
CORRESPONDANTS - CORRESPONDENTS

Iris BERLATZKY, Director of Documentation Project - The Menachem Begin Heritage Center, Jerusalem - Israël; **Sidney BALKOSKY**, Professor of History, University of Michigan-Dearborn - College of Arts, Sciences and Letters, Dearborn - U.S.A.; **Jérôme BURTIN**, Etudiant en DEA, Sciences de l'Information et de la Communication - Université de Nancy II, France; **Paula J. DRAPER, Ph.D.** (History), Independent Scholar, Toronto - Canada; **Hubert GALLE**, Maître de Conférences, Université Libre de Bruxelles - Belgique; **Carla GIACOMOZZI**, Stadtarchivarin der Stadtgemeinde Bozen - Italien; **Henry GREENSPAN**, Consulting Psychologist and Lecturer in Social Science, Residential College - University of Michigan, Ann Arbor - U.S.A.; **Judith HASSAN**, Director of Services for Holocaust survivors, refugees and their family based at Shalvata - Therapy Centre of Jewish Care, Founder of the Holocaust Survival Centre, London - UK; **Massimo IANNETTA**, Cinéaste, Collaborateur associé, Fondation Auschwitz, Bruxelles - Belgique; **Vincent LOWY**, Doctorant en Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Nancy 2 - France; **Giuseppe PALEARI**, Hauptbibliothekar der Stadtbibliothek der Gemeinde Nova Milanese - Italien; **Roger SIMON**, Professor, Department of Curriculum Teaching and Learning - Ontario Institute for Studies in Education - University of Toronto - Canada; **Stephen D. SMITH**, Director, Beth Shalom Holocaust Memorial Centre, Nottinghamshire - UK; **Lorenzo STROSCIO**, Membre du Département Sociologie et Médias - Université de Fribourg - CH; **Nina TOUSSAINT**, Cinéaste, Collaboratrice associée, Fondation Auschwitz, Bruxelles - Belgique; **Alexander VON PLATO**, Geschäftsführender Direktor des Institut für Geschichte und Biographie der FernUniversität Hagen - Deutschland; **Alice VON PLATO**, Doktor, Wissenschaftliche Mitarbeiterin - Historisches Seminar, Universität Hannover - Deutschland; **Jacques WALTER**, Professeur, Directeur du Centre de Recherche sur les Médias - Université de Metz - France; **David WOLGROCH**, Psychotherapist, Shalvata - Holocaust Survivor Centre - London - UK.

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION - EDITORIAL OFFICE

Josette ZARKA (France), **Yannis THANASSEKOS** (Belgique), **Sarah TIMPERMAN** (Belgique), **Carine BRACKE** (Secrétariat Fondation Auschwitz - Belgique).

VENTES ET ABONNEMENTS - SUBSCRIPTIONS AND SINGLE COPIES

Editions du Centre d'Etudes et de Documentation
Fondation Auschwitz, 65 rue des Tanneurs, 1000 Bruxelles - Belgique
Tél : 02/512 79 98 - Fax : 02/512 58 84
e-mail : fondation@auschwitz.be
www.auschwitz.be

Abonnement annuel (2 numéros) - Annual rates (2 issues) :
Frais de port inclus / including postage
Europe : 30,49 euros - Autres / Others : 1340 FB (US \$34)

Ce numéro a été coordonné et réalisé par Madame Sarah Timperman, Collaboratrice scientifique à la Fondation Auschwitz, Mesdames Carine Bracke et Nadine Praet, Assistantes techniques et administratives - This number has been realized and coordinated by Mrs. Sarah Timperman, Scientific Assistant at the Auschwitz Foundation, Mrs. Carine Bracke and Mrs. Nadine Praet, Technical and Administrative Assistants. Les articles publiés dans le Cahier International sur le témoignage audiovisuel n'engagent que la responsabilité des auteurs - The authors are responsible for their contributions in the International Journal on audio-visual Testimony.

ISSN = 0772-652X

© Centre d'Etudes et de Documentation - Fondation Auschwitz
Bruxelles 2001

Sommaire - Contents

Bref message du Président de la Fondation Auschwitz, BARON PAUL HALTER <i>Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation.</i>	5
ERIC PEDON JACQUES WALTER De la découverte de photographies à l'esthétisation du témoignage. Chronique couleur du ghetto de Lodz.	7
NATHAN BEYRAK <i>Oral Documentation of the Holocaust of Lithuanian Jewry.</i> <i>A project of the U.S. Holocaust Memorial Museum / The Jeff</i> <i>and Toby Herr Collection.</i>	19
JÉRÔME BURTIN Shoah, Comédie et représentation(s).	33
ALBERTA GOTTHARDT STRAGE <i>The Use of Audio-Visual Testimony at the Permanent Holocaust</i> <i>Exhibition of the Imperial War Museum in London.</i>	55
JOSETTE ZARKA Six ans de malheur . De l'enfance à l'adolescence sous les persécutions nazies.	61
CARLA GIACOMOZZI GIUSEPPE PALEARI Augenzeugenberichte aus den Lagern RAI Educational erwirbt 50 Videoaufzeichnungen.	73
JOËL VAN CAUTER Clair chaos.	85
RENZO STROSCIO Témoignages des survivants de l'Holocauste : L'expérience de la libération.	91

COMMENTAIRES

Colloque Psychanalyse et Génocides

Un exposé de Régine WAINTRATER sur les entretiens
post-interviews menés par la Fondation Auschwitz. 95

Appel du Secrétariat de Rédaction

Invitation from the Editorial Secretariat. 97

Liste des thèmes proposés pour exploration par les membres
du Comité de Rédaction du Cahier International 99

*List of the Research Themes proposed by the Members
of the Editorial Board for Treatment in the International Journal.* 102

Bref message du Président de la Fondation Auschwitz, Baron Paul HALTER

Nous voilà, donc, déjà arrivés au sixième numéro de notre *Cahier International* consacré à l'étude des témoignages audiovisuels des victimes des crimes et génocides nazis.

L'intérêt croissant suscité par la publication de notre *Cahier* ne peut que conforter les éditions de notre *Centre* dans sa volonté de mettre tout en oeuvre pour assurer au mieux la poursuite de cette publication dont l'utilité et la qualité sont unanimement reconnues par nos lecteurs.

Comme nous le souhaitions en lançant ce projet, notre *Cahier International* est devenu, au fil de ses publications, un véritable lieu d'échanges qui contribue à la constitution d'un «lieu de mémoire», indispensable à la transmission de l'histoire et de la mémoire des crimes et génocides nazis.

A nouveau, je me réjouis de constater la présence, dans ce sixième numéro, de contributions rédigées par de nouveaux jeunes collaborateurs. Je songe, notamment, à la recherche de Jérôme Burtin sur le rôle de la production cinématographique - et en particulier la comédie - dans la transmission de la mémoire, ainsi qu'à l'étude de Renzo Strocio qui analyse le vécu de la libération des camps à travers des témoignages.

Pour conclure, je voudrais, une fois encore, remercier chaleureusement l'ensemble de nos correspondants qui, de cahier en cahier, enrichissent remarquablement notre connaissance des crimes et génocides nazis.

Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation, Baron Paul HALTER

Here we are already at the sixth edition of our International Journal, dedicated exclusively to the study of the audiovisual testimony of victims of Nazi crimes and genocide.

The rapidly growing interest in our publication confirms the Editions de la Fondation Auschwitz (publisher of the Journal) to do everything possible to continue the Journal, of which the quality and usefulness is recognized by our readers.

This project has become what we wished - a real place of exchange which contributes building a «place of memory», essential for the transmission of the history of Nazi crimes and genocides.

Again I can joyfully remark the presence of new young contributors. In this connection I have to emphasize the research of Jérôme Burtin on the role of cinematographic production, especially that of the comedies, in transferring memory. Furthermore I wish to mention the study of Lorenzo Strocio, which analyses the experience of liberation of the camps throughout testimonies.

To conclude, I would like to thank another time our correspondents, who improve remarkably our knowledge on the Nazi crimes and genocides.

ERIC PEDON

Maître de conférences

Centre de Recherche sur les Médias

Université de Metz - France

JACQUES WALTER

Professeur

Centre de Recherche sur les Médias

Université de Metz - France

De la découverte de photographies à l'esthétisation du témoignage. Chronique couleur du ghetto de Lodz

En avril 1999, a été diffusé sur la chaîne télévisée cryptée Canal+ un documentaire intitulé *Chronique couleur du ghetto de Lodz* réalisé par Dariusz Jablonski. Sa sortie avait été annoncée sous le titre *Fotoamator, chronique couleur du ghetto de Lodz* et c'est ainsi qu'il avait déjà été présenté à divers festivals. En juin 1999, il a été diffusé par Arte sous le titre *Le photographe*. Certes, on pourrait gloser sur les avatars de l'appellation, mais là n'est pas l'aspect le plus intéressant de ce film. Il réside davantage dans sa genèse, allant de la découverte de son matériau de base - des diapositives d'origine nazie - aux transformations qui accompagnent sa production, et dans sa réception en tant qu'objet de mémoire de la Shoah. L'histoire de ce documentaire commence en 1987 avec la découverte chez un antiquaire viennois d'une valise contenant trois cent

quatre-vingt-treize diapositives couleur prises dans le ghetto, ainsi que la correspondance du photographe avec Agfa et les réponses de la firme. Ces diapositives ont été prises entre 1940 et 1942 par Walter Genewein, un Autrichien, qui fut intendant du ghetto. Arrêté à la fin de la guerre et interné durant un temps relativement court, il termina ses jours en 1974. Photographe amateur, il avait récupéré un appareil, en l'occurrence un Movex 12, parmi les biens confisqués à des Juifs. Aussitôt, il avait pris contact avec IG Farben Agfa qui proposait les premiers films de diapositives couleur. Et si l'on en croit les extraits de son journal ou de sa correspondance tels qu'ils sont cités dans le film, ses préoccupations étaient principalement techniques (e.g. «Pourquoi mes clichés virent-ils au brunâtre ou au verdâtre ?»). Près de soixante

ans plus tard, ces diapositives semblent constituer le seul lot de clichés en couleur représentant un ghetto. En revanche, on dispose de lots en noir et blanc, assez connus, sur celui de Lodz¹. Il est vrai que plusieurs films ou expositions attestent de l'engouement pour des documents restituant en couleur le dernier conflit mondial². Toutefois, si la technique et l'esthétique forment des composantes importantes justifiant la mise en circulation de ces documents, les questions qui se posent à ceux qui exploitent ou regardent ces photos sont plutôt d'ordre historique et éthique. En matière de perception et de connaissance par rapport à l'événement, les diapositives sont « travaillées » par un hiatus : aucune scène de violence, elles montrent la vie dans une ville industrielle et paisible en apparence ; or, chacun - ou presque - sait aujourd'hui que les ghettos étaient des lieux de mort ou des antichambres de la mort. Et ces images sont fondamentalement la résultante de la vision d'un « photoamateur » nazi et ne peuvent correspondre que difficilement à celle d'un survivant. Dès le début du film, le spectateur est confronté à ce hiatus lorsqu'il entend une réflexion d'Arnold Mostowicz, rescapé du ghetto et d'Auschwitz, au sujet de la mémoire et de la vérité : les images de Genewein ne correspondent pas à celles qu'il a gardées en mémoire, où est la vérité ? Dans son souvenir ou dans les photos de l'économiste autrichien ? Dès lors, on ne s'étonne pas que le

scénario du film soit conçu sur la base d'une confrontation entre deux formes de témoignages que tout oppose : d'un côté, les images du fonctionnaire nazi désormais disparu, amateur de photographie et concevant le ghetto comme un terrain d'expérimentation photographique ; de l'autre, le récit oral des souvenirs du survivant. Ce principe d'opposition entre deux « points de vue » individuels (image *vs* parole, objectivité photographique *vs* subjectivité du souvenir) reste présent tout au long du documentaire par le recours à un montage alterné de séquences (diapos filmées/interview de Mostowicz), dont le schéma vise *in fine* à construire la chronique du ghetto, sur le mode d'une temporalité narrative classique : début-processus-fin.

D'où un risque à exposer ces deux visions dans la sphère publique. Celui-ci semble avoir été jugulé. Le présent texte ambitionne alors de mettre à plat les conditions d'acceptabilité de ce film, né du hasard de la découverte de photographies (traces visuelles) et de la nécessité d'y adjoindre les paroles d'un témoin oculaire (traces orales), ainsi que diverses pièces d'archives (traces scripturaires). On en donnera un aperçu grâce à la restitution du récit de la production de ce film, à l'analyse des réactions dans la presse³, confrontées à une analyse de la gestion des trois types de traces mémorielles présentes dans le documentaire.

¹ Environ 3000 photos ont été prises par Mendel Grossman et Henryk Gross dans le ghetto. Certaines figurent dans l'ouvrage de Dawid Sierakowiak, *Journal du ghetto de Lodz 1939-1943*, Paris, Ed. du Rocher, 1997 ou bien encore dans le film TV d'Alan Adelson, *Le ghetto de Lodz*, diffusé par Montparnasse Editions.

² Voir par exemple le documentaire *Ils ont filmé la guerre en couleur* de René-Jean Bouyer (2000) ou les diverses exploitations (expositions, illustration de livres...) du reportage photographique réalisé par Walter Frentz à Dora, entre mai et juillet 1944.

³ L'échantillon comporte les publications suivantes : *Actualité juive*, *Canal+*, *L'Arche*, *L'Express*, *Le Monde*, *Libération*, *Télé 7 jours*, *Télé Obs*, *Télérama*, *Tribune juive*.

⁴ In : Isabelle Lortholary, « Couleur de mort », *Télé Obs*, 1er avril 1999

⁵ In : Agnès Bozon-Verduraz, « L'envers de l'enfer », *Télérama*, 31 mars 1999

⁶ *Ibid*

La production d'un objet de mémoire hybride

« Je suis prêt à affronter tous ceux qui souhaitent contester le récit de Mostowicz. Des commentaires comme 'le récit de Mostowicz est trop bon pour être vrai' ou 'son histoire est fictive et inventée pour des effets dramatiques', sont profondément troublants. Aussi, je rejette totalement ce scepticisme. Mostowicz a 86 ans. Bientôt, il ne sera plus des nôtres. Dans quelques années, il en ira de même des autres témoins ⁴ ». Ces propos de l'auteur du documentaire sont significatifs du rapport possible à son travail, tant il est placé, dans les récits qui en sont faits, sous le signe de l'incroyable. Qu'on en juge ! En 1992, Jablonski, un jeune producteur polonais catholique de trente ans qui a vécu dans l'ancien quartier juif de Lodz et dont l'un des grands-parents était juif, voit pour la première fois les photos dans un catalogue d'une exposition organisée à Vienne en 1989 par le Musée juif de Francfort qui a racheté le lot. Au départ, il a d'ailleurs cru qu'il s'agissait de clichés colorisés *a posteriori*. Ce qui atteste du caractère troublant, si ce n'est fascinant, de la couleur. Le catalogue appartenait à Mostowicz, un octogénaire qui fut médecin dans le ghetto de 1940 à 1944 et déporté à Auschwitz. Il est resté en Pologne après la guerre où il est devenu journaliste et écrivain. Il a écrit des livres à succès, dont *La Croix-Rouge et l'étoile jaune* dans lequel il raconte ses souvenirs du ghetto. De cette rencontre jaillit le projet d'un film, associant deux témoignages. Outre le rôle du hasard, le projet du cinéaste, du reste formé à la réputée école de Lodz et un temps assistant de Kieslowski - ce qui n'est pas indifférent dans la composante esthétique du documentaire -, semble, d'après ses déclarations, marqué par une volonté de réagir au silence de la Pologne communiste sur le judéocide et par la honte de l'accusation d'antisémitisme attaché à son pays. Si les

motivations paraissent assez claires, comme nombre de films contemporains sur l'extermination, sa réalisation n'a pas été sans mal.

En effet, selon Jablonski, la mise en œuvre du projet s'est heurtée à plusieurs obstacles. De fait, il lui aura fallu sept ans pour aboutir. Ainsi, les responsables du musée francfortois n'ont-ils pas prêté facilement les photos. Un an de négociations aurait été nécessaire pour obtenir leur confiance, tant ils craignaient que l'utilisation soit pernicieuse, puisque de telles images présentant une vision « civilisée » d'un ghetto, peuvent alimenter les courants révisionnistes ou négationnistes. Ensuite, s'est posée la question du producteur. C'est en 1994, au moment du lancement de la chaîne cryptée en Pologne, que les premiers contacts ont été noués avec Canal+, en particulier avec la responsable des documentaires, Catherine Lamour, qui explique son intérêt pour le projet de la façon suivante : « *Quand on parle de l'Holocauste, on parle toujours de la souffrance des victimes. Ce film, lui, décrit les mécanismes de l'oppression, leur perversion. Si l'on veut faire de la prévention, il faut montrer les bourreaux* ⁵ ». Mais est-ce que ce sont vraiment les bourreaux qui sont montrés et qui sont placés au centre de ce film ? En tout cas, comme on le verra au sujet de la promotion, une telle entreprise filmique constituerait un engagement « civique » pour Canal+. En ce qui concerne les conditions du tournage qui a débuté en 1996, elles aussi ont été problématiques. Le film a connu au moins trois versions. La narration des étapes menant à ces diverses versions révèle des problèmes liés à la technique et à l'esthétique du témoignage audiovisuel. Le tournage initial fut assuré par un ami de Jablonski. D'après ce dernier, le résultat fut « *très plat, très officiel* » ⁶ : les photos étaient commentées pendant une heure par Mostowicz, qui avait collaboré au script, et les coproducteurs refusèrent le film. Preuve

que la monstration des diapositives, si décalées soient-elles par rapport aux images canoniques des ghettos, ne suffit pas à emporter l'adhésion. D'autres ingrédients sont nécessaires. Le deuxième tournage fut fait sous la conduite de Jablonski lui-même et de Andrzej Bodek, un historien germano-polonais ayant travaillé sur le ghetto de Lodz. Le témoignage y est beaucoup plus prenant et aurait constitué pour Mostowicz «une vraie psychanalyse». Il est vrai que le tournage s'est déroulé en lieu clos, à Lodz, dans un climat tendu. La consigne qui aurait été donnée par Jablonski au survivant étant : «*Je veux que tu sois nos yeux, nos oreilles, notre nez, notre cœur, et surtout pas que tu nous dises ce que tu as appris ensuite*⁷». Sur les cinq heures de rushes, quinze minutes ont été retenues pour la *Chronique couleur du ghetto de Lodz*. Dans la troisième version, *Le Photographe*, ce sont dix-sept minutes qui sont incluses. Et c'est cette version qui a été diffusée sur Arte (également coproducteur), et qui aura d'une certaine manière profité de la promotion faite par Canal+.

Cette dernière chaîne a assuré l'essentiel de la promotion du film par le biais classique des dossiers de presse, mais aussi par des pages de publicité dans des journaux qui reprennent la thématique du devoir de mémoire, qui est devenu un véritable *topos* dans la sphère publique et qui sert souvent à légitimer toute production médiatique sur la Shoah, risquant

d'ouvrir des contestations. Par exemple dans *Télérama* (31/03/99), en dessous de la reproduction d'une photographie d'enfants du ghetto - tous promis à la mort-, on trouve cette phrase : «*Faire travailler la mémoire, c'est aussi notre devoir. Canal+ s'est engagé au côté de Dariusz Jablonski pour sa première œuvre afin qu'existe cette chronique couleur du ghetto de Lodz. L'originalité de son écriture lui a permis d'obtenir de nombreux prix dont le FIPA d'Or 1999. Il sera diffusé pour la première fois le 8 avril à 20h40*». Dans le magazine papier édité par la chaîne, le film est qualifié de «véritable œuvre d'utilité publique⁸». Manifestement le succès était au rendez-vous, puisque, outre le Fipa d'Or, le film a obtenu le Prix Europa 98, le Prix Planète 99, la Mention spéciale au Festival du Film d'histoire de Pessac 1999, le Grand Prix Joris-Ivens au Festival international du film documentaire d'Amsterdam. Les jurys ont été vraisemblablement sensibles à la valeur historique de photographies peu connues, mais ils ont aussi certainement apprécié l'exploitation cinématographique du lot de diapositives. À cet égard, on peut distinguer trois modes de traitement. Le premier se préoccupe de la mise en valeur du témoignage photographique, en particulier de ses composantes cognitives et émotionnelles, qui correspond à la question de savoir comment filmer ces images et en proposer une lecture satisfaisante. Le deuxième se rattache au travail de construction du récit photographique dans le

⁷ *Ibid*

⁸ Canal+, avr. 1999.

⁹ Sur ce type d'approche, on se permettra de renvoyer à Jacques Walter : «*La liste de Schindler au miroir de la presse*», *Mots. Les langages du politique*, n° 56; «*La Shoah : silence... et voix*», Paris, Presses de Sciences Po, sept. 1998 ; «*Les enjeux des interprétations médiatiques et médiatisées de La vie est belle*», in Béatrice Fleury-Vilatte, dir., *Récit médiatique et histoire*, Paris, L'Harmattan/INA, à paraître en 2001 ; «*Rire de tout ? Réactions à La vie est belle dans la presse juive*», *Hermès* n° 29; «*Dérision - Contestation*», Paris, Presses du CNRS, à paraître en 2001.

¹⁰ Laurence Aiach, «*Les photos du souvenir*», *Tribune juive*, 10 juin 1999.

¹¹ *Ibid*.

¹² In : Daniel Psenny, «*La couleur de l'horreur*», *Le Monde Télévision*, 4-5 avril 1999

¹³ Laurence Aiach, *art. cit.*

cadre d'une recherche historique et correspond à la question de savoir comment évoquer le passé, contextualiser les images et leur donner du sens. Le troisième a trait à une supposée vérité photographique, puisque dans la période actuelle de crise de confiance envers les images, se pose la question de savoir comment contribuer au devoir de mémoire. De fait, ces trois modalités ont marqué la forme et le style d'écriture du film dont toutes les récompenses démontrent qu'il se distingue de la production habituelle. Au total, la reconnaissance de sa qualité tient à la réussite de la médiatisation des documents photographiques : les images à usage privé et professionnel, et d'une certaine façon, ordinaires, de Genewein, se sont transformées en un extraordinaire témoignage audiovisuel, en un objet de mémoire hybride.

La réception médiatique d'une œuvre de mémoire

Le film est donc très bien reçu. La lecture de critiques parues dans divers journaux est significative à cet égard. Toutefois, les pré-occupations qui fondent les jugements médiatiques ou médiatisés ne sont pas exactement de même nature suivant les types de publications. Comme souvent en matière filmique, elles engagent des rapports différents à la perception de l'événement ou du document et sont significatives de l'empilement ou de l'émergence de strates mémorielles⁹. Ainsi, la quasi-totalité des publications, dont tous les titres de la presse juive du corpus, sont-elles franchement élogieuses. Les appréciations positives se distribuent selon deux axes principaux : l'un présente une composante documentaire et historique ; l'autre, une composante esthétique et dans une moindre mesure éthique.

Sur le premier versant, on sait gré au film d'exploiter «une base de données inestimable sur l'histoire de ce 'quartier-prison' entre 1940 et 1944¹⁰». Ce genre de considération s'inscrit dans le courant de patrimonialisation des vestiges du judéocide, courant qui tend parfois à survaloriser toute trace susceptible de devenir un «lieu de mémoire». Sur le versant historique, il est patent que ces diapositives n'apportent pas de nouvelles informations. En revanche, les articles se font l'écho de la mise en valeur d'une approche particulière de la vie et de la mort dans le ghetto. Tous reprennent le constat du côté «aseptisé» de la vision «nazie» dont l'exhibition n'est pas réprouvée, alors même qu'elle peut autoriser une perception négationniste. Mais le constat est immédiatement compensé par l'approbation du projet du réalisateur pour lequel «les diapositives ne racontent pas la vérité [...]»¹¹. En effet, ce qui intéressait celui-ci «n'était pas ce que ces photos montraient mais ce qu'elles cachaient¹²». Ce qui n'est pas sans ambiguïté. Certes, sont occultés la déchéance et l'avitissement de ceux qui vivaient dans le ghetto et les processus divers menant à une mort inexorable. Mais ces photos permettent paradoxalement de mettre en évidence un aspect supposé moins connu de l'histoire : pas tant la réalité de l'extermination que la relation de certains membres du ghetto à cette réalité et aux conséquences de leur situation. Et cet apport est apprécié. Par exemple, dans *Tribune juive*, on estime que «dépossédés de tout objet ou vêtement de valeur, les Juifs du ghetto ne prennent pas tous conscience de ce qui est en train de se produire. Face à l'inadmissible, beaucoup refusent de voir la réalité¹³». Cela signifie notamment que, devenus «esclaves», les habitants du ghetto participent *volens nolens* à l'effort de guerre nazi. Aussi, comme d'autres publications, *L'Arche* reprend-elle des extraits de l'énumération des objets fabriqués pour des civils

ou militaires allemands (des casquettes de la Wehrmacht à des soutiens-gorge). De ce point de vue, le film pourrait être interprété comme ayant en filigrane une portée peu ou prou critique envers des comportements - qui ont été stigmatisés violemment à l'époque ¹⁴ -, quand bien même sont-ils explicables. Cette perspective est renforcée par les paroles du témoin qui sont parfois empreintes de morale. En effet, Mostowicz, à qui le réalisateur a confié la mission de révéler l'envers caché des diapositives (il « connaît l'envers de chaque cliché ¹⁵ ») « restitue les événements tels qu'ils se sont passés et tels qu'il les a vécus ¹⁶ ». C'est-à-dire que cet « homme maigre, au visage glabre et émacié, évoque, d'une voix bouleversée, comme dans une confession qu'il ferait au seuil de la mort, sa honte de ne pas s'être révolté lors de la décision du Conseil d'administration du ghetto de livrer aux Allemands les enfants et les vieillards dont il devinait le sort ¹⁷ ». Dans ces conditions, si les images ne disent pas la vérité, elles permettent de dire des vérités. En l'occurrence, les diapositives exposent un double aveuglement : celui du photographe face au meurtre, celui des victimes face à leur sort. On comprend alors que le statut de l'image soit questionné par le truchement de ce film et que cela constitue pour certains journalistes l'intérêt majeur du documentaire : dans *Libération*, lors du deuxième passage, la réflexion est fondée sur une interrogation - « Quelle est la vérité d'une image ? » - et se conclut de la sorte : « *Le Photographe n'im-*

pose aucune morale. Il interroge l'image, son utilisation, sa finalité. Hier comme aujourd'hui. C'est violent et cela suffit ¹⁸ ». Mais cela suffit-il vraiment ? Par cette question, on veut pointer une zone d'ombre afférente aux lectures publicisées du documentaire. Pourtant s'y déploie un élément fort du film relatif à la description de l'organisation du ghetto de Lodz qui ne saurait se confondre complètement avec celle de celui de Varsovie ou d'autres encore.

Les journalistes ont généralement mentionné le travail de documentation historique mené à partir des traces scripturaires, sans toutefois en prendre la mesure. Venant en surplomb des images de Genewein, un discours narratif, à visée explicative, est construit sur la base de l'exploitation d'archives d'origine allemande et polonaise. Ce discours est rendu très présent pour le spectateur grâce à une diversité énonciative provenant de trois artefacts. En premier lieu, l'emploi de plusieurs voix, se succédant ou se répondant, démultiplie l'espace sonore de la parole ; elles peuvent être attribuées à des personnages (Genewein lisant des extraits de son journal ou de ses lettres adressées à l'usine Agfa, Chaïm Rumkowski, président du *Judenrat*, informant la population des décisions allemandes, etc.) ou elles peuvent être impersonnelles lorsqu'elles lisent les extraits de documents filmés à plusieurs reprises. En second lieu, la diversification des types d'archives, d'origine privée ou administrative, tend à montrer la volonté d'avoir recherché aussi une approche

¹⁴ Voir par exemple, le journal de Dawid Sierakowiak, *op. cit.*

¹⁵ Edouard Launet, « Les couleurs de l'enfer », *Libération*, 8 avril 1999.

