

1895

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

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

74 | 2014  
Varia

---

# Une larme sur la joue du temps : *le Retour* d'Henri Cartier-Bresson

*A tear on the cheek of time: Le Retour d'Henri Cartier-Bresson*

Thomas Tode

Traducteur : Clara Bloch

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4895>

DOI : [10.4000/1895.4895](https://doi.org/10.4000/1895.4895)

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

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

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 12-37

ISBN : 978-2-37029-074-8

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique


Thomas Tode, « Une larme sur la joue du temps : *le Retour* d'Henri Cartier-Bresson », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 74 | 2014, mis en ligne le 01 décembre 2017, consulté le 02 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4895> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4895>

---



Les prisonniers de guerre en Allemagne repartent chez eux (photogrammes du film *le Retour*, USHMM [United States Holocaust Memorial Museum])

PHOTO



Signature du Titulaire :  
*Henri Cartier Bresson*

Paris, le 11 Septembre 1944

Le Responsable :

Empreinte digitale

Nom CARTIER-BRESSON

Prénoms Henri

Né le 25.08 à Châtillon  
(Seine St. Denis)


Fonction Section Cinéma

Adresse : 11 rue de la

Région : Paris

Secteur : Fais associatif

Matricule :



Carte d'appartenance à la section cinéma du Mouvement national de prisonniers de guerre et déportés FFI de Cartier-Bresson (Fondation HCB)

## Une larme sur la joue du temps : *le Retour* d'Henri Cartier-Bresson

par Thomas Tode

L'un des documents les plus émouvants sur la douleur et la joie humaines au sortir de la Seconde Guerre mondiale, *le Retour*, suit la libération et le voyage de retour de prisonniers français libérés des camps nazis d'août à octobre 1945. De leurs visages incrédules et creusés lors de leur rétablissement à l'hôpital, à leur retour enfin, à pied, en camion ou en avion, la caméra capture leurs intenses expressions de peur, d'attente et de bonheur. Les contrôles aux frontières, le pont aérien américain à destination de la France et les sourires hésitants des gens lorsqu'ils arrivent par le train et guettent des visages aimés nous sont rendus inoubliables grâce à la subtile caméra de Cartier-Bresson. En se concentrant sur un événement unique, il en dit plus sur la séparation et la destruction de la guerre que des heures de film montrant des combats. «Face à une grande catastrophe et à une tragédie humaine», dit l'historien du cinéma Richard Barsam, «l'artiste est souvent muet et, au terme de sa réflexion, il comprend que la simplicité est l'unique moyen de capturer l'ampleur des événements qui se déroulent sous ses yeux. Cartier-Bresson est un tel artiste».<sup>1</sup>

1. «One of the most moving documents of human agony and joy to emerge from World War II, *Le Retour* follows the liberation and homeward journey of French prisoners from Nazi concentration camps from August to October 1945. From their disbelieving, sunken faces to the hospital recoveries and finally to their journey home by foot, truck, and plane, the camera captures their profound expressions of fear, anticipation and bliss. Confrontations at the border checks, the US airlift over France, and the tentative smiles on the men's faces as they arrive by train and watch for familiar faces are rendered unforgettably by Cartier-Bresson's adroit camera. By concentrating on this single event, he has said more about the separation and destruction of war than hours of combat footage. "In the face of great catastrophe and human tragedy", says film historian Richard Barsam, "the artist is often mute; in reflection he finds that simplicity is the only technique by which to capture the magnitude of the events before him. Cartier-Bresson is such an artist".» *Circulating Film Library Catalog*, The Museum of Modern Art, New York 1984, pp. 132-133. Dans cette description très aboutie, il convient de corriger la date de tournage : d'avril à juin 1945.

Ce texte de catalogue est probablement la formulation la plus pertinente pour définir l'essence du film *le Retour* (France, 1945-1946, 34')<sup>2</sup> qui traite d'un temps de déchirement, ou plutôt de ce moment charnière où l'on commence à le surmonter. Il s'agit en quelque sorte de nous donner à voir les coulisses d'une époque où ont régné la brutalité et le crime, où la normalité des relations était suspendue et où le durcissement extrême des relations interpersonnelles étaient devenus le lot de la majorité des Européens, gouvernés par la peur, la violence du pouvoir et la menace de mort.

Certes, le film présente une série d'images difficilement soutenables réalisées dans les camps de concentration à peine libérés, à l'instar des films de rééducation utilisés par les Alliés. Mais à la différence de ceux-ci qui, sans ménagement, cherchent à faire honte au peuple des bourreaux<sup>3</sup>, *le Retour*, sans minimiser pour autant ce qui a été vécu, met l'accent sur le soulagement des déportés libérés et la joie du retour. Il a été explicitement conçu à destination du public français pour



Affiche autrichienne d'une compilation cinématographique réalisée à partir des films de rééducation sur les camps de concentration issus des films soviétiques *Majdanek* et *Auschwitz* et des films français *les Camps de la Mort* et *le Retour* – USHMM (United States Holocaust Memorial Museum)



2. Concernant la longueur du film, la durée originale est de 33'51 à 24 images seconde. Deux DVD, l'un paru en France chez MK2, l'autre, en Allemagne chez Absolut Medien font 3224 à 25 images seconde.

En français également online sur : [http://www.youtube.com/watch?v=30N6\\_i7TGh4](http://www.youtube.com/watch?v=30N6_i7TGh4).

Copies du film : Cinémathèque Française (35 mm, 921 m), Kinemathek Hamburg (16 mm), Werkstattkino München (16 mm). Lors d'une première restauration du film en 1985, selon le CNC (merci à Jean-Marie Manant pour les informations), on a dû retirer des fragments en décomposition, dès lors il existe aussi une version d'archive de 25 minutes (voir *Tirages et Restaurations de la Cinémathèque Française*, vol. 2, Paris, Cinémathèque Française, 1987, p. 98).

3. Ulrike Weckel, *Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*, Stuttgart, Steiner, 2012.

lequel la mobilisation d'émotions positives avait une fonction thérapeutique. Plus d'un million trois cent mille Français furent déportés en Allemagne tout au long de la guerre, comme prisonniers de guerre, travailleurs forcés ou déportés politiques et raciaux et on était sans nouvelles d'eux depuis longtemps. C'est pourquoi le public français sera informé très tardivement, de manière hésitante et sans recours à des images crues, sur les camps de concentration nazis<sup>4</sup>. Autant de bonnes raisons pour l'organisation de Résistance le MNPGD (Mouvement national des prisonniers de guerre et déportés) de passer commande d'un film qui traitât de manière responsable et maîtrisée du sort des déportés.

Les groupes concernés, dans le langage des Alliés, étaient appelés « Displaced Persons » (DP, personnes déplacées) : des civils, mais aussi des prisonniers de guerre, qui se trouvent loin de leur patrie et ne peuvent retourner chez eux sans assistance. Pour l'ensemble des pays envahis par l'Allemagne, le film avance le chiffre de 6 millions de travailleurs forcés et de 15 millions de prisonniers de guerre et révèle au public que 10 % seulement des prisonniers politiques survécurent. Ceux qui étaient libérés, dont environ 1 330 000 Français<sup>5</sup>, devaient retourner dans leur patrie et réintégrer la vie civile. Le film s'attache donc au traumatisme inévitable du déplacement et de la déportation, qui, au-delà des individus mêmes, traverse la société française toute entière.

C'est Henri-Cartier Bresson (HCB), photographe dont on connaît la sensibilité et qui possédait une expérience en matière de cinéma, qui exécuta cette tâche. La ligne à suivre dans le film était la suivante : arriver à représenter ces faits indubitables pour comprendre la violence qu'on a exercée sur nous. Par conséquent cela signifie, en tout premier lieu, montrer également la cruelle vérité des camps. Une des scènes les plus bouleversantes du film décrit la faiblesse extrême d'un survivant réduit à l'état de squelette qui est hissé avec difficulté dans un camion, au camp de Wöbbelin près de Ludwigslust le 4 mai 1945. Une vision comme celle-ci conduit inévitablement à s'interroger sur ce qui a pu réduire ces hommes à un tel état et à une telle perte d'autonomie physique. Pour que ces « images infâmes » ne submergent pas notre représentation du monde et afin d'en réduire la violence, HCB développa dans son film une poétique particulière qui cherchait à les contrer. Il élaborait, très précisément, une stratégie visant à neutraliser ces expériences traumatiques en leur opposant des images positives, des « contre-images », qui soient leur exact contraire, et il les inséra dans un contexte plus vaste, celui de l'ordre démocratique d'après-guerre. Cette connaissance des procédés de psychothérapie lui venait peut-être de son engagement dans la guerre civile espagnole où il avait réalisé deux films sur l'assistance médicale et la réinsertion des soldats blessés : *Return to Life / Victoire de la vie* (Espagne/États-Unis, 1937) et *l'Espagne vivra* (Espagne/France, 1938).

4. Hendrik Feindt, « “Mais ici les paroles s'arrêtent.” Der französische Dokumentarfilm *Les Camps de la mort* (1945) », dans Heiner Roß (dir.), *Lernen Sie Diskutieren! Re-education durch Film. Strategien der westlichen Alliierten nach 1945*, Berlin, Cinegraph Babelsberg, 2005, pp. 97-102, ici pp. 98-99.

5. *Le Retour* mentionne encore le chiffre, courant à l'époque, de 2 100 000 Français (à 16'32"), ainsi que l'écrit François de Roux (« Le Retour », *France Illustration*, n° 3, 20 octobre 1945, pp. 69-70). Le film souligne que parmi les DP d'Europe de l'ouest les Français constituent le groupe le plus important libéré par l'armée soviétique passant le pont provisoire de Dessau.



