniblement la France libérée, début 1945, où il ne connaît qu'une diffusion limitée<sup>64</sup>. Les derniers films soviétiques produits sur le thème des atrocités pendant la guerre, *Maïdanek* et *Auschwitz*, souffriront aussi d'une conjoncture peu propice. Lorsque *Maïdanek* atteint la France, au printemps 1945, les films sur les crimes de l'ennemi sont en butte à la censure. Visionné le 12 avril par la censure militaire, il est décidé, six jours plus tard, de suspendre sa diffusion « en raison de l'émotion qu'il ne manquerait pas de causer dans les familles de déportés dont beaucoup sont sans nouvelles des leurs. Pourra passer dès que la situation des déportés français sera clarifiée »<sup>65</sup>. Les images soviétiques ne sont pas les seules en cause : « Nous avons déjà souligné l'incompréhensible interdiction de *Maïdanek* [sic], *camp de la mort*. Nous espérons qu'elle va être levée après la protestation de l'Assemblée consultative. Mais voici une autre interdiction encore plus surprenante. L'opérateur de *France Libre actualités* a filmé les malheureux cadavres vivants du camp de Mittelgladbach au moment où nos armées ouvraient les portes de cet enfer. La presse a abondamment parlé de ces horreurs, et notamment M. James de Coquet dans *le Figaro*. La censure a interdit au cinéma de

61. Même Alexis Tolstoï, membre éminent de la Commission d'enquête, juge peu convaincantes les dépositions filmées des prétendus témoins : lettre d'Alexis Tolstoï à Nikolai Chvernik, dirigeant des syndicats soviétiques et président de la Commission extraordinaire d'État, 3 février 1944. GARF f.7021, inv.114, d.8, f.349.

62. « Cuts in Soviet Film », *The Sydney Morning Herald*, 26 février 1943, p. 4. « Graphic Film. Preview of *Moscow Strikes Back* », *The Mercury* (Hobart), 4 juin 1943, p. 4.

63. RGALI, f.2918, inv.1, d.43, f.122 : rapport au ministre du Cinéma du représentant de Soyuzintorgkino en Grande-Bretagne, 12 mai 1943.

64. Selon Georges Sadoul, le film est un chef d'œuvre qui aurait dû rencontrer un succès égal à *Why We Fight* de Frank Capra (« Reflets de l'URSS. Le cinéma », *France-URSS*, n° 11 [nouvelle série] août 1945, p. 10).

65. ANF 42/131, cité par Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7*, op. cit., p. 164. Les détails des conditions de diffusion de ce film sont analysés par Ophir Levy dans une annexe de sa thèse de doctorat, « Les Images clandestines », (Paris I – Panthéon Sorbonne, 2013, direction Sylvie Lindeperg).

montrer en France ce document accablant pour Hitler. Nous pensons aux familles, certes, mais n'ont-elles pas chaque jour dans la presse ou la radio des détails plus affreux (qui n'atteignent pourtant pas l'horreur des récits des revenants)! On ne peut jeter un manteau de Noé sur le meurtrier d'Abel sans favoriser Caïn »<sup>66</sup>. *Maïdanek* et *Auschwitz* reçoivent finalement un visa d'exploitation dans le circuit commercial en novembre 1945, mais leur diffusion réelle est encore difficile à mesurer.

Conservé dans une version américaine, *les Documents...* poursuit une carrière internationale autonome depuis 1946, si décontextualisé qu'il apparaît parfois comme un film américain. Quoique nombre de documentaires de tous pays y puisent sans vergogne des scènes usées à force d'être vues, ce film en tant que tel est moins connu que nombre de productions occidentales de l'époque et que le film soviétique sur Auschwitz. Cela s'explique largement par le caractère emblématique de ce camp d'extermination en tous points exceptionnel. Ce centre de mise à mort entre pleinement dans l'histoire du conflit écrite à l'écran par les Soviétiques, mais n'a ni alors, ni aujourd'hui ce statut d'icône, propre à l'Occident. Pour les citoyens de l'ancienne URSS, le symbole du martyr des Juifs se situe logiquement en territoire soviétique, près de Kiev, précisément au fond du ravin de Babi Yar<sup>67</sup>.

### **Conclusion : les limites d'une enquête**

Deux ans de travail et l'investissement de dix chercheurs mobilisés en France, en Russie, en Ukraine et dans les pays baltes ont permis la constitution d'un corpus sur lequel nous avons appris – et continuons d'apprendre – beaucoup de choses. L'exposition tenue au Mémorial de la Shoah et le catalogue qui l'accompagne qualifient définitivement ces images en tant que source primaire sur l'histoire de la Shoah à l'Est et dans les camps d'extermination nazis. Pourtant, certaines zones d'ombre n'ont pas disparu. Les archives conservent des images « trophées » saisies aux Allemands en déroute ou spoliées à Berlin qu'aucun document ou presque ne vient identifier ; il en va de même avec des images soviétiques à l'identification douteuse, malaisées à situer et à caractériser, sans auteur connu. De plus, en dépit d'un visionnage systématique (dépendant de la compilation des *rushes* à partir de 1943, il est vrai), certaines images que l'on sait avoir été tournées, à Auschwitz par exemple, sont manquantes. Si l'éventualité d'une « censure » dont il resterait à déterminer les protagonistes et les intentions n'est évidemment pas à écarter, il faut aussi rendre leur rôle aux choix opérés à la réception des *rushes* (défauts techniques), aux pratiques de montage (absence parfois de contretypes), aux choix de classement effectués pendant la guerre... et après.

Il est toujours possible de découvrir de nouvelles images – tel le kaddish lu sur le territoire d'Auschwitz – qui viendront documenter ce que les Soviétiques ont pu voir, décidé de filmer et ne pas montrer. Mais elles n'invalideront pas ce que nous savons à présent de leur politique de média-

66. Georges Sadoul, « Films nouveaux », *les Lettres françaises*, 5 mai 1945, p. 5.

67. Que cette mémoire ait connu des obstacles difficilement surmontables, qui vont de l'interdiction de l'évocation au comblement du ravin lors d'une opération urbanistique, n'enlève rien à cette thèse, au contraire.

tisation. La diffusion des images dénonçant les exactions nazies obéit à des objectifs nationaux et internationaux parfois contradictoires et à une vocation mobilisatrice et propagandiste affichée. Si le génocide des Juifs apparaît à l'écran, il n'y est pas explicitement distingué comme tel, et semble souffrir, ici plus que dans les vecteurs littéraires de la propagande, de la volonté de présenter la violence nazie comme une agression dirigée contre le peuple soviétique tout entier. En revanche, le statut de preuve à charge des images relève de l'intention plutôt que d'une mise en œuvre déterminée. Prendre en compte ces données historiques est nécessaire pour rendre à ces *rushes* et à ces films leur statut premier de document, sans les soupçonner d'intentions qui ne révèlent que des réflexes antisoviétiques hérités de la « guerre froide ». L'élaboration d'un corpus désormais accessible aux chercheurs et sous-titré en français doit permettre de revisiter une histoire encore trop occidentalocentrée – celle de la Shoah, de la découverte des camps et de l'usage du film à des fins d'information, de mobilisation et de réquisitoire judiciaire.

Il reste à espérer que les documentaristes sauront respecter les images les plus célèbres, qui n'étaient pas « connues » au sens plein du terme avant notre travail, et celles que nous avons mises au jour, en sorte de contribuer à la connaissance d'un épisode historique qui résiste à toute simplification.