¹⁶ Laurence Aiach, *art. cit.*

¹⁷ Jean-Paul Aymon, « Le ghetto selon Agfa », *L'Arche*, avril 1999.

¹⁸ Sophie Rostain, « Clichés du ghetto », *Libération*, 16 juin 1999.

¹⁹ Jean-Paul Aymon, *art. cit.*

²⁰ Laurence Aiach, *art. cit.*

²¹ Jean-Paul Aymon, *art. cit.*

²² Agnès Bozon-Verduraz, *art. cit.*

«objective» de l'histoire du ghetto (*vs* vision de Genewein ou souvenirs de Mostowicz) : lettres, déclarations, notes, rapports, données statistiques, notes confidentielles, communiqués, comptes rendus d'entretiens, dialogue entre Himmler et Rumkowski. Enfin, l'intention de combler le hors champ des images photographiques, de leur ajouter une événementialité, est signifiée par les multiples instances ou personnes convoquées dans le film. Cette polyphonie énonciative rend compte de certains faits marquants avec l'évocation des propos du bourgmestre de Lodz, de l'*Amtsleiter* Biebow, de l'administration du ghetto, de la police criminelle, du tribunal de Lodz, de l'inspecteur de la ville de Lodz, d'un officier allemand, d'un contrôleur d'intendance, de l'office central de la sécurité du Reich, du gouverneur de la Région, du général SS Paul, de la Gestapo, du délégué à l'aide vestimentaire, etc. Ainsi, l'adjonction au récit photographique d'un récit supporté par la bande son apporte-t-elle les éléments nécessaires à la contextualisation des images et éclaire leur portée testimoniale et mémorielle. Cependant, si cet effort de contextualisation est perçu, les articles ne s'attardent guère sur le fond. Et pourtant, il permet de comprendre, au-delà des représentations médiatiques communes, les contradictions radicales qu'avaient à gérer ceux qui participaient à l'administration de ce ghetto. Par exemple, on ne trouve pas l'écho du discours de justification par Mostowicz de l'action - éminemment contestée - du *Judenrat* et de Rumkowski (*i.e.* sa position sur le sort des enfants et des vieillards), pas plus qu'on ne trouve mention des images sur la police et la justice internes au ghetto, sur les expositions de vêtements rassemblés dans un musée. Une fois de plus, on insistera sur le fait que l'ensemble de ces documents n'apporte rien de neuf historiquement. En revanche, on ne peut que constater que si les articles fonctionnent comme des indicateurs

d'un état de la mémoire entretenue à l'égard de ce passé, ils attestent de la difficulté à penser ou à intégrer ces données de fond. Il est vrai aussi que le spectateur (critique professionnel ou non) est susceptible d'être subjugué par les artifices de la scénographie, qui peut contribuer à amoindrir l'impact potentiel de la littéralité des propos tenus.

Le second axe des appréciations positives porte sur la dimension esthétique. Pour *L'Arche*, «le film est remarquable par sa sobriété¹⁹». En l'espèce, les journalistes apprécient l'alternance de la présentation des diapositives avec des séquences montrant en noir et blanc Mostowicz chez lui et la ville de Lodz aujourd'hui. Ils apprécient aussi les montages sonores : «*A la vision de femmes à l'usine, l'on entend en fond les machines, dans une rue emplies d'enfants, les cris de joie et les rires viennent couvrir ces images inanimées*²⁰». Ou encore, c'est la mémoire spectatorielle qui est sollicitée, en comparant ce film avec un autre qui contient lui aussi des photos : «*Pour nous, c'est vrai, les Juifs étaient morts en noir et blanc comme dans Nuit et brouillard, le film d'Alain Resnais, et voilà soudain qu'ils agonisent dans les couleurs contrastées de l'Agfacolor*²¹». L'innovation esthétique - couplée à une dimension émotionnelle - est saluée par *Télérama* qui s'inscrit en faux contre l'idée que tout aurait été dit ou montré à propos du judéocide : «*[...] le réalisateur polonais a réussi un film qui ne ressemble à aucun autre. Sans l'ombre d'un cadavre, il montre la machine à tuer en marche dans toute sa perversion, en filmant les vivants. Sa caméra scrute les photos du comptable pour les décaper des apparences d'une vie normale, sinon heureuse sous le joug allemand. Elle s'arrête sur une paire de jambes, un groupe d'enfants, un arrosoir, un regard, comme on embrasse un mort aimé, sur le front, pour ne pas l'oublier*²²».

Ce geste combinant art et mémoire en rappelle d'autres, quand dans le magazine *Canal+*, le commentateur estime qu'on est face à «[...] un puzzle d'une grande force, où se mêlent mémoire affective et mémoire collective, rappelant les mémoriaux de l'artiste contemporain Christian Boltanski, dont les accumulations de vêtements usagés ou de portraits d'anonymes évoquent la disparition et la mort ²³ ». Tels sont les principaux facteurs expliquant l'acceptation d'un film au fondement duquel se trouvent des matériaux d'origine nazie.

La critique négative est limitée dans le corpus à une seule publication, *Libération*. Cet hapax n'en est que plus intéressant. Elle est arrimée à la question du rapport entre l'image et la vérité : «*La parole contre l'image ? Pas vraiment : ce serait, pour le réalisateur, dévaluer son matériau de base ; son entreprise consiste plutôt à donner le hors champ d'images qui mentent par omission. L'option est risquée, car l'image ne se laisse pas si facilement débordée* ²⁴ ». En effet, du point de vue du critique, «*Et les choix artistiques du cinéaste contribuent à brouiller les cartes. La mise en image est trop soignée ; par exemple, l'interview du médecin est filmée en noir et blanc, avec une caméra toujours en (léger) travelling. Or ces techniques de fiction tendent à 'déréaliser' le témoignage, donc à l'affaiblir. Et pourquoi cette fumée soufflée dans le faisceau du projecteur de diapos (l'engin sert de pont entre l'interview et les documents photographiques) ? Détails, certes, mais qui pèsent lourd dans l'épreuve de vérité entre la voix et la lumière* ²⁵ ».

Selon Jablonski, ces procédés sont employés pour éviter de gêner le spectateur par la monotonie des plans fixes, ce qui était un des reproches majeurs adressé à la première version. «*Mais, au bout du compte, c'est plutôt cette touche d'afféterie plaquée sur un sujet si grave qui peut se révéler gênante* ²⁶ ».

Malgré cette voix discordante, les qualités esthétiques du film constituent un point d'accord entre les critiques. Telles qu'elles sont décrites, elles ancrent le documentaire dans une thématique très présente dans la création contemporaine, celle qui associe art et mémoire. Il est vrai que sur bien des aspects, et en particulier le traitement visuel, on peut attacher à l'écriture du cinéaste polonais un caractère esthétisant, qui indéniablement oriente la réception de son film en tant qu'œuvre. D'abord, l'alternance couleur/noir et blanc exprime un choix esthétique à propos du rapport passé/présent qui manifeste une inversion du code classique au cinéma : tout ce qui se rapporte au passé est en couleur (plans sur les diapositives, plans sur les archives écrites, plans du visionnage des diapositives par Mostowicz), tout ce qui se situe au présent est en noir et blanc (plans de l'interview de Mostowicz, plans sur la ville de Lodz et l'ancien ghetto). Cette alternance traduit, il faut le rappeler, l'opposition entre les deux formes de témoignages, entre les deux points de vue pouvant se rejoindre ou s'opposer, mais qui en fait se complètent pour construire le récit et la compréhension de l'histoire. Ceci est visible notamment lors de certains raccords entre les deux types de séquences : la suture entre le présent et le passé dans le ghetto est assurée par un fondu enchaîné entre une diapositive et un plan introduisant une séquence au

²³ *Canal+*, avril 1999.

²⁴ Edouard Launet, *art.cit.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

présent, filmé avec le même angle, le même cadrage et avec le même contenu (rues, lieux) ou la même action (poses de personnages). Ces effets de surimpression, qui jalonnent le film, démontrent le souci d'une homogénéisation formelle du récit, au fur et à mesure de sa construction, par un procédé d'écriture visuelle. Ils marquent également le début d'une transition pouvant fonctionner comme le moment d'une pause dans le récit, au même titre que les séquences en couleur où Mostowicz visionne les images de Genewein. Ces séquences font aussi l'objet d'une mise en scène recherchée : gros plans sur les diapositives se succédant, bruits du passage des clichés dans un projecteur ancien, filmage du faisceau lumineux du projecteur avec un mouvement lent de la caméra. Mais surtout, ces plans qui organisent le passage entre passé et présent (et vice versa) servent à ne pas mettre en doute l'authenticité de ce qui est projeté : les diapositives sont exhibées (elles le sont aussi lorsqu'à plusieurs reprises, la caméra filme un cliché avec son cadre orange sur lequel se trouvent les annotations manuscrites de Genewein) et certaines rues ou maisons photographiées par le fonctionnaire autrichien existent toujours. En outre, ce procédé énonciatif s'appuie sur le travail d'illustration sonore à base de bruitages qui concourt à créer une ambiance réaliste (rue, conversations, lieux de travail) ; tout en contribuant à reconstruire l'univers du passé, l'ensemble du dispositif d'écriture audiovisuelle renforce l'impression de réalité et de vérité des images photographiques, dans la logique d'une hybridation entre la dimension documentariste et la dimension artistique.

Ensuite, le geste d'homogénéiser esthétiquement la forme du récit visuel composite se manifeste dans la manière de filmer les diapositives et l'interview de Mostowicz, en particulier dans les aspects dynamiques et chromatiques des plans. La projection des

images de Genewein constitue l'architecture visuelle du récit historique et gouverne le récit photographique, dans la mesure où elle assure la perception de la spatialité et de la temporalité de la chronique du ghetto. D'où l'importance du filmage des diapositives : aux plans fixes, plein cadre sur les clichés, sont préférés de nombreux plans en mouvement (zoom avant et/ou arrière, panoramiques), caractérisés par une lenteur, voire des arrêts suivis de reprises. Ainsi est mis en place un dispositif de regard subjectif dont le parcours, parfois en lien avec ce qui est énoncé par la voix *over*, peut décrire l'espace photographié (souvent des lieux de travail ou des éléments urbains). Ce parcours peut aussi focaliser l'attention sur des détails qui forcent l'interprétation dramatisante (les gros plans sur les visages permettraient de lire l'état psychologique des gens enfermés dans le ghetto, le flou qui les accompagne évoquerait leur disparition). Ce type de regard est installé également lors de la vision des archives écrites, qui font par ailleurs l'objet d'un travail d'éclairage allant dans le sens d'une continuité avec le chromatisme des diapositives : la caméra se déplace au même rythme lent que sur les images fixes, s'arrête sur les phrases prononcées par la voix *over*. Ainsi, le traitement visuel adopté vise-t-il à offrir un contrepoint plus humain face à l'aspect froid, rigoureux, contrôlé, ordonné, des traces scripturaires et du «reportage» d'un comptable nazi, perfectionniste dans son travail comme dans sa pratique photographique. De même, cette volonté d'«humaniser» le regard est-elle sans doute à l'origine du parti pris concernant la manière de filmer l'interview de Mostowicz. Là aussi, on retrouve un emploi identique de la caméra, avec de lents mouvements latéraux autour du témoin survivant. Mais ce qui frappe surtout est le travail sur l'éclairage : par l'usage de multiples sources lumineuses de faible intensité, créant des effets de clair-obscur qui rappellent une esthétique expres-

sionniste, le réalisateur a placé Mostowicz dans une scénographie plus dramaturgique, afin de donner plus de poids aux mots, plus d'affect aux souvenirs. Par ailleurs, on peut voir dans ce dispositif, qui recourt à des effets plus caractéristiques du cinéma de fiction que documentaire, une tendance à provoquer des émotions spectatoriennes, dans le sens où il accompagne le processus d'évocation du passé lié au récit de Mostowicz, s'opposant ainsi au récit photographique duquel la dimension dramatique est absente. Cette surdramatisation est bien sûr prise en charge par le travail d'illustration musicale : la variété de styles (grave, lancinant, angoissant, doux) favorise la création d'une variété d'états émotifs chez le spectateur (malaise, compassion, choc). De plus, le réalisateur s'autorise des effets de mise en scène atypiques par rapport à ses propres choix, renforçant ainsi sa touche artistique personnelle. Il fait l'usage à deux reprises d'un effet d'animation interne dans une diapositive : le bras d'une ouvrière bouge, de même que la robe d'une petite fille ; il utilise des effets de surimpression et de ralenti dans les plans en noir et blanc qui fictionnalisent les contenus représentés. Ou bien encore deux séquences tragiques évoquant le processus d'élimination sont traduites sur un mode fictionnel visuellement très marquant : l'une concerne la liquidation des enfants, l'autre se rapporte à l'évacuation finale du ghetto. La première débute par la photographie d'une rue du ghetto pleine de gens, se poursuit par un plan filmé d'une rue vide avec le même cadrage, puis par une photographie d'un train de déportés ; elle se clôt par un plan sur un document d'archive, avec le tableau du nombre journalier des déportés vers les camps qu'une voix *over* énonce, archive éclairée par un projecteur qui brusquement s'éteint. La seconde débute par des plans d'une cour filmée de nuit et éclairée par un

projecteur très mobile sur les murs, la caméra filmant à l'épaule frénétiquement ; puis succède un ensemble de plans fixes sur des documents d'identité de déportés anonymes sur lesquels un halo lumineux ne vient éclairer que la photo du visage. La fiction vient donc prendre en charge ce que les diapositives ne montrent pas.

Conclusion

En somme, si on a souvent considéré ce film comme « *une reconstitution minutieuse et un regard inédit sur la Shoah* ²⁷ », on remarque aussi que dans les réactions publicisées c'est surtout la spécificité du « regard » proposé qui a retenu l'attention. Sous une forme évidemment schématique, dans les commentaires journalistiques, la forme de ce film a donc pris le pas sur son contenu. Au demeurant, sans pouvoir s'appuyer sur une étude détaillée de la réception par un large public, le visionnage par des étudiants et les discussions qui s'ensuivirent mettent en évidence une approche similaire. Ces réactions correspondent vraisemblablement à un horizon d'attente de certaines composantes du public intéressé, à un titre ou à un autre, par la mémoire et la transmission du judéocide : être confronté au témoignage sans que pour autant le spectateur soit traumatisé et en arrive éventuellement à se détourner. Par rapport à ce genre de contrainte, la médiation par un objet mémoriel comportant une dimension artistique offre une solution. Elle n'est cependant pas sans conséquences sur le rapport à l'histoire parce qu'une esthétisation appuyée peut non seulement provoquer un effet d'irréalité, mais encore polariser l'intérêt sur elle-même. On comprend alors que ce documentaire jonglant avec trois types de traces ait forcé l'admiration, quitte à laisser au second plan la discussion sur la mémoire de sujets problé-

²⁷ Sandrine Szwarc, « Chronique couleur du ghetto de Lodz », *Actualité juive*, 10 juin 1999.

matiques tels les conseils juifs. L'heure semble plus propice à l'appréciation du hasardeux travail d'un «fotoamator» ou d'un «photographe», qu'à la nécessaire étude critique de la représentation filmique de la «chronique» du ghetto.

NATHAN BEYRAK

Director Words & Images

The Jerusalem Literary Project - Israel

Oral Documentation of the Holocaust of Lithuanian Jewry. A project of the U.S. Holocaust Memorial Museum / The Jeff and Toby Herr Collection

Under the Herr family grant to the Museum's Oral History Department, as part of a large-scale documentation effort initiated by the Director of the Department, Dr. Joan Ringelheim, three documentation trips in Lithuania have been completed to date. These resulted in videotaped interviews with 77 Lithuanian citizens in various locations around the country; among them local rescuers, eyewitnesses, and collaborators, as well as Roma eyewitnesses and survivors. I'd like here to offer some reflections and highlight some points concerning the nature of our work with the aim of clarifying its uniqueness, and to illustrate this with some excerpts from the interviews.

This, then, is my summary, as Project Director of the Oral History projects in Eastern Europe, France and Israel on behalf

of the Museum, of the important aspects of our work:

Pioneering: no project of this kind has ever been carried out before in Lithuania. Apart from some documentary films which included a few isolated, short interviews with eyewitnesses, there has been no systematic, concentrated, professional and wide-ranging effort to document the Holocaust of Lithuanian Jewry by travelling throughout the length and breadth of the country in order to locate eyewitnesses. I can confidently say that we have reached places where no other researchers had been before, and that as a result, we have obtained a sizeable amount of unique information which would otherwise have been lost to historical records.

Variety: our work in places of varying character, cities, towns and villages, has enabled us to obtain testimonies on a variety of events. Although there was of course a broad general resemblance in the fate of Jews of different Lithuanian localities, there were also specific dissimilarities which are reflected in the interviews we recorded. Some Jewish communities were massacred in their localities even before the arrival of the Germans ; others lived on for several months before being put to death; still others were transported for annihilation at a centrally designated murder theater alongside Jews from other towns. Some ghettos existed for many months. In some cases victims were separated by gender, or were tortured before being slaughtered. There were locally initiated pogroms during the first days of the war, shortly before or after the arrival of the Germans, and there were mass «spontaneous», German-inspired executions (we managed to record a testimony on mass murder at the Fourth Fort in Kaunas). Some communities were exterminated by units brought from the outside and others by locally-mobilized villagers, still others by «mixed» murder units, and so on.

The Complete Extermination Process : from the testimonies we recorded it is possible to draw a full picture of the extermination procedure, beginning with preparations for mass murder a few days before the Germans' arrival (we have one testimony about such preparations starting even before the invasion), continuing with the concentration of the Jews in a well-guarded site, digging pits and driving the victims to them, the shootings, covering up the mass graves, and looting of the victims' property and its sale by auction or its appropriation by the murderers and their cohorts.

Credibility of the Testimonies: since the witnesses are usually local residents, their

testimonies are supported by precise identification of victims and murderers alike, as well as specific geographical identification of relevant sites (the place where the victims were concentrated, the actual murder site, the place where the property was auctioned off etc.), and are thus characterized by very high credibility indeed, which makes them all the more important for historical research.

Commemoration of Lost Communities: owing to the particular nature of the Holocaust in Lithuania, where in a matter of a few weeks whole communities were completely wiped out without a single survivor, these testimonies also serve as a valuable record and token commemoration of communities which have left not so much as a trace in historical records.

Bringing to Light the Central Role Played by Lithuanians: the great importance of the testimonies is further accentuated vis-à-vis the consistent policy of denial by successive Lithuanian Governments of the fact that the Lithuanians themselves, whether organized as «partisans», in the Lithuanian Battalions or as individuals, played a leading part, both before and during the German occupation, in the mass murder of the country's Jews. The most important feature of the testimonies in this respect is precisely that they are from Lithuanians (as compared with those from people of other nationalities, mainly Jewish survivors), who give us eyewitness accounts in Lithuanian and identify the murderers as their own countrymen, often by name, at other times by the uniform the perpetrators wore or the language they spoke. Only know, when the whole ugly picture of the murder and its aftermath has come to light and it has become clear how many Lithuanian families are still enjoying the loot - Jewish homes as well as other property, from gold, jewellery and expensive household items to other goods, money and lands - can the

root cause of these denials be properly understood. There are just too many people in positions of power (sometimes derived from that very same looted property) who have an interest in covering up the truth about that period. And since they are scattered all round the country; and they or their descendants are not averse to threatening those who know the truth and might be able to talk, a fear of talking about the past is prevalent. We came across this quite often, and it is also described in the testimonies we collected.

Collaboration with the Germans: when I originally suggested that we widen the scope of our documentation drive to include Lithuania, I explained that among other considerations, we would have a chance in Lithuania to videotape interviews with actual murderers, something we couldn't do elsewhere. As it turned out, we did manage to record four such testimonies from Lithuanians who served in the 12th and 13th Battalions under the Germans and took part in the extermination of the Jews of Lithuania and Belarus. These testimonies are quite explicit and amount to unequivocal indictments: the interviewees confess to shooting Jewish civilians in specially prepared mass graves as part of their routine service in those Lithuanian units.

Contemporary Anti-Semitism in Lithuania: one witness who had described the horrors of the pogrom at the Lietukis Garage in Kaunas said at the conclusion of his testimony: «But we shouldn't forget what the Jews had done to us ! » This is also the official line of the Lithuanian authorities - that the Jews were not in fact «innocent» victims at all - and the almost exact wording of the prosecutor's speech at the opening of the Lileikis trial.

I'd like to conclude my short report with an episode that occurred during one trip, to my regret off-camera: we were walking on a

street in Kaunas with a local Lithuanian woman who had witnessed the pogrom in the Lietukis Garage. The witness was leading the way together with the interviewer (who is Lithuanian), followed by the camera person (a Lithuanian), the sound engineer (a Lithuanian), the assistant camera person (a Lithuanian), the interpreter (a Lithuanian) and myself (with my unmistakably Jewish face). Momentarily hesitating over the way to the entrance to the yard where the pogrom took place, she approached a Lithuanian passer-by who was walking in the opposite direction and asked him about the entrance to the infamous garage. «You work for the Jews», was his reply. «Jews, Lithuanians, Americans all want to know what happened here in the war», said the interviewer. «But there are Jews among you, » said the passer-by accusingly, and refused to help.

Excerpts from summaries of testimonies:

**Juozas VERSYLA,
born January 10, 1934.
Living in Ponary**

«They» told the Jews to leave all the villages and to go to work. «They» brought the Jews to the ghetto [of Vilnius]. And then the Jews were gathered in the ghetto, their deportations to Ponary began.»They» threw little children out of wagons...

At first the killing place was without a fence. So, then, the [first] shooting began, the Jews began to run. At that time my brother and me, we were returning home from school. Then we heard the shootings and saw them running, we also began to run and found shelter in the house of some neighbor. We saw one woman whose arm was so badly wounded that she left her child. We met another Jewish woman who also ran in the direction of the forest. When the place of the murder was surrounded by barbed

wire, nobody ran away anymore. There was such screaming.

The episode that I saw with my own eyes. All was happening not very far from my school [of Ponary], maybe at a distance of 500 meters away from it - later the school was closed because it was too close to the murder place - We were sitting in the class on the floor of the building, and saw through the windows how the people unsuccessfully tried to cross the wire round the murder place. They were shot by machine-guns. What was the first sight that I saw ? The Jews, driven out of the wagons. They knew that death was close and refused to come out. So they were harshly beaten. As the children refused to get out, they were thrown out of the wagons. Germans did that. Later the parents themselves brought their children to the «base» [=murder place]. Afterward the fire was set [to the corpses]. What terrible smoke ! The wagons used to transport the people were cattle wagons. The victims - they came from the ghetto.

Look [through this window] ! This is the road that the Jews took to go to the ghetto. It was full of Jews ! Some of them walked on foot; some were driving the carriages. Nobody forced them to go there. Nobody believed that they were going to be killed. They thought that they were going to work. We didn't know anything more either. We heard everything while the shooting took place. And after the burning [of the corpses] we saw the big piles of ashes. Once we went to see what was going on in Ponary. And then the shooting began. We were looking from a distance, not too close by. They knew that they would be killed so they screamed.

At school the teacher didn't talk about all that. Everybody understood what was going on.

The killers were in German uniforms. Other [killers] were in different uniforms. I saw

them in Ponary when I was going to school. Usually the killings were performed once a day. The Jews undressed themselves. The local people tried to get the clothes. Sometimes they were shot by the policemen. There were some people who even came from other towns and villages to get these clothes. But the policemen saw them and shot at them. [Versyla shows the place where the trains used to stop and the Jews walked to the murder place.]

Vera SILKINAITE,
born January 18, 1925.
**Witness to the murder in the
Lietukis Garage, Kaunas**

The Jews before the war: there were rich Jews and poor Jews. Those who borrowed from the Jews were the first to break the windows in the Jewish shops. Jews were not attacked, but their property was damaged from time to time. The owner of the house where I was living was a Jew. There was also a man who lived in the same house - a former volunteer in the War of Independence and a drunkard. His name - Sherelis. When the war began, on the second day he took his rifle and forced the family of the landlord to go to the Seventh Fort - he hoped that they would be killed there. Meantime his wife was looting the flat of the house owners. But he met somebody in the street who ordered him to release the Jews.

I met one person who proudly boasted that he had broken the windows of some Jewish shop. He explained that it was not a place for the Jews. The people were afraid to protest against those who were violent to the Jews. The excesses against the Jews became violent after March 1939 [when the Nazis annexed Klaipeda, or Memel, region]. The blood libels were raised everywhere before Easter.

How I saw the events in the Garage: I was walking to the Old Orthodox cemetery and suddenly I saw people running to some place and also running away from it. Some stayed there and shouted: «Beat the Jews». When I saw the victims lying down, I didn't understand whether they were alive or not. One Jew didn't move, another did. They were beaten with different tools. I thought that they were mad or drunk - but they were not. The torturers were beating the Jews and then opened the water hoses (usually used to wash the buses in the Garage) on them. The Jews regained consciousness ; they were beaten again and again. One of the Jews lying down cried : help me. Those who were beating, it seems to me, were in civilian clothes.

There were some children in the mob of bystanders. One of them was even sitting on the shoulders of somebody. Those who were beating cursed the Jews. I am not sure whether they were drunk. When I approached the place, the mob was not large. Only a few remained watching, and laughing, and exhorting to beat. Others ran away soon after they had approached the place. I didn't stay a long time looking at that. I continued on my way to the cemetery. When returning I took the other road. I was afraid because I understood the bandits had begun to show their power.

Genovaite JUREVICIENE, born 1928, witness to the murders in Kedainiai

Already at the beginning of the war, when the ghetto was created, the whole town knew that the Jews would be murdered. Me, I thought that they would be taken somewhere.

I watched the event from a certain distance. Before, I had brought some food to Mrs. Kaplan. I was staring at her family all the

time. The Germans asked to put all valuables into the sack they held. If afterwards valuables were found in somebody's possession, this person would be shot, they announced. Then the Jewish women heard about the shooting, and they began to cry. They had heard from someone about their imminent death but didn't believe it. They thought that they were going to work, but when they heard about the shooting they were again caught by horror.

There was a group of Lithuanians, children as well, who were looking at all that from a certain distance. Mrs. Kaplan threw something in my direction, possibly her watch, but it fell down somewhere in the mob. The mob moved a bit but I didn't see anything. Possibly this watch was crushed under their feet.

Some time before the killing local policemen visited every house in the neighborhood and ordered people to close all the windows opening onto a certain direction, with any material at hand. After the windows were covered, I went to one of them and made a hole in the material. Through it I saw a pit. Jews were driven to it by the men dressed in black. I saw how they made the signs to the Jews to undress themselves. There was a rabbi who seemed as if he was saying a short sermon. When they undressed, they jumped into the pit. I didn't see the shooting because at that moment we ceased to look through the window. We heard shooting. There were only two Germans, the others were Lithuanians.

The distance from our house to the pit - maybe half a kilometer. After the men, the women were driven to the same place. The same thing happened - they undressed themselves and jumped into the pits. The policemen took the clothes. There was one policeman, more important than the others, who was shooting the Jews one by one. He was walking next to the pit, slipped and

fell inside. Later I learned that a known mad Jewish woman, Gitele, killed him there. A huge burial ceremony was organized for this policeman.

Later I went closer to the place of these pits. I saw the gas going out of the earth. I was so scared that I immediately returned home and told my mother: «The Jews are getting up from the dead. »

The killers of the Jews drank all the time. They got the clothes of the victims, and the Germans got the gold. Did somebody buy these clothes ? Only poor people.

How do I know that it was a rabbi who spoke before the shootings ? The killers were telling everything to their wives, and they told to other women. One of these stories: one killer came the next day to see the pit and found a dead woman who somehow managed to get out of the pit. She had a child who was alive. The killer shot him.

In the church, no mention was made of what had happened. The people in the town were deeply scandalized.

After the Jews were killed, some houses in the ghetto were partly destroyed by those who were searching for valuables. Who did it ? Killers, their children and other scoundrels. I didn't see it myself. I saw the destruction, not the people who did that.