« Contre-images » thérapeutiques: raclée pour les collaborateurs des Nazis à Dachau; collabos devant une cour de justice improvisée dans le camp pour personnes déplacées de Dessau-Kochstedt; La première cigarette...; Heureux retour à Paris – USHMM (United States Holocaust Memorial Museum)

*Le Retour* présente une série de prises de vues qui ne se trouvent pas dans les films officiels des Alliés, les « *Atrocity films* », utilisés aux fins de rééducation<sup>6</sup>; on peut même dire qu'il s'en distingue radicalement. Une scène particulièrement emblématique des choix qu'il fait montre une femme qui, au cours d'un interrogatoire public devant un rassemblement de DP, est mise en accusation et frappée par une autre. Ou encore un collaborateur ou peut-être un ancien gardien de camp, montré dans une situation similaire. Ou bien, plus tard, lors d'une scène tournée à Dachau, un ancien interné battant

6. *Majdanek – Cmentarzysko Europy / Majdanek – Menschenschlachthöfe Europas* (URSS-Pologne, 1944, réal. Aleksander Ford, Irina Setkina), *Oswenim / Auschwitz* (URSS, 1945, Elizaveta Svilova), *Death Mills / Die Todesmühlen* (États-Unis, 1945-46, réal. Hanu&scaron; Burger), *les Camps de la mort / Die Todeslager* (France, 1945, Les Actualités Françaises, réal. notamment de René Persin, Félix Forestier) et leur contemporain britannique terminé mais jamais plus projeté dont le titre dans les Archives est *Memory of the Camps* (Grande Bretagne, 1945-1984) ou la version plus complète *German Concentration Camps Factual Survey* (Grande-Bretagne, 1945-2014, réal. Stewart McAllister, Peter Tanner).

un homme en présence de GI's. Ou encore, dans un camp qui vient d'être libéré, un homme d'une maigreur squelettique fumant avec délice sa première cigarette et qui sourit. La joie qui s'inscrit alors sur son visage est donnée dans le commentaire comme « la plus belle des victoires, celle de la vie ». Enfin à l'issue du film, HCB nous montre une scène de rapatriement à forte charge émotionnelle tournée à la gare de l'Est à Paris : alors que le train des déportés arrive en gare, ceux-ci sont attendus par une foule composée de membres de leurs familles et d'amis cramponnés aux grilles les séparant des voies et qui cherchent à les identifier, moment suivi de scènes poignantes baignées de larmes au moment des retrouvailles après toutes les années de séparation.

Or des images de violence à l'encontre de collaborateurs des nazis non encadrée juridiquement, ou encore celle d'un survivant « jouisseur », ne correspondaient pas à la politique officielle des Alliés en matière d'images. Dans leurs films sur les camps, ils cherchaient, au contraire, à montrer que le droit s'accomplissait dans les formes requises et, de même, présentaient les prisonniers libérés dans le rôle convenu de victimes passives. Les manifestations de joie des prisonniers à leur libération et à leur retour ne seront, également, que très modérément tolérées. Le film de HCB est aux antipodes. Ainsi remet-il en scène *a posteriori* l'exubérance de prisonniers libérés déchaînée par l'arrivée d'une jeep à l'entrée d'un camp, et qui finit même par revêtir une certaine authenticité. L'enthousiasme crescendo y est rendu par un montage habile qui se mue en un époustouflant trajet de la caméra en jeep à travers la masse humaine des libérés en liesse dont les innombrables mains viennent taper sur le casque et les épaules du conducteur.

Dans ces moments-là la musique (de Robert Lannoy) emphatise l'émotion de la scène, elle essaie d'accompagner les gestes, tombant aussi parfois dans la marche militaire triomphale ou les airs nationaux. Quoique attentive à conserver aux scènes leur autonomie et à ne pas tout noyer dans un même flux, il demeure qu'elle se comporte souvent de manière rouée. De même le commentaire de Claude Roy<sup>7</sup> : s'il est – et on le comprend – rarement poétique, plaçant les collaborateurs des nazis devant leurs responsabilités et insistant sur le rôle actif des déportés, il tombe parfois aussi dans le travers d'un ton patriotique et nationaliste qui peut évidemment s'expliquer par le fait qu'il cherche à contrer la dangereuse fracture de la nation française entre résistants et collaborateurs.

*Le Retour* pourrait être considéré comme un film de compilation, dans la mesure où la plupart de ses matériaux n'ont pas été explicitement tournés pour lui. Les images ont été réalisées par des opérateurs alliés dans divers endroits d'Allemagne, pour être ensuite reversées aux archives cinématographiques, un fonds constitué au quartier général des forces alliées combattantes, le SHAEF de Londres. Quelques rares séquences proviennent cependant des archives de *France Libre Actualités* (devenues plus tard *les Actualités Françaises*). Mais Jay Leyda, dans son ouvrage de référence consacré aux films de montage, exalte la précision du dispositif élaboré dans *le Retour*, qui fait oublier l'hétérogénéité des sources « comme s'il s'agissait d'un seul et unique opérateur »<sup>8</sup>.

7. Roy appartenait pendant la guerre à un groupe de cinéma actif à Nice. Voir entre autres son commentaire d'*Aristide Maillol sculpteur* (France 1943-1944, réal. Jean Lods).

8. Jay Leyda, *Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm*, Berlin, Henschel 1967, p. 93 [original anglais : *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*, New York, Hill and Wang, 1964].

## La démocratie primitive de Dessau, les devoirs et les tâches des DP

Les « contre-images » thérapeutiques, quant à elles, ont été, dans presque tous les cas, réalisées sous la direction de HCB. La scène d'interrogatoire de la femme a été tournée en juin 1945 dans l'un ces nouveaux camps de transit créés par les Alliés à Dessau-Kochstedt. Il existe d'ailleurs une photographie de HCB exactement de la même situation qui est devenue un chef d'œuvre de l'histoire de la photographie, publiée une première fois dans *France Illustration* n° 3 le 20 octobre 1945, puis dans l'exposition HCBS du MoMa en 1947 et dans le catalogue qui l'accompagne<sup>9</sup>. Lorsque l'on compare les cadrages respectifs du plan et la photographie, on comprend que Cartier-Bresson se tenait et photographiait précisément aux côtés de l'opérateur du film. Les deux points de vue offrent une vue bien dégagée vers la droite où se trouve la table de l'interrogatoire, offrant ainsi une vision privilégiée sur ce qui ne manquera pas de se produire. Peut-être même ce dispositif a-t-il été explicitement organisé pour en permettre l'enregistrement.

À ce cliché, HCB adjoint une légende précisant que la femme battue aurait été un « stool pidgen » (agent provocateur) et une informatrice de la Gestapo<sup>10</sup>. Quant au commentaire de la scène filmée, il entre dans les détails en expliquant qu'elle cherchait à se dissimuler dans la foule des DP et aurait été identifiée par ceux-là mêmes qu'elle avait dénoncés. Mais rien ne permet d'affirmer que c'est ce moment-là que les appareils sont justement en train de capter. L'identification de la délatrice a sûrement déjà eu lieu auparavant, car le film montre qu'elle est tout de suite escortée par un gardien vers la table où se déroulent les interrogatoires. Là est assis un jeune homme en civil portant lunettes : Wilhelm van der Velden, le commandant hollandais du camp, âgé de 23 ans. Contrairement à ce que dit le commentaire, affirmant que tous les directeurs des camps de DP étaient choisis par les déplacés eux-mêmes, van der Velden avait été mis à la tête de ce camp par les Alliés à Dessau après avoir été libéré du camp de transit de Westerbork<sup>11</sup>.

Les séquences du film nous apprennent que lorsque la délatrice comparait à la table, la femme qui va la frapper se trouve déjà derrière elle du côté droit de la table. Rien ne permet de dire qu'elle appartient au service d'ordre du camp des déportés car elle ne porte pas le brassard lié à cette fonction. Sa place, si on la rapporte à un contexte juridique, est donc celle d'une plaignante. Un deuxième plan rapproché la présente qui parle d'un air furieux à l'accusée comme si elle lui reprochait quelque chose puis, dans un troisième plan encore plus rapproché, elle la frappe. À la

9. Inventaire n° HCB1945003W00115/25C//1 (Fondation HCB). HCB a fait plus que 400 photographies à Dessau en 1945 dont à peine une douzaine avait été publiée jusqu'à récemment. Le catalogue de l'exposition « Dessau 1945 – Moderne Zerstört » a présenté en 2014 au moins 39 sujets faits à Dessau : voir Katharina Ahr, « Beteiligter Beobachter. Die Fotografien von Henri Cartier-Bresson in Dessau », dans Philipp Oswalt / Stiftung Bauhaus Dessau (dir.), *Dessau : 1945. Moderne Zerstört*, Leipzig, Spector Books, 2014, pp. 293-301 ; et les photos pp. 315-359.

10. Voir par exemple Lincoln Kirstein, Beaumont Newhall, *The Photographs of Henri Cartier-Bresson*, New York, MoMA, 1947 ; ainsi que HCB lui-même dans le film réalisé par Heinz Büttler, *Henri Cartier-Bresson : Biographie d'un regard* (France, 2003, 52').

11. Christian Eger, « Schnappschuß wurde Fotolegende », *Mitteldeutsche Zeitung*, 27 juillet 1995, se référant au récit de van der Velden.





Trois séquences du film *Le Retour* et symbolisant la fin de la Deuxième Guerre mondiale, devenue célèbre. – USHMM (United States Holocaust Memorial Museum). Une photographie de Henri Cartier-Bresson prise dans la même circonstance (Fondation HCB)

différence de la photographie, l'image animée montre qu'elle tient dans la main une lanière ou un fouet, peut-être pour châtier d'autres collaboratrices ? Auquel cas elle serait une sorte d'enquêteur et de procureur représentant les déportés. En fait, on comprend par les légendes des photographies, certainement de la main de Cartier-Bresson, qu'il s'agit d'une femme qui avait été dénoncée par cette informatrice de la Gestapo<sup>12</sup>. Sauf que ni les photographies ni les séquences filmées ne montrent le moment même de la reconnaissance du bourreau comme les journalistes aiment à en faire une description dramatisée : « Soudain une Française sort du groupe qui l'entoure », ou encore : « tout à coup, une femme assez trapue vêtue de noir apparaît ». Aujourd'hui, l'esprit de revanche et la loi du plus fort qui s'expriment dans ce coup avec le dos de la main nous révoltent inconsciemment quand

12. François de Roux, « Le Retour », *art. cit.*, p. 69 ; Exposition du MoMA, 1947, photo n° 92 (Fondation HCB) ; *Images à la Sauvette. Photographies par Henri Cartier-Bresson*, Paris 1952, [n.p.], photo n° 34 : « ... est reconnue par une femme qui avait été dénoncée par elle » ; également dans Henri Cartier-Bresson, *Scrapbook. photographies 1932-1946*, Göttingen 2006, p. 262.

bien même serait-elle compréhensible et excusable de la part des déportés, au regard de la monstruosité de leur situation. Il s'agit au fond du retournement de la violence que les déportés ont subie durant de si longues années.

