
Histoire et justice : le statut de l'image comme preuve et comme vecteur de mémoire, de Nuremberg au procès Papon

Christian Delage



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/annuaire-ehess/17205>

ISSN : 2431-8698

Éditeur

EHESS - École des hautes études en sciences sociales

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2005

Pagination : 750-752

ISSN : 0398-2025

Référence électronique

Christian Delage, « Histoire et justice : le statut de l'image comme preuve et comme vecteur de mémoire, de Nuremberg au procès Papon », *Annuaire de l'EHESS* [En ligne], | 2005, mis en ligne le 15 mars 2015, consulté le 20 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/annuaire-ehess/17205>

Ce document a été généré automatiquement le 20 mai 2021.

EHESS

Histoire et justice : le statut de l'image comme preuve et comme vecteur de mémoire, de Nuremberg au procès Papon

Christian Delage

Christian Delage, *maître de conférences à l'Université Paris-VIII*

- 1 LORS de la première année du séminaire, j'avais abordé la question de la jurisprudence de la valeur probatoire de l'image aux États-Unis, de 1920 à 1945, puis le rôle dévolu à l'image comme pièce à conviction contre les criminels de guerre nazis lors de la mise en place du Tribunal Militaire International de Nuremberg, enfin la projection de films-preuves en audience et la réaction des accusés et des membres de la Cour.
- 2 Cette année, le séminaire est d'abord revenu sur l'importance des témoins dans le procès de Nuremberg, à travers la déposition de Marie-Claude Vaillant-Couturier. Si nous n'avions accès qu'à la sténotypie de son intervention orale, celle-ci, extraite du contexte dans lequel elle a été prononcée, perdrait beaucoup de sa force. Grâce à l'enregistrement audiovisuel, nous voyons bien comment le témoin, constamment interrompu par la Cour pour lui demander de ralentir le débit de sa parole (contrainte de la traduction simultanée), de répéter ce qu'elle vient de dire (contrainte de la nuisance sonore d'une salle de tribunal où les cabines des traducteurs n'étaient pas isolées), ou de corriger des erreurs de compréhension factuelle (contrainte du relâchement de l'attention de juges qui auront dû siéger pendant neuf mois), a réussi à maintenir la dignité et la précision de son propos et à préserver la cohérence d'un récit pourtant reconstruit dans l'immédiateté. La caméra peut, par la variation possible de ses échelles de cadre, serrer sur le visage de Vaillant-Couturier ou, par un plan plus large, la montrer sous le regard de la Cour : au lieu d'écraser la perspective ouverte par la première mise en scène, celle de l'instance judiciaire, elle permet au spectateur de la lire par découpes successives, sans jamais perdre le fil des débats.

- 3 D'où l'importance historique et politique de la réalisation, par les Américains et les Soviétiques, de deux films de montage produits en 1946 sur le procès de Nuremberg, dont le point de vue est entièrement construit autour des images des audiences. Dans le même temps, le cinéaste Orson Welles intégra au scénario de son film de fiction *The Stranger (Le Criminel)* la présentation d'une sélection d'images des camps montrées à Nuremberg dans une séquence où, dotées d'un statut de preuve, celles-ci devaient permettre de démasquer un criminel nazi réfugié sous une fausse identité aux États-Unis.
 - 4 Le séminaire a ensuite été consacré à l'héritage de l'expérience engagée à Nuremberg. Dans le cas du procès d'Eichmann à Jérusalem, en 1961, la Cour s'est interrogée à plusieurs reprises sur le sens et l'apport des images des camps montrées en audience, ou sur la couverture audiovisuelle de l'ensemble des sessions (Nuremberg n'avait été que partiellement filmé). En France, quelque temps avant l'ouverture du procès de Klaus Barbie, en juin 1985, un projet de loi sur l'enregistrement audiovisuel de certains procès à caractère historique a été présenté par Robert Badinter, alors ministre de la justice. Le texte voté par la représentation nationale déterminait les conditions du filmage des procès selon des dispositions très précises : l'emplacement des caméras fut déterminé pour veiller à ce qu'il n'y ait ni trouble ni manipulation. Pour assurer l'objectivité des images, les sessions devaient être filmées en plan fixe, suivant le cours de la parole. Ce cahier des charges, très contraignant, a été largement amendé depuis sous l'influence de réalisateurs professionnels comme Guy Saguez, qui a filmé le procès Touvier. La loi prévoyait également les règles d'accès des chercheurs à cette nouvelle source : quiconque veut travailler sur les procès Barbie, Touvier et Papon trouvera en l'archive audiovisuelle le document le plus complet disponible. Même si le chercheur s'intéresse prioritairement à l'écoute des débats, qu'il pourra à loisir retranscrire sous une forme écrite, il accédera à ces paroles par le filtre de l'image. Celle-ci ne déforme pas, ni ne modifie ou même trahit l'esprit de ce qui se passe dans un tribunal : au contraire, elle restitue au mieux la richesse du rituel judiciaire, dans les rigidités comme dans les souplesses de fonctionnement de son espace public.
-

INDEX

Thèmes : Histoire, Problèmes généraux