**Petronele
KARASEVICIENE,
born 1924, witness
of Semeliskes,
tells her memories
in the murder area**

The pit was on the hill. No forest was around it. When the Jews were lying next to the pit, one German walked and trod on them. The Jews lying down were asked to stand up by tens and were machine-gunned.

And they fell into the pits. Their clothes were sold, and the people bought them.

The Killers came in a black bus from the direction of Kaunas. I talked to them during the shootings. They were dressed in black, drunk and in high spirits. They allowed me to look. We were looking for a moment and then went away. The next day, people from the town were forced to put earth on the corpses in the pit. After the murder none of the local people went to live in Jewish houses.

There were maybe 100 killers. The Jews were not only from Semeliskes, but also from Ziezmariai and some other towns. The Jews were ordered to come to the pit, and they obeyed. There was also one Lithuanian girl who followed her Jewish lover from Ziezmariai. The German soldier suggested to her to go away quietly, but she refused. And the German shot her.

It was October, nice weather, maybe 10 a.m. The killing lasted 2-3 hours. Those Jews who refused to go were beaten with sticks.

I stood here when the shooting began [the place is shown on camera].

I asked the killers: «why you did that». They answered that they felt nothing.

**Statys KEIDUNAS,
the oldest man in Merkinė,
born November 13, 1912.
Witness to the murders
in Merkinė**

There were fifty killers of the Jews in our town, divided into several groups. Each of the groups had a leader who was responsible for bringing the Jews from certain streets to the synagogues, in which the Jews spent some time before their deaths. These killers brought the rich Jews back to their houses

and asked them to give them money and gold in exchange for their lives. Names of the leaders of killers: Valiukas (former teacher), [witness specifies other names and professions of the killers]. The Jews were kept for three days and nights [locked in the synagogues and schools]. They got nothing to eat except what was brought to them by local people. I had personal contacts with some Jews (to whom I brought food while they were locked) before the war. Many Jews were brought [and killed] in Alytus in summer 1941.

The killers of Jews got black clothes. In the beginning they had other jobs: to guard the bridge, to accomplish some professional works. When the time of the killing approached, they all met together. Afterwards people in the town were saying: the killers are robbing the belongings of the Jews, the same will happen to them. So it was. Some killers ran away to the USA, some passed 10 years in Siberia. (the Killer Vincas Jurkevicius, now in Vilnius, if still alive).

When the Jews were locked in a few buildings, they had no permission to go out into the street. Then I was bringing them food. It was forbidden to speak with the Jews. I had to ask the guard to call the person to whom I wanted to give the bowl with cooked potatoes.

The Jews were driven to the pits in big columns, 4 persons in each row. They were ordered to walk stooped, looking at the ground. We were looking from some distance at their sad procession. There were several groups, about 400 Jews in each of them. Before the killings, young Jewish men were brought elsewhere [to Alytus]. I remember some of their names. I remember how I had worked for them.

The Killers: five were from Merkinė. They were a father with two of his sons, and two brothers [the witness specifies their names

and their fates in Siberia]. Oh, even the father and his sons were outsiders, not from the town itself, from surrounding villages, but living in the town for a long time. Mostly the killers were from the surrounding villages. I knew every one of them [details names and fates of the killers] At first, the killers were mobilized to guard some strategic places of the locality. They had black clothes on.

There were 300 houses in prewar Merkinė. It was a big town. Of the Jewish houses, now only 7 remain. I remember each house of Jews, and where it stood once.

When the Jews began to wear gold stars, I told them about imminent death. My friend didn't believe it. But the local rabbi already knew that. The Jews lived in the town until September.

Jews were brought to be killed in Merkinė also from other localities, but not many: 10-15 came from the villages. Also, 8-10 carriages of young Jewish men were brought to Alytus on the eve of the killings in Merkinė. They thought that they were going to work. I told them: to die. They didn't believe it.

During the first months, the Germans did nothing to the Jews, only the local leaders tormented them. The town was partly destroyed. So the Jews had to live 20-30 in each of their houses. They were begging food from their neighbors. Sometimes the Jews were living in the houses of non-Jews. One family spent a week in our house. They knew one week before it happened that they would be killed. I learned about the killings in Alytus from my business partner from Kaunas. He saw that. I didn't believe it. The Jews began to wear gold stars in August. In the region of Druskininkai (a town in the south of Lithuania), Jews had to wear gold stars, and Poles the letter P.

The Jews, before the killing, undressed in the synagogue. While going to the forest they had to bend their necks down. When some of them lifted their heads, they were beaten with rifles. Those who had no strength to walk were driven in carriages. At first two groups of men were killed, and then came the turn of the women. I saw how the women were driven to the pit from a certain distance. I saw also the column of men for a few moments. The Jews were killed and buried. After a certain time bandits began to dig in the pits and to search for gold.

About the property of the Jews, usually the leaders of the killers looted it. I don't know who took what, because I never went to the houses of the killers.

Life in the town became difficult after the death of the Jews, because there were no shops, and it was difficult to get something to buy. One killer was selling some Jewish houses in pieces. People came and bought them for their own buildings. The killers who were from the villages took some other houses for themselves. After the war new people bought these houses. People were afraid of the killers and avoided them, that is why I don't know their first names.

[Outside, at the site of the mass grave :] Only men are buried in this grave. Before the killings there were no trees here, only pastures for domestic animals. The inscription on the grave is not correct. It should be written: «Lithuanian bandits killed...» No Germans were in Merkinė.

Local Lithuanians were ordered to dig the pit and did. They didn't know for what purpose. I hid in the field of potatoes in order to avoid this work. The pits were dug before the Jews were gathered in the synagogues.

Such poor people are those who were forced to bring the Jews in the carriages to the killing place !

Before that day I heard that the Jews would not be brought to other places but «let's kill them there». In total, 3000 Jews were killed, those who were brought to Alytus not included.

[The place from which the witness was looking :] We were four men, looking this way. The column of walking Jews was very long : the end of it was here, while the front reached to the pit. During the killings, 60 persons were shot at one time. Then 60 more. We heard the shooting. These are the details that I remember.

Juozas ALEKSYNAS, born 1914, member of the 12th Battalion, testifies about killings in Belarus

I served in the Lithuanian army in 1936/1937. Later I was called up to the army by General Kubiliunas (collaborator with the Germans) in 1941. I signed in the agreement to work in the battalion for half a year. In Lithuania I served as a guard of labor units formed by prisoners, in Ezerelis. There was always one German supervisor with us. The Russians were starving. In the autumn our battalion was taken to Byelorussia, to Minsk. When we were leaving, the head of our XII battalion, Major Impulevicius came to say farewell. I ran away from the battalion in May 1942, with Mr. Cepla. I ran away because I understood that we were only instruments in the hands of the Germans. We got the order from our officers, who knew German and got their orders from the Germans.

We were in Klock, Borisov, Sluck. Everywhere we were killing Jews, maybe in 10 places. And also we did other jobs, such as guarding. We were going from place to place in closed trucks together with the Germans. They never told us beforehand

that we should kill. We used to arrive, the local policemen ordered the Jews to go out. The Germans were separating the skilled professionals. The pits were always ready. Meantime, the Germans surrounded the town. We were driving the Jews to the pits. The Jews took no personal belongings with them, but they were clothed. They went in rows of four persons, in long columns. One part of the guards were driving them, and the others were waiting to shoot. The victims were lying in the pits. And then were shot. The Killers were changing their roles : at first they shot, then they drove the victims, and so on.

We had no right to refuse to kill. If somebody complained for health reasons, the German doctor came to examine him. We were killing with Russian rifles. Exploding and burning bullets were used. And new victims were lying on the burning bodies. We were shooting to the middle of the back, sometimes to the skull. The victims showed no resistance. We didn't count the victims. We shot first the parents and then their children. Sometimes women wept. Some Jew cried: Vivat Hitler. But he also was shot. The officers were only finishing off some victims. It was terrible to kill. We did it automatically, without thinking. Sometimes the killing of Jews was filmed.

**Kestutis PAULAVICIUS,
born 1927, rescuer and
witness in the Fourth Fort
in Kaunas**

When the war began, I saw the partisans for the first time, and then they were shooting at the escaping Russian soldiers. Partisans also shot a Jew, Fein, and his son. It happened even before the ghetto was created. They were shot as Jews.

In the Fourth Fort: the killers shot people because they wanted to get their clothes. Later the killers brought all the clothes of victims to their families or sold them for vodka. Germans were filming the killings in the Fourth Fort. We saw a huge group of Jews, driven to the direction of the Fourth Fort from the ghetto. It was even before the great action (of 28 October 1941). It was partisans, dressed in uniforms, who drove them. They spoke to and screamed at the Jews in Lithuanian. The Jews were going quietly, as if they went to work. In the Fourth Fort Jewish intellectuals were killed: men and women. We knew that the ghetto existed, so we understood that they were coming from the ghetto.

The Jews passed by our house. When we heard the shooting, we went to look at what was going on. We hid from the partisans at a certain distance from the Fort and looked. There were a few Germans who were filming, but they paid no attention to us. All the killers were Lithuanians. Afterwards they were drunk and sold the clothes. They went from house to house proposing to exchange clothes for vodka. And people bought, because it seemed very cheap.

During the shooting the Jews, almost naked, were driven to a certain place in the Fort. Meantime others were lying and waiting. Then the first ones were shot; another group was taken to the pit. There were about 50 Jews in each group of victims before execution. Those who were lying on the ground were still dressed. We saw only how they stood up and went to the pits. Then we heard the shooting. It was only once that Jews were killed in the Fourth Fort. There were about 4000 victims. They were shot while they stood at the edge of the pit. As I understood, all the killers were drunk. They were shooting without a definite order: each one shot separately and

from the place he wanted. The shooting was not simultaneous ; there were no commands. Earth was not put on the corpses, until all the Jews were shot. I was looking for half an hour, together with the neighbor's boy.

The persons whom our family rescued were from the ghetto. I went to the ghetto, Fein the Younger went out of it, and we returned together to our house. And he was living here for a few years. There was a Lithuanian who agreed to rescue a Jewish child. He went with the child to the priest, who baptized the child. Then we agreed to take care of this boy. The boy knew no Lithuanian and he was crying all the time. Later he became calmer. My father also made another hiding place, a big one, fit for the number of persons to be saved. This number was decided beforehand. Two other Jews lived in other hiding places in our house. Once the hiding place was in danger because some German soldiers who were pursuing a Lithuanian entered the house and began to search it. In total, 10 Jews were rescued.

Antanas KMIELIAUSKAS, born 1932, witness to the murders in Butrimonys

At first, the young Jewish men were separated and sent to Alytus. The Jews already knew that other Jews were shot there. They began to cry, but they were forbidden to. So they cried secretly. The day of the killing, I heard from my parents that the Jews were undressed in the town square. We were full of horror. Then we heard from the direction of the town somebody crying (we were living in the nearby village). We understood that the Jews were being beaten. I was a child, so I was curious to see what was going on. Other children also went together. In order to accuse the Jews of something, poor people of the town were used.

So they were invited and made false accusations that the Jews «exploited» them. In fact, the Jews did good to these people, they gave them a chance to earn some money.

Later I saw Jewish clothes in somebody's house. I saw the cellar, full of various things. It was allowed to take anything we wanted, but my father refused to take anything. It seems to me that clothes were given for free.

The day of the killing, a group of Jews were driven to the pit. They were almost naked. The killers stood at a distance of 10 meters and shot them in the back. We saw the shooting of this group and then ran away. We saw it from a distance of 200 meters. The victims stood at the edge of the pit. The killers were in uniforms, maybe green ones. One killer later became a KGB man. But the Soviets learned that he had been killing Jews and sent him to jail in Lukiskes. There he was killed by the political prisoners who also learned that he was a killer of the Jews.

The killings were performed in late afternoon. The people were driven in little groups. I saw elderly people and women. All the people in town were in horror. The sight of the shootings changed my life. I learned from the example of my parents, who refused to participate in any action against the Jews or take their property, how to refuse to take part in any injustice.

Norbertas JOKUBAUSKAS, born 1916 in Skuodas, officer in the 13th battalion

During my army service before the war, I was guarding Polish soldiers and officers in 1939-1940. The next year I studied law in Kaunas University. In 1940, during the uprising of June 23, I led an armed unit.

Then the Germans came; I entered the 13 battalion. This battalion was infamous, because it got an order from Karl Jaeger to kill the Jews. I was guarding the ghetto as a lieutenant. So then it was my turn, I was the head of the guarding unit. I knew that my soldiers were getting good business from the Jews. Once I met a young Jewish woman in my friend's house. I promised to let her go out of the ghetto. But at the last moment she and her mother refused to go - they decided to share the fate of all the Jews.

When I guarded the ghetto, I didn't know that the Jews would be shot until the end of October, «the Great Action». During this Action, my soldiers drove the Jews to the Ninth Fort. There I was asked to look after the clothes of the Jews, to prevent stealing. One Jewish girl recognized me and asked me for help. I used to go dancing with her before 1940. It was terrible. Gestapo-men were around. One German was whipping a very old Jewish woman. Why did he beat her? Wasn't it better to undress a young girl? She came to me and gave me her earrings and rings and said, you are a good man. I threw them away. I was asked to shoot in order to clear my revolver. But I refused. There were different laws for the officers. They couldn't force me. Others were shooting. Some were unwilling to kill. But these were the orders. The sight was terrible. The Jews were killed in the pits. When I came back I drank a lot and told everything to the landlords of my room. I also saw how several NKVD-men were hanged. A big mob gathered to look.

I was twice in the Ninth Fort. The second time I didn't look at the murder. Usually the Germans were choosing the victims, and our soldiers were driving them from the ghetto to the Ninth Fort. I remember another Jewish girl from my town who was killed in the Ninth Fort. There was no

resistance. Nobody ran away on the way to the Fort.

I was only guarding the clothes. There were many soldiers who tried to avoid the killings. It was possible to avoid it. But not all could. I thought, if Lithuania were liberated, one should put half of our soldiers in jail. The Germans were giving some things to the killers, especially clothes. And the killers exchanged them for vodka. But usually the killers were not promised anything.

There were no commands before the shooting in the Ninth Fort. In the middle of November I came for the second time to the killing place, there were Jews there from other countries. Maybe 500 or even 1000. The Germans ordered them to undress.

The young pretty Jewish women were held in brothels, separate ones for officers and for soldiers. They did not live in the ghetto.

One of the Lithuanian soldiers was crying during the killings. Men and women were killed together. I saw both Lithuanians and Germans close to the pit during the killings. We were not talking among us about the killings afterwards. I didn't want to shoot the Jews, so I didn't.

Regina PRUDNIKOVA, born 1925, witness to the murders in Pilviskiai

The Jews were living in the center of the town. Their usual customers were getting gifts at Jewish feasts. The Jews hired workers. I was told that the Jews were killing Christians, so I was afraid and I ceased working in the house of a Jew. It happened in the inter-war period. Local people were telling this legend.

When the Germans came, the Lithuanians were looting the shops. The chief of the town was active everywhere. I also brought some things home, but my brother told

me that I was accused of taking Jewish property. So I brought these things back. I brought home some material for clothes and shoes. I took that in the Jewish shop. The Jewish owner was hiding. All the Jewish shops were wide open. We also brought some vodka. It happened in the daytime. When the Germans came, they shot a Jew, Mau_ke. I saw that. And he was lying down. The German said 'Jude' and shot him. It happened on the first day, when the Germans came. And then the looting started. Only locals were looting. When the shops were opened, no Jew was present in the shops. The Jews were hiding from the Germans.

Some time later the active Jewish communists were gathered and locked in a storehouse next to the mill. The Jews had to wear stars and to walk on the street. If they walked on the pavement, they were beaten by ... [names]. A rich peasant, Lozoraitis, told us: «the Jews are being shot, now poor people will be shot.» The number of Jewish communists was 20 - 30. They were the first to be shot.

On many days I saw how the Jews were ordered to jump into the river with their clothes and covers for the night. Later they had to go to sleep with their wet clothes. I also saw Jews cleaning the streets. They were also ordered to fall down and to get up immediately. I saw them beaten with sticks by Kaminskas and Ramanauskas. The victims were lying down. The activists had guns. The beating happened in the daytime. I was scared, but some people thought that the Jews deserved it, because «they were businessmen». My father saw how Jewish men were digging pits for themselves and for the women.

I was an apprentice with the tailor Janulaitis, who was a killer of Jews and of communists. Kazys Lakmistras brought him a gun and talked to him. I saw them standing with

the murderers. I counted 27 guards who drove old Jewish men and women to the murder place. But there were more guards. No Germans were present. Policemen were in uniforms. There were some civilians. Those who drove the victims were civilians and also some policemen. Only one German was in the car on which the machine gun was installed.

I was sitting in the street with my mother. We saw the killer with his wife. Mother asked them: «where are you going with such nice clothes?» That woman said: «We celebrate the burial.» Two Jewish girls from the village of Antanava were raped in the German office. It happened after the mass murder. Later they were shot elsewhere. The guards and the killers got Jewish houses. I know the names of those who lived in the Jewish house. I had them all written in my papers. I know that they were shooting, because they drove the Jews to the murder place. And I heard shooting. The car with the killers was driving after the group of the victims. People saw that those who could not walk were beaten

At first my brother tried to «whitewash» one killer. That killer had a uniform with a skull, when I met him; he told me once that for him to kill was the same as to shoot at a wall. He was also murdering in Kaunas. He was a civilian here, and there he got a uniform. I saw how he drove the victims: communists and later the Jews. I also saw how he beat one old Jewish woman, because she walked on the pavement.

The guard and my teacher of tailoring Janulaitis came back with a carriage of clothes. The next day he gave me a bloodied coat. I took it. My mother washed it, and he adjusted it for me. Later I testified against him at his trial [during Soviet times]. Now his son got compensation for the deportation of his father [to Siberia].

The auction of the property: clothes were thrown out of the house, and people were catching them. I saw pillows thrown through the windows. The guards were throwing them. Many of the people who were catching them came from the villages. A very poor man, Kozlovas, not a guard, began to wear very expensive furs and moved to live in a Jewish house with furniture. I went to visit him, because he was my cousin. I saw a pile of clothes in his house and took a pair of shoes. His mother-in-law ran after me and demanded that I return the shoes. She said: «Give it back to me, it's mine.» I replied: «It's Jewish.» But I gave the shoes back. I also bought a cheap gold tooth. It happened during the Russian time. I did not pay much. I went to the wife of the killer Adomaitis, and I asked her: 'Do you have gold teeth?' She said: 'I do', and brought me that tooth. At the time her husband was already in jail.

I heard that all the teeth of the Jew Dembovskis were gold and were extracted. The gold teeth were extracted from everyone's mouth before the murder. I heard that many killers had gold teeth, for example Kupèinskas. He was not denounced to the Soviets, because he was poor.

JÉRÔME BURTIN

*Étudiant en DEA, Sciences de l'Information
et de la Communication.*

Université de Nancy II - France

Shoah, Comédie et représentation(s).

«L'humour nous rend conscients de la tradition tragique ou dénuée de sens de l'homme... Seul le rire ne respecte aucun tabou ; seul le comique est capable de nous donner la force de supporter la tragédie de l'existence.» (Eugène Ionesco)

Le 21 octobre 1998, la France découvre le film de Roberto Benigni, *La Vita é bella*. Cette œuvre d'abord encensée par la critique¹, déclenche par la suite une véritable polémique de par son sujet mais également de par le ton employé. Il est

vrai que le réalisateur italien traite de la déportation d'un Juif italien et de son fils sur le ton de la comédie, exerce plus que périlleux, il faut bien l'avouer.

Durant cette polémique, les deux partis en présence ne font preuve d'aucune modération : «*Première comédie négationniste de l'histoire du cinéma*»² pour certains, «*Fable poétique et bouleversante sur les camps de la mort*»³ pour d'autres. Pourtant, Roberto Benigni n'est pas un pionnier dans le domaine puisque

¹ Prix du jury à l'unanimité du festival de Cannes 1998, Grand prix du festival européen, Oscar du meilleur acteur, Oscar de la meilleure musique, César du meilleur film étranger.

² *Le Monde*, 9 janvier 1998.

³ REBICHON, M., «Roberto Benigni, le regard du clown» in *Studio*, n°139, novembre 1998, p.96-p.100.

d'autres réalisateurs se sont essayés à cet exercice. Ainsi, nous pouvons citer des œuvres telles que *Le Dictateur* (USA, 1940), *To be or not to be* (USA, 1942), *Le jour où le clown pleura* (USA, 1972)⁴, *Pasqualino* (Italie, 1975) et *Train de Vie* (France, 1998).

Ces différents films traitent tous de la Shoah sur le ton de la comédie, mais possèdent leurs propres spécificités quant aux types de personnages et de lieux représentés. Malgré tout, chacun a dû, à son époque respective, affronter les foudres des critiques ou des politiques. La comédie semble alors exclue du domaine de la représentation de la Shoah. Certains comme V. Cerami, co-scénariste de *La vie est belle* y voit «*un racisme artistique*»⁵ ou «*une volonté de censure*». Mais il serait réducteur de penser que ce débat ne s'applique qu'à la comédie. Pendant longtemps, des rescapés tels qu'Elie Wiesel n'ont-ils pas soutenu que face à Auschwitz, il n'y avait que le silence ?⁶ Pourtant ces comédies présentent une approche intéressante de cet événement unique dans notre histoire. En effet, grâce à un certain nombre de points de recoupement et de différenciation entre ces différents films, nous pouvons soulever des problématiques intéressantes, notamment sur la psychologie des personnages et surtout certaines normes de représentation pour cette tragédie unique. Il semble donc important de revenir sur la notion de rire et de comédie, en s'empêchant tout dénigrement. En effet, le rire, la

comédie n'ont-ils pas à jouer un rôle dans ce qu'il est devenu maintenant fréquent d'appeler «*le devoir de mémoire*» ? Ne se pourrait-il pas qu'ils parviennent à susciter de l'émotion, de la révolte face à un tel crime, illustrant ce célèbre proverbe yiddish : «*il faut en rire pour ne pas avoir à en pleurer*» ?

De la difficulté de la représentation...

Raconter, témoigner de ce qui s'est passé à Auschwitz ou dans tout autre camp d'extermination est une chose difficile. Difficile pour ceux qui tentent ce pari, difficile également pour ceux qui en sont revenus et qui assistent à ces tentatives. Nous sommes alors en présence de deux genres de difficulté. Une difficulté d'expression, tout d'abord, car il s'agit de relater, de représenter un événement qui défie toute forme de langage et tout mode d'expression. Ainsi, le Rabbi de Kotzk n'hésite pas à écrire : «*il existe des vérités que l'on ne peut communiquer par la parole, et d'autres plus profondes, que l'on ne peut transmettre que par le silence, et puis, à un autre niveau, il y a aussi ce que l'on ne peut exprimer, pas même par le silence*». Puis, une difficulté de perception. En effet, selon Elie Wiesel, Auschwitz, Treblinka semblent appartenir à un autre temps, de «*l'autre côté du temps*»⁷. Seuls ceux qui ont connu l'horreur des camps peuvent comprendre ce que signifient ces noms : Auschwitz, Treblinka, Maidanek, Sobibor,

⁴ Œuvre encore inédite à ce jour

⁵ DREYFUS, L., «Benigni : One Man Shoah» in *Première*, n°260, novembre 1998, p.22-p.28.

⁶ «*Auschwitz nie toute littérature comme il nie tous les systèmes, toutes les doctrines. L'enfermer dans une philosophie, c'est le restreindre, le remplacer par des mots, n'importe lequel, c'est le dénaturer. La littérature de l'holocauste ? Le terme même est un contre sens.*», *Un juif aujourd'hui*, Paris, éd. Seuil, 1977, 248 p.

⁷ WIESEL, E., «Au nom d'une grande souffrance sans nom» in *L'Holocauste à l'écran*.

⁸ Meyer Levin cité par R-H. Abzug : *Inside the vicious heart. American and the liberation of nazi camps*, éd. Oxford Press, 1985.

⁹ INSDORF, A., *L'Holocauste à l'écran*, Paris, éd. Du Cerf, 1985, 189 p.

¹⁰ *Ibid.*

Chelmno, Belzec... Comment nous, notre génération, pouvons espérer imaginer cet événement sans précédent, événement tellement inimaginable que les survivants, dans un premier temps, n'osaient témoigner de peur de notre incompréhension ?

Si les mots, les paroles semblent insuffisants à cette entreprise de devoir de mémoire, il faut nous interroger, nous demander s'il n'existe pas un autre moyen, une autre forme de langage pour témoigner, pour dénoncer. L'image filmée ne pourrait-elle pas réussir là où les autres modes d'expression ont échoué ?

Dès l'ouverture des camps, les alliés ont senti le besoin de filmer l'horreur concentrationnaire afin de témoigner de l'ampleur de la barbarie national-socialiste. Le traumatisme est alors énorme chez les libérateurs : « *nous savions. Le monde en avait entendu parler. Mais, jusqu'à présent, aucun d'entre nous n'avait vu : c'est si comme nous avions pénétré à l'intérieur même des replis de ce cœur malfaisant* »⁸. La zone libérée par l'Armée Rouge, quant à elle, comprend une grande partie du territoire oriental du Reich et la partie polonaise occupée précédemment par les Allemands. En libérant cette dernière, les soldats russes vont découvrir l'horreur absolue : les camps d'extermination. Les autorités russes décident alors de pérenniser les moments de la libération mais... à rebours. Ainsi, elles n'hésitent pas à reconstituer les scènes de libération des camps afin de pouvoir les filmer et les photographier. Ces images feront le tour du monde, même si elles sont détournées de leur objectif premier : la perpétuation de la mémoire. A partir de l'été 1945, les actualités cinématographiques prennent la relève. Ces dernières insistent plus particulièrement sur les pratiques génocidaires des nazis en montrant par exemple les charniers ou les fours crématoires. Les chambres à gaz, quant à elles, semblent être ignorées par les cinéastes

et les journalistes. Certaines de ces images seront utilisées plus tard dans des documentaires ou dans des fictions. Si ces productions ont pour objectif de dénoncer la politique exterminatrice du régime national-socialiste, paradoxalement, il semble que la nature antisémite, raciale de la Solution finale soit ignorée dans ces films. Ainsi, la spécificité même de la Shoah est écartée de ces documents.

Ce sont les Soviétiques qui seront les premiers à s'attaquer à la représentation de la Shoah au cinéma, notamment grâce au genre documentaire. Afin de nous faire une idée précise de la production cinématographique traitant de la Shoah, il semble intéressant de nous rapporter aux travaux d'Annette Insdorf⁹, même si ces derniers datent de 1985 et n'ont toujours pas été remis à jour.

L'image ne serait-elle donc pas plus accessible, plus expressive que la parole ? Mais montrer l'horreur, la filmer voire la mettre en scène ne pose-t-il pas un sérieux problème moral ? Ainsi, l'auteur d'*Un Juif aujourd'hui* nous rappelle : « *je me méfie de l'image comme de la parole, plus encore de l'image, de l'image filmée bien entendu. On n'imagine pas l'imaginable et, surtout, on ne le montre pas à l'écran* ». Mais pouvons-nous, à l'aube du XXI^e siècle, nier un certain pouvoir de l'image, celui d'éduquer, de sensibiliser un large public, celui de « *percer le voile de notre entêtement à rester aveugle* »¹⁰ ?

Aujourd'hui, tout le monde semble reconnaître une certaine utilité des images documentaires afin de perpétuer la mémoire, mais, il en est autrement en ce qui concerne la fiction. Vouloir reconstituer l'horreur des camps relève alors pour certains du blasphème : « *ne risquons-nous pas de voir profaner, trivialisier un sujet sacré ? Mettre en scène le massacre de Babi-Yar tient du blasphème. Maquiller des figurants en cadavres est obscène. L'Holocauste comme aventure*

romanesque filmée me semble un outrage à la mémoire des morts et à la sensibilité» écrit Elie Wiesel à ce sujet.