Lors de la préparation de l'exposition du MoMA de 1947, consignée dans le *Scrapbook*, HCB a sélectionné encore deux autres photos de la situation qui montrent que la violence continuera de s'exercer à l'encontre de l'informatrice de la Gestapo après cette scène<sup>13</sup> : elle est sans veste, les cheveux tombant sur son visage, sans doute après avoir été molestée et battue. Seule la série photographique complète permet de comprendre que la « plaignante » s'est fait prêter un gourdin par l'un des membres du service d'ordre du camp, et qu'elle en frappe la coupable. Celle-ci esquive, mais sera à nouveau poussée en avant par les membres du service d'ordre du camp qui secondent la « plaignante », sous l'approbation de ceux qui assistent à la scène, comme le montre l'expression peinte sur leurs visages. La délatrice est finalement mise en sécurité par la direction du camp et, comme elle n'est pas à l'abri de la vengeance de ceux qu'elle a persécutés, même dans une cellule, elle est transférée ailleurs. C'est ce que rapporte van der Velden lui-même, effrayé par cette violence incontrôlée. HCB également se souvient de l'intensité de sa peur provoquée par cette situation en commentant les photos qui y correspondent : « Une fille qui travaillait pour le Gestapo... Et après c'est pénible. Elle hurlait. "Ne me tuez pas. Je vous les donnerai tous". »<sup>14</sup> : elle voulait dire d'autres informateurs. Sa crainte de mourir livrée à la colère des survivants était certainement fondée car il semble que certains collaborateurs masculins aient été battus à mort, si l'on en croit la légende d'une autre photo de Dessau<sup>15</sup>.

La scène du film d'un collaborateur des nazis battu à Dachau paraît, par comparaison, très différente, elle tient plus de la rixe : l'homme, qui vient d'être frappé, brandit une espèce de tissu blanc, comme pour demander grâce, ce que suggère la douceur de l'accompagnement musical. Ici, tout au moins, HCB et son compositeur tiennent à établir une distance avec la violence incontrôlée. Il faut ajouter encore, dans la suite de cette comparaison, et à cause des innombrables reproductions de cette image emblématique dans les catalogues, que le fait qu'il s'agisse de deux femmes joue certainement

13. Ce *Scrapbook* dont les éléments seront détachés, a été plus tard reconstitué et publié : Henri Cartier-Bresson, *Scrapbook. Fotografien 1932-1946*, Göttingen, Steidl, 2006, pp. 228-229. Deux autres photographies de cette série sont publiées dans *Dessau 1945. Moderne Zerstört*, pp. 331-332. Une sixième photo (HCB1945003W00115/17) peut être consultée sur <http://www.magnumphotos.com/Catalogue/Henri-Cartier-Bresson/1945/GERMANY-April-1945-NN138233.html>. Voir enfin plus récemment Clément Chéroux (dir.), *Henri Cartier-Bresson*, Paris, Musée Nationale d'Art Moderne, 2014, pp. 214-215, qui publie neuf photos de la série (ainsi que trois photogrammes du film).

14. Dans le ciné-portrait *Henri Cartier-Bresson : Biographie d'un regard* (France-Allemagne, 2003) de Heinz Bütler. L'envers d'une photo est reproduit également dans *Scrapbook, op. cit.*, p. 29 : « une collabo / elle criait « ne me tuez pas, je donnerai leurs noms... » ».

15. Voir <http://www.magnumphotos.com/Catalogue/Henri-Cartier-Bresson/1945/GERMANY-April-1945-NN138233>. Dans <http://www.magnumphotos.com/Catalogue/Henri-Cartier-Bresson/1945/GERMANY-April-1945-NN138233.html>, on peut voir 35 photos de Dessau et, lorsqu'on clique sur elles, la légende de chacune apparaît séparément, comme pour la photo PAR35626 : « deux anciens informateurs de la Gestapo avaient été identifiés et ils furent plus tard lapidés ». On n'est pas absolument sûr de l'auteur de ces légendes, mais des détails aussi précis ne peuvent venir que de HCB. Cependant les photographies semblent indiquer qu'ils n'auraient pas été lapidés mais tués à coups de gourdins.

aussi un rôle non négligeable<sup>16</sup>. L'aspect « genre » adoucit, dans une certaine mesure, le moment de l'explosion incontrôlée de violence aussi longtemps qu'on ne voit pas les images avec le gourdin. Mais avant tout, cette scène met en évidence l'organisation collective spontanée des DP qui se constituent en assemblée de « démocratie primitive » participant activement à la poursuite des criminels nazis et au nouvel ordre républicain français d'après-guerre où l'identification à la résistance joue le rôle de socle idéologique. Dans le même sens HCB avait, au moment de la libération de Paris, photographié des interrogatoires de collaborateurs, en particulier celui de Sacha Guitry, le 23 août 1944, à la mairie du 7<sup>e</sup> arrondissement<sup>17</sup>.

On peut se demander pourquoi la délatrice de la Gestapo est conduite à l'extérieur et non pas à l'intérieur d'un bâtiment. C'est que l'interrogatoire doit revêtir un caractère suffisamment démonstratif pour le public des DP fondés à se reconnaître dans cette mise en scène collective. Faisant cercle autour de la femme, ils se présentent de plus en plus, au fur et à mesure de l'action, comme une masse interpellant et jugeant tandis qu'on mène d'autres collaborateurs à l'interrogatoire – ainsi un homme, interrogé ici par un autre représentant (van der Velden se tient ici à l'arrière-plan, peut-être s'agit-il de quelqu'un d'un autre pays ou qui nécessite une compétence linguistique qu'il n'a pas).

Ce dispositif juridique spontané est renforcé et médiatisé par le biais de la photographie et du cinéma. Par ces images, les déportés nous rappellent ceci : nous menons activement nos enquêtes, nous nous occupons des poursuites judiciaires, car tout cela nous concerne. Un procès et sa documentation précise sont le signe de la résistance des survivants ! HCB, en tant qu'ancien déporté, les soutient dans cette action, destinée à la France, voire à l'opinion mondiale. Ces images s'inscrivent également dans le vif débat qui a commencé dès 1945 et perdure jusqu'à nos jours pour savoir si les victimes des nazis (et en particulier les Juifs) s'étaient laissées mener sans résistance dans les camps et les chambres à gaz.

La photo de la délatrice de la Gestapo est, comme les autres photographies de Dessau, presque systématiquement reproduite avec une date erronée, celle d'avril 1945<sup>18</sup>. En effet les Américains ne sont entrés dans Dessau qu'à partir des 21-22-23 avril et ils ont rencontré les Soviétiques pour la première fois le 25 avril, aux environs de Strehla (avant même Torgau). L'accord soviéto-américain sur l'échange de DP et l'établissement d'un point de passage sera signé un mois plus tard, le 23 mai, à Halle. En ce qui concerne le film, l'exubérance de la végétation et les vêtements d'été ne plaident pas pour des séquences réalisées en avril (il y a même un homme torse nu). Un article néerlandais de 1989 a pu établir, sur la base d'entretiens réalisés avec van der Velden, la date de l'interrogatoire de la délatrice au mois de juin 1945<sup>19</sup>.

16. Sur la problématique « genre », voir les développements essentiels d'Ulrike Weckel : « Does Gender Matter ? Filmic Representations of the Liberated Nazi Concentration Camps, 1945-46 », *Gender & History* vol. 17, n° 3, 2005, pp. 538-566 ; version revue dans Patricia Hayes (dir.), *Visual Genders, Visual Histories*, a Special Issue of / édition spéciale de / hors série de *Gender & History* (Décembre 2006), pp. 20-48.

17. Voir *Scrapbook*, *op. cit.*, p. 214.

18. Voir entre autres la page du site de l'Agence Magnum – <http://www.magnumphotos.com/Catalogue/Henri-Cartier-Bresson/1945/GERMANY-April-1945-NN138233.html>) et *Scrapbook*, *op. cit.*, p. 262.

19. Bas Roodnat, « Beroemde foto doet na 44 jaar kamp-incident herleven. Ooggetuige van Cartier-Bresson », *NRC Handelsblad* du 24 février 1989.

Ce que confirme l'examen du matériel filmique de Dessau lui-même, car les rouleaux de pellicule impressionnés par les correspondants de guerre comportaient en général en début de bobine des indications précises de datation et de localisation ainsi que le nom du responsable. L'un de ces rouleaux avec les images d'HCB, accessible dans les archives de l'Holocauste à Washington (Steven Spielberg Film and Video Archive, USHMM), porte la mention : « 7 juin, Dessau, Lieutenant Johnson »<sup>20</sup>. Or Johnson était l'officier supervisant les opérateurs et il était responsable, avec le Capitain Jerold Krinsky du U.S. Army Signal Corps, et HCB, des prises de vue de Dessau, comme l'écrit HCB à sa femme :

Beau temps! Nous habitons, Jerold [Krinsky], le L[ieutenant] Johnson (qui s'occupe des 2 cameramen) et moi, dans une villa non détruite à l'extérieur de la ville, nous avons terrasse sur un verger. La famille habite le reste de la maison. Une vieille tante nous fait la cuisine, il y a des petits enfants et des filles. Ils considèrent qu'il serait absurde de leur en vouloir pour cette guerre. « Seule Dieu sait qui est *schuldig*<sup>21</sup> » [en allemand dans le texte]. À les en croire ils sont malheureux. J'ai vraiment un grand mépris pour ces pauvres imbéciles. Notre chauffeur est beaucoup moins bête, mais c'est un peu une loque.<sup>22</sup>

En fait l'équipe de tournage, munie du numéro d'enrôlement SHAEF n° 1610, arrive à Halle le 27 mai à midi, tourne dans l'après-midi des plans sur le terrain d'aviation tout proche avec des déplacés russes qui à leur arrivée sont hissés sur des camions<sup>23</sup> et continue en direction de Leipzig. Là il semble qu'elle ait filmé des libérées du camp de femmes de Leipzig-Schönau, dont le nom apparaît dans les actualités américaines *United Newsreel* n° 166 (1945), sur les mêmes images de femmes et d'enfants attendant aux abords des voies de chemin de fer à Leipzig que dans *le Retour* et que HCB a également pris en photo<sup>24</sup>. De là ils se dirigent vers Dessau où ils restent certainement une semaine supplémentaire, au-delà du 7 juin, comme les lettres portent à le croire<sup>25</sup>.