D'autres sont d'avis que l'extermination demeure infilmée et surtout infilmable¹¹. Ce qui semble possible avec la littérature ou la bande dessinée, «*les médiums non réalistes*», ne l'est pas avec le cinéma. En effet, la Shoah demeure le seul événement historique dont l'existence est contestée par un courant «historique» négationniste : «*en raison de Faurisson, de l'éloignement inéluctable dans le temps et la confusion idéologique grandissante de l'époque, l'exigence de vérité et d'exactitude sur le trou noir de notre histoire est plus forte que jamais*»¹². Mais cela revient alors à poser un certain nombre d'interdits et à nier un rôle certain que peut avoir le septième art dans l'appréhension de la Shoah.

Il nous semble intéressant alors de nous reporter à l'ouvrage de Siegfried Kracauer, *Theory of film : The redemption of physical reality*. L'auteur y définit alors une des fonctions du cinéma, celle de la représentation de l'horreur, comparant ce média au bouclier d'Athéna, dans le mythe de Persée et de Méduse : il nous permettrait alors de mirer le reflet d'événements qui nous pétrifieraient si nous les rencontrions dans la réalité.

La fiction, la comédie pourraient donc nous faire prendre conscience de la monstruosité des camps d'extermination, tout en évitant certaines images effroyables. En effet, la comédie, de par sa nature même, permet d'éviter une représentation trop fidèle de la réalité. Mais n'est-ce pas là un des principaux reproches que nous pouvons lui faire en ce qui concerne cet événement ?

De la représentation de l'horreur...

Nous pouvons différencier deux sortes de comédies traitant de la Shoah : les «films témoins», c'est-à-dire contemporains des événements et les «films mémoire», réalisés entre autres afin de faire perdurer la mémoire des disparus et des survivants. Ainsi, nous pouvons recouper d'une part *Le Dictateur* de Chaplin et *To be or not to be* d'Ernst Lubitsch et, d'autre part, *Train de Vie* de Radu Mihaileanu et *La vie est belle* de Roberto Benigni. Nous ne reviendrons pas ici sur l'histoire de ces films ni sur leur contexte, mais plutôt sur une approche plus analytique. En effet, suite au visionnage et à l'étude de ces œuvres, nous avons pu mettre en évidence un certain nombre de points de recoupement et de différenciation. Ainsi la comédie nous prouve, loin d'être seulement un sous genre de la fiction, qu'elle peut être une formidable grille de décryptage quant à un événement passé. Il s'agit alors de nous intéresser aux types de représentations que nous pouvons retrouver dans ces œuvres. Ici, nous analyserons celles faites des nazis, des fascistes et de l'ancre de la bête : le camp de concentration et le camp d'extermination. Ce sont ces représentations qui posent le plus de problèmes aux récepteurs de ces films, qu'ils s'agissent de survivants ou de simples spectateurs.

La représentation des fascistes et des nazis dans le cinéma et dans la littérature répond surtout à un certain nombre de nos fantasmes. Ils incarnent alors le mal absolu, l'archétype même de la cruauté. La comédie va tenter de rompre cette tradition. Ils sont

¹¹ Voir à ce sujet l'article de Serge Kaganski «Le triomphe du faux» in *Les Inrockuptibles*, n°170, p. 48.

¹² KAGANSKI, S., *Le triomphe du faux*.

¹³ «Mr Lubitsch takes the floor for Rebutal», *New York Times*, 29 mars 1942.

¹⁴ VEILLON O.R., *Le cinéma américain, les années 30 (1929-1945)*, Paris, éd. Seuil, 189p.

¹⁵ NACACHE, J., *Lubitsch*, Paris, éd. Edilig, 1987, 186p.

alors représentés comme des hommes ridicules, pervertis par une idéologie de haine. Ernst Lubitsch, à la sortie de *To be or not to be* est d'ailleurs critiqué pour ne pas avoir représenté un certain stéréotype «hollywoodien» du nazi. Le réalisateur est parfaitement conscient de cet état de fait et n'hésite pas à répondre à ces détracteurs : *«Est-il vrai que j'ai dépeint des nazis si inoffensifs que cela risquerait d'induire le peuple américain en erreur et de lui faire sous-estimer l'ennemi ? Je reconnais que je n'ai pas eu recours aux méthodes que les films, les romans et les pièces de théâtre utilisent habituellement pour désigner la terreur nazie. Je n'ai pas montré de chambres de tortures, de séances de flagellation, de gros plans de nazis surexcités qui brandissent un fouet et roulent des yeux concupiscent. Mes nazis sont différents ; il y a longtemps qu'ils ont dépassé ce stade. Les sévices, les coups de fouet, les tortures sont devenus pour eux une routine quotidienne. Ils en parlent avec la même aisance qu'un vendeur mentionnant la vente d'un sac à main...»*¹³.

Les différentes comédies étudiées vont surtout mettre l'accent sur certains traits de caractère des bourreaux. Non seulement d'être ridicules, ils sont présentés comme des êtres déshumanisés où prédominent leurs instincts sexuels.

Représentation et dérision

Ridiculiser les serviteurs du régime national-socialiste semble être le leitmotiv de ces œuvres. La dérision peut alors devenir une arme puissante. Chaplin, Lubitsch, Mihaileanu et Benigni l'ont parfaitement compris. Ainsi, pour reprendre O-R Veillon : *«Lubitsch arrive à montrer, sans aucune pesanteur, sans discours de dénonciation, comment le faux nez qu'Hitler colle aux Juifs pour leur faire tenir le mauvais rôle pourrait aller aussi mal à n'importe qui. Aussi mal qu'une certaine petite moustache qui peut*

*suffire à un peintre du dimanche pour se croire maître du monde»*¹⁴.

Les sections d'assaut sont décrites par Chaplin comme *«les exécuteurs des basses œuvres, ceux qui déferlent les premiers et qui hurlent le plus fort»*. Malgré tout, elles semblent moins touchées par la satire que leurs supérieurs hiérarchiques. Bien entendu, elles sont représentées comme des êtres agressifs et sont fréquemment tournées en dérision, mais moins qu'on aurait pu le penser. Cela peut s'expliquer notamment par le discours final où les hommes de Hynkel sont présentés comme les premières victimes du régime du fantoche. Ces hommes ne seraient pas intrinsèquement mauvais, mais pervertis par l'idéologie et les discours de haine du dictateur.

Lubitsch, lui, n'épargne qui que ce soit du régime hitlérien. Le colonel Ehrhardt est représenté d'une manière grotesque. Surnommé *«camp de concentration Ehrhardt»*, il est capable de condamner à mort des personnes ayant osé les mêmes plaisanteries que lui sur le Führer. Schultz, son subordonné, correspond à un certain stéréotype *«hollywoodien»* du nazi : grand, costaud, tête carrée et visage peu dessiné. Alors que les autres nazis peuvent prétendre affronter la troupe d'acteurs, d'un point de vue rhétorique, lui en est incapable. Personnage limité à un tel point qu'il ne comprend même pas les plaisanteries faites à ses dépens. Le professeur Siletski semble échapper à cette vision du nazi. Il incarne parfaitement l'intellectuel nazi qui, sous le masque d'une idéologie barbare, révèle un certain opportunisme. Il n'hésite pas à déclarer qu'*«il faut choisir le bon côté, celui des vainqueurs»*. Brutal, il a su adopter les principes darwinistes qui veulent que seuls les plus forts s'imposent. Pourtant, il ne cessera de vouloir dissimuler sa véritable personnalité. J. Nacache écrit à son sujet : *«il n'est certainement pas une bête féroce ce qui rend l'horreur d'autant plus grave et, incroyable»*¹⁵. A l'image de Garbitsch dans

Le Dictateur, il semble épargné par le ridicule. Froid et fanatique, il représente ce que le nazisme a de plus machiavélique et de plus criminel. Siletski est capable d'exercer un certain charme et tente de représenter l'Allemagne hitlérienne sous son meilleur jour. Ainsi il tentera de s'approprier la célèbre tirade de Shylock que Greenberg clamera plus tard avec tant d'émotion. Mais «*sa tirade n'est pas magnifiée ou universalisée par la langue de Shakespeare. Sa sensualité brutale est interdite de toute poésie et son discours laisse froid par rapport à celui de Greenberg. Entre les deux hommes, il y a toute l'émouvante profondeur que confèrent des siècles de cultures humanistes*»¹⁶. Mais, les cas de Garbitsch et du professeur Siletski sont rares. En effet, dans la grande majorité des cas, les nazis et fascistes sont représentés comme des «*barbares*»¹⁷. Ainsi Rodolfo, le fiancé de Dora, fonctionnaire fasciste, peut sous son allure de gentleman, se montrer extrêmement violent à l'encontre de sa fiancée ou de Guido. Mais le film de Roberto Benigni ne nous permet pas vraiment une réelle étude des comportements des fascistes ou des nazis, vu leur étrange absence tout le long de cette œuvre, même dans l'enceinte du camp d'extermination où se déroule la deuxième partie du film. Cela a valu au réalisateur italien un certain nombre de critiques : «*A aucun moment, les nazis ne font peur. Ils ne sont pas ignobles, ils sont bêtes, balourds, ridicules. On n'a pas affaire à des salauds inquiétants, mais à des gros cons faciles à blouser. Ce ne sont pas des SS qui surveillent le camp, mais des papas Schultz*»¹⁸. Il suffit alors de nous remémorer la scène où

un gardien du camp dicte le règlement du camp...

Mécanisation et déshumanisation

Dans ces différentes comédies, un des traits dominants de la représentation cinématographique des nazis et des fascistes est leur respect absolu de la hiérarchie, leur obéissance aveugle à leurs supérieurs. Ainsi les soldats sont représentés comme des automates asservis par le régime national socialiste tandis que les hauts gradés se servent de leur pouvoir sans vergogne. Aveuglés par l'idéologie, soumis à la hiérarchie, ils perdent toute notion de réalité : fanatiques, ils sont même prêts à sacrifier leur vie. La comédie va, bien entendu, utiliser cette constatation, tout en l'amplifiant, afin de renforcer l'effet comique : le principe même de déshumanisation est une notion récurrente dans l'étude du rire par Bergson.

Nous pouvons retrouver un exemple type de ce culte de l'obéissance dans le film d'Ernst Lubitsch. En effet, le personnage du colonel Ehrhardt incarne avant tout le cynisme et la cruauté d'un membre de la Gestapo, mais surtout la morale à géométrie variable et le ridicule du fonctionnaire nazi qui n'est que le produit d'un système d'obéissance, fondé sur la terreur et l'oppression. Ce type de système permet avant toute chose d'offrir aux caractères médiocres un réel pouvoir. La comédie rejoint alors la réalité. En effet, nous ne pouvons immanquablement penser ici qu'au cas d'Adolf Eichmann. Ce dernier, lors de son procès, ne cessait de cacher sa culpabilité der-

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Appellation des fascistes par l'oncle de Guido dans *La Vita é bella*.

¹⁸ CHARB, «La vie est bête, Benigni aussi» in *Charlie Hebdo*, 18 novembre 1998.

¹⁹ BRAUMAN, R. ; SIVAN E., *Eloge de la désobéissance, à propos d'un spécialiste, Adolf Eichmann*, Paris, éd. Le pommier, 1999.

²⁰ SADOUL, G., *Charlie Chaplin*, Paris, éd. L'herminier, 1978, 268 p.

rière son «*devoir d'obéissance*», son serment de fidélité. Hannah Arendt nous explique alors que la monstrosité nazie n'a pas été uniquement le fait de monstres, mais de gens ordinaires. En 1960, Primo Lévi, lors de l'arrestation de Richard Bauer, écrivait : «*Bauer appartient au type d'homme le plus dangereux du siècle qui est le nôtre. Pour qui sait regarder, il est clair que sans lui, sans les Höss, les Eichmann (...), sans les mille autres fidèles, exécutants fidèles des ordres reçus, les grands fauves, Hitler, Himmler, Goebbels auraient été impuissants et désarmés*».

Eichmann déclarait à ses juges : «*j'étais adapté à ce travail de bureau dans la section, j'ai fait mon devoir, conformément aux ordres... et on ne m'a jamais reproché d'avoir manqué à mon devoir*». Le devoir... Voilà le maître mot... C'est celui qui dirige le colonel Ehrhardt dans le film de Lubitsch, les sections d'assaut du *Dictateur*, les soldats allemands de *La Vie est belle*... Eichmann aimait se décrire comme «*une goutte dans l'océan, un instrument dans les mains de forces supérieures*»¹⁹. Ehrhardt, et les autres nazis de ces comédies ne sont pas autre chose... Faisant preuve d'un caractère autoritaire, ils sont capables de s'incliner vers le haut, tout en donnant des coups vers le bas. Il suffit de voir la relation presque mièvre instaurée entre Ehrhardt et le pseudo professeur Siletski et ses rapports avec son subordonné Schultz.

Les différentes comédies condamnent cette obéissance aveugle à cette idéologie barbare, montrant à la fois ses dangers mais également son ridicule. Ainsi, Chaplin, à la fin de son film, n'hésite pas à appeler à la désobéissance dans un véritable hymne à l'insoumission :

«*Soldats, n'obéissez pas à des brutes qui vous méprisent et qui vous oppriment, qui vous dictent vos pensées ! Qui font de vous des bêtes, de la chair à canon. Ne cédez pas à ces*

êtres dénaturés aux cerveaux et aux cœurs de machines. Vous n'êtes ni des machines ni des bêtes, mais des hommes qui portez l'amour dans vos cœurs. Vous n'avez pas de haine, seuls haïssent les dénaturés. Ne combattez pas pour l'esclavage, combattez pour la liberté !»

Chaplin insiste alors sur l'humanité des soldats de Hynkel, tout comme le fait le rabbin de *Train de Vie* : «*Je peux leur parler, ce sont des hommes, des mensch comme nous, ils ont un dieu...*». Mais cette mécanisation par l'idéologie, ce sacro-saint respect de la hiérarchie ont fait d'eux des monstres dénués de tout sentiment de pitié et de compassion. Schlomo, le schnorrer de la communauté du film de Radu Mihaileanu rappelle alors que, face à la barbarie, face à un ordre inique, la désobéissance s'impose, que tous, nous devons garder notre libre arbitre : «*Tu brûlerais les tiens pour les défendre, tu les traiterais comme des bêtes, les séparant les uns des autres, les enfants des parents, les frères des sœurs, les maris des femmes, juste parce que le rabbi et le conseil des sages te l'auraient demandé ?*». Les nazis, eux l'on fait...

Cette obéissance poussée à l'extrême aboutit à une certaine forme de déshumanisation. Georges Sadoul présente les sections d'assaut comme «*des automates mécanisés par Hynkel*»²⁰. Ainsi, les serveurs du «*nouvel ordre*» ne sont guère plus que de simples pantins. Dans ces comédies, c'est ce qui va perdre les nazis : leur respect mécanique de la discipline, leur dévotion aveugle envers le Führer, les réflexes conditionnés qui, chez eux, se substituent au raisonnement.

Dans *La vie est belle*, le personnage du capitaine Lessing en est la parfaite illustration : il se déroule devant ses yeux un massacre sans précédent, alors que l'humanité vacille sous la barbarie, il demeure obsédé par une simple devinette... alors que son ami et toute sa famille sont sur le point d'être exterminés, il lui demande de l'aide pour résoudre cette

énigme. Le capitaine Lessing n'est alors qu'un simple automate, un simple exécutant. Nous pouvons retrouver cet exemple de déshumanisation dans les sections d'assaut du *Dictateur*, notamment quand un des serveurs de Hynkel tire la langue afin qu'il puisse cacheter une enveloppe : l'homme ici n'a plus rien d'humain, il est devenu une machine dont l'unique fonction est de servir son maître et son régime «dénaturé».

De la prédominance des instincts sexuels

«*Le dictateur est le fils d'une peur très ancienne, dans laquelle dominent les éléments sexuels*»²¹ ainsi Carlo Levi décrit le personnage de Hynkel. Il est intéressant de noter que dans la plupart des films mettant en scène des fascistes ou des nazis, la représentation des caractères sexuels est très importante. Les comédies n'échappent pas à la règle. Le septième art a su démontrer le caractère pathologique des régimes autoritaires et plus spécifiquement une certaine perversité de ces derniers. Cela rejoint notamment les conclusions de Wilhelm Reich, qui affirme dans son ouvrage *La psychologie de masse du fascisme*²², que la société moderne, aliénante, réprime à la fois l'esprit critique et l'instinct sexuel. Toutes ces pulsions ainsi réprimées entraînent le défoulement inévitable que constituent le fascisme ou le nazisme²³. Les masses castrées recherchent alors la violence, l'attrait des armes, les uniformes, les musiques martiales. En effet,

ces dernières leur rappellent leur virilité perdue. Ainsi, ces masses s'abandonnent à l'agression sadique qui leur donne l'illusion de la puissance.

Le caractère de perversion sexuelle des nazis et des fascistes est omniprésent dans le film de Chaplin. Carlo Levi voit dans le ballet du dictateur avec le monde comme partenaire, la représentation d'un «orgasme angoissé». Ce dernier n'hésitant pas à «s'étendre sur la table, à plat ventre comme une putain, avec un sourire obscène et épouvanté». D'ailleurs, la mappemonde éclate, après avoir rebondi sur sa croupe...

Les relations de Hynkel avec les femmes sont d'autant plus révélatrices. Ainsi, lorsqu'il danse avec Donna Rachele, il n'hésite pas à l'abandonner au premier prétexte, les yeux remplis d'une grotesque, mais néanmoins touchante mélancolie. Il en est de même avec sa secrétaire avec laquelle il fait preuve d'un instinct sexuel animal voire primaire, ne s'exprimant que par grognements. Mais dès que la jeune femme est sur le point de succomber aux aryennes phéromones, il s'enfuit sous le moindre prétexte, la terreur s'extériorise alors en féroce impuissance²⁴. Les manifestations de sa «folie sexuelle» sont nombreuses : scènes du miroir du fichier, les poses interrompues pour les portraits, l'arrachage des décorations et des boutons de Herring, la lutte avec Napaloni entre les saucisses et les spaghettis, sa façon d'écraser les noix comme des têtes de Juifs, la banane qu'il brandit furieux comme simulacre et comme épée, le verre d'eau versé

²¹ LEVI, C., «La mappemonde du Dictateur» in *Charles Chaplin, Premier plan*, n° 28, avril 1963, p. 73 - p. 76.

²² REICH W., *La psychologie de masse du fascisme*. Paris, éd. Payot, 1972, 333p. (Coll. Science de l'homme).

²³ «*La répression des besoins sexuels soustrait les masses de la conscience et s'ancre intérieurement sous forme de défense morale, empêche la révolte. Le résultat en est le conservatisme, la peur de la liberté, une mentalité réactionnaire*», REICH W., *op.cit.*

²⁴ «*L'idéologie raciste est l'expression caractéristique biopathique de l'homme frappé d'impuissance orgastique*», REICH W., *op.cit.*

²⁵ STRASSER, O., *Hitler et moi*. Paris, éd. Grasset, 1940, 248p.

dans le pantalon après un discours enflammé...

Ces allusions à la perversité de l'idéologie raciste sont plus discrètes dans le film de Lubitsch. Elles sont principalement incarnées par le personnage du professeur Siletski. La personnalité de ce dernier est entièrement marquée par l'empreinte du national socialisme. L'idéologie nazie a complètement contaminé l'individu jusqu'à la sexualité et l'accompagnera jusqu'à sa mort. Cela se retrouve notamment dans sa tentative de séduction de Maria Tura, où le langage militaire et la praxis nazis tiennent une place importante. Ainsi le pseudo ralliement de l'actrice polonaise au nazisme devient une forme de concrétisation sexuelle : après avoir embrassé Siletski, elle murmure un «*Heil Hitler !*» troublé... Cette scène nous fait immanquablement penser à un passage du livre d'Otto Strasser, *Hitler et moi*²⁵ : «*Au congrès de Nuremberg de 1937, devant 20 000 femmes, Hitler déclara : «Que vous ai-je donné à toutes avec le national socialisme ? L'homme !» Je m'excuse de la crudité du terme mais ce qui se passe en ces femmes n'est comparable qu'à l'orgasme. Lord Northcliffe n'a-t-il pas dit avec beaucoup de raison : «Un bon discours est fait d'un drapeau, d'une mare de sang et pour le reste de sexualité».*

Le personnage du colonel Ehrhardt, quant à lui, n'hésite pas à déclarer ouvertement : «*Je me méfie des femmes !*». Il est à l'image de Herring dans *Le Dictateur*, la personnification même d'une personnalité dont la pensée repose sur un système binaire de punition et de récompense. Il en découle un comportement presque enfantin envers les hautes autorités nazies, comme il en serait avec un père autoritaire. Il ne cesse de s'inquiéter des propos qui pourrait être reportés au Führer, alors qu'Herring tente sans cesse de satisfaire au mieux Hynkel dans l'espoir d'un signe de reconnaissance de ce

dernier, notamment par une médaille ; médaille que lui retirera Hynkel à la première bévue commise, allant même jusqu'à enlever les boutons de son pantalon...

Le colonel Ehrhardt, dans sa tentative de séduction de Maria Tura, se montrera à l'image de Hynkel, à la fois maladroit et bestial.

Antisémitisme et persécutions

Les persécutions et les violences antisémites tiennent bien entendu une place importante dans ces comédies puisqu'elles constituent le sujet principal de ces œuvres. Il est donc nécessaire à plus d'un titre de nous interroger sur la représentation qui en est faite : comment la comédie parvient-elle à représenter ces événements dramatiques ? A priori, Shoah et comédie semblent antinomiques. En effet, il semble difficile de faire rire en voulant représenter un drame d'une telle ampleur, tout comme de vouloir inclure la représentation de ce drame dans une comédie. Certains, comme Chaplin, choisissent la dérision. Ainsi, la tentative de lynchage du petit barbier juif devient une sorte de ballet burlesque dont la chorégraphie porte l'empreinte des premiers *Charlot*. Alors que des réalisateurs pensent que l'humour doit savoir s'arrêter devant les portes d'Auschwitz (Radu Mihaileanu), d'autres n'hésitent pas un seul instant à les franchir (Lina Wertmüller, Roberto Benigni)... Lubitsch, quant à lui préfère la force de la suggestion et non celle de la représentation.

Dans le film de Chaplin, le personnage de Garbitsch joue un rôle fondamental dans la politique raciale d'Hynkel. Personnage froid et machiavélique, il est le principal acteur de la persécution des Juifs. A l'inverse d'Herring, l'autre homme de main du dictateur, il ne fait en aucun cas rire. A ses yeux Hynkel ne livre pas suffisamment les

Juifs à la vindicte populaire : «*Vous auriez pu être plus violent à propos des Juifs, il faut exciter la colère du peuple, cela lui fera oublier sa faim*». Il semble, plus que tout, vouer une haine certaine à l'encontre des Juifs. Ainsi, il dirige Hynkel comme un pantin, comme un instrument pour laisser libre cours à sa haine. Plus que jamais, Hynkel personnifie un homme de paille. Ainsi, c'est Garbitsch qui planifie leur conquête du monde et leur nouvel ordre : «*on va d'abord se débarrasser des Juifs (...) Nous tuerons les Juifs, exterminerons les bruns et votre rêve se réalisera : une pure race aryenne*». Alors que le peuple de Tomainie semble gronder, les dirigeants du pays veulent faire diversion : «*nous pourrions incendier les maisons des Juifs, lancer une attaque spectaculaire sur le ghetto...*». A plusieurs reprises, il semble que l'antisémitisme des *Doubles Croix*, à part peut être celui de Garbitsch, repose sur la politique du bouc émissaire : dès que le régime d'Hynkel semble menacé, cette haine de l'autre resurgit. Dès qu'Hynkel a besoin de fonds d'un banquier juif pour l'invasion du pays voisin, les persécutions s'en trouvent stoppées, mais reprennent de plus belle, lorsque, finalement, le banquier refuse, comme par vengeance. La doctrine raciste d'Hitler est ridiculisée par le biais de celle d'Hynkel. Ainsi, il n'hésite pas à dire que les bruns sont pires que les Juifs, alors que tout le personnel des *Doubles Croix* est constitué par des bruns, tout comme l'étaient Hitler et ses principaux comparses. Que ce soient les membres des *Doubles Croix* ou les hautes sphères du pouvoir nazi, aucun ne correspond à l'archétype de l'aryen tant adulé. Malgré tout, l'antisémitisme d'Hynkel n'est pas feint. Pour s'en assurer, il suffit d'écouter attentivement le discours d'ouverture d'Hynkel. Malgré la traduction édulcorée du

traducteur officiel, nous pouvons nous rendre compte que son discours est constitué d'un mélange d'abolements, de mots allemands, de yiddish, entrecoupés d'anglais ; le tout constituant une violente invective contre les Juifs. En effet, le seul mot réellement identifiable est «*JUDEN*», mot prononcé avec de fortes contorsions faciales.

La représentation des persécutions antisémites dans le film de Chaplin atteint une violence rarement égalée dans les autres comédies ayant le même thème. Ainsi, nous pouvons assister à une tentative de lynchage du petit barbier qui échappe de peu à la pendaison. L'exécution d'un Juif en Osterlich reste un moment fort de ce film. Mais, paradoxalement, la plupart de ces scènes demeurent les plus drôles du *Dictateur*. Il suffit, pour s'en convaincre, de se remémorer la scène où Hannah prend la défense du petit barbier, à l'aide de sa poêle. Il a fallu tout le talent de Chaplin pour rendre comique l'insupportable. Malgré tout, certains critiques de l'époque ont pensé que la représentation de ces mesures n'était finalement que très légère. Ainsi, Ed Sullivan écrit à l'époque : «*Charlie a commencé l'écriture de son scénario il y a un an et demi, tandis que la persécution séculaire des Juifs atteignait un sommet en Allemagne. Mais dix-huit mois, c'est une longue période en ces temps où tout va très vite. Depuis, ces persécutions sont déjà passées et le monde entier a pris feu ; la France a été vaincue et humiliée ; le Japon a instauré un règne de terreur en Orient ; et avec le bombardement de Londres où des milliers de civils innocents, pratiquement tous aryens, sont tués ou sans abris, la persécution des Juifs a perdu sa valeur dramatique. D'autant plus que les persécutions montrées par Chaplin ne vont pas plus loin que des fenêtres badiageonnées, quelques gifles ou l'envoi en camp de concentration*»²⁶.

²⁶ DELAGE, C., *Chaplin, la grande histoire*, Paris, éd. Jean Michel Place, 1998, 144p.

Chaplin, dans son film, s'intéresse également au sort des Juifs d'Osterlich. Ainsi, les premières images que l'on voit de ce pays sont la mise à sac d'un ghetto et l'exécution d'un jeune Juif qui tentait de s'interposer. Garbitsch, dans un discours après l'invasion, n'hésite pas à déclarer : *«Les Juifs et les non aryens perdront leurs droits civiques. Ce sont des êtres inférieurs, les ennemis de l'Etat. Tout aryen a le droit de les haïr (...).»*

Le film de Lubitsch, quant à lui, semble construit de manière différente de celui de Chaplin. En effet, bien que de confession israélite et situant l'action de son film en Pologne, pays martyr de la Seconde Guerre Mondiale, il ne fait, à aucun moment, allusion au drame dont est victime la communauté juive. D'ailleurs à part Greenberg, il ne semble avoir aucun Juif dans *To be or not to be*. Lubitsch, lors de la sortie de son film en 1942, prétend avoir fait une œuvre sur le drame polonais. Cela fait quatre ans que la Pologne est occupée par les troupes allemandes, nous pouvons donc être surpris du manque de traitement de l'antisémitisme dans ce film. En effet, dès 1939, des mesures plus que radicales ont été prises à l'encontre de cette population. La Pologne de Lubitsch est à l'image de l'Osterlich-Autriche de Chaplin : des endroits magnifiés par une certaine vision hollywoodienne de l'Europe. En effet, la Pologne a pourtant, au cours de sa courte existence, un lourd passif antisémite.