Dessau qui avait été le lieu de production des avions Junker, du Zyklon B et un centre de travail forcé était dans le même temps pour les DP, à l'époque, un des rares points de passage entre les zones soviétique et américaine, la frontière provisoire étant établie le long de la vallée de l'Elbe et de la Mulde. Le film montre d'ailleurs les échanges amicaux entre soldats soviétiques et américains aux abords de la passerelle provisoire permettant le passage de la Mulde qui coule à Dessau et faisait office

20. Online : [http://www.ushmm.org/online/film/display/detail.php?file\\_num=3109](http://www.ushmm.org/online/film/display/detail.php?file_num=3109).

21. Coupable.

22. Lettre adressée de Dessau en date du 7 juin 1945 à Carolina Jeanne de Souza-Ijke, son épouse (Fondation HCB).

23. Lettre adressée de Halle en date du 28 mai 1945 à Carolina Jeanne de Souza-Ijke (Fondation HCB). C'est de ce terrain d'aviation que provient également la photographie du jeune Soviétique au manteau trop grand très souvent publiée avec la mention « Halle » ; en dernier lieu dans *Scrapbook*, *op. cit.*, pp. 222 et 262. Il s'agit probablement de l'aéroport de Leipzig-Mockau situé entre Halle et Leipzig.

24. Online : <http://collections.ushmm.org/search/catalog/fv2079> und vollständig unter <http://www.youtube.com/watch?v=HFwMaN722PA>, 5'54"-7'12". La photo de la mère avec son bébé et la petite fille au chemisier blanc est en général publiée avec la mention "Leipzig". *France Illustration* n° 3, du 20 octobre 1945, p. 70 : « sur le quai de la gare de Leipzig » ; *Scrapbook*, pp. 224, 262 : « Belgische Familie beim Warten auf den Zug, Leipzig ».

25. La lettre du 7 juin de Dessau à son épouse restée à Paris, remise en mains propres par le lieutenant Johnson qui devait également lui rapporter sa réponse.

de ligne de démarcation provisoire<sup>26</sup>. Un flot de DP traverse le pont de bateaux dans les deux sens, comme l'écrit HCB à sa femme :

On trouve de tout parmi ces déportés ! Tout ces déportés français sont pitoyables. Les prisonniers de guerre français par contre ont beaucoup de tenue. J'ai vu 400 officiers norvégiens très dignes. Les Italiens ont l'air d'être sur un grand carnaval. Les Hollandais sont très nombreux. Les Américains ont fait un très bon travail pour évacuer tout ce monde. Je n'ai vu que peu de déportés politiques par ici. Tout l'intérêt tourne autour de ce pont où sont drainés en quelques semaines tout ce que l'Allemagne avait pris des années à accumuler comme *forced labour* [en anglais dans le texte].<sup>27</sup>

Ce n'est qu'à partir du 1<sup>er</sup> juillet 1945 que les Américains échangeront avec les Soviétiques cette partie de la région de Magdebourg, la Thuringe et le Mecklenbourg qu'ils avaient conquises, avec la zone américaine de Berlin-Ouest, comme il avait été convenu dans les accords de Yalta.

HCB a réalisé là environ 400 photographies. On peut identifier finalement toute une série de motifs à Dessau qui ont été photographiés par HCB et, à la fois, filmés sous sa direction pour *le Retour* : l'informateur de la Gestapo, les femmes et les enfants le long des voies ferrées de Leipzig, la rencontre des Américains et des Soviétiques, l'interrogatoire de deux indicateurs de la Gestapo cherchant à se dissimuler parmi les travailleurs forcés, le flot des DP passant sur le pont, et l'épouillage au DTT<sup>28</sup>. Au terme de la comparaison nous ne pouvons pas conclure que le bloc central montré dans *le Retour* a été enregistré à Dessau sur place. Fait intéressant il n'y a, parmi les 400 photos de Dessau, aucune de l'un des bâtiments du Bauhaus ou bien de leurs enseignants. HCB s'est concentré totalement sur le sujet des DP. Ce n'est qu'exceptionnellement que quelques clichés montrent autre chose : ainsi Marlene Dietrich dans une jeep militaire à Dessau, qui, tout en accompagnant les troupes, rendait également visite à des personnes de sa famille<sup>29</sup>.

26. La Mulde et non l'Elbe et la Moldau ou Moldava (Vltava), comme on peut le lire parfois en raison de la prononciation française qui déforme Mulde en « Molder », ainsi que l'écrit François de Roux (« Le Retour », *art. cit.*, pp. 69-70). L'Elbe est beaucoup plus large, comme on le voit sur la photo de HCB montrant le pont détruit sur ce fleuve à Dessau (n° HCB1945005, Fondation HCB).

27. Lettre du 7 juin 1945, *op. cit.* Effectivement ne se trouvait à Dessau qu'un petit camp de concentration, une annexe de Buchenwald, à partir d'octobre 1944, qui comprenait 350 prisonniers exécutant des travaux forcés.

28. <http://www.magnumphotos.com/Catalogue/Henri-Cartier-Bresson/1945/GERMANY-April-1945-NN138233.html>.

29. Merci à Andreas Butter qui a identifié la photo. Comme un entrefilet non daté du journal *Mitteldeutschen Zeitung* des années 1990-1994 l'explique, Marlene Dietrich a rendu visite à une madame Siegfried, mère du futur maire de Dessau Franz Siegfried (1990-1994) au n° 3 de la rue Medicus. Marlene avait vécu à cette adresse chez des parents de son beau-père avec sa mère et sa sœur en 1915-1917. Elle ne put leur venir en aide qu'en 1945 dès lors qu'ils se trouvèrent du même côté qu'elle.

## Émotions parisiennes

Les prises de vue à la gare de l'Est à Paris, réalisées pour la fin du film, l'ont été sous la direction d'HCB par Claude Renoir<sup>30</sup>, neveu de Jean, probablement le 10 avril 1945, date qui est donnée dans le film comme celle d'une action concertée de rapatriement de déportés. Claude et HCB se connaissaient depuis qu'ils avaient collaboré à *la Vie est à nous* (1936) et *Partie de campagne* (1936) de Jean Renoir, l'un comme opérateur, l'autre comme assistant<sup>31</sup>. Les deux hommes ont vraisemblablement aussi filmé les scènes de rapatriement à l'aéroport du Bourget qui apparaissent dans *les Actualités françaises* du 27 avril 1945 aussi bien que dans *le Retour*<sup>32</sup>. On reconnaît dans les plans du Bourget des *Actualités* l'industriel de l'aviation Marcel Dassault, rentré le 23 avril de Buchenwald, au milieu d'un cercle d'amis. Mais HCB n'utilisera pas cette image car c'est alors l'expérience collective qui l'intéressait et non la mise en avant d'une personnalité.

On a pu envisager que HCB ait tourné lui-même la scène du survivant fumeur, puisqu'une source indique qu'après Dessau il s'est trouvé à Villingen-Schwenningen et à Belsen<sup>33</sup>. Mais s'il en avait été ainsi, d'autres images de lui réalisées dans ce camp nous seraient sûrement parvenues et se trouveraient dans les archives de sa Fondation, ce qui n'est pas le cas ; en outre sa correspondance signale qu'il est rentré de Dessau en passant par Munich. Nous devons donc en conclure que le plan montrant l'ancien prisonnier en train de fumer a été découvert par HCB dans les archives londoniennes et qu'il l'a trouvé pertinent pour son propos.

Inscrivons maintenant ces images dans un contexte plus large. La première partie du film présente naturellement la libération des camps et les premiers soins donnés aux survivants. Mais ensuite HCB nous montre, par le biais d'un montage très maîtrisé, comment le mouvement s'enclenche, et com-

30. Richard Banks, *Credits for « Le Retour »*, 1<sup>er</sup> novembre 1983, approuvé par HCB, (Fondation HCB).

31. Lorsqu'en juillet 1945 Claude Renoir rend visite à Londres à HCB, qui mène alors ses recherches en archives pour *le Retour*, leur premier geste fut de téléphoner à Jean Renoir, émigré à Hollywood, comme le rapporte l'épouse d'HCB. Renoir joua un rôle de mentor pour son travail de cinéma. C'est au sein du collectif de Renoir pour *la Vie est à nous*, film réalisé pour le parti communiste, que HCB choisit son futur assistant Pierre Unik qui écrivit le commentaire de *Return to Life / Victoire de la vie* (États-Unis, 1937-1938) - Alain Douarinou l'accompagna, en 1939, au sein du groupe « Film et Photo » de l'état-major de la 3<sup>e</sup> armée, et ils partagèrent la captivité et l'évasion. Jean Lemarre, opérateur de HCB pour *Return to life*, assurera aussi la photographie de *la Règle du jeu* (1939) de Renoir, film dans lequel HCB est à nouveau deuxième assistant et figurant. Roger Désormière, compositeur de la musique de *la Règle du jeu*, est aussi le chef d'orchestre de la musique du *Retour*. Les influences sont également repérables dans les motifs : l'atmosphère détendue de *Partie de campagne* (1936) se retrouve dans les séries de photographies de HCB (*Scrapbook*, à la fin des années 1930 - *op. cit.*, pp. 171-177), mais aussi dans les prises de vue de la vie quotidienne au bord de la Mulde dans *le Retour*.

32. Le fait qu'un déporté sur un brancard figurant dans un des plans du Bourget se retrouve dans une photographie de HCB plaide en ce sens (voir Inventaire n° HCB1945003W001, Fondation HCB). Les actualités mentionnées sont en ligne : <http://www.ina.fr/video/AFE86003068/retour-a-paris-de-prisonniers-et-de-deportes-video.html>.

Idem pour les prises de vues qui sont attribuées aux opérateurs Guy Le Cor et François Le Noan. Mais il s'agit vraisemblablement d'une partie seulement des prises de vues de cette version.

33. Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson. Sein 20. Jahrhundert. 1908-2004*, Munich, Schirmer & Mosel 2010, p. 295. Galassi était probablement arrivé à cette conclusion sur le seul examen des prises de vues sans tenir compte du caractère de compilation du film dont HCB n'a tourné qu'un tiers environ : Dessau et Paris.

ment, par petits groupes, les libérés se mettent en route de leur propre chef pour tenter de rentrer dans leurs pays d'origine, les moyens de transport tels que camions ou avions étant réservés aux plus faibles. La majorité se met donc en route à pied, comme le souligne le film par une musique suggestive qui a les accents d'une marche. Enfin ce sont des milliers et des milliers de personnes qui se retrouvent sur les routes, des colonnes sans fin de piétons. Le rapatriement d'une telle quantité de gens dans leurs pays d'origine requiert une organisation très importante, dans la mesure où il faut leur offrir des soins en même temps que contrôler leurs adresses. L'action concertée d'un pont aérien, le 10 avril 1945, à destination de Paris permet aux rapatriés qui en bénéficient de jeter d'en haut un regard ému vers leur patrie : ils reconnaissent Notre-Dame.