Le professeur Siletski tente tout de même de légitimer les exactions commises contre la population polonaise : *«nous voulons créer un monde heureux...»*, à quoi Maria Tura répond : *«ceux qui n'ont pas envie d'être heureux n'ont pas de place dans ce monde...»*. L'actrice résume alors parfaitement les bases de l'idéologie national socialiste : toute opposition est exclue, tous ceux qui n'entrent pas dans cette conception du

monde doivent, par conséquent, être éliminés et extirpés comme d'un corps malade. Ces mesures seront présentes dans le film de Lubitsch grâce à des affiches placardées dans les rues de Varsovie : *«couvre Feu»*, *«internement en camp»*, *«peine de mort»*, *«tir à vue»*... Illustrant la réelle volonté des nazis quant à leur entreprise d'extermination de la société polonaise, Hans Franck déclarait suite à l'invasion allemande *«Le rôle politique du peuple polonais est fini. Nous ferons disparaître à jamais la notion même de Pologne. Jamais la république ne renaîtra sous quelque forme»*. Le pays sera exploité sans vergogne par les troupes d'occupation. Nous pouvons retrouver cette détresse du peuple polonais dans le film de Lubitsch, lorsque le colonel Ehrhardt, en tentant de la séduire, propose à Maria Tura : *«je veux vous offrir un beau bracelet que j'ai confisqué aujourd'hui. Je peux vous rendre la vie plus belle»*. Ses autres arguments sont encore plus perfides, il propose de lui *«donner du beurre, trois œufs par semaines»*. Si *«trois œufs par semaines»* suffisent pour conquérir une vedette de théâtre, on peut légitimement se demander dans quel état de misère doit se trouver le reste de la population.

Le film de Radu Mihaileanu insiste moins sur cet aspect sombre de notre histoire. En effet, son film ne montre que peu de scènes de répression. Cela semble logique lorsque nous connaissons le scénario de ce film. Cette œuvre relate les aventures d'une communauté qui tente justement de fuir ces dernières. Malgré tout, il existe, dans cette œuvre, un certain nombre de scènes émouvantes retraçant la folie meurtrière des nazis. Dès le début de l'histoire, nous sommes conscients du drame qui est en train de se jouer : *«l'armée nazie fait exécuter ou déporter vers des destinations inconnues toutes les familles juives. Toutes ! Hommes, femmes, vieux et enfants. Des villages entiers ! La rumeur se confirme. Personne n'est jamais*

revenu ou n'a jamais écrit une seule lettre...». Plus tard, le rabbin nous rappelle la situation des Juifs autrichiens : «*il est arrivé ce matin de Suisse, où il habitait depuis qu'il a dû quitter son pays d'origine, l'Autriche, envahie par les barbares d'Hitler*». Le premier contact avec l'entreprise de terreur nazie est une circulaire qui vient se coller sur le visage de Schtroul, le conducteur de la locomotive, lors de la traversée d'une gare. Nous apprenons, plus tard, le contenu de ces dernières «*Nouvelles lois concernant la population israélite*». Il s'agit en fait des mesures dictées par l'administration nazie concernant la déportation de masse des Juifs vers les camps.

Les contacts de la communauté avec les nazis sont peu nombreux. Mais ces rencontres nous révèlent certains éléments contextuels. Ainsi lorsqu'un nazi s'étonne de l'absence du train de la communauté dans le programme ferroviaire, Mordéchaï lui apprend que son train est un convoi de déportation, le nazi lui répond : «*Y en a d'autres...*». L'existence d'un tel programme où sont mentionnés les trains de déportation est la preuve, si besoin est, que l'extermination est, dans le film comme dans la réalité, un événement parfaitement planifié et organisé. Cette impression est confirmée dans la suite du dialogue : «*la plupart des trains de déportation sont avec des Juifs, herr Major ! Et ils figurent sur le programme !*». Alors que jusqu'à présent la barbarie nazie n'était pas représentée, elle surgit au détour d'une scène : «*Surpris, Mordéchaï regarde autour de lui, essaye de se repérer. Il reçoit le coup de grâce. Il aperçoit au loin, derrière une maison, plusieurs soldats allemands qui font monter dans un camion, violemment, des paysans voisins du shtetl, dont le maire et le facteur*». La réalité nazie est bien là... Bien que le film de Mihaileanu ait choisi de ne pas montrer crûment cette réalité, elle rattrape l'intrigue du film. Peu de temps après nous

assistons à la destruction du shtetl : «*Un lance flamme crache du feu. Le Hauptmann SS fait brûler le shtetl. La synagogue est entièrement en flammes. Brûlent les chaussures et les bottes d'Itzik et son plan de travail, le rouleau à pâtisserie de Golda, les étagères remplies de vieux livres de la Yeshiva, la photo de mariage de Mordéchaï*». Toute la tragédie du peuple juif est résumée dans cette scène. Elle représente la fin d'un monde et est remplie de symbolique comme la combustion de la synagogue, celle de la photo de mariage de Mordéchaï. Il s'agit avant tout d'un choix du réalisateur : raconter ce qui a été la réalité, tout en évitant de montrer la violence pour la violence. Ainsi lors d'un entretien qu'il a bien voulu nous accorder, il nous explique : «*mon choix, ça a été de montrer l'autre face du miroir, c'est à dire de montrer l'horreur sans la filmer, la suggérer en montrant l'autre côté, en disant : «Voilà, ces gens et cette vie-là étaient sublimes et voilà ce qu'on en a fait à la fin !» Tout cela, sans montrer comment on les tuait, en disant, surtout aujourd'hui où la violence est tellement banale, que cela ne servait à rien de la montrer*». Le point culminant de ce film demeure la vision de Schlomo derrière des barbelés, nous expliquant que tout cela n'est qu'un rêve... Le réalisateur nous rappelle encore une fois de plus que la réalité est ou ne peut plus cruelle que son film, nous laissant alors apprécier l'immensité du crime nazi.

Il est difficile de parler de la représentation de l'antisémitisme et des persécutions qui en découlent dans le film de Roberto Benigni. Dans cette œuvre, il n'existe que quatre tentatives de représentation de la folie nazie : l'agression de l'oncle de Guido, la présentation du manifeste de la race à l'école, le maquillage de Robin des bois et le problème de mathématique nazi. Il est vrai que l'antisémitisme n'est en aucun cas un élément fondateur du fascisme italien. Mais cette

absence est gênante pour plusieurs raisons car elle revient, entre autres, à nier la spécificité même de la Shoah. Malgré tout, le réalisateur italien choisit de faire dérouler la deuxième partie de son film dans l'enceinte d'un camp d'extermination...

De la représentation ou de la non-représentation du mal absolu

Dans les différentes comédies étudiées, nous pouvons voir la représentation ou la non-représentation de ce qui est devenu la personification même du mal absolu : le camp d'extermination. Il est alors important de différencier les deux formes de camps représentées. En effet, dans *Le Dictateur*, le petit barbier et Schultz sont internés en camp de concentration, alors que dans *Train de vie* et *La vie est belle*, il est fait allusion au camp d'extermination. Ces deux formes d'univers concentrationnaires se situent à des époques différentes et ont des finalités différentes, même si ces dernières se rejoindront au cours de la Seconde Guerre Mondiale.

Le petit barbier et Schultz sont arrêtés par les hommes de main d'Hynkel pour avoir tenté de mettre fin aux projets déments du dictateur. Deux scènes seulement se déroulent dans l'enceinte du camp. Rapidement les deux hommes vont pouvoir, dans des conditions inconnues, s'échapper. Dans ces deux scènes, nous pouvons voir l'arrivée au camp et le petit barbier lire une lettre que lui a adressée Hannah. A son arrivée au «*Lager*», le petit barbier fait allusion à la «*smoking room*» que l'on peut traduire par le «*fumoir*». Cette parole du héros, par la suite, a été sujette à de nombreuses controverses : plaisanterie innocente de Chaplin qui aurait pu aussi bien demander le boudoir, prémonition du réalisateur concernant le drame qui allait se jouer ou dénonciation de l'entreprise de

mort des nazis, sur-interprétation des historiens ? L'action du *Dictateur* est censée se dérouler en 1938, année où les camps de concentration ne sont pas encore munis de fours crématoires. Le film sort sur les écrans le 15 octobre 1940 : Auschwitz n'est encore qu'un simple camp de prisonniers et l'entreprise de mort à portée industrielle des nazis n'est pas encore mise en route... Nous ne nous aventurerons pas à répondre à cette question, celle de l'interprétation de cette phrase du petit barbier. Il semble malgré tout évident qu'il ne s'agit pas d'une dénonciation des chambres à gaz et de la Solution Finale comme cela a déjà été avancé. Cette théorie ne tient pas face à une démarche rigoureusement historique et historienne...

La représentation du camp de concentration de Chaplin est également sujette à controverse : il semble étonnant que le petit barbier ait la possibilité de lire librement une lettre que lui a envoyée Hannah, surtout dans les circonstances de son arrestation. Par contre, le broyage de l'individu par l'univers concentrationnaire est évoqué. Le petit barbier, lors de son entrée au baraquement, marche au pas de l'oie, prouvant la discipline de fer qui régnait en ces lieux. Le baraquement est austère, décoré des symboles du régime d'Hynkel (la double croix) et d'un portrait du dictateur avec la tristement célèbre devise : «Heil Hynkel». Les détenus n'ont pas l'air de souffrir des conditions de vie du camp. Cela revient à poser le débat que nous avons entamé dans notre partie sur la fiction et la Shoah «*(...) maquiller des figurants en cadavre est obscène (...)*», représenter des hommes diminués par l'univers concentrationnaire ne l'est pas moins, surtout pour une comédie...

Certains ont donc critiqué la vision «chaplinesque» des camps de concentration. C'est notamment le cas de Ilan Avisar : «*Le plus gros problème avec «Le Dictateur» vient de son intention même, le traitement*

comique de Hitler et du phénomène nazi. Par sa veine satirique, le film de Chaplin réduit le sérieux de la situation historique, transforme l'humain en mécanique, ridiculise l'absurde, et souvent, c'est un pur divertissement. Mais, étant donné l'énormité des crimes nazis (le pire restait à venir), peu de spectateurs d'aujourd'hui seraient prêts à admettre que Hitler et l'Holocauste peuvent prêter à rire». Cette critique n'est, bien sûr pas contemporaine de l'œuvre de Chaplin. Ce dernier ne devinait pas l'ampleur du crime car comme le rappelle Annette Wieviorka : «*la Shoah, le génocide, n'est pas le produit du camp de concentration. La première génération des camps nazis : Dachau, Buchenwald, Oranienburg-Sachsenhausen, Ravensbrück, ne concerne pas les Juifs en tant que tels ; ceux qui y sont internés le sont en tant que communistes ou socialistes (...) Les quelques 30 000 Juifs qui les peuplent après la Nuit de cristal ne sont pas destinés à rester internés. Leurs biens sont spoliés, ils sont expulsés quand ils trouvent un pays pour les accueillir*»²⁷.

Aucun réalisateur de comédie ne s'était aventuré à représenter un camp d'extermination. Il existe, comme nous avons pu le voir, un sérieux problème moral quant à leur représentation dans des films de fiction. Il est évident que ce dernier se pose plus fortement quant à la comédie. Ainsi dans *Train de vie*, Radu Mihaileanu s'est posé comme limite la représentation de ce lieu maudit : «*je me suis interdit de filmer le camp. L'image à la fin du film est la plus serrée possible. J'ai essayé de la faire plus*

large avec des figurants, mais je me suis tout de suite dit que je ne savais pas faire cela. Je ne savais pas montrer des prisonniers qui se baladaient à l'intérieur des camps, alors que ce n'était pas la réalité des camps. Montrer des Allemands qui tapaient ou qui tuaient des Juifs, ce n'était pas possible non plus, car cela aurait été encore minimalisant et banalisant...»²⁸. Malgré tout, Radu Mihaileanu voulait rappeler la dure réalité de l'extermination. Ainsi, à la fin du film, il représente Schlomo en gros plan. Peu à peu la caméra recule, s'éloignant, élargissant le cadre. Nous pouvons alors découvrir le véritable environnement de Schlomo : ce dernier se trouve derrière des barbelés, debout, vêtu d'un uniforme rayé. Nous apprenons alors que toute l'histoire qui vient d'être racontée est le fruit de l'imagination du schnorrer.

Roberto Benigni, quant à lui, a décidé qu'une partie de son film se déroulerait dans l'enceinte d'un camp d'extermination. Il s'agit d'une première pour une comédie, excepté le film de Lina Wertmüller *Pasqualino*. Benigni, de son propre aveu, n'a pas cherché à représenter de manière véridique ce lieu. Ainsi, dans la préface du livre tiré de son film, il déclare que son camp «*n'est pas un camp précis : qu'importe de savoir s'il est situé en Italie, en Allemagne, que sais-je encore ? C'est le lieu où sont transférés les Juifs, mais celui-ci n'est pas reconstitué en mettant à profit les ressources de la philologie. C'est «le» camp de concentration : il représente tous les camps de concentration du monde, de toutes les époques (...) le camp, les mœurs, les objets dans le film, tout est réin-*

²⁷ WIEVIORKA, A., «L'expression *camp de concentration*» in *Vingtième siècle*, n° 54, avril-juin 1997, p. 10 - p. 11.

²⁸ Entretien avec le réalisateur.

²⁹ BENIGNI, R ; CERAMI, V., *La vie est belle*. Paris, éd. Gallimard, 1998, 251p.

³⁰ MERIGEAU, P., «Oublier l'Holocauste» in *Le Nouvel observateur*, n° 1771, 15/10/98, p. 142- p.145.

³¹ LOISEAU, J-C., «La vie est belle» in *Télérama*, n° 2545, 21/10/98, p. 28 - p. 30.

³² CHARB., *La vie est bête, Benigni aussi*.

³³ <http://www.bacfilms.com/>

venté. Les horreurs ne sont pas décrites dans leurs détails, mais évoquées, suggérées pour en ressortir les horreurs au-delà de l'effroyable (...) les monstruosité ne sont pas montrées, le camp de concentration n'est pas identifiable à un camp précis mais il correspond à notre imaginaire, à l'horreur que nous portons désormais tous en nous. La violence n'est pas niée, à l'instar des chambres à gaz, les morts sont bien là mais ils demeurent aux marges de la scène. (...) Certaines choses, qui sont parfois un peu usées d'avoir été trop nommées, comme justement les camps de concentration et l'horreur de l'extermination des Juifs, à travers ce paradoxe, à travers ce jeu de l'irréalité, pourraient recommencer à étonner beaucoup, à émerveiller, à recommencer, précisément, à paraître justement impossibles... »²⁹.

Cette idée de représenter la monstruosité des camps de concentration et d'extermination en un seul lieu a été sujette à de fortes controverses. Certains, s'appuyant sur le fait que ce film est une fable, pensent que la question du réalisme des situations ne se pose pas³⁰. Selon eux, Benigni a eu l'intelligence de ne pas chercher une reconstitution réaliste, mais de proposer une idée de camp, une stylisation et non une représentation de l'immonstrable. Cet avis semble partagé par J-C. Loiseau : «Benigni se garde bien de décrire le système concentrationnaire, les gens qui le servent, les rites macabres qui le définissent. «La vie est belle» ne traite pas de l'Holocauste. Benigni ne reconstitue pas un camp d'extermination, il ne met pas en scène d'abominables brutes SS. Entre l'infilmable et le trop filmé, il prend le seul parti possible : il s'éloigne de tout réalisme et stylise pour ne pas trahir. Ce choix moral autant qu'esthétique est décisif. Ce camp où a été déporté Guido n'a jamais existé, et ne ressemble à aucun des lieux de mort créé par les nazis»³¹. Il est vrai qu'à aucun moment, le metteur en scène ne nie l'exis-

tence de l'extermination. Il en montre les pires aspects : les trains, les douches et les corps entassés même s'il faut l'avouer, d'une manière adoucie qui peut, à plusieurs égards, être gênante voire dérangeante. Charb, dans *Charlie Hebdo*, insiste sur ce point : «les SS sont ces gentils organisateurs, le camp de concentration est une sorte de Disneyland où Mickey porte le pyjama rayé. Benigni se balade comme il veut dans cet Auschwitz de carton-pâte. Il a envie de faire passer un message à sa femme qui est, elle aussi, prisonnière, pas de problème : il entre dans un poste de garde désert, fait coucou dans un micro et tous les haut-parleurs crachent sa voix de crécelle. Benigni est employé à porter des enclumes (Ah ! Ah !) toute la journée : pas un soldat pour le surveiller (...). Le camp de concentration de Benigni, c'est le pays joyeux des monstres gentils, oui, c'est un paradis (...) Benigni aperçoit un amas de corps décharnés. Aie ! Là, où on est censé voir un charnier, on voit un décor grossièrement peint...»³² Benigni se défend en indiquant que la fable peut aussi bien renseigner qu'un réalisme de toute façon impossible. Dans le *Figaro*, il rappelle qu'existe aujourd'hui une souveraineté de la vérité documentaire alors que lui «ne montre qu'un rêve au-dessus de la réalité»³³.

Il est alors difficile pour nous d'analyser le camp d'extermination dans *La vie est belle*, puisque, de l'avis même du réalisateur-scénariste-acteur, ce camp ne correspond à aucune réalité historique. Pourtant, nous pouvons y retrouver différents aspects de la vie des camps.

Il est difficile de parler de ce camp : camp de travail, camp de concentration, centre d'extermination... Benigni déclare que le camp représenté dans son film n'est rien d'autre qu'un «archétype platonicien du monstre». Il existe, pourtant, plusieurs allusions à l'extermination. Cela devient réellement concret lorsque Giosué apprend à son père qu'il a

refusé d'aller prendre sa douche, nous rap- pelant les moments de bonheur où Giosué, avec la complicité de sa mère, se cachait pour échapper à son bain hebdomadaire.

Plus tard, nous découvrons, par l'intermé- diaire des yeux de Dora, la triste réalité : «*de l'autre côté de la fenêtre munie de bar- reaux, sous le ciel du coucher du soleil, on entrevoit au loin le cortège des vieilles gens et enfants qui sont en train de franchir à petits pas la porte métallique du bâtiment servant de chambre à gaz*».

La caméra du réalisateur italien n'hésite pas à suivre l'oncle de Guido jusque dans l'an- tichambre de la chambre à gaz. Par la suite, nous assistons au travail des femmes qui consiste à trier les effets personnels des déportés gazés. Benigni, afin d'accentuer le côté dramatique de cette scène, ne fait preu- ve d'aucune originalité. En effet, dans cette scène, un petit chat évolue dans les montic- ules de vêtements. Ce dernier appartenait à une petite fille déportée en même temps que Guido. Outre le fait de nous faire savoir ainsi le sort réservé aux enfants, Benigni réutilise surtout un procédé qui a fait la réussite de *La liste de Schindler*, celui du petit manteau rouge.

La perception du drame atteint son paroxys- me avec la découverte par Guido d'un char- nier. Ce dernier a été, comme nous avons pu le voir, un sérieux sujet de polémique. Non seulement, cette scène se passe dans le brouillard, mais le charnier en lui-même semble être un grossier décor de théâtre. Benigni affirme à ce propos : «*là, j'ai pensé à l'apparition onirique de l'énorme paquebot dans Amarcord...*»³⁴. Onirique, c'est bien là

le problème : «*toujours est-il qu'on a l'im- pression qu'il rêve cette scène. Le flou, l'épais brouillard, renforce cette impression dont les Garaudy se régaleront*»³⁵.

Les allusions faites par Giosué sur les atro- cités commises (boutons, savons) nous montre l'étendue de la monstruosité et de la barbarie des nazis. La réponse de Guido renforce le sentiment de malaise de certains critiques et spectateurs : «*ils nous brûlent dans un four ? J'avais entendu parler du four à bois, mais du four à hommes, jamais, ça alors, jamais ! Oh, il n'y a plus de bois, passe-moi un avocat ! Oh, cet avocat ne brûle pas, il est vraiment vert, hein ! Crois- moi... Giosué, laisse tout cela, allez... Un beau jour, on va finir par te dire qu'avec nous, ils feront des abat-jour, des presse- papiers... et toi, tu prends ça au sérieux. Parlons de choses sérieuses. Demain matin, j'ai une course de sacs avec les méchants... Toi...*». Un beau jour, on a réellement prou- vé qu'ils faisaient des abat-jour et des pres- se-papiers... Il ne s'agit pas ici, évidemment, d'une volonté «*négationniste*» de la part de Benigni, mais plus de précaution aurait été souhaitable...

Rire et devoir de mémoire

Aujourd'hui, nous tentons de trouver de nouveaux modes de transmission, notam- ment en direction des jeunes. Cible fonda- mentale, car comme le souligne Mr Goldberg : «*La transmission de la mémoire est d'autant plus importante chez les jeunes car ils constituent la base de la société actuel- le*»³⁶. Ces derniers semblent pourtant se

³⁴ KLIFA, T., «La vie est belle» in *Studio*, n° 139.

³⁵ CHARB., *op.cit.*

³⁶ Communication lors du colloque *Histoire, mémoire et éthique*. Nancy, 25-28 novembre 1998.

³⁷ FERENCZI, A., «La vérité en farce» in *Télérama* n° 2545, 21/10/98, p. 20 - p. 26.

³⁸ DREYFUS, L., *Benigni : one man Shoah*.

³⁹ Entretien avec Radu Mihaileanu.

désintéresser de ce qui s'est passé depuis près de cinquante ans... Les différents moyens de transmission de la mémoire semblent être assez rébarbatifs pour les jeunes générations. Certains réalisateurs pensent qu'il s'agit avant tout de trouver une nouvelle forme de langage et décident de passer par la comédie. Il est vrai que cette dernière est loin d'être aussi superficielle que nous pourrions le penser et peut même avoir une certaine utilité sociale. Le rire peut ainsi participer à l'exorcisme de la douleur : l'humour juif, comme nous pourrions le voir par la suite, est un bon exemple. Il est donc légitime de nous demander si le rire ne peut pas être un moyen de transmission qui permettrait aux jeunes générations de s'interroger sur la plus grande tragédie de notre siècle.

La comédie, une forme de langage tout à fait sérieuse.

Depuis que la comédie existe, elle apparaît aux yeux de beaucoup comme un genre superficiel et léger. Cette attitude dénigrante revient à faire fi d'un caractère subversif certain. Malheureusement, nous continuons à considérer la comédie comme un genre de second ordre, incapable de traiter réellement des problèmes de notre société. Il est ainsi fréquent d'entendre que l'on ne peut pas rire de tout, que rire d'un malheur revient à le minimiser voire à le banaliser. Lorsque la comédie décide de traiter de la Shoah, nous pouvons assister à une véritable levée de boucliers. Chaplin et Lubitsch à la sortie de leurs films ont dû affronter un nombre impressionnant de critiques des gens bien-pensants. L'humour continue à déranger, à faire peur. En effet, celui-ci ne respecte rien et ne se soumet à aucun tabou : c'est le propre de la comédie et du rire. Nous avons alors envie de répéter cette phrase du *Dénouement du Revizor* de Nicolai Gogol :

«Rendons au rire son authentique signification ! Enlevons-le à ceux qui en font une raillerie sacrilège, frivole et mondaine». Le rire est quelque chose de sérieux...

La comédie n'est qu'une forme de langage tout comme l'est la tragédie. A la sortie de son film, Roberto Benigni n'hésite pas à déclarer : *«Quand on me dit que le comique ne peut rendre compte de l'horreur et de la tragédie, je ressens comme un racisme artistique envers le comique. Une volonté de censure : «Tu ne peux pas t'occuper de ça !»»* et V. Cerami, le co-scénariste de rajouter : *«Je n'accepte pas qu'on dise «Il est impossible de faire une comédie sur l'Holocauste». Le comique est un genre artistique que je place très haut»³⁷.*

Les différents réalisateurs de comédies ayant pour trait la Shoah précisent que le problème rencontré n'est pas celui du ton humoristique, mais du style employé. *«C'est le style qui compte. Tu peux être très laid et très vulgaire en parlant d'un papillon. Et tu peux être formidable si tu parles d'Hiroshima avec humour. L'humour c'est la sensibilité de chacun. Je suis un comique et je pense à Hiroshima avec mon style. Il y a des choses très tragiques qui, comme le disait Fellini, ne peuvent être dites que par un clown »³⁸.* Cet avis semble être partagé par le réalisateur Radu Mihaileanu : *«Le problème ne vient pas de la comédie, du genre, mais de l'essence du film. Il est vrai qu'il y a des films, comédies ou pas, qui banalisent un sujet. (...) La comédie n'est qu'un langage, une façon de transmettre. C'est comme si on disait qu'en chinois, on banalise un sujet, alors qu'en français, on le rend meilleur. Ce n'est pas la langue qui change le sujet, mais la façon dont on le traite... »³⁹.* Certains reproches faits à Benigni concernent le ton même de la comédie. C'est notamment le cas de Serge Kaganski : *«Traiter la Shoah au cinéma sous forme de comédie sentimentale nous apparaît comme une grosse faute de goût, une gran-*

de maladresse éthique. Parce que ce sujet est suffisamment chargé en soi pour qu'on ne le tartine pas d'un coulis de sentimentalisme supplémentaire et superfétatoire»⁴⁰ Chaplin lui-même après la Seconde Guerre Mondiale déclare à propos du *Dictateur* : «A l'époque, j'étais décidé à aller de l'avant, car il fallait rire d'Hitler. Mais si j'avais connu l'horreur des camps de concentration, je n'aurais jamais pu réaliser «Le Dictateur». Je n'aurais jamais pu tourner en dérision la folie homicide des nazis».

Les préjugés contre la comédie sont tenaces, Radu Mihaileanu a pu le constater lors de la présentation de son film : «Pour moi, la comédie est le genre le plus difficile et le plus tragique. Depuis que je présente «Train de vie», je me rends compte que les gens considèrent la comédie comme un art mineur, donc mon film comme une représentation mineure d'un événement majeur de l'histoire de l'humanité»⁴¹. Cela semble confirmer les craintes du philosophe roumain Cioran, quand celui-ci déclare : «Quelques générations encore et le rire, réservé aux initiés, sera aussi impraticable que l'extase» (Syllogisme de l'amertume)

Rire et Shoah : un exorcisme de la douleur.

L'humour permet parfois de traverser de dures épreuves. Le peuple juif le sait mieux

que quiconque. Cette communauté, souvent victime de la haine et du mépris, a su au fil des siècles, se servir du rire comme d'un bouclier. L'humour juif est donc un exemple exceptionnel de son utilité comme exorcisme du malheur et de la douleur. Cet humour, particulier, repose sur l'autodérision. Il est d'ailleurs fréquent d'entendre dire que l'humour pour les Juifs est comme le violon, on peut les emporter partout où l'on va... «L'un et l'autre peuvent, à leur manière, exprimer des lamentos à peine arrangés. Partout où les Juifs s'installèrent, ils utilisèrent le rire comme bouclier, arme défensive, vengeresse. Il leur permit d'atténuer l'amertume et l'humiliation»⁴². Durant la Seconde Guerre Mondiale, la communauté juive parvient à plaisanter sur son propre malheur, car comme le déclare le réalisateur et scénariste Radu Mihaileanu : «Rire de son malheur, réussir à rire de soi envers et contre tout, est la preuve que l'on est le plus fort». Ont-ils ri dans les ghettos et dans les camps semble une question déplacée. Radu Mihaileanu nous rappelle au cours d'un entretien cette anecdote : «Je ne peux pas généraliser en disant «on riait dans les camps». Rire est un terme trop fort. Zwi Kanar (Lilinfeld, le tailleur dans *Train de vie*) nous a fait rencontrer une personne à Deauville qui a raconté des blagues dans le camp. Mais est-ce qu'ils riaient ? Avaient-ils la force de rire ? Mais ils faisaient des blagues pour survivre, pour res-

⁴⁰ KAGANSKI, S., *Le triomphe du faux*.

⁴¹ Entretien avec le réalisateur.