La suite des images montre que, malgré le délabrement des infrastructures en Allemagne, tous veulent rentrer chez eux et qu'ils se heurtent à des obstacles objectifs. En outre les déportés ont, dans les zones libérées mêmes, des tâches beaucoup plus urgentes à accomplir : leur propre administration des camps, l'identification des collaborateurs, la participation à la justice collective, la lutte contre le danger d'épidémie et enfin l'accueil des DP en provenance du secteur soviétique (parmi lesquels 292 000 Français libérés par l'Armée rouge). En outre il y a les enregistrements, questionnaires, interrogatoires et contrôles d'identité réalisés par eux ou par les autorités militaires alliés, qui deviennent de plus en plus nécessaires, ainsi que le classement des nombreuses nationalités ; on reconnaît d'ailleurs, aux côtés des Américains et des Soviétiques, des uniformes belges et britanniques. Dès lors le temps peut être encore long jusqu'à ce que tous les déportés puissent retourner en France.

Le générique du film indique expressément que les principaux auteurs du film ont eux-mêmes été internés dans les « stalags », ces camps allemands pour prisonniers de guerre : Cartier-Bresson dans le Stalag V C, Robert Lannoy dans le Stalag XIII B et Claude Roy dans le Stalag français d'Étain. D'emblée, il s'agit d'insister sur le fait que ce film est réalisé *par* des prisonniers *pour* des prisonniers et leurs proches. Dans le générique HCB n'est pas mentionné comme réalisateur mais comme « conseiller technique » – probablement parce qu'il s'agit d'un film de compilation. Son collaborateur, le lieutenant Richard Banks, n'est, pour sa part, pas mentionné bien qu'il eût procédé au montage des archives<sup>34</sup> ; il était, semble-t-il, un expert en relations publiques qui travailla, entre 1946 et 1948, comme Director of Education and Religious Affairs Division au US Military Government Office du Bade-Würtemberg.

Le générique donne encore d'autres informations précieuses concernant la collaboration des diverses institutions américaines dans la production : « Ce film a été réalisé par le Service d'information des États-Unis, en coopération avec l'armée américaine et en collaboration avec d'anciens détenus français ». Cette dernière formule désigne HCB et ses collègues. La production exécutive du film a été assurée par le capitaine Jerold Krinsky pour le U.S. Army Signal Corps et par Noma Rathner pour le Office of War Information<sup>35</sup>.

34. Cf. Claude Roy, « Le Retour », *Portfolio II: An international Quarterly*, vol. 6, 1<sup>er</sup> décembre 1945, Paris, Black Sun Press), [n.p.]. Richard Banks, dans *Credits for « Le Retour »* – 1<sup>er</sup> novembre 1983, approuvé par HCB (Fondation HCB) –, nomme Banks et HCB comme co-réalisateurs. Banks travaillait au sein de l'USIS, Office of War Information (voir lettre de HCB à Nancy Newhall, 24 octobre 1945 – Fondation HCB).

35. D'après l'un des documents concernant le film esquissé par HCB et rédigé par son co-auteur Richard Banks du 1<sup>er</sup> novembre 1983 (Fondation HCB). C'est le seul endroit où les deux producteurs des organismes américains sont

Il s'agit vraisemblablement de John (Jerold) Krimsky<sup>36</sup> qui, à cette époque, rédige des rapports sur les réactions de l'opinion publique française face aux films (« French audience reaction to films ») pour son supérieur Charles Douglas Jackson, qui représente l'Office of War Information et, parallèlement, occupe la fonction de Deputy Chief der Psychological Warfare Divison au SHAEF<sup>37</sup>. Des articles français de l'époque mentionnent Jer(r)old Krimsky comme collaborateur de ce projet et, de même, HCB rapporte dans ses lettres de Dessau et de Londres qu'un certain Jer(r)old l'accompagne<sup>38</sup>. On mentionne par ailleurs une fois le nom d'un des opérateurs du film, André Bac, qui a probablement tourné certaines des prises de vues parisiennes<sup>39</sup>. Mobilisé avec HCB en 1939, il jouera ensuite un rôle dans la résistance, y compris sur le plan du cinéma.

La Direction de la Cinématographie (futur Centre National de la Cinématographie) mentionne dans le visa de censure n° 1513, octroyé le 26 octobre 1945<sup>40</sup>, l'Office of War Information en tant que producteur. En effet les Français ne sont autorisés à filmer dans l'Allemagne occupée qu'avec des opérateurs américains, ce que Georges Sadoul déplore dans un article : « Car, il faut le regretter, les services français ne purent envoyer nos opérateurs filmer le retour des libérés. »<sup>41</sup> Or les plus récents commentaires du film font comme si les Américains en avaient été les commanditaires, sans doute parce qu'ils sont mentionnés comme producteurs dans le générique, sans voir que le sujet du film s'inscrivait dans un contexte spécifiquement français et que le film n'avait jamais été encore montré (sous cette forme) aux États-Unis ni aux soldats américains<sup>42</sup>. On ne découvre le commanditaire réel

mentionnés jusqu'aux monteuses du négatif, Madame Taldy et Madame Yvonne. On y trouve aussi la preuve que la section « film » du service d'information des États-Unis appartient à l'OWI ; voir aussi Claude Roy, « Le Retour », *op. cit.*

36. Il est mentionné dans une autre source avec un prénom raccourci et un « G ». Il semble qu'il s'agisse d'une erreur typographique.

37. Les rapports de Krimsky se trouvent dans *Jackson, C. D. Papers, 1931-1967*, Dwight D. Eisenhower Library, Abilene, Kansas : [http://www.ibiblio.org/lia/president/EisenhowerLibrary/finding\\_aids/Jackson,\\_CD\\_Papers.html](http://www.ibiblio.org/lia/president/EisenhowerLibrary/finding_aids/Jackson,_CD_Papers.html).

38. « Flashes », *l'Écran Français*, n° 10, 5 septembre 1945 ; *France Illustration*, n° 3, art. cit., p. 69 ; Claude Roy, « Le Retour », *op. cit.* ; Lettres de Dessau et Londres à Carolina Jeanne de Souza-Ijke des 7 juin et 27 juillet 1945 (Fondation HCB).

39. *Circulating Film Library Catalog*, New York, MoMA, 1984, pp. 132-133. HCB est également mentionné comme cameraman ce qui est probablement inexact car il avait déjà travaillé, lors de ses deux précédents films espagnols, avec des opérateurs et engagé pour *le Retour* à Dessau et à Paris le lieutenant Johnson, ses assistants et Claude Renoir.

40. Voir <http://www.cnc-rca.fr/Pages/Page.aspx?view=ConsOeuvreCar>. Le film venait d'être achevé dans la semaine (voir lettre de HCB à Nancy Newhall (MoMa) du 24 octobre 1945. Fondation HCB).

41. Georges Sadoul : « Films d'histoire », *les Lettres françaises*, 17 novembre 1945. Sadoul, beau-frère d'HCB jusqu'en 1938 (mort de Jacqueline Cartier-Bresson), avait écrit pour lui le commentaire d'*Espagne vivra* (France, 1938) et il est en général très bien renseigné. Sa recension montre qu'il avait vu *le Retour* avec la musique et le commentaire bien qu'en novembre 1945 le film soit encore sans distribution. Il appelle le film une fois « Retour en France » et une autre fois « Le Retour » en le rapportant à HCB. Ce qui est troublant c'est qu'il existe un autre film intitulé *Retour en France* (1945) de Jean-Pierre Chartier et Pierre Neurisse, commentaire de Philippe Este (336 m/35 mm). Pour ce dernier film il n'existe pas de visa de censure mais une copie est conservée au CNC à Bois d'Arcy (merci à Jean-Pierre Manant du CNC, qui a visionné les deux copies et les a cataloguées).

42. Ainsi en 1947 dans le Catalogue du MoMA on définit le film comme : « réalisé par l'United States Office of War Information, mais malheureusement distribué en France seulement » (Lincoln Kirstein, Beaumont Newhall, *The Photographs of Henri Cartier-Bresson*, New-York, Museum of Modern Art, 1947, p. 11) ; et encore en 1992 : « the



que dans les documents d'époque. Avant que HCB ait pu commencer le tournage, il avait en effet dû entamer la longue odyssee de l'obtention des autorisations auprès de diverses administrations françaises qui régissaient la production en lien avec les services cinématographiques américains. Auparavant, dans la clandestinité, il avait déjà eu des occasions de filmer, comme cela est décrit dans une lettre : « His job with the underground was getting film and so on away from the collaborationist-run supply houses. »<sup>43</sup>

Récapitulons brièvement les documents à disposition dans le Fonds Henri Cartier-Bresson : Après la libération de Paris en août 1944, HCB – comme le montre un certificat du directeur du Mouvement National des Prisonniers de Guerre et Déportés (MNPGD) du 31 août 1944 – travaille dans les services de cette organisation de la résistance. Le 8 septembre 1944, HCB obtient du Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique l'autorisation, mandaté par le MNPGD, « de réaliser un film sur les prisonniers de guerre », avec Pierre Mère. Peu après il reçoit également un laissez-passer de correspondant de guerre, daté du 11 septembre 1944. Une lettre d'accompagnement en français et en anglais datée du 12 septembre 1944 l'autorise, en outre, à entrer en Allemagne occupée : « M. CARTIER-BRESSON est autorisé à se rendre dans les territoires libérés et à prendre des images de tous les lieux où se trouvent des prisonniers de guerre et des déportés. Il est autorisé à demander l'aide et l'assistance des forces de police alliées. » Enfin une autorisation des Forces Françaises de l'Intérieur lui est accordée le 18 octobre 1944.