⁴² BULAWKO, H., «Où il est question d'humour juif». in *Dossier de presse du film Train de vie*. H. Bulawko est journaliste, écrivain et auteur d'une anthologie de l'humour juif. Il est également président de l'*Amicale Auschwitz* et vice-président du CRIF.

⁴³ Lors de l'arrestation de Freud par la Gestapo, cette dernière exigea de lui avant sa libération qu'il signe une déclaration dans laquelle il affirme ne pas avoir été molesté. Freud signe cette attestation en rajoutant : «*Ich kann die Gestapo jedermann auf das beste empfehlen*», c'est-à-dire, «Je peux cordialement recommander la Gestapo à tous».

⁴⁴ MIHAILEANU, R. Dossier pédagogique du film *Train de vie*.

⁴⁵ NAJMAN, C., «laïciser la Shoah» in *Libération*, 19/11/98, p. 6.

⁴⁶ Dossier de presse du film *Train de vie*.

ter humains. Pour se montrer à eux-mêmes qu'ils n'étaient pas des loques et des animaux. Il nous disait qu'il faisait des blagues sur les Allemands, leurs bêtes noires et sur tous les événements de leur vie. Zwi nous a dit que c'est comme ça qu'ils se trouvaient au-dessus d'eux, intellectuellement, spirituellement. Mais, encore une fois, il ne faut pas généraliser. Il ne faut pas dire que dans les camps, on riait. C'est complètement faux et cela donne une image de colonies de vacances aux camps». Ainsi, Tristan Bernard lorsqu'il fut interné à Drancy déclara à sa femme pour la rassurer : «Jusqu'ici nous vivions dans l'inquiétude, à présent, nous vivons dans l'espérance». L. Dawidowicz, dans son livre *La guerre contre les Juifs*, nous rappelle que l'un des chants populaires de Vilna disait : «Soyons joyeux et plaisantons, nous organiserons une fête quand Hitler s'étouffera». L'humour est alors l'arme de ceux qui ne disposent d'aucun pouvoir. Il transforme les rapports de dominés à dominants. Plaisanter semblait apporter quelques soulagements à leur sentiment d'infériorité et à la tension que provoquait chez eux l'anxiété. Ainsi, en 1941, lors des premiers revers de l'armée allemande sur le front russe, les plaisanteries vivifièrent le ghetto. «Quelle est la différence entre Hitler et le soleil ? Le soleil baisse à l'Ouest et Hitler à l'Est» ou «Hitler fait appel aux passeurs du ghetto de Varsovie afin qu'ils l'aident à faire passer un demi-million de soldats dans Moscou. Ils acceptent mais procèdent à leur façon à eux, morceau par morceau, têtes, mains, pieds, chaque tronçon pris séparément petit à petit». Tous ces exemples semblent prouver la justesse de ce dicton yiddish : «Il faut en rire pour ne pas en pleurer»⁴³. Cela nous rappelle cette affirmation de Pierre Piobb : «Il n'est rien qu'un humour intelligent ne puisse résoudre en éclat de rire, pas même le néant ne nous donne le néant en néantissement».

Aujourd'hui, les réalisateurs de comédies ayant trait à la Shoah se défendent d'en rire. Ainsi, pour reprendre Radu Mihaileanu : «On ne peut pas rire de quelque chose. On peut se moquer de quelque chose. Il faut faire la différence entre rire DE quelque chose et en pleurer d'une autre manière ou raconter des histoires d'une autre manière»⁴⁴. Cioran, dans son livre *Sur les cimes du désespoir* précisait déjà que «La tristesse représente un sérieux replié sur lui-même et une intériorisation douloureuse». Ainsi, rire de son malheur permet, entre autre, de libérer cette tristesse. Cette opinion est partagée par Roberto Benigni : «Rire nous sauve, nous aide à ne pas être réduits en miettes, à ne pas être écrasés comme des brindilles, à résister pour passer la nuit, même quand elle s'annonce très longue»⁴⁵. L'humour est une réaction vitale au chaos et au désespoir. Il peut même être préventif comme nous l'apprend Beaumarchais dans *Le barbier de Séville* : «Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer».

Rire et transmission de la mémoire.

La comédie est pour Radu Mihaileanu une nouvelle forme de langage qui permettrait la transmission de la mémoire. Cette dernière ne supplantera pas les autres moyens, mais viendra en renfort. «Le hasard a voulu que je me trouve à Los Angeles pour la sortie de «La liste de Schindler». Cette vision m'a procuré un double effet : une grande émotion et en même temps la certitude que l'on ne pouvait pas continuer à raconter la Shoah de la même façon, uniquement dans le registre des larmes et de l'horreur»⁴⁶. Lors d'un entretien avec le réalisateur, ce dernier précise sa pensée : «Il m'a semblé que, pour l'instant, avec «La liste de Schindler» et «Shoah» de Claude Lanzmann, il paraissait difficile de faire mieux dans ce registre là. Il faut également tenir

compte d'un autre paramètre : j'avais l'impression que les gens en avaient un peu marre de ce sujet là, mais cela n'engage que moi. Par la suite, j'ai constaté que ce n'était pas du sujet dont ils avaient marre, mais de ce type de représentation (...) Comment représenter cela encore pour que la mémoire soit transmise, pour que notre génération continue à en parler ? (...) Je me suis dit alors que le langage n'était pas contemporain, pas moderne. Qu'il fallait raconter la même chose, mais d'une autre manière, d'où la comédie».

Ces comédies ne rient donc pas de la Shoah : «L'humour est au service de la narration, au service de l'histoire»⁴⁷.

Les deux réalisateurs sont parfaitement conscients que leur œuvre s'inscrit dans le devoir de mémoire. Lors de la sortie de *La vie est belle*, Benigni affirme : «Je ne faisais pas une comédie sur l'Holocauste, mais je racontais les aventures d'un comique dans un camp de concentration. Compte tenu de ma nature intrinsèque de comique, c'était aussi, avec tout le respect dont je suis capable, ma contribution à l'indispensable devoir de mémoire»⁴⁸. Chez Radu Mihaileanu, ce sentiment de participer à la transmission de la mémoire est plus vivace, mais également plus évident pour le spectateur. Il s'agit de la fonction première de *Train de vie* de raconter d'une autre manière cette partie de notre histoire afin de sensibiliser le plus grand nombre de spectateurs, dont une partie qui n'irait pas au cinéma à aller voir un film sur la Shoah. Il est important de souligner l'existence d'un dossier pédagogique, à la libre disposition du public dans les salles de cinéma, comportant un entretien de Radu Mihaileanu et de Lionel Abelanski qui porte

sur l'élaboration du film, un historique sur le shtetl, une chronologie de la Shoah et des extraits du livre Ilex Beller, *Ils ont tué mon village*. A la fin de ce dossier, différents sujets de discussion sont proposés comme l'objet d'un débat en classe.

Il est également proposé une bibliographie qui comprend notamment l'ouvrage de R. Hilberg, *La destruction des Juifs d'Europe*. Ainsi il existe de la part du réalisateur, un réel souci de transmission. La fonction de ce film n'est pas seulement de divertir, mais d'intéresser le public à cette tragédie, de lui donner envie de mieux connaître cette période troublée de l'histoire. En effet, Radu Mihaileanu est parfaitement conscient que son film ne suffit pas à expliquer la Shoah et à transmettre la mémoire des disparus. Mihaileanu ne veut plus montrer un peuple en train de mourir, mais une communauté qui rit, chante et espère. Reste au public et notamment aux jeunes à s'interroger sur le pourquoi et le comment d'une d'idéologie qui a voulu détruire cette vie... Le réalisateur, notamment grâce à ce dossier pédagogique, a su donner lors de la sortie de son œuvre tous les éléments indispensables à une telle réflexion. C'est aux autres moyens de transmission et surtout l'école de prendre, par la suite, la relève.

Pour certains, le film de Roberto Benigni est autre chose qu'un moyen de transmission de la mémoire. Ils y voient plutôt un moyen de soulager notre conscience. C'est le cas de Serge Kaganski : « La vie est belle » nous apparaît comme le produit consensuel et bien pensant à bon compte de nos temps de charité humanitaire. Le spectateur sortira du film la conscience allégée, persuadé d'avoir fait

⁴⁷ Propos de Lionel Abelanski tenus dans un entretien accordé pour le dossier de presse du film *Train de vie*.

⁴⁸ REBICHON, M., «Roberto Benigni, le regard du clown» in *Studio*.

⁴⁹ KAGANSKI, S., «Le triomphe du faux» in *Les Inrockuptibles*.

⁵⁰ PERON, D., «La vie..., Benigni-oui-oui» in *Libération*, 21/10/98, p.29.

⁵¹ Entretien avec le réalisateur.

son devoir de mémoire, oubliant ainsi les vraies questions que ce passé pose au présent»⁴⁹. Cet avis est partagé par un journaliste du quotidien *Libération* : «*Le public est toujours prêt à être exorcisé dans les rires et les larmes des fautes qu'il n'a pas commises et dont il ne veut pas supporter le fardeau*»⁵⁰. Radu Mihaileanu semble d'accord avec ces critiques : «*C'est vrai certains films peuvent donner bonne conscience aux gens : «Voilà, on y a pensé, on a versé une larme pour la Shoah». En fait, ils ne l'ont pas versée pour la Shoah, mais pour un enfant qui aurait pu être en Argentine ou ailleurs*»⁵¹. Il est vrai que, comme nous l'avons vu précédemment, le film de Roberto Benigni n'insiste pas suffisamment sur la spécificité de cet événement. Benigni situe une histoire d'amour entre les membres d'une famille au cœur de la Shoah comme il aurait pu la placer dans n'importe quel lieu de drame, comme le Cambodge ou le Chili de Pinochet. Benigni ne sert pas la Shoah, il se sert de la Shoah pour la réalisation de son film.

La comédie, sous-genre de la fiction, reste controversée, de par sa nature même qui est de faire rire. Elle permet pourtant, pour certains historiens et réalisateurs, d'inventer une nouvelle forme de langage dans un processus de transmission de la mémoire ; opération délicate notamment en ce qui concerne la Shoah. La comédie semble, à cet effet, avoir permis de réconcilier un public qui ne semblait plus percevoir l'importance et la spécificité d'un tel événement avec un sujet qui avait été largement abordé.

Parler de la Shoah en usant du rire permet également de désacraliser ce crime afin d'en permettre une meilleure appréhension comme objet d'histoire. Il ne s'agit pas ici de considérer que seule la comédie peut être un élément de transmission de la mémoire, mais qu'elle est peut-être un élément nouveau de ce processus complexe.

Toutefois, il existe encore bon nombre de préjugés à l'encontre de la comédie. Considérée comme un art mineur, certains sujets lui semblent interdits ; cela revenant à nier une certaine utilité sociale du rire. Ainsi la comédie peut permettre une analyse pertinente de la société. Dans les films traitant de la Shoah, des caractéristiques très précises du nazisme et de manière plus générale du totalitarisme y ont été relevées. Certains films tels que *Le Dictateur* ont même été d'une grande prémonition. L'étude de ces films permet alors de mieux comprendre quelle pouvait être la perception du drame qui allait ou qui s'est joué, ceci favorisant l'inscription de l'événement dans la mémoire collective. En relevant chacune des spécificités propres aux auteurs et la manière dont chaque film a été reçu par la critique et le public, cela nous a permis de vérifier l'hypothèse selon laquelle le rire serait un miroir de notre société. Dostoïevski n'hésitait pas à déclarer : «*Si vous voulez étudier un homme, ne faites pas attention à la manière dont il se tait ou dont il parle ou même dont il est ému par les nobles idées, regardez-le plutôt quand il rit*» (*L'adolescent*).

Afin de conclure cet article, nous ne pouvons nous empêcher de citer Pierre Desproges : «*S'il est vrai que l'humour est la politesse du désespoir, s'il est vrai que le rire sacrilège blasphématoire que les bigots de toutes les chapelles taxent de vulgarité est de mauvais goût, s'il est vrai que ce rire là peut parfois désacraliser la bêtise, exorciser les chagrins véritables et fustiger les angoisses mortelles, alors oui, on peut rire de tout, on doit rire de tout. De la guerre, de la misère et de la mort. Au reste, est-ce qu'elle se gêne, elle, la mort, pour se rire de nous ? Est-ce qu'elle ne pratique pas l'humour noir, elle, la mort ? (...). En un mot comme en cent, chers habitants bilares de ce monde cosmopolite, je conclurai ma réflexion zygomatique en répétant inlassablement qu'il vaut mieux rire d'Auschwitz avec un Juif que de jouer au scrabble avec Klaus Barbie*».

ALBERTA GOTTHARDT STRAGE

*Founding Chairman, British Video Archive for
Holocaust Testimonies - UK*

The Use of Audio-Visual Testimony at the Permanent Holocaust Exhibition of the Imperial War Museum in London

On Tuesday, the 6th of June 2000 Her Majesty Queen Elisabeth II inaugurated the opening of the Permanent Holocaust Exhibition of the Imperial War Museum in London, England. Most significant among the fifty purpose built showcases containing approximately six hundred three dimensional artefacts, original documents, and photographs were the audiovisual testimonies of survivors. This paper will devote itself to comments in regard to the past history, present representation, future developments and personal general impressions of the audio-visual testimonies in the Permanent Exhibition. No attempt will be made to discuss the emotional, intellectual, psychological, or historical aspects of the Exhibition in its entirety. However, I commend a lengthy visit of many hours to the

Imperial War Museum in order to appreciate the enormous years of effort, determination and dedication of the patrons, advisory group, staff in general, and in particular, of the project Director Suzanne Bardgett. The Exhibition is to be considered highly significant among the museums of the world dedicated to the Holocaust.

Past History

The Project Director traveled to the *United States Holocaust Museum* in Washington, D.C, to *Yad Vashem* in Jerusalem, Israel, to *Beth Shalom* in Nottingham, England and many others in order to determine the present structure of the Exhibition. As she was aware of the power of testimony from various documentaries including the Nazi

series organised by the *British Broadcasting Company (BBC)* in addition to the uses of testimony created by many other museums, Suzanne Bardgett employed *October Films* to become the audio-visual team after one year into the four year project.

The Project Director considered the advice from the professional team absolutely critical to the success of the exhibition. The team was selected after a national advertising campaign brought in sixty program responses. After much deliberation, a short list of three candidates was considered. The twenty years of experience with television documentaries which *October Films* brought to the project was obviously a major contributing factor to their selection.

A route around the exhibition was already determined. Therefore, the number of topics covered was also decided. The audio-visual team together with the interviewer Annie Dodds plotted and framed where the testimonies should be placed. The testimonies were created especially for the exhibition, as the project desired consistency in quality and needed to be well synthesised into the overall concept of the exhibition. The aim was to achieve a reasonable balance among men, women, and their experiences, between Jewish and non-Jewish survivors, political dissidents, Jehovah's witnesses and gypsies. Although there was careful preplanning, an element of serendipity entered in regard to availability of witnesses, appropriateness of testimony, and the need to hone down some of the extracts to accommodate the route of the exhibition.

Ten survivors contributed their audio visual testimonies, and ten additional survivors gave audio testimonies to create approximately one hundred thirty five minutes of recorded audio visual history that is interspersed throughout the Exhibition.

It is interesting to note that although several organisations, such as the *Shoah Foundation*, the *British Video Archives for Holocaust Testimonies*, *Yad Vashem*, and the *Imperial War Museum* itself all had collections of testimonies, the decision was taken to create special testimonies uniquely for the Exhibition.

The testimonies were to act as an adjunct to the written text and objects in order to provide a deep personal element. A story line was to be developed and followed up throughout the exhibition which was deemed to be more effective than viewing the testimonies at the end of the visit.

At the inauguration to which were invited a relatively limited number including the survivors, the Queen was introduced to each of the survivors whose testimony became an integral component of the Exhibition. This seemed to be a mutually emotive experience for the Queen to be presented to the survivors, and for the survivors to meet the Queen. Surely in their darkest moments of the Holocaust, none of those present at the inauguration could have possibly dreamed of a moment when they would be presented to the Queen of England more than fifty years later.

Present Representation

Every segment of the exhibition has testimonies of several survivors. The testimonies seem to enrich the material in the showcases by bringing life to inanimate objects. In effect the testimonies have brought history to life by humanising and dehumanising events. The power of the individual testimonies gives meaning to the mass of statistics to which we are aware but perhaps were unable to digest the magnitude of the horror.

The testimonies are divided into segments, are placed in appropriate contexts and are

shown continually which is very effective. However, there is a tendency for one testimony to be heard in one area while impinging on the sound of another testimony in another nearby area. This can be slightly disconcerting. The problem seems to emanate from the construction of hard walls composed of terra cotta tiles, which is not an ideal surface for acoustics. At present, the problem is being monitored on a daily basis. The feedback determines how the sound needs to be balanced. When the exhibition becomes crowded, the sound appears brighter; conversely, when fewer people are present, the sound levels become more strident.

The quality of the audio and visual elements seem to be excellent. The filming was done at the former *Spiro Institute*, now the *London Jewish Cultural Centre*, as this venue was deemed to be most geographically convenient for the survivors. The actual filming was carried out by a professional camera technician and a recorder.

Future Developments

To date no formal analysis or survey has been undertaken to determine what positive or negative reactions in regard to the testimonies were experienced by the visitors. However, it may be beneficial to future exhibitions to conduct a survey of adults, students, VIPs, survivors who gave testimonies, other survivors, and those not fluent in English in order to learn from this experience and apply the lessons to other future projects. In general, from an informal sampling of visitors to the Exhibition, who have filled out the comment cards which are collected daily and logged, there is an overwhelming 98% that is extremely positive.

No problems have surfaced at the present or are anticipated in the future in regard to

maintenance. Allan Morrow, the Audio Visual Officer who is responsible for the technical aspects of all the exhibitions at the *Imperial War Museum* has explained that the tapes were originally taped on Digi-Beta, the highest professional standard at the time of recording, and perhaps at the present time as well, and appear to be extremely durable. This is then edited. The edited form feeds another Digi-Beta, which the museum then encodes. Thus, the testimonies on view at the Exhibition are therefore not the original audio visual tapes. The process is done digitally using a system known as MPEG 2. It is in effect a digital video system using a grand scale computer. Previous to this, laser disks were used, but this is being phased out because of limited machine availability.

Maintenance is supplied by a back up system composed of both a CD and a Digital Audio Tape. If a faulty item appears, the back up hardware system is available to slot in a replacement. Although it is too early to be definitive in regard to the longevity of the MPEG 2 technology, the *Kodak company* is estimating that the life span could extend to 130 years using Kodak recordable CDs.

The testimonies seem to be retaining the high quality of the audio visual elements; the lighting in the areas of the viewing of the testimonies is not adversely affecting the testimonies; and there have been no instances of vandalism. The *Imperial War Museum* has used tapes in other departments for more than ten years without problems, and therefore is cautiously optimistic that no serious problems will arise.

As the testimonies of the survivors are an integral part of the permanent exhibition which has taken four years to create, the inclusion of the testimonies is also expected to be a permanent feature. Their presence is of enormous value to the visitors regardless of the person's age, sex, religion, nation-

ality background, knowledge or lack of knowledge of the realities of the tragedy of the Holocaust. As a result of the invaluable advice, thoroughness and highest level of professionalism of the team from *October Films*, no future modifications or changes are being considered. As the design of the Exhibition was conceived as a permanent exhibition, no significant changes are anticipated.

Penny Ritchie Calder, Head of Exhibitions at the *Imperial War Museum*, believes a few minor changes to the text may be made as a result of the inputs of a few visitors who were witnesses to the themes presented. A physical change, such as the improvement of the exit to deflect exterior sounds, is being considered. Although the needs of the visually impaired have been taken into consideration by providing an audio tape, a plan for providing replicas of key items with special access for the handling of objects is under discussion. In addition, more seats which are being requested by visitors may be provided in the future.

General Impressions

The results are extraordinarily effective in personalising the past histories of the survivors. Their former life illustrating the richness and diversity of their family backgrounds, traditions, education, religious or secular aspects is sharply contrasted with the horror and almost inconceivable changes that the war and their particular experiences - of the concentration and- extermination camps, of the ghetto, of being hidden, and of the resistance have wrought upon them. Throughout the exhibition, as a direct result of the audio visual testimonies, the viewer is reminded that simply because we have the immense privilege of listening to a witness who somehow has managed to survive the most inhuman degradations of one person to another, in a crucial way we are

compelled to vow to do our utmost to prevent such a crime happening again.

The testimonies thus may become a lesson in ethics and morality. Instead of wallowing in pity over man's incredible inhumanity to man, we may become driven to resist present and hopefully future incidences of lack of tolerance, racism, and morally offensive behaviour one may see in the world of today. Children may learn to resist what is unjust in the world around them. Adults may begin to be active in fighting injustice, instead of being mere bystanders.

Whatever one's reactions are to the permanent exhibition of the Holocaust at the *Imperial War Museum*, we cannot be the same person we were before encountering the realities and poignancy of the testimonies of the survivors. To them we owe an immense gratitude and promise to create a better world.

Will we ever learn the lessons of the Holocaust? Time will tell.

The *Education Department* feels strongly that the *Holocaust Exhibition* is not appropriate for students under thirteen years of age. This is perhaps because this is the age when students are required to learn about the Holocaust as prescribed by the government in the National Curriculum. Whether this situation will change in the future is debatable. However, for the moment, according to Paul Salmons, the Education Co-ordinator at the *Imperial War Museum*, the testimonies help the students reflect upon the meaning of the Holocaust. A special opportunity to meet a survivor and hear his or her testimony is an unforgettable and most meaningful positive experience. However, as we are all aware, in a short time death will take its toll on the few remaining survivors and then, the testimonies in this exhibition will become even more impressive.

It should be noted that although the *Imperial War Museum* does not accept school groups under the age of 13 any person of any age is welcome as long as that child is accompanied by a caring person who will be aware of the sensitivity of the child and will be able to answer whatever questions may arise.

The issue of copyright protection has not arisen. The *Imperial War Museum* has the copyright. No copies of the tapes of the audio visual tapes are sent to schools other than the pre-visit tape. The tapes have been made available to broadcasting agencies before the inauguration with no problems of copyright infringements. There can be no unauthorised taping as no tape recorders or video cameras are allowed inside the exhibition.

The *Imperial War Museum*, under the chairmanship of its former chairman, Field Marshall The Lord Bramall, and its Board of Trustees, deserves enormous credit for at last, after an absence in London of more than fifty years, having the courage, conviction and capacity to organise a superb exhibition whose value is immeasurably enhanced by the use of audio visual testimonies of survivors.

In years to come the Millennium projects of the Dome and the Eye in London may be forgotten. However, the permanent Exhibition of the Holocaust at the *Imperial Museum* may be the Millennium event that is long remembered and valued for its educational, emotional, and historical aspects largely due to the memorable audio-visual testimonies of the survivors.

JOSETTE ZARKA
Professeur Emérite

Six ans de malheur¹.

De l'enfance à l'adolescence sous les persécutions nazies.

Il faudrait plus de six milles pages pour traiter du problème annoncé dans mon sous-titre. Je vais ici me limiter à livrer quelques réflexions à propos des rapports entre la perception de l'entourage des témoins (et plus particulièrement des parents) et le déroulement des récits.

Mon but est essentiellement descriptif. Tout témoignage est singulier. On peut néanmoins regrouper certains récits à partir de leur structure commune ou voisine après avoir procédé à des analyses de cas.

Pour ce travail, j'ai retenu vingt-deux récits recueillis à la vidéo hors de France. Les témoins sont tous originaires de l'Europe de l'Est (seize de Pologne et six de Lituanie).

Ils étaient tous adolescents ou préadolescents durant la guerre².

Mon présupposé était que la manière dont on relate un événement reflète la manière dont on l'a vécu.

J'ai donc analysé chaque récit sur deux plans : sa structure et ses contenus.

J'ai dégagé trois types de structure :

A/ Des récits extrêmement confus ;

B/ Des récits hautement élaborés ;

C/ Des récits intermédiaires, c'est-à-dire comportant des hauts et des bas.

¹ Ce texte fut présenté en novembre 1998 à des étudiants de psychologie de l'Université de Paris X - Nanterre.

² Les témoins nés entre 1925 et 1933 avaient de 6 à 13 ans au début de la guerre et de 13 à 20 ans à la fin (12 hommes et 10 femmes).

A propos des contenus, je me suis particulièrement attachée aux perceptions que les témoins livraient de leur entourage proche et lointain, protecteur et hostile (figures sécurisantes et insécurisantes).

J'ai pu noter que dans les récits les plus confus (où les sujets ne parviennent pas à prendre de la distance), la perception des autres était également floue et ambiguë et que dans les récits parfaitement construits et toujours clairs, la perception des autres était nette et précise.

Dans les récits très confus, les images sont toutes menaçantes. Dans les récits très élaborés, les images sont d'une seule pièce et bien dichotomisées voire clivées dans une sorte de manichéisme rigide où les protagonistes du mal et les défenseurs du bien seraient à la limite inamovibles. Les premiers se présentent sous l'égide des processus primaires qui n'apparaissent jamais chez les seconds.

Mais il s'agit de cas extrêmes. La plupart des autres témoignages présentent des hauts et des bas c'est-à-dire des failles et des dérapages dans un ensemble plutôt bien construit.

Les images sont en revanche très diversifiées et beaucoup plus nuancées même si tous (sauf une) s'accordent à dénoncer les monstres que furent les nazis et leurs acolytes (les kapos)³.

I. La confusion⁴

Le récit n'en est pas vraiment un, les sujets semblent avoir beaucoup de mal à trouver (garder) un fil conducteur. Dans un ensemble donc qui manque de structure, leurs propos

très embrouillés apparaissent comme une suite d'images très fortes sans lien les unes avec les autres et qui se télescopent.

J'ai retenu deux témoignages : celui d'un homme et d'une femme.

Je vais décrire le premier qui est le plus confus et que j'ai intitulé «*la grand-mère et les trois vaches*». Le début est assez cohérent. Le sujet né en 1928 dans un village près de Vilno n'a pas encore treize ans au moment de l'occupation (en 1941). Il dit que son père travaillait dans une fabrique de chaussures avec son frère aîné. On ne sait pas grand chose sur sa famille, seulement qu'il avait trois frères plus âgés ; pas une phrase sur sa mère. Le sujet dit qu'avant la guerre, la famille menait une vie très misérable et que les jeunes juifs n'avaient aucun avenir. D'emblée, avant même d'être un adolescent, tout lui paraissait bouché. Le récit se défait à l'évocation d'une «trahison» ayant entraîné l'arrestation du père et aussi la disparition de cinquante personnes de sa communauté.

Le témoignage s'apparente à un défilé d'images qui se succèdent de façon très décousue. Il est question de fuites dans la forêt, de torrents impossibles à traverser, de policiers sur l'autre rive d'un cours d'eau, de partisans qui brûlaient des villages et qui se donnaient du bon temps, du froid, de la faim, de la neige, de la pluie, de la boue dans des bois où l'on se perdait tout le temps. Il dit que partout des gens attendent pour vous tuer. Comme dans des terreurs enfantines incoercibles, le danger vous guette de toutes parts.

Certains souvenirs sont insolites, comme celui des pommes de terre à l'huile de Flex.

³ J'avais fait l'hypothèse que la mémoire individuelle peut se mettre au service de la mémoire collective à condition que les liens avec la famille d'origine n'aient pas été déconstruits sur un plan réel ou imaginaire.

⁴ J'ai déjà décrit ce type de structure dans un autre travail, sous le titre : *les récits «débriés»* ; la différence ici est qu'il n'y a pas de récit. Le témoignage semble constituer une «enclave» chez des personnes par ailleurs bien adaptées sur un plan socioprofessionnel.

«Horribles mais délicieuses» ajoutent à l'incohérence du récit. On relève d'autres bipolarités, celle par exemple de partisans valeureux et fantaisistes, héroïques et barbares, etc.

Après quoi, il est question de fusillades, d'innombrables morts, de terreur dans la région, de ses frères engagés chez les partisans et de ces deux petits enfants tués on ne sait pas comment et que ses frères n'avaient pas protégés.