Le commanditaire réel est en effet le MNPGD. Peu avant la libération de Paris, cette organisation de la Résistance était née de la fusion de trois mouvements antérieurs et se trouva en relation étroite avec le Commissariat aux Déportés, Prisonniers et Réfugiés confié à Henri Frenay. C'est sans doute pourquoi HCB, dans un commentaire tardif, fait de ce ministère le commanditaire (« pour le compte du ») de son film<sup>44</sup>. Comme il s'agit d'un sujet brûlant, le ministère laisse, au dernier moment, l'un de ses jeunes fonctionnaires, Jean-Pierre Chartier, produire à moindres frais, un certain nombre d'autres films. C'est ainsi que *Retour en France* de Jean-Pierre Chartier et Pierre Neurisse et *Départs pour L'Allemagne* (1945-1946) de Roger Leenhardt, Jean-Pierre Chartier et Noël Ramette, voient le jour, qui s'appuient principalement sur des images d'archives, quelques prises de vue réalisées à Paris et même une scène d'évasion mise en scène<sup>45</sup>.

Pourtant, rien ne permet de penser que la production de ce film était déjà engagée à ce moment-là car les premières prises de vues identifiées ont lieu à Paris en avril et à Dessau au début du mois de juin 1945, de nombreux mois plus tard. En outre d'intenses opérations militaires se déroulent encore à ce moment-là, en 1944 : on ne peut donc pas encore filmer la libération des camps et le retour des

narration is in french » (Richard M. Barsam, *Nonfiction Film: a critical history*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1992 p. 237). La version courte et considérablement retravaillée du US Pictorial Service, *Reunion*, avait été réalisée à la seule destination d'un public de militaires ; voir infra.

43. « Son travail pour la résistance consistait à filmer et cela à l'écart des maisons de production collabo » (Lettre de Londres d'un expéditeur inconnu à un autre, du 24 janvier 1946, Fondation HCB).

44. Cf. « Le Retour » dans *Tirages et Restaurations de la Cinémathèque Française*, op. cit., p. 98 : « source : Cartier-Bresson ».

45. Recensés par Georges Sadoul dans « Films d'histoire », art. cit. ; à propos des images d'évasion et de Jean-Pierre Chartier, voir Roger Leenhardt, *les Yeux ouverts. Entretiens avec Jean Lacouture*, Paris, Seuil, 1979, pp. 138-139.

déportés. Entre janvier 1945 et la capitulation allemande du 8 mai, il mourra plus de gens que durant les cinq années précédentes<sup>46</sup>. Ce n'est qu'avec la lente progression des Alliés venant de l'est et de l'ouest vers l'Allemagne et, finalement, la capitulation de cette dernière, que HCB peut finalement accéder aux camps. Le MNPGD souhaite être prêt pour ce moment.

En France, les soldats vaincus de 1940 et les travailleurs forcés envoyés en Allemagne n'étaient guère considérés comme des héros<sup>47</sup>. Le MNPDG cherchait donc à faire campagne contre la désagrégation d'un front politique uni entre les déportés politiques, les prisonniers de guerre et les travailleurs forcés, par le biais d'affiches et de slogans tels que « Ils sont unis – Ne les divisez pas! ».

Le film de HCB se situe exactement dans cette ligne. Cartier-Bresson et l'auteur du commentaire, Claude Roy, sont à cette époque membres du Parti communiste. Dès 1935, HCB était entré dans le groupe de cinéma de la gauche radicale NYKINO (New York Kino) rebaptisé, à l'hiver 1936-1937, FRONTIER FILMS (qui comprenait entre autres Leo Hurwitz, Paul Strand et Irving Lerner) : « J'ai commencé en même temps que d'autres à apprendre le métier de cinéaste auprès de Paul Strand »<sup>48</sup>. Il travailla aux contre-Actualités *The World Today* (États-Unis, 1935) dont *Sunnyside*, qui traite d'une grève des loyers à Queens, ou encore *Black Legion* sur des ramifications du Ku Klux Klan<sup>49</sup>. Trouvant là un cadre en ces temps de crise (Front populaire, guerre d'Espagne, Deuxième Guerre mondiale), son engagement politique s'exprime dans des films collectifs. Pour correspondre à la ligne fixée par le MNPDG, il lui était nécessaire d'avoir à disposition des images éloquentes de victimes diverses. Ceci n'était possible qu'en ajoutant aux séquences qu'il avait tournées, des documents filmés d'archives.

## Les compléments londoniens

C'est la Psychological Warfare Division (PWD) du Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force (SHAEF) qui est responsable des prises de vues et de leur diffusion dans les zones d'Allemagne occupées par les Alliés occidentaux durant la période de la guerre jusqu'à mi-juillet 1945. Il coordonne et contrôle politiquement les activités cinématographiques locales du Office of War Information (OWI) et de son homologue britannique, le Ministry of Information (MOI), qui tous les deux se consacrent aux reportages sur les dommages de la guerre à l'endroit de la société civile<sup>50</sup>. Sidney Bernstein, ami d'Alfred Hitchcock, l'un des fondateurs de la *Londoner Film Society*, par ailleurs

46. Cf. le commentaire du célèbre documentaire de Karl Gass, *L'Année 1949* (RDA, 1984).

47. Suzanne Langlois, « Le Retour » dans Ian Aitken (dir.), *Encyclopedia of the Documentary Film*, New York-Londres, Routledge, 2006, pp. 1118-1119.

48. Cité d'après *Scrapbook*, op. cit., p. 55. À propos de ces quelques années d'oscillation entre photographie et cinéma, voir ce commentaire de Michel Frizot : « Unvorhersehbare Blicke/Regards imprévisibles », dans *Scrapbook*, pp. 31-71.

49. Sur la participation de HCB voir *Filmkritik* n°266, février 1979, pp. 52, 61, 63, 80 ; sur *The World Today*, *ibid.*, pp. 49, 61, 84 ; Wolf-Eckart Bühler : « Gespräch mit Irving Lerner », *American Social Documentary*, Berlin, Staatliches Filmarchiv der DDR, 1981, p. 96.

50. Voir Kay Gladstone : « The Allied Screening of Concentration Camp Documentaries in Defeated Germany in 1945-1946. *Death Mills and Memory of the Camps* », dans Toby Haggith, Joanna Newman (dir.), *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933*, Londres-New York, Wallflower Press, 2005, pp. 50-64.

propriétaire de chaînes de cinéma, préside alors la « Film Section Liberated Areas » de la PWD alliée et dirige l'office de « Liberated Territories Section » au British Ministry of Information. Il est au cœur d'un gros projet collectif de cinéma sur les camps de concentration, baptisé simplement dans les memorandums « the German Atrocity Film » (le film des atrocités allemandes). Pour ce faire, il rassemble sous son contrôle les archives cinématographiques déposées au SHAEF, où les prises de vues des atrocités de guerre ont été déposées : non montées et sous forme de copies-lavande peu contrastées, permettant d'en tirer des duplicata. Les Soviétiques, quant à eux, mettent deux films à disposition (montés), leurs documentaires sur Auschwitz et Majdanek. Les Actualités et les compilations sur les camps de concentration puisent principalement dans ce fonds essentiellement visuel (peu de sons), et les projets les plus importants qui en découlent sont trois films sur les camps réalisés par les Américains, les Britanniques et les Français qui doivent servir à la rééducation des Allemands et des Autrichiens. Les matériaux tournés à Dessau sont également intégrés à ce fonds et ils resserviront ensuite dans plusieurs actualités internationales et dans certaines compilations plus courtes<sup>51</sup>.

HCB se rend à Londres au début du mois de juillet 1945 et, avec Jerold Krimsky, se met à prospecter pour son film dans ces archives : « Je passe tout mon temps en projection. [...] Le travail ici sera un peu plus long que nous ne le pensions, peut-être encore 8 ou 10 jours », écrit-il à sa femme<sup>52</sup>. Deux semaines plus tard il ajoute : « Je suis encore ici pour peut-être 8 jours [...] »<sup>53</sup>. Le travail avec les matériaux d'archives l'occupe quatre semaines au moins, le soin apporté au choix des plans est repérable dans le film. Durant les mois d'août et septembre 1945, il œuvre au montage avec le lieutenant Richard Banks, peut-être à l'OWI de Paris. Le film est achevé en octobre mais il faut attendre novembre pour le montage de l'inter-négatif, le titre et la post-production, au moment où HCB est démobilisé. Entre-temps et jusqu'à sa présentation en salles, quelques articles sortent déjà, qui annoncent la sortie du film, illustrés de photographies de Cartier-Bresson<sup>54</sup>.

Le 21 octobre, Frenay se retire du gouvernement, notamment en raison de différends en matière de politique intérieure avec le chef du gouvernement provisoire, de Gaulle, lequel démissionne à son tour le 20 janvier 1946 quand son projet de nouvelle constitution, mettant le chef de l'État au-dessus des partis, ne rencontre pas l'approbation générale. La première du film se déroule au « Champs-Élysées » à Paris, un peu plus tard, le 24 janvier 1946, et il reste trois semaines à l'affiche<sup>55</sup>. *L'Écran français*, hebdomadaire issu de la Résistance qui, à l'époque, donne le ton dans le domaine du cinéma, salue le film avec enthousiasme et souligne son originalité :

51. Voir par exemple dans les actualités américaines *United Newsreel* n°166 (1945), 5'54"-7'12", online : <http://collections.ushmm.org/search/catalog/fv2079> et plus complet <http://www.youtube.com/watch?v=HFwMaN722PA>. *United Newsreel* a fourni aussi ces matériaux de Dessau aux *Actualités françaises* même si le passage n'a pas été utilisé, voir online : <http://www.ina.fr/video/AFE00000722/des-millions-d-europeens-rentrent-chez-eu-video.html>. Sur d'autres compilations avec les passages de Dessau voir *infra*.

52. Lettres de Londres à Carolina Jeanne de Souza-Ijke du 11 juillet et du 27 juillet 1945 (Fondation HCB).

53. *Ibid.*, 27 juillet 1945.

54. François de Roux, « Le Retour », *France Illustration*, art. cit., pp. 69-70 ; Georges Sadoul, « Films d'Histoire », art. cit. ; Claude Roy, « Le Retour », *op. cit.*

55. *Le Film Français*, n° 61, 1<sup>er</sup> février 1946.

LE CINÉMA  
par FRANÇOIS DE ROUX

## LE RETOUR

**L**e retour dont il s'agit est celui des prisonniers et des déportés. C'est le retour d'Allemagne. Retour à l'Est, retour à l'Ouest. Pendant quatre ans l'Allemagne a tenu captifs chez elle des hommes et des femmes de presque tous les pays. Presque tous les pays du monde, en effet, se sont un jour révoltés contre la tyrannie nazie et ont participé à la grande croisade. Mais il en a coûté cher aux peuples libres de se débarrasser de la peste brune !