Il déclare de manière cette fois-ci parfaitement compréhensible qu'il ne s'était jamais remis de ce chagrin. Juste après, apparaît la seule figure «humaine» de ce «conte» : sa grand-mère.

Une grand-mère qui pouvait nourrir des «étrangers» qui venaient de partout grâce à ses trois vaches. Un jour des «gens» sont arrivés. *«Ils ont tué les trois vaches et la grand-mère aussi»*. Ce témoin qui jusque là avait manifesté peu d'émotion, pleure et stoppe brusquement son récit. Il se lève, fait un geste de la main comme pour écarter quelque chose devant lui et dit *«c'est trop dur ; avec le temps, l'Holocauste au lieu de s'éloigner se rapproche»*.

Ce témoignage est tout à fait illustratif de ce que j'appelle la «mémoire impossible» parce que trop fidèle. Jusqu'au récit de l'assassinat de la bonne grand-mère, il y avait une superposition, une surimpression d'images plus terrifiantes les unes que les autres. Cette évocation met fin à la confusion en même temps qu'elle l'éclaire. Avec le meurtre de la grand-mère, remémoré après l'infanticide, l'irréparable est à jamais commis. On ne sait plus où est l'humain.

Le brusque arrêt du récit marque peut-être un arrêt dans la vie du sujet, une brisure. Si les frères ne tentent pas de protéger les petits enfants et la grand-mère, on n'a plus rien à quoi se raccrocher (à l'intérieur et à l'extérieur de soi).

Mais dans ce monde où tous sont contre vous (Russes, Polonais, Lithuaniens et les nazis), où l'on ne parvient même pas à désigner ses ennemis en titre, on a un infini besoin sinon de protection, du moins d'images rassurantes et/ou apaisantes. Avec l'assassinat de la bonne grand-mère, ces images elles aussi s'estompent. Alors tout se mélange, le bien et le mal, le beau et le laid, le bon et le mauvais, les amis et les ennemis.

Quand on a plus de repères, les frères peuvent devenir aussi menaçants que les soldats bottés et casqués. Tous les liens, même avec les plus proches, apparaissent dangereux.

La surimpression des images montre une difficulté sinon une impossibilité à délimiter les faits. Elle témoigne peut-être aussi d'une horrible indifférenciation. Les frères qui ne se sont pas interposés ne sont-ils pas fantasmatiquement assimilés aux tueurs ?

Dans la confusion, le mal est partout et le bien nulle part ; la nature, elle-même, inhospitalière apparaît extrêmement dangereuse. La référence à une nourriture incommestible (à l'opposé du bon lait des vaches de la grand-mère) relève d'une régression à une réalité inassimilable mais qu'il faut pourtant ingérer pour continuer à vivre. Mais notre sujet sait-il seulement comment il a survécu ?

A cet égard quelqu'un dit : «Je n'étais plus de la terre et je croyais que je n'étais plus en vie». Ces phrases s'appliquent parfaitement à notre témoin dont le souvenir de la grand-mère ne pouvait même plus représenter une clairière dans ces sinistres forêts.

Les événements livrés, je dirais éjectés par «bribes» n'ont sans doute pas pu être «vécus» et enregistrés comme une réalité humaine mais comme des phénomènes sur-subnaturels.

La seule manière, je crois, de reproduire cette «autre» réalité est de lui conserver son

aspect de «fiction» telle que l'enfant/adolescent a pu la vivre c'est-à-dire comme un conte d'épouvante.

Ce récit est unique mais son caractère quasi hallucinatoire se retrouve dans d'autres récits de survivants des ghettos ayant assisté à des infanticides et à des exécutions sommaires.

Le second témoignage, également très confus, est celui d'une femme née en 1929 dans une petite ville de Pologne. On sait peu de choses sur sa famille sinon que son père et son oncle s'étaient enfuis par la fenêtre lors d'une rafle dans le ghetto où elle fut prise avec sa mère (on ne sait pas comment sa mère réussit à la sortir de là). Une fois hors du ghetto, elle fut confiée à des paysans à qui sa mère avait donné ses bijoux et peut-être accordé ses faveurs.

L'enfant fut trimballée d'un endroit à un autre et connut bien des misères lors de ces tribulations. Elle fut battue, torturée par des partisans et violée par un inconnu. Elle avait assisté à des scènes atroces où de jeunes juifs avaient été exécutés par des Polonais près d'un cimetière après avoir creusé leur propre tombe. Elle-même avait miraculeusement échappé à ce massacre.

Elle a du mal à mettre de l'ordre dans ses souvenirs qui apparaissent «en vrac» comme dans le cas précédent. Le cours saccadé du témoignage, les phrases brèves et inachevées reproduisent peut-être métaphoriquement ses fuites perpétuelles.

Depuis son évasion du ghetto, sa confiance en son père (et son oncle) s'était gravement corrodée. Elle semblait également assez détachée de sa mère qui pourtant avait fait l'impossible pour la mettre en sécurité. Elle gardait l'impression d'avoir été abandonnée, d'être livrée à elle-même dans un monde de brutes et de barbares. Les réactions négatives à l'égard de ses proches apparaissent plus nettement, plus explicitement que précédemment.

Mais dans ce cas aussi, il semblerait qu'à un niveau fantasmatique des liens «primaires» à sa famille se seraient défaits durant cette période. Elle ne savait plus vers qui se tourner et avait perdu tout espoir de protection de la part d'adultes. Personne (sauf le hasard) ne s'était interposé quand on l'avait martyrisée.

J'ai retenu ces deux cas car il s'y dégage de façon manifeste ce que Freud a analysé sous l'expression de «sentiments d'inquiétante ETRANGETE» (the uncanny). Ce sentiment renvoie à des réminiscences de peurs très archaïques chez l'enfant qui ne se sent plus soutenu par rien.

Sans raison apparente, il se méfie de tout et de tous, même de son entourage le plus proche ; il se sent profondément menacé comme si un danger caché planait sur lui. Il est d'autant plus terrifié qu'il ne peut donner de sens à ses peurs.

Il garde donc de ces peurs irraisonnées, un sentiment de malaise physique et psychique analogue à celui que l'on peut éprouver quand on a une très forte fièvre et que l'on ne peut rassembler toutes les impressions qui vous envahissent. On se sent comme agressé de l'intérieur.

Ce sentiment d'étrangeté peut apparaître comme un flash à des moments où l'on s'y attend le moins, mais il peut aussi envahir la psyché à certaines occasions. Quand par exemple l'enfant, l'adolescent ou même l'adulte est plongé dans un monde totalement inconnu ou bien quand il ne reconnaît plus/reconnaît mal son monde habituel. Ces deux aspects se rencontrent conjointement dans les situations de violences sociales extrêmes.

On peut très schématiquement rappeler que le projet nazi d'extermination des juifs visait la destruction des juifs sur tous les plans: les communautés, les familles et les individus. La formation des ghettos allait dans ce sens.

Les conditions atroces qui y régnaient devaient saper les relations entre les gens. Coincé dans cet espace bien connu mais clos, chacun peut devenir sinon un ennemi, du moins un étranger pour l'autre. Quand un (des) membre(s) de sa famille apparaît(ssent) ainsi comme un (des) étranger(s), «les liens primaires archaïques» se fragilisent ; on est alors moins bien défendu à l'intérieur de soi pour affronter la dure réalité du quotidien.

Cette fragilisation des liens primaires s'accroît quand le milieu lui-même se dégrade. L'atmosphère des ghettos, faut-il le rappeler avec la présence constante de mourants et de morts dans les rues, provoque une angoisse massive mêlée à la peur pour sa propre vie. Il était donc impératif et vital de s'en détourner, de s'insensibiliser en quelque sorte pour neutraliser l'effroi. Ce faisant, on ne peut plus donner de sens à ce qui arrive.

L'angoisse, massive alors, fait place à une anxiété diffuse qui crée une impression d'irréalité. Quand son monde est bouleversé de fond en comble, la collusion du familier et de l'étrange crée ce sentiment. Dans les ghettos, le familier devient l'étrange et dans les camps, l'étrange devient le familier.

Le terme étrange doit donc être pris, je le répète, dans son acception la plus forte de résidu de l'épouvante.

L'un des problèmes relatifs au témoignage pour la mémoire sera de composer à certains moments avec la résurgence de cette inquiétante étrangeté qui se manifeste sous forme de malaise diffus. Les sujets originaires des pays de l'Est ayant connu les ghettos et les camps sont souvent confrontés à ce malaise. Certains comme les précédents ne peuvent pas le surmonter, d'autres le ressentent mais le dépassent et d'autres enfin ne l'éprouvent pas du tout. Je vais en parler maintenant.

II. Les récits hautement élaborés

A la différence des précédents, les témoins parviennent à organiser leur récit très clairement du début à la fin ; pourtant, de nombreux souvenirs très pénibles reviennent en cours de route. Leur quasi-perfection dans le déroulement chronologique n'entrave pas l'expression de l'émotion mais ne laisse guère de place aux processus primaires. Et pourtant, la caractéristique majeure de ces récits est un étonnant contraste entre la rigidité de certaines images et une absence totale d'inhibition. Ces témoins pourraient difficilement aller plus loin dans la remémoration de scènes d'horreur et dans le récit de leur propre comportement ; pourtant, ils les décrivent sans aucune réserve, ni gêne, ni réticence ; sans la moindre trace d'une quelconque autocensure, ni même autoévaluation. J'en ai dénombré cinq ; mais je vais me référer essentiellement à deux cas les plus illustratifs de ces processus.

Celui d'une femme née à Vilno en 1927 et celui d'un homme né la même année dans un village près de Radom.

Tous deux appartenaient à une famille nombreuse ; leur style est très différent. Elle a un ton pathétique, elle hurle souvent et fait de grands gestes avec une expression de douleur ineffable sur son visage. Il reste plus sobrement dans le «narratif/descriptif» et semble réprimer son angoisse du début en la noyant sous un flot de paroles accompagnées d'un petit sourire lors de passages relatifs au miracle de sa survie.

Son témoignage qui dure près de 6h00 (5h53) est émaillé de nombreux détails dénotant un grand souci d'exactitude (noms, lieux et dates). Lui-même déclare avoir une mémoire hors du commun. Malgré sa longueur, le récit ne connaît pas de fléchissement. L'autre récit non plus, mais il dure moins

longtemps (2h40). Outre leur manque d'inhibition, leurs propos ont en commun une absence totale d'ambiguïté et un souci permanent d'écarter toute dissonance. Notamment en ce qui concerne le souvenir de leur père. Par exemple, la personne originaire de Vilno raconte comment juste après l'entrée des troupes allemandes, elle l'avait supplié de la laisser s'échapper avec deux de ses frères et une sœur (ils étaient neuf) en Russie (la fuite était encore possible).

Elle avait utilisé les arguments massifs comme les témoignages de gens enfuis des ghettos de Pologne et qu'ils avaient accueillis chez eux. Elle avait pointé les dangers qui les guettaient de toutes parts, avec des voisins hostiles, haineux, toujours prêts à leur nuire et à les dénoncer. Elle avait sangloté à genoux en lui embrassant les pieds. Il était demeuré inflexible en affirmant qu'on ne lui ferait rien puisque lui-même n'avait jamais rien fait à personne. Cette femme ajoute «he was such a beautiful old fashioned man» (il était si beau, si magnifiquement démodé). Ce père incarnait (pour elle) la gentillesse, l'innocence et la générosité. Il a été fusillé avec sa mère et trois de ses frères et sœurs dans un massacre collectif pas très loin de la ville. Le reste de la famille a péri dans les camps.

L'ensemble du récit de cette personne tend à montrer comment, sa vie durant, elle avait consacré toute son énergie au service du bien contre le mal. Dans le récit de sa propre déportation, elle passe très rapidement sur ce qu'elle-même avait enduré pour raconter comment elle protégeait très activement les plus faibles (des personnes âgées et des mères cachant leurs enfants) contre les brutes et les traîtres.

Elle avait, sans ménagement, chassé de son wagon une Russe qui, avec d'autres femmes, maltraitait des vieux. Elle avait «organisé» un groupe (c'est son expression) pour mener une expédition punitive contre une juive

allemande qui couchait avec des SS et ne se privait pas de dénoncer ses corréligionnaires à la moindre occasion. Avec son petit groupe, elle lui avait tendu un piège et l'avait battue à mort.

La seule chose qu'elle avait réclamée à la libération aux Américains était un fusil pour tuer des Allemands. Elle déclare tout de go : «*J'étais pleine de douleur, de colère et de haine. Je savais que je ne connaîtrais pas de repos si je n'en tuais pas*». Elle ajoute très vite et assez bas : «*J'en ai tué pas mal*».

Elle n'allègue pas, comme certains hommes, qu'il fallait s'endurcir pour survivre (d'ailleurs elle ne désirait pas vivre), mais elle sait où est le mal et elle sait qu'elle est du côté du bien. Depuis le massacre de ses parents, dans une espèce de fidélité assez ingénue à son père qui incarnait le bien, elle assume le «rôle d'un chef qui protège les innocents». Rien ne peut entraver sa lutte contre le mal pour le bien.

A la différence des récits précédents, on trouve ici un colossal évitement de toute impression d'étrangeté. Il existe le même évitement, la même certitude chez le sujet originaire des environs de Radom. Il affirme avec autant de vigueur que son père était un juste. A la mort de son père (mort naturelle), il avait voulu, malgré son jeune âge (dix-sept ans), assumer le rôle de chef de famille ; il était le premier d'une fratrie de sept (quatre garçons et trois filles). Il s'était beaucoup dépensé pour sa famille qu'il n'avait pas réussi à sauver.

Il avait malgré lui précipité la déportation de sa plus jeune sœur en lui désignant un abri où elle fut très vite découverte.

Le récit de ce que lui-même fut obligé de faire dépasse l'entendement. Outre les sinistres besognes de sondercommando, il eut la «chance» - dit-il - d'être désigné avec seize autres jeunes juifs pour aller vider une syna-

gogue, déplier la Torah dans la rue et la piétiner.

Face à des monstres qui vous poussent au crime et au sacrilège, on ne fait pas de nuance ; on est quoi qu'il adienne du côté du bien. A l'époque donc, il était vital pour s'y maintenir de se raccrocher à des images de justes et pour garder ces images intactes, il ne fallait surtout pas se laisser parasiter par des si (« *s'il nous avait laissés fuir en Russie* ») ; il fallait coûte que coûte maintenir le clivage. Le manichéisme représentait leur seul rempart contre la folie, le moindre doute les aurait perdus.

A l'heure actuelle encore, ils racontent sans l'ombre d'une hésitation tout ce qu'ils ont été forcés de voir et de faire. Le conflit n'est pas de dire, il serait de ne pas dire.

Sous la rubrique précédente faute de pouvoir relater les faits, les témoins livraient leur vécu en vrac. Ici, ils s'agrippent aux faits ; ils veulent aller jusqu'au bout du dicible et relèvent le défi de raconter l'impossible. Alors que précédemment, on était sous la rubrique du témoignage impossible (faute d'une distance suffisante), ici on serait plutôt sous celle du témoignage de l'impossible. Ces témoins sont les seuls survivants d'une famille nombreuse. Témoigner pour la mémoire correspond à une mission presque sacrée. Il ne faut donc rien omettre.

A la différence d'autres témoins, ceux-ci n'évoquent jamais ce qu'ils étaient «devenus». Il semblerait qu'ils aient traversé toute cette période en restant «pareils à eux-mêmes», presque inaltérables. Tout ce qu'ils ont fait entre dans la logique de tout ce qu'ils ont vu, de tout ce que l'on a fait subir aux autres.

A l'époque, la colère et la rage les détournaient provisoirement de leur souffrance (sans toutefois l'atténuer) et les poussaient à agir.

Le témoignage aujourd'hui répond encore à ce besoin d'agir.

La colère et ce besoin d'agir toujours présents ne laissent guère de place à l'émergence de l'inquiétante étrangeté.

De toute façon rien de comparable avec le premier cas. Ici, le père apparaît faillible alors que, précédemment les frères enrôlés chez les partisans étaient fantasmatiquement assimilés à des traîtres.

Dans les situations de violence sociale, le besoin de se raccrocher à des représentations positives et sécurisantes s'intensifie. C'est une manière de maintenir des limites à l'intérieur de soi dans un monde qui n'en connaît plus. Dans le premier cas, ces limites se sont estompées ; dans le second au contraire, elles se sont durcies.

Dans ces récits, il est toujours question du père et pas de la mère ; le souvenir de la mère n'apparaît que dans l'évocation de rêves faits lors de la déportation. Les rêves font toujours office de présage. Notamment chez des personnes qui pensent avoir été sauvées par des rêves où leur mère les prévenait d'un danger imminent.

On peut penser que la mère a une fonction d'assurer la sécurité de base et le père, la protection sociale.

III. Les récits intermédiaires

Les témoignages se déroulent aussi de manière chronologique. Les hauts et les bas dénotent une certaine flexibilité à la fois dans la narration et dans la remémoration ; les deux étant d'ailleurs liés. A certains moments qui sont des moments clefs, le déroulement se présente comme une ligne brisée avec des paliers, des passages très clairs, très forts et des chutes. Des souvenirs que l'on croyait avoir oubliés reviennent à la surface. Les sujets sont, eux aussi, animés d'un très fort

désir de transmettre. Il n'y a pas d'exemple vraiment illustratif de cette rubrique qui comprend pourtant la forte majorité des témoignages (quinze sur vingt-deux) car ils ne sont pas homogènes. Cependant malgré leur grande diversité, ils présentent quelques points communs : souplesse dans les représentations des autres, tolérance à l'ambiguïté, sentiment d'avoir vécu l'irréparable et de se retrouver devant l'incommunicable.

Les liens avec les parents semblent s'être resserrés avec l'adversité. Tous ceux qui figurent sous cette rubrique gardent la certitude que rien n'aurait pu empêcher leur déportation. Elle était inévitable. L'ensemble du récit tend à montrer comment ils ont échappé à une mort fatale.

Tous ces éléments existent dans les deux cas que j'ai retenus. Les deux sujets (hommes) qui ont vécu des situations limites font une analyse remarquable de leur parcours. L'un est né en 1928 dans un petit village de Pologne près de la frontière allemande et l'autre en 1927 à Odno (Lituanie) tout près de la frontière russe.

Le premier sujet insiste sur la loyauté et la générosité de ses parents. Son père qui avait fait la première guerre n'avait pas pu s'engager dans l'armée polonaise parce qu'il était juif. Sa mère scandalisée avait brûlé son uniforme. Il se rappelle aussi que, juste avant la guerre, son père s'était beaucoup dépensé auprès de sa communauté pour qu'elle accueille des réfugiés juifs allemands. De son côté, sa mère avait caché dans sa cave une famille allemande pour la soustraire à la vindicte des voisins polonais. Quelle ne fut pas leur consternation le jour de l'entrée des troupes allemandes de voir cette famille les attendant sur le perron pour les chasser de leur propre maison !

L'autre sujet décrit la ténacité de son père, son acharnement pour assurer une vie décente à sa famille. Il raconte avec beaucoup d'émotion comment sa mère avait, à plusieurs reprises, risqué sa vie pour le mettre à l'abri et le soigner alors que, malade et blessé, il était traqué par une police (juive) sans pitié. Dans leur récit, ils ne semblent pas chercher à idéaliser ni à justifier leurs parents car ils s'en tiennent aux faits. Ils savent qu'ils avaient fait des prodiges pour essayer de les protéger et de protéger d'autres personnes aussi. D'un autre côté, ils reconnaissent avoir été trahis par des amis, des proches ou des membres de leur communauté.

Les deux sujets racontent aussi comment ils furent secourus à des moments où ils s'y attendaient le moins par leurs ennemis (antisémites polonais, criminels allemands).

Ils conviennent sans aucune fausse honte avoir été protégés par des «TUEURS» ; l'un des deux fut sauvé trois fois par un SS.

Ces sujets avaient donc connu très précocement diverses situations, les unes extrêmement violentes et d'autres plus complexes (ingratitude, méfiance, trahison, solidarité, séduction, etc.). Ils avaient donc pu intérioriser à la fois les limites du pouvoir parental et la complexité des rapports humains. D'une part donc, ils n'avaient jamais douté des compétences de leurs parents à les protéger et encore moins de leur désir de le faire et d'autre part, ils avaient dû se confronter à l'arbitraire, à l'imprévisibilité des réactions d'autrui. Ils auraient ainsi intégré bien avant l'adolescence une sorte de «principe de réalité» leur permettant de «négocier» avec les impératifs du moment.

Au camp et avant le camp, ils n'étaient plus des adolescents et encore moins des enfants. Et pourtant ils n'étaient pas des adultes. C'est peut-être pour cela qu'ils ont pu tenir

⁵ L'un d'eux avait été pourchassé par une moto qui l'avait écrasé à plusieurs reprises et laissé pour mort.

dans des situations auxquelles peu d'humains auraient résisté. Outre les cruautés qu'ils ont eux-mêmes subies⁵, ils ont assisté à des scènes d'une violence insoutenable, mais le pire fut de côtoyer journallement la mort et les morts ... d'avoir à les transporter, à les manipuler.

Le premier va même jusqu'à dire qu'il avait vu des morts sortir de la terre. Le second sujet qui lui-même avait échappé à un massacre collectif, fut affecté à ce qu'il appelle les «Death brigade», l'équivalent des «sondercommandos» qui devaient arracher les dents en or, brûler les cadavres et broyer leurs os ; et, comble de la perversion, des SS les narguaient et se moquaient d'eux en disant qu'il «fallait être fou» pour faire ce travail. Le témoin déclare que dans un sursaut presque physique, il avait décidé de cesser. Il savait que sa raison ne tiendrait pas. Lors d'un massacre collectif, il venait juste de finir de creuser sa propre tombe quand la fusillade s'arrêta pour laisser la patrouille aller déjeuner. Il s'était enfui dans un état de faiblesse avancée, presque à moitié mort.

Le fait d'avoir frôlé la mort de si près augmenta sa détermination à ne plus commettre des actes qu'il ressentait, même s'il y était obligé, comme contre-nature voire sacrilège. Il savait qu'à force de manipuler des cadavres, il allait se perdre. Il pensait que son refus le condamnerait ; il avait donc choisi de mourir plutôt que de perdre son âme. Il était tellement résolu chaque matin à ne pas se joindre au sinistre commando qu'en fin de compte, il fut affecté au nettoyage des baraques.

D'un autre côté, ces deux sujets, à la différence des cas précédents évoquent leur «incapacité» de tuer malgré leur vif désir de supprimer leurs bourreaux. L'un raconte comment des SS avaient laissé des mitraillettes à leur portée en se moquant de ces «silly deshumanised» («stupides déshumanisés») qui ne tireraient pas sur leurs

ennemis. Notre témoin n'était pas rentré dans le piège et en fut pourtant mortifié.

Le second décrit des réactions à peu près semblables. A la libération, il avait eu un fusil entre les mains et n'avait pas pu tuer des SS. Depuis le massacre de toute sa famille, il s'était pourtant juré de le faire. Durant sa déportation, il ne rêvait que de cela. Son incapacité de tirer l'avait accablé. Il se réfugia dans un coin, mit une couverture sur sa tête et pleura pendant des heures jusqu'au moment où un rabbin intervint pour l'encourager à prier.

Le fait de tuer pouvait représenter symboliquement un prolongement des scènes d'horreur auxquelles ils avaient été contraints d'assister. Leur incapacité de tuer ne renverrait pas seulement à un refus d'identification à l'agresseur mais à un besoin de se distancier du fait d'avoir côtoyé journallement des tas de morts, à un rejet rétrospectif et quasi-physique de l'omniprésence de la mort.

En refusant de donner la mort, on lui restitue son sens dénaturé et perverti par la manière dont on maltraitait journallement les cadavres, ce qui rétrospectivement pouvait apparaître profondément sacrilège même aux non-croyants. De toute façon, la déconsidération des morts est la forme la plus extrême du mépris de l'humain.

Au camp, cette déconsidération conforte les sujets dans l'idée de se retrouver dans un monde déshumanisé, déshumanisant.

Pour tenir, pour garder leur raison, les sujets - je le répète - devaient souvent s'insensibiliser. J'utilise ce terme dans son acception la plus forte de «neutraliser», «suspendre» ses organes des sens comme dans une anesthésie générale. Ne pas voir, ne pas entendre, ne pas sentir (odeur et toucher). A travers cette forme d'insensibilisation, l'épouvante était étouffée et avec ce refoulement l'étrange devenait familier.

En se trouvant incapable de tuer, on se défaisait en quelque sorte de cette insensibilité nécessaire mais si lourde, et on réintroduisait des limites là où elles avaient disparu. A la différence des précédents, ces sujets pouvaient retrouver des limites car ils avaient préalablement intériorisé les limites du pouvoir parental. A la différence des précédents, ils ne se sentaient pas tenus de défendre le bien contre le mal car ils avaient également intériorisé, je pense, la complexité de la réalité humaine.

L'expérience, sinon intransmissible du moins fort difficile à communiquer, est celle de la proximité ; je dirais la promiscuité avec la mort. Elle est dure à dire et dure aussi à entendre.

L'idée de banalisation de la mort est une abstraction devenue elle-même banale car essentiellement définie par des chiffres et des statistiques. Dans les camps et les ghettos, la mort était devenue une affaire courante mais pas banale.

Les témoignages révèlent une trivialisation et non une banalisation de la mort. J'entends par trivialisation, pas seulement l'irrespect absolu des corps, mais la dégradation de l'idée même de la mort à travers sa terrifiante et repoussante concrétude.

L'impensable serait, selon J.-M. Chaumont, l'inadmissible qui provoque un sursaut, une révolte éthique à reconnaître ce qui s'est passé.

L'impensable inadmissible n'est pas seulement éthique. Il provoque un sursaut, une révolte physique et peut-être métaphysique à tel point qu'il peut apparaître inconvenant, indécent peut-être, sûrement «choquant» (dans tout le sens du mot) d'en parler et de l'analyser. C'est un sujet tabou et pourtant nos témoins le font avec une grande discrétion. En évitant tout détail cru ou morbide, ils livrent tout de même l'essentiel.

Avec les massacres de masse le sensoriel se confond avec le sacrilège. Les témoins de ce génocide ont eu besoin sinon de «se resacraliser» du moins de se distancier de cette funeste expérience.

Témoigner pour la mémoire, c'est prendre le risque de revoir des images crues bien plus terrifiantes que tous les tableaux de Goya ou de Jérôme Bosch ou la lecture de Lautreámont. Il n'est pas étonnant que la plupart des récits connaissent des hauts et des bas. Témoigner requiert d'avoir déjà négocié avec ces représentations mais il est évident que personne ne pourra jamais en venir à bout. Toutefois, témoigner permet peut-être de les catalyser davantage. Autrement dit, le témoignage nécessite une certaine distanciation en même temps qu'il pourrait l'accroître.

Ces tentatives de distanciation ont commencé depuis bien longtemps. Pour certains sujets dès l'ouverture des camps, la période qui a suivi la libération a été cruciale à cet égard. Certains sujets l'ont vécu comme une période de transition entre deux réalités. Mais d'autres comme une période transitionnelle au sens que le psychanalyste Winnicott donne à ce mot c'est-à-dire une période entre deux irréalités. Après avoir été en «Enfer», ils ne reconnaissent plus le «monde dit normal» et ils se trouvent de nouveau «ETRANGER» à ce qui les entoure.

Leur premier geste à la libération sera de s'enquérir du sort de leur famille quand ils l'ignorent. Ils ont ensuite à cœur d'honorer la mémoire de ceux dont ils ont appris la disparition.

Les conduites et les rites de deuil : aller sur la tombe des ancêtres, inscrire le nom des défunts dans une Synagogue ou faire des prières (pour les religieux) sont indispensables pour retrouver le monde des vivants.

Beaucoup n'ont pas d'autre issue pour réintégrer enfin la réalité que de pleurer leurs morts. Essayer de faire le deuil des siens est déjà une manière de se distancier, de se dégager partiellement de toutes ces visions épouvantables.