Le film documentaire dont nous donnons ici les images les plus significatives, et qui, produit par les Services d'information des Etats-Unis et réalisé par le capitaine



Les libérés du D. P. Center de Dessau assistent à une scène dramatique : une indicatrice de la Gestapo est démasquée publiquement par sa victime.



Dans les Displaced Persons Centers les libérés font le premier apprentissage du retour à la liberté. Ils élisent des représentants pour administrer leurs camps. Ils dépeignent eux-mêmes les traîtres qui cherchaient à se mêler à eux pour tenter de continuer leur berlogne. A Dessau, une déportée reconnaît celle qui l'a dénoncée devant les « pensionnaires » du D. P. Center réunis.

Krinsky, le lieutenant Banks et M. Henri Cartier-Bresson, assistés de MM. Claude Roy pour les commentaires et Lannoy pour la musique, est le premier qui montrera la foule des déportés et des prisonniers délivrés par la victoire alliée.

Avant cette victoire, l'Allemagne n'était plus qu'une immense prison vers laquelle la Gestapo rabattait sans relâche des victimes par millions. Chaque chantier était un bagne, chaque travailleur, un esclave, chaque soldat, un garde-chiourme ou un bourreau. Le Reich exploitait et faisait souffrir six millions de prisonniers de guerre et quinze millions de travailleurs forcés, de déportés, condamnés à la mort lente des camps ou à la mort tragique des tortures, des chambres à gaz et des poteaux d'exécution.

Et briser les corps ne suffisait pas encore aux Allemands. Il leur fallait dégrader les hommes. Cependant,



le Retour nous fait voir plus d'un visage où se lisent la fierté, l'espérance et le refus. Combien de ceux-là ont échappé à la mort ? Un dixième seulement des déportés politiques a survécu.

Mais la partie principale et la plus émouvante du film est la délivrance des survivants.

La guerre fait rage autour des camps. Puis tout à coup décroît la fusillade. Un soldat en blouson et en casque rond apparaît dans les ruines. Puis un autre, puis d'autres encore. Au lent désespoir, aux coups, au froid, à la faim et à la honte succède, en une minute, la liberté.

Et nous suivons les déportés, les prisonniers délivrés tout le long du chemin qui les ramènera jusque chez eux. D'abord sur les routes encombrées, ensuite aux centres provisoires de reclassement et de rapatriement installés dans des

casernes réquisitionnées, des usines, des maisons. Nous assistons aux mille scènes du retour. Nous voyons par exemple des libérés dépister eux-mêmes la petite poignée de misérables qui cherchaient à se mêler à eux, dénonciateurs, agents de la Gestapo, traîtres enfin, démasqués par ceux qu'ils avaient vendus.

Au bord de l'Elbe et de la Moldau, les Américains et les Russes se rejoignent un jour. Sur les rives des fleuves où s'était opérée la jonction, les libérés établissent leurs camps avant de regagner la Russie ou les territoires libérés par les Russes.

Les commissions militaires américaines et russes organisèrent en commun l'immense migration dont le flux et le reflux allaient se croiser sur les ponts de bateaux. Ce quadrille de la liberté ramena à leurs foyers — souvent détraqués, hélas ! — 2.400.000 Russes,

Pendant des mois et des années, les déportés ont attendu. Il n'y a plus maintenant que quelques heures d'attente avant que le train les emporte vers leur patrie. Mais, pour les tous-petits nés dans l'exil allemand, la fatigue est plus forte que l'excitation. Sur le quai de la gare de Leipzig, le bébé qui dort et ceux qui ne dorment pas vivent le même rêve enfin réalisé : la liberté.



*Adolf Hitler aimait beaucoup la jeunesse, les petites filles aryennes qui lui offraient des bouquets, les petits nazis blonds qui lui tendaient le bras. Il aimait tant la jeunesse qu'il déporta aussi celle de Russie. Ce petit Ukrainien, sur sept ans de vie, a subi deux ans de déportation. Le cauchemar touche à sa fin. Il va retrouver son village — ce qui en reste ! des ruines.*

1.500.000 Polonais, 330.000 Tchèques, 1.750.000 habitants des pays baltes, 600.000 habitants de l'Europe centrale, tandis que dans l'autre sens rentraient chez eux 2.100.000 Français, 570.000 Belges, 400.000 Hollandais, 420.000 Italiens. C'est ainsi que pendant des jours et des jours deux cortèges innombrables, dont l'un allait vers l'Est et l'autre vers l'Ouest, alternèrent sur les ponts.

Beaucoup des nôtres rejoignirent la France par le ciel. A chaque départ 1.500 gros avions de transport C-47 emportaient chacun vingt-six libérés qui se souviendront toute leur vie de ce voyage et de la minute où le pilote leur a passé un petit papier : « Nous survolons la France. »

Au Bourget, ils descendent de l'échelle de fer un peu titubants, éblouis par la lumière et, succédant au bruit des moteurs, la rumeur de ceux qui les attendent.

L'interminable voyage au bout de la patience, au bout de la douleur, au bout des forces humaines, voici qu'il va s'achever. Pour y parvenir il aura fallu beaucoup de sacrifices, de ruines, beaucoup de souffrances, beaucoup de morts.

Les images saisissantes du film *Le Retour*, qui a pu être réalisé grâce à la coopération de beaucoup d'anciens prisonniers et grâce à l'appui que leur a donné le ministère des Prisonniers et Déportés, restituent des instants précieux où pour des millions d'hommes et de femmes la lumière a vaincu la nuit.



*Sous l'œil du maréchal Staline, dont les armées les libèrent, des prisonniers français font leur dernier pas sur la rive russe de la Moldavie. A nous la liberté !*



*Le « pont de la liberté », à Dessau, un des cent ponts qui ramènèrent chez eux les libérés. Sur un chariot improvisé qui tient de la luge et du traîneau, des déportés ont entassé leurs pauvres trésors qu'ils vont décharger au bord du fleuve.*



*Aux frontières allemandes, les Alliés avaient établi une frontière de poudre blanche : celle de la santé. Grâce à l'invention de la poudre D. D. T., le plus puissant des désinfectants, la migration de milliers d'êtres à travers l'Europe s'effectua sans épidémie.*

En fait le film est moins un documentaire qu'un poème cinématographique inspiré par la plus tragique des actualités – et c'est un poème admirable autant par la simplicité de son expression que par la sincérité des sentiments qu'il exprime.<sup>56</sup>

Distribué par Regina Films<sup>57</sup>, il est projeté dans plusieurs villes où il sera bien accueilli, comme l'écrit HCB à Beaumont Newhall, le directeur du département « Photo » du MoMA : « Je pense qu'il touchera le public américain comme il l'a fait du français ». Une projection de la version française du film est organisée par Iris Barry, conservatrice de la collection « Film » au MoMA lors du vernissage d'une exposition consacrée à HCB, le 4 février 1947, et une deuxième projection a lieu en octobre de la même année dans le cadre d'un programme de cinéma documentaire<sup>58</sup>. Dans le catalogue, Kirstein compare les prises de vues avec les photographies exposées par HCB : « Une grande partie de l'angoisse de ce film d'une émotion presque insupportable devient claire dans la photographie de la dénonciation de traîtres et d'informateurs par les prisonniers français libérés. »<sup>59</sup>

### La version courte américaine et une variante britannique

*Le Retour* a donc été expressément réalisé en français pour un public français. Cependant, on l'a dit, il existe une version américaine plus courte, *Reunion* (États-Unis, 1946), réalisée par le US Army Pictorial Service – « à partir » du *Retour*, comme le souligne le générique – et pour les besoins de l'armée. C'est le scénariste Alfred Lewis Levitt qui développe un nouveau récit, radicalement réorienté à la gloire de l'armée américaine<sup>60</sup>, et ce immédiatement après l'achèvement de la version originale. Les raisons en sont dévoilées dans une lettre venue de Londres et adressée au MoMA :

Entre avril et novembre, [HCB] a travaillé sur *le Retour*. En raison de difficultés d'organisation il a réalisé très peu d'images lui-même. Banks disait que les images des APS [Army Pictorial Service] étaient de très mauvaise qualité. Mais il pense que la partition musicale, le commentaire et l'essentiel du montage sont formidables. Justement la partition, écrite par un compositeur et exécutée par un musicien qui reviennent eux-mêmes des camps, était si magnifique que ni Cartier ni Banks ne pouvaient tolérer de la voir disparaître à l'arrière-plan, ce qui heurta les gens de l'OWI qui ne voyaient que l'aspect commercial.

56. François Timmory, « Le Retour, moins un documentaire qu'une poignante évocation », *l'Écran français*, n° 31, 30 janvier 1946, p. 10.

57. *La Cinématographie Française*, n° 1142, 2 février 1946.

58. *Scrapbook*, *op. cit.*, p. 18 et p. 220 ; Lincoln Kirstein, Beaumont Newhall, *The Photographs of Henri Cartier-Bresson*, *op. cit.*, p. 11.

59. « And much of the anguish in this film's almost insupportable emotion is clear in his still photography of the denunciation of traitors and informers by the released French prisoners. » (Kirstein, *op. cit.*, p. 40).

60. Sa transformation est déjà évoquée dans Claude Roy, « Le Retour », *op. cit.* Le scénariste Levitt a été plus tard victime de la chasse contre les communistes de la commission MacCarthy et fut l'un des membres important de la « Liste noire » hollywoodienne.

[John] Grierson et Basil Wright trouvèrent que l'impact du film est tel que cette faute disparaît. Banks [est] très choqué de ce que l'OWI essaie de couper dans les trois bobines pour les réduire à deux et massacre le film – en ajoutant même de nouvelles scènes. [...] Banks a le sentiment que ce qu'ils [HCB et Banks] voulaient dire a été dit – que c'est l'expression vraie de ceux qui y ont travaillé et qui étaient tous des anciens prisonniers eux-mêmes.<sup>61</sup>

La version courte américaine était manifestement prête dès 1946 puisque HCB, à l'occasion de la projection au MoMA du *Retour*, déclare qu'il se réjouit de « pouvoir montrer le film dans sa version complète de 3 bobines ».

*Reunion*, amputé d'un tiers par rapport au *Retour*, comporte un grand nombre de nouvelles images, ainsi qu'un commentaire tout à fait différent et, quoique du même compositeur, un nouvel arrangement musical sur les images, elles-mêmes montées dans un ordre différent. En histoire du cinéma, eu égard à de telles transformations, il faut donc parler d'une nouvelle version, et non pas d'une variante qui, elle, ne comporterait que des différences minimales<sup>62</sup>. Pourtant, de manière incompréhensible, une partie des études sur ce film et même l'administration officielle américaine ne font pas la différence entre les deux versions<sup>63</sup>, bien que, de longueurs différentes – 21 minutes pour *Reunion*, 34 pour *le Retour* –, elles soient très facilement identifiables. Leyda lui-même n'évoque que de petites modifications, alors que les différences sont considérables<sup>64</sup>.

*Reunion*, « supervisé et monté par Peter F. Elgar », décrit la libération des camps dans une perspective américaine, et s'adresse aux GI's en les interpellant « while you are fighting... ». Sur un plan méthodologique, il est intéressant de constater que cela fait prendre conscience du fait que les images de HCB elles-mêmes comportent de nombreux soldats américains, qui en raison du commentaire insistant sur les activités des déportés, restent à l'arrière-plan. Dans le commentaire américain les GI's deviennent l'élément actif des scènes. Dans cette version on met également l'accent sur d'autres aspects tels que l'évacuation massive par des avions américains : il ne s'agit plus de l'émotion des rapatriés mais de la maestria logistique des Américains. Le mérite d'avoir vaincu le fascisme occupe une place centrale, avec des images du terrain où s'est déroulé le congrès du NSDAP à Nuremberg, mais aussi des jumeaux d'Auschwitz présentant leurs numéros tatoués sur les bras. Certaines des images utilisées

61. Lettre de Londres d'un expéditeur inconnu à un destinataire inconnu, datée du 24 janvier 1946 (Fondation HCB), classée par erreur avec la mention « Lt. Banks to N.N. », ceux-ci étant mentionnés à la troisième personne dans la lettre. L'auteur, qui se trouve à Londres, écrit d'un point de vue américain qui est en même temps celui du MoMA. On peut en déduire qu'il s'agit de Beaumont Newhall, s'adressant à Nancy Newhall (ou une autre personne du MoMA). L'affirmation selon laquelle le « musicien » exécutant la partition aurait été lui aussi un ancien prisonnier de guerre est douteuse car avérée elle figurerait au générique (s'il s'agit du chef d'orchestre, Roger Désormière, c'est de toute manière erroné).

62. Ainsi que le définit l'institut de recherche Cinegraph en prenant l'exemple des versions multiples en différentes langues des premiers films sonores par opposition aux versions simplement synchronisées ou sous-titrées (voir Jan Distelmeyer, dir., *Babylon in FilmEuropa*, Munich, Text + Kritik, 2006).

63. Ainsi entre autres US Government Printing Office, « Reunion », dans *Documentary film classics, produced by the United States Government*, Washington, 1980, p. 41.

64. Leyda, *op. cit.*, p. 93.



The idea of *Le Retour* was initiated by Captain Jerrold Krimsky, and Henri Cartier-Bresson who before the war worked as an assistant to Jean Renoir. Cartier-Bresson was a prisoner of the Germans and only succeeded in making his escape after the failure of two attempts. Lt. Richard Banks of the US Army and Cartier-Bresson edited the film. The commentary was written by Claude Roy, French poet and war correspondent. Sgt. Alfred L. Levitt of the US Army, is currently writing on the American version. Robert Lannoy began writing the musical score of the film a few weeks after his return from Germany as a liberated French prisoner. Roger Desormiere, *Chef d'Orchestre* at the Opera-Comique, *Directeur-Adjoint* of the Opera, and one of the intellectual leaders of the Resistance movement, directed the recording of the music.

When the first prisoners of war, deportees and slave laborers were released from their confinement, the term "Displaced Persons" came into being. There is a cold, objective military ring to these words that connotes nothing of the human and extra-military factors involved in the problem which these people presented. Such things as the joy that comes from the release from humiliation or the hate for their oppressors that sears the oppressed; the men who have waited five years to return home and find the last few hours more difficult to bear than the long miserable period that has gone before; the American officer who finds himself by turns a civil administrator and a midwife, the tough American infantryman, trained to kill, but who can yet find tenderness in his handling of the young and the weak; these are some of the things that have been captured by the makers of *Le Retour*.

### LE RETOUR.

Allied military successes in the Germany of the spring of 1945 left in their wake Allied problems. The advance of the armies resulted in the liberation of millions of human beings who had been condemned to slavery, torture and humiliation. As the slave became free, as the tortured found an end to pain, as the humiliated found dignity, they became, at the same time, a problem of prime military importance.

Ex-prisoners crowded roads that had to be kept open to serve the armies as supply arteries. Food, shelter and medical attention had to be furnished. Men and women of many nationalities had to be returned to their homelands. And all had to be organized in such a way as to provide a minimum of interference with the operations of combat troops.

The liberation, the migration and the homecoming of the French nationals who comprised a major part of this problem is the subject of *Le Retour*, a motion picture produced by the Film Section of the United States Information Service headed by Miss Noma Rathner. Just as the repatriation of these French men and women was embraced as a Franco-American problem, so was this film prepared as a Franco-American project.







Notes sur la musique du film : *Portfolio II. An international Quarterly* (1<sup>er</sup> décembre 1945, Paris, Black Sun Press)  
 – USHMM (United States Holocaust Memorial Museum).

par HCB seront montées autrement ou raccourcies, ainsi mettra-t-on un soin méticuleux à éviter de montrer les organes génitaux des survivants en haillons du camp de Wöbbelin.

Il est intéressant pour nous de noter le nouveau commentaire d'images que nous connaissons déjà : lors des interrogatoires des DP par les Alliés, il s'agit d'identifier rapidement les fruits pourris (« bad apples »), qui se cachent au milieu des autres (« deux jeunes agents de la Gestapo pris dans le filet »). Quand il est question de la lutte contre la vermine le même ton prévaut dans la scène de l'épouillage : « le DDT continue le travail là où le CIC [Counter Intelligence Corps] l'a laissé ! ». On justifie l'explosion de violence contre la délatrice par le fait qu'il est difficile « à une mère qui se retrouve à côté de la meurtrière de son enfant de conserver son calme ». Un plan d'un déporté désorienté et ému arrivant à l'aéroport de Paris est commenté de la façon la plus brutale : « C'est toujours trop pour la tête d'absorber cette idée énorme qu'ils sont réellement revenus à la maison ». La voix du commentateur (Daniel Chuggerman) intervient sans relâche, pour interpréter chaque scène, jusqu'à ces deux soldats américains à Dessau qui se plaisent à soulever un bébé : « Peut-être voudrez-vous en tenir un une seconde, juste pour voir ce qu'il ressent ». Madeleine



Personnes attendant à la gare; retrouvailles, incertitude angoissée, joie: amis en pleurs – USHMM

Bernstorff porte le jugement suivant : « On cherche à expliquer chaque plan, à prévenir chaque émotion susceptible d'être éveillée par l'image »<sup>65</sup>. La comparaison permet de voir que HCB, dans *le Retour*, a justement laissé de nombreux passages sans commentaire, les accompagnant simplement de musique, afin que les yeux du spectateur puissent errer dans l'image et qu'il découvre les choses par lui-même.

Enfin il faut mentionner la variante britannique du sujet, *The Way from Germany* (GB, 1946, 11') de Terry Trench<sup>66</sup> qu'il faut considérer comme un autre film à part entière, mais utilisant certaines des séquences tournées à Dessau et versées aux archives, parmi lesquelles la scène de la délatrice et le rapatriement à la gare de l'Est. Ces films démontrent en quelque sorte que l'on peut réaliser des œuvres absolument différentes et aux caractéristiques bien distinctes, à partir des mêmes matériaux. Ils soulignent une fois encore ici le choix propre de HCB de privilégier l'émotion et de combiner de façon extrêmement judicieuse les descriptions d'ensemble avec les destins individuels. Il est impossible de regarder sans émotion la vieille dame de la gare de l'Est qui interroge un arrivant sur le sort d'un parent et reçoit un hochement de dénégation en guise de réponse. Ou bien ce père submergé par les larmes qui serre son fils dans ses bras après des années de séparation. Le traumatisme, état de tourment entre le souvenir et l'oubli, établit, après l'événement, une phase de latence. la réussite de HCB est d'avoir reconnu cet état suffisamment tôt et de manière précise et l'avoir traversé.

## Épilogue

Le poète bengali Tagore décrit le Taj Mahal comme des larmes sur la joue du temps dans l'un de ses poèmes<sup>67</sup>. Le Shh-Jhn avait fait construire le Taj Mahal pour son épouse défunte comme lieu d'habitation pour l'éternité. La beauté et l'élégance inhabituelles de cette architecture étaient censées donner une expression à l'immensité de son chagrin et en même temps créer un monument à l'amour. Si *le Retour* se laisse aussi décrire comme des larmes sur la joue du temps c'est qu'il aspire à nous faire éprouver à la fois la douleur d'un cœur, le monument d'une agonie et la joie d'en avoir triomphé. C'est un doux sanglot sur une époque qui n'était pas heureuse. Ce film permet de comprendre les concepts fondamentaux que la peinture, la philosophie et le karaté ont en commun... D'un tel film dont émanent la grâce, la finesse et l'humilité on peut considérer qu'il atteint à l'accomplissement d'un style.

*Une version courte de cet article a paru dans le catalogue d'exposition édité par Philipp Oswalt et la Fondation du Bauhaus à Dessau, Dessau 1945. Moderne Zerstört, Leipzig, Spector Books, 2014, pp. 302-311. Je remercie Anne Spiller pour les recherches à Paris, Katharina Abr pour nos échanges d'idées et Bernd G. Ulbrich pour l'identification des lieux dans les photos de Dessau.*

*Traduction de l'allemand de Clara Bloch*

65. Madeleine Bernstorff, « Reeducation. Der Beitrag Frankreichs », juin 1999 : [http://www.madeleinebernstorff.de/seiten/reedu2\\_tx.html](http://www.madeleinebernstorff.de/seiten/reedu2_tx.html).

66. Online : [http://www.usmmm.org/online/film/display/detail.php?file\\_num=2741](http://www.usmmm.org/online/film/display/detail.php?file_num=2741).

67. Rabindranath Tagore (= Rabindranath Thakur) : « Shh-Jhn ».