Dans le même ordre d'idée j'ai pu observer chez certains sujets des précautions verbales dans l'emploi du mot «mort» et de ses dérivés. Certains ne l'utilisent que pour désigner les corps qui jonchaient les rues des ghettos et les allées des camps. En évoquant les disparus de sa propre famille ou d'autres personnes qu'ils connaissaient bien, ils ne disent pas «ils sont morts» mais «ils n'ont pas survécu», comme s'il leur fallait dissocier le souvenir des personnes qu'ils aimaient de ces visions morbides auxquelles ils étaient journallement confrontés.

Je ne suis pas parvenue à conclure car ces témoignages sont une source inépuisable de réflexions. Tous les sujets expriment ici le besoin d'honorer la mémoire de leurs parents pas seulement à travers des rites de deuil mais aussi à travers le souvenir de ce qu'ils étaient réellement, sans besoin de les idéaliser comme sous la rubrique précédente.

En guise de non-conclusion je m'arrête sur une note personnelle. Le visionnement du

témoignage très poignant d'un survivant du ghetto de Lodz m'avait bouleversée. Cet homme ne cessait de répéter : «Vous ne me croirez pas car ce que j'ai à vous dire est tellement incroyable que je ne me crois pas moi-même». Je n'ai pas pu résister au désir de lui écrire que je l'avais cru justement parce que c'était si incroyable.

Je lui ai aussi avoué à quel point son récit m'avait touchée. Il était le seul survivant d'une famille de trois garçons et une fille. Durant toute sa déportation, il avait veillé sur ses frères.

Il n'avait qu'une seule idée en tête : les sauver. Pendant de longs mois donc, il fit l'impossible pour les maintenir en vie. Cependant juste avant la libération, malgré tous ses prodiges, ils ont connu une mort affreuse.

Il est inconsolable d'avoir tenté de les sauver. S'ils étaient morts plus tôt, dit-il, ils n'auraient pas autant souffert.

Dans ma lettre je n'ai pas pu m'empêcher d'ajouter que, grâce à son témoignage, j'avais mieux compris le sens du mot fraternité.

La mémoire n'est pas que douleur. Les témoignages la servent parce qu'ils transmettent aussi du positif.

CARLA GIACOMOZZI

Stadtarchivarin der Stadtgemeinde Bozen -
Italien

GIUSEPPE PALEARI

Hauptbibliothekar der Stadtbibliothek des
Gemeinde Nova Milanese - Italien

Augenzeugenberichte aus den Lagern

RAI Educational erwirbt 50 Videoaufzeichnungen

Im September 2000 hat RAI Educational 50 Videoaufzeichnungen von Erlebnisberichten italienischer Überlebender von NS-Lagern erworben; es handelt sich um Aufnahmen im Format DVCAM, insgesamt 59 Stunden, die von der Biblioteca Civica Popolare der Gemeinde Nova Milanese und vom Stadtarchiv Bozen realisiert wurden. Wir erachten es für wichtig, diese unsere Erfahrung weiterzuvermitteln.

In dem in der Nr. 1 der *Cahiers* der Stiftung Auschwitz¹ erschienenen Artikel haben wir die zahlreichen Initiativen vorgestellt, die

von den Gemeindeverwaltungen Bozen und Nova Milanese zum Thema Deportation in Italien ergriffen wurden; dabei haben wir aufgezeigt, mit welchen Zielen und nach welcher Vorgangsweise wir das Programm der Videoaufzeichnungen von Augenzeugenberichten italienischer Ex-Deportierter der NS-Lager durchführen - eine Initiative, die zweifellos Vorrang hat.

Die Beweggründe, die uns dazu veranlasst haben, diese Videoaufzeichnungen in Angriff zu nehmen und fortzusetzen, sind in den Worten des antifaschistischen Rechtsanwalts

¹ Giacomozzi, C., Paleari, G., 1998, «Geschichte und Erinnerung» und... «per non dimenticare» - Erfahrungen von zwei Gemeinden Italiens», in *Etudes sur le témoignage audio-visuel des victimes des crimes et génocides nazis - Cahier International*, Nr. 1, S. 171-179.

² Cattani, L., 1998, *Storia vissuta*, Verlag Franco angeli, Mailand, S. 267.

von Rieti, Leone Cattani zusammengefasst, der schreibt: „*Was für Leute seid ihr Historiker? Während wir, die wir die Geschichte mitgestaltet haben, noch unter euch leben, steckt ihr eure Nase nur in Dokumente. Wisst ihr denn nicht, dass es zu spät sein könnte, wenn ihr endlich merkt, dass wir euch einiges hätten sagen können, das nirgendwo aufgezeichnet ist?*»²

Die Videoaufzeichnungen als Quelle neuer Kenntnisse

Wir möchten auch an dieser Stelle bekräftigen, dass die Aufnahme und Produktion dieser Zeugenaussagen von Ex-Deportierten absoluten Vorrang haben, weil wir überzeugt sind, dass nur aus Augenzeugenberichten Aufschluss über Orte, Daten, Personen und Fakten gewonnen werden kann, die sich kaum rekonstruieren lassen, weil die Dokumentation seitens der Lagerverwaltungen der Nazis sowohl lückenhaft als auch schwer aufzufinden sind.

Denken wir nur an die zahlreichen Nebenlager von Stammlagern, über die wir nur von den Menschen etwas erfahren können, die dorthin deportiert worden waren: was die Zeit seiner Deportation betrifft, kann ein Augenzeuge wesentliche Angaben machen, aus denen sich wichtige Elemente ergeben, wie etwa die (ungefähren) Ausmaße des Lagers, dessen Standort und Entfernung vom Arbeitsplatz, die Beziehungen zur Ortschaft und ihren Bewohnern, die Nationalität der Deportierten, die Art der Arbeit und die Arbeitsbedingungen.

Informationen dieser Art sind umso aufschlussreicher, wenn man bedenkt, wie wenig von den Bauwerken der NS-Lager heute europaweit noch erkennbar und zu besichtigen ist, insbesondere, was die Nebenlager angeht.

Und gerade die Nebenlager waren es nach unseren Überlegungen, die als eigentliche

Bestimmungsorte der Deportation zu betrachten sind, da eben dort das Zusammenspiel des konzentrierten Einsatzes kostenloser Arbeitskräfte mit dem lokalen und/oder staatlichen Wirtschaftsgeschehen (in Betrieben, welche die Deportierten ausbeuteten) stattfand.

Das Audiovisuelle Archiv des Erinnerens

Die von unseren beiden Verwaltungen realisierten Videoaufzeichnungen sollen unmittelbar in das *Audiovisuelle Archiv des Erinnerens* aufgenommen werden, das bei beiden Gemeinden eingerichtet wird und die audiovisuelle Dokumentation zum Thema NS-Lager in Italien und in Europa erschließen, sowie Wege der Vermittlung des vorhandenen Dokumentationsmaterials erarbeiten kann. In ebendieses Archiv werden auch die im Zuge der zweijährlichen Veranstaltung *La Memoria in Rassegna / Erinnerungen Revue passieren lassen* im internationalen Rahmen gesammelten audiovisuellen Dokumente aufgenommen.

Bevorzugte Zielgruppe unserer Bemühungen um das Sammeln und Vermitteln all dieser Aufzeichnungen sind die Schulen, die allen zugänglich sind und sich für Bewusstseinsbildung und demokratische Erziehung der Jugendlichen einsetzen. Der Schule gelten unsere Anstrengungen, die dahin gehen, zum einen die primären und sekundären Quellen zusammenzutragen und zu erschließen und zum anderen professionelle Betreuung zu bieten.

Die „mögliche« Rolle der Institutionen : die Vereinbarung mit RAI Educational

Dank unserer Arbeit war es möglich, eine Vereinbarung mit RAI Educational unter dem Titel *Augenzeugenberichte aus den Lagern -*

Interviews mit italienischen Frauen und Männern, welche die NS-Lager überlebt haben, zu unterzeichnen, mit welcher sich RAI Educational verpflichtete, die Videoaufzeichnung von 50 Augenzeugenberichten italienischer Ex-Deportierter anzukaufen. Die Gemeinde Nova Milanese hat die Gemeinde Bozen in diese Zusammenarbeit mit einbezogen und den ursprünglich zur Verfügung gestellten Betrag mit dieser geteilt.

Augenzeugenberichte aus den Lagern : die technische Organisation

Um dieses neue Projekt optimal anzugehen und umzusetzen, haben wir eine Reihe von Problemen besprochen und bewältigt, die im folgenden zusammengefasst werden.

• Das Budget und die Arbeitsgruppe

Der verfügbare Betrag von 75 Millionen Lire (zuzüglich 20% Mwst.) musste jegliche Ausgabe abdecken : Ausgaben für den Ankauf eines Teils der Ausrüstung, für Bedarfsmaterial, für Fahrten mit dem PKW, Unterkunft, Verpflegung, Außendienstvergütungen. Dieser geringe Betrag hätte wahrscheinlich so manchen abgeschreckt, aber die Initiative war uns ein so wichtiges Anliegen, dass es uns gelungen ist, alle nur erdenklichen Lösungen zu finden, um Kosten und Ausgaben in Grenzen zu halten, wobei wir stets darauf geachtet haben, dass die Qualität der Arbeit darunter nicht litt. Jede Gewinnabsicht lag uns fern, die Unterzeichnung der Vereinbarung zwischen der Gemeinde und der RAI war an und für sich bereits eine wichtige Etappe, nicht nur wegen der Genugtuung für die Beteiligten, sondern auch und noch in stärkerem Ausmaß weil sie die konkrete Möglichkeit bot, die Zahl der Videoaufzeichnungen von Augen-

zeugenberichten Ex-Deportierter aufzustoßen.

Die Arbeitsgruppe setzte sich aus zwei Personen zusammen (Giacomozzi, Paleari), die sämtliche Aufgaben zu erledigen hatten, von der nötigen „Handarbeit“, über die Organisation bis hin zur wissenschaftlichen Vor- und Aufbereitung und zur Aufzeichnung der Videos.

• Die Ausrüstung

Wir haben die bereits vorhandene Videoausrüstung, bestehend aus zwei Lampen mit Ständern, zwei Lavalier-Mikrofonen mit Kabel, einem kleinen Überwachungsmonitor, einigen Verlängerungen (für Stromzufuhr und Mikrofon) ergänzt ; dabei wurde die Videokamera durch eine Digitalkamera DVCAM mit Stativ ersetzt. Dazu wurden einige weitere Geräte erworben, unter anderem eine Digitalkamera, ein tragbarer Computer mit externer Festplatte und ein Scanner, um die verschiedenen dokumentarischen Materialien über die Deportationszeit, die viele Interviewpartner aufbewahrt haben, aufnehmen und wiedergeben zu können.

Dank der Handlichkeit der Ausrüstung und der kleinen Arbeitsgruppe erfolgten die Videoaufzeichnungen ohne große Umstände, wodurch die Interviewpartner nicht so befangen waren, wie dies etwa bei der Arbeit mit einem Fernsehteam und dem dabei üblichen Aufwand an Ausrüstung der Fall gewesen wäre.

Augenzeugenberichte aus den Lagern : die Organisation der Interviews

• Die Menschen, die interviewt werden sollten ; Zahlenmaterial

Bis heute ist die genaue Zahl der Italiener, die aus politischen Gründen deportiert wurden, nicht bekannt und nicht nachprüfbar; über die aus Gründen der Rassenzugehörigkeit Deportierten hingegen wurden wissenschaftliche Untersuchungen angestellt. Es ist nicht bekannt, wie viele aus politischen Gründen Deportierte insgesamt in den Lagern ums Leben gekommen sind, noch wie viele bis 1945 überlebt haben oder heute noch leben.

In den Veröffentlichungen der verschiedenen Verbände wird die Zahl der aus politischen Gründen und aus Gründen der Rassenzugehörigkeit deportierten Italiener, die heute noch in Italien leben, auf rund 1000-1500 geschätzt. Das Stadtarchiv Bozen hat 1996 mit Hunderten von Ex-Deportierten des Lagers von Bozen Kontakt aufgenommen und konnte sich dadurch an eine im Laufe der Jahre weiter angewachsene Gruppe von Bezugspersonen wenden, um durch sie Kontakte mit Interviewpartnern für das Projekt *Augenzeugenberichte aus den Lagern* zu knüpfen.

- Festlegung der Auswahlkriterien, nach denen die Interviewpartner ermittelt wurden

Die Auflagen, an die wir uns zu halten hatten, waren von Anfang an drei: die Zahl der Videoaufzeichnungen⁵⁰, die Regionen Italiens, in denen die Interviews stattfinden sollten (Mittel- und Norditalien, 10 Regionen), die für die Organisation und die Aufzeichnungen selbst verfügbare Zeit (4 Monate).

Insgesamt waren rund 40.000-45.000 italienische Bürger aus politischen Gründen und aus Gründen der Rassenzugehörigkeit deportiert worden.

Unter Berücksichtigung des als wahrscheinlich angenommenen Zahlenverhältnisses zwischen deportierten Männern und Frauen haben wir beschlossen, 40 Männer und 10 Frauen zu interviewen.

Nach ähnlichen Gesichtspunkten sind wir hinsichtlich der Beweggründe für die Deportation vorgegangen, und haben uns vorgenommen, 46 aus politischen Gründen Deportierte zu interviewen und 4, die wegen ihrer Rassenzugehörigkeit deportiert worden waren.

Ein weiteres Kriterium stellte die Repräsentativität der Deportierten dar. Aus Überlegungen zur Forschungstätigkeit in Sachen italienische Deportation haben wir abgeleitet, dass ein einzelner Augenzeuge insofern repräsentativ sein kann, als er nicht nur für seine eigene Lebensgeschichte steht, sondern auch für die anderer Menschen, zumeist seiner Angehörigen, die ebenfalls deportiert worden sind - Eltern, Schwester und/oder Bruder, Tochter und/oder Sohn.

Wir haben uns außerdem dazu entschlossen, zu berücksichtigen, ob der Zielort der Deportation ein italienisches Lager war (Fossoli di Carpi, Bozen, Triest), in welchem der Betreffende die gesamte Zeit seiner Deportation verbracht hat, oder ob er dorthin deportiert wurde, um später in ein Lager jenseits der Alpen verfrachtet zu werden.

Die oben dargelegten Kriterien mussten sich auch in der geografischen Ausdehnung des Bezugsgebietes widerspiegeln.

Nach diesen Kriterien haben wir beschlossen, die meisten Interviews in den Regionen zu führen, in denen die meisten Opfer der nationalsozialistischen Deportation zuhause waren; als „Heimatregion“ des Interviewpartners haben wir diejenige bezeichnet, in welcher die Verhaftung erfolgte, nicht die Region, in welcher der heutige Wohnsitz des Betreffenden liegt.

- Das Ermitteln der Menschen, die interviewt werden sollten.

Nach den so festgelegten Kriterien haben wir die Interviewpartner aus einer Liste von 500 Namen ausgewählt, die wir im Zuge

unserer vorherigen Recherchen angelegt hatten. Dabei wurden an die sechzig Personen ermittelt, mit denen wir Kontakt aufgenommen haben ; gleichzeitig haben wir den gesamtstaatlichen Vorsitzenden der Associazione Nazionale Ex Deportati (ANED) sowie die Vorsitzenden der jeweiligen Ortsgruppen in Kenntnis gesetzt. Nur zwei der von uns angesprochenen Personen haben sich wegen besonderer familiärer Verhältnisse nicht bereit erklärt, ein Interview zu geben ; ein Interviewpartner ist verstorben, bevor wir seinen Augenzeugenbericht aufzeichnen konnten.

Als nun der Zeitplan für unsere Fahrten zu den Interviewpartnern feststand, haben wir für unsere Arbeit, einschließlich der Fahrten von unseren Wohnsitzen zu den Wohnorten der Interviewpartner, 59 Tage benötigt.

Augenzeugenberichte aus den Lagern : die Gestaltung der Interviews

- Aufnahmebedingungen und Gesprächsführung

Die Aufzeichnung der Gespräche erfolgte nach unserer üblichen Arbeitsweise, das heißt während des Gesprächs wurden die Interviewpartner bei gleichbleibender Kameraeinstellung aufgenommen, ohne dass die Interviewer ins Bild kamen, abschließend wurden die dokumentarischen Materialien aufgenommen bzw. eingespeichert (Detail- und Nahaufnahmen).

Die Interviewtechnik dient uns zum punktuellen Rekonstruieren der Geschichte der Deportation des jeweiligen Interviewpartners ; die Angaben, die aus einem solchen Augenzeugenbericht hervorgehen, etwa zeitliche Abläufe und genauere Ortsangaben, finden sich selten in offiziellen

Dokumenten oder in anderen primären Quellen wieder.

Interviewt wird in der Wohnung des Augenzeugen oder am Sitz der Vereinigung, in einer Umgebung, also, die dem Betroffenen vertraut ist.

Die Zeitspanne, die im Interview zur Sprache kommt, reicht von der Festnahme bis zur Befreiung und zur Heimkehr. Der Augenzeuge macht eingangs Angaben zu seiner Person und beantwortet anschließend eine Reihe von Fragen, so dass er in chronologischer Reihenfolge seine Geschichte erzählt.

Allen Interviewpartnern werden dieselben Fragen gestellt, in derselben Reihenfolge, damit sämtliche Aufzeichnungen einem einheitlichen logischen Ablauf folgen. Hier das Raster für die Fragestellungen :

- die Festnahme : wann, wo, durch wen, warum
- die Inhaftierung : wo (Ort/Orte), Dauer, Verhöre und/oder Misshandlungen
- Deportation : wo und wohin, Ankunft im Lager, die Abgabe der persönlichen Habseligkeiten, das Rasieren, die Enthaarung, die Einkleidung, die Registrierung, die Quarantäne, allfällige Überstellungen in Nebenlager und/oder andere Lager, die Arbeit ; wo, wie, welcher Art
- die Befreiung : wann, wo, durch wen
- die Heimkehr. wann, mit wessen/welcher Hilfe

Abschließend wird ein Foto von dem Augenzeugen gemacht, allfällige Dokumente im Zusammenhang mit der Deportation werden aufgenommen, etwa Briefe aus den Gefängnissen und/oder Lagern, von den Behörden der Alliierten nach der Befreiung ausgestellte Bescheinigungen, Metallreifen mit der eingravierten Häftlingsnummer.

Die Videoaufnahme eines Augenzeugenberichts dauert im Schnitt 60 Minuten, obwohl im Vertrag mit RAI Educational eine Höchstdauer von 30 Minuten festgelegt ist. Einige Interviews dauern bis zu 120 Minuten: in diesen Fällen wurden die Erlebnisse im Zuge der Widerstandsaktionen und der Deportation genauer geschildert.

- Das Datenblatt

Auch für die *Augenzeugenberichte aus den Lagern* haben wir ein mehrfach bewährtes Hilfsmittel eingesetzt: ein Datenblatt (siehe Anlage 1), das den Weg des Deportierten von seiner Verhaftung bis zur Befreiung in Kürze zusammenfasst; das Blatt wird im Laufe des Interviews von dem Mitglied der Arbeitsgruppe ausgefüllt, das gerade nicht interviewt.

Eine erste Auswertung der Daten, die sich aus den Videoaufzeichnungen ergeben

Im folgenden geben wir beispielhaft einige Daten wieder, die wir bei der „Bearbeitung“ der 50 Aufzeichnungen gewonnen haben; sie vermitteln eine Vorstellung davon, wie viele Informationen in jedem Augenzeugenbericht enthalten sind und welche Bedeutung ihnen nach entsprechender Indizierung bei der Einordnung der Erinnerungen an die Deportation in ihren Bezugsrahmen zukommt.

Die Augenzeugenberichte rekonstruieren nicht nur die Geschichte des einzelnen, sondern auch die Geschichte verschiedener «Gruppen», wie etwa der Streikenden, der

im Zuge von Rasterfahndungen Aufgegriffenen, der Sippenhäftlinge. Außerdem geht daraus auch eine lokale Dimension der Geschichte hervor, da die Schilderungen sich zunächst auf die unmittelbare Umgebung, das Wohnviertel des Erzählenden beziehen, dann auf sein Dorf, seine Stadt und schließlich auf ein weiteres Gebiet.

Interviewpartner:

Männer: 40

Frauen: 10 derzeitiges Alter:

Männer: Mindestalter 70 Jahre,

Höchstalter 86

Frauen: Mindestalter 73 Jahre,

Höchstalter 87

- Die Verhaftung

die Art der ermittelten Ursachen:

Denunziation, Sippenhaft, Rasterfahndung, Arbeiterstreik, Partisanentätigkeit

46 „politisch“³ begründete Fälle; darunter zwei Südtiroler deutscher Muttersprache und zwei Geistliche

4 aus Gründen ihrer Rassenzugehörigkeit

Alter bei der Verhaftung:

Männer: Mindestalter 14 Jahre, Höchstalter 30

Frauen: Mindestalter 17 Jahre, Höchstalter 31

Art der ermittelten Orte, an denen die Verhafteten eingesperrt wurden:

Gefängnisse, Kasernen, Polizeistationen der Nationalsozialisten, Polizeistationen der Faschisten, Guardia Nazionale Repubblicana, OVRA (faschistische Geheimpolizei), SS.

Aus einer Analyse dieser ersten Daten ergeben sich einige Elemente über die Zeit vor

³ Es sei darauf verwiesen, dass die Definition «politisch» in diesem Zusammenhang ein sehr weiter Begriff war, der in erster Linie nationalsozialistischen Klassifizierungsmustern entsprach (es handelte sich um die Häftlinge, die mit einem roten Dreieck gekennzeichnet wurden), weniger dem wirklichen Grund für die Deportation; in der Mehrzahl der Fälle war Denunziation der Grund für die Verhaftung, sowohl der «politischen» Deportierten als auch derer, die aus Gründen ihrer Rassenzugehörigkeit deportiert wurden.

der Deportation : die vielfältigen Gründe, die zur Deportation geführt haben, die Personen, welche die Verhaftungen vorgenommen haben, woraus die Rolle der faschistischen Kollaborateure unter den Italienern ersichtlich ist, die unterschiedlichen Stätten der Gefangenschaft : all dies trägt dazu bei, die Geschichte in den lokalen Kontext einzufügen.

• Die Deportation

die Dauer :

zwischen 3 und 16 Monaten

chronologischer Bezugsrahmen :

die erste : im Jänner 1944

die letzte im Februar 1945

Übersicht über die Deportation in die NS-Lager in Italien :

Lager von Fossoli di Carpi (Provinz Modena) : insgesamt 11, alle übergangsweise

Lager von Bozen : insgesamt 21, davon 3 mit diesem Lager als Bestimmungsort, 18 übergangsweise

Lager von Triest : 1, übergangsweise

Lager von Borgo San Dalmazzo (Provinz Cuneo) : bis 2000 konnte kein Überlebender ausfindig gemacht werden

Viele Menschen wurden sofort nach ihrer Verhaftung unmittelbar in die Lager jenseits der Alpen verschleppt

Übersicht über die Deportation in die Lager jenseits der Alpen :

als Stammlager :

Auschwitz 1, 2, 3

Bergen Belsen

Buchenwald

Dachau

Mauthausen

Natzweiler

Neuengamme

Nordhausen

Oranienburg

Ravensbrück

Sachsenhausen

Stutthof

Theresienstadt / Terezín

als Nebenlager der Stammlager :

in Österreich : 14 Nebenlager

in Deutschland : 22 Nebenlager

in Polen : 2 Nebenlager

in der tschechischen Republik : 2 Nebenlager

in Frankreich : 1 Nebenlager

Weitere Elemente, unter anderem :

unterschiedliche Abläufe der Deportation

Menschen, die mehrere Transporte über sich ergehen lassen mussten

Menschen, die das *Revier* erlebt haben, und solche, denen es erspart blieb

Menschen, die eine oder mehrere Selektionen erlebt haben und solche, die keine erlebten

Menschen, die als einzige Italiener in einem Block und/oder Arbeitskommando waren und große Kommunikationsschwierigkeiten hatten, und solche, die mit Landsleuten zusammen waren

Menschen, die sich aus Arbeitsgründen innerhalb des Lagers bewegen konnten und solche, die dies nicht durften.

Obwohl alle Augenzeugen der fortschreitenden psychischen und physischen Vernichtung unterworfen waren, hat jeder für sich unterschiedliche, komplexe Erfahrungen gemacht. Auch die Phasen, die zum „Grundmuster« der Deportation gehörten und als solche in allen untersuchten Fällen vorkamen, verliefen nicht gleich. So hatten zum Beispiel alle Befragten auf der gestreiften Häftlingskleidung sowohl die Häftlingsnummer auf einem Stoffstreifen

aufgenäht als auch das Dreieck, einigen wurde die Nummer aber zusätzlich auf den linken Unterarm tätowiert (in Auschwitz), einige besitzen noch eine Blechplakette mit eingravierter Nummer, die sie am Handgelenk tragen mussten (in Mauthausen).

Aus den Augenzeugenberichten geht überdies hervor, welche Art von Arbeiten in den Nebenlagern verrichtet werden musste; dazu gehörten: die Arbeit in Steinbrüchen, der Tunnelbau, die Arbeit in Fabriken zur Herstellung von Rüstungsmaterial.

Die Befreiung aus den Lagern:

Auch die Phase der Befreiung verlief nicht für alle gleich: Orte, zeitliche und materielle Abläufe unterscheiden sich sowohl bei der Befreiung selbst als auch bei der Heimkehr.

Die Befragung hat schließlich bestätigt, dass die Deportation als Eingriffsmaßnahme des nazi-faschistischen Regimes in sämtlichen italienischen Regionen, die hier berücksichtigt wurden, verbreitet war.

Die Art des Erzählens: ein kurzer Hinweis

Was die persönliche Art des Erzählens angeht, sei hier kurz auf einige Details eingegangen, die zu bedenken sind.

Der sprachliche Ausdruck ist eine der Schwierigkeiten, mit denen die Befragten konfrontiert sind. Abgesehen von den erzählten Ereignissen verrät uns gerade die Wortwahl viel über das Leben im Lager.

Häufig wird der Lagerjargon verwendet („zebrate“ für die Streifenanzüge, «castello» für das Stockbett, «organisieren»), der auch fremdsprachliche Ausdrücke

umfasst („Miska«, „Blockowa«, Stubowa«, „Stawac«, „Revier«) und von unvorbereiteten Zuhörern missverstanden werden könnte.

Eines dieser Beispiele ist das „Revier«. Im Italienischen findet sich nicht so ohne weiteres ein Ausdruck, mit dem dieser Begriff richtig wiedergegeben werden könnte und das Wort „Krankenstation« löst in uns Assoziationen mit Effizienz und Sauberkeit aus, die den Verhältnissen im „Revier« ganz und gar nicht entsprechen und entschieden unangemessen wären.

Mitunter kommt es zu so heftigen Gemütsregungen, dass die Erzähler kurz von der Hochsprache abweichen und Dialektausdrücke verwenden, die offensichtlich den geschilderten Umständen besser entsprechen.

Auch sind sprachliche Missgriffe dabei, die vermutlich dem Bildungsgrad der Interviewpartner zuzuschreiben sind.

Überlegungen

Die in diesen Aufzeichnungen gesammelten Daten ermöglichen es, einen aussagekräftigen, wenn auch nicht lückenlosen Lageplan zu den Stätten und Geschehnissen nachzuzeichnen, die mit der Deportation in Italien zusammenhängen. So etwa was das Netz an bereits früher vorhandenen Haftanstalten und an Einrichtungen betrifft, die vorübergehend als solche eingerichtet wurden und unter anderem als Folterstätten dienten, was das Netz an Lagern und Nebenlagern angeht, in denen im Dienste großer Industriebetriebe Sklavenarbeit verrichtet wurde, und zwar nicht nur in Deutschland, sondern im gesamten besetzten Europa.

⁴ Von den insgesamt nachgewiesenen 123 Transporten, die in der Zeit zwischen dem 16. September 1943 und dem 22. März 1945 von Italien und den damals italienischen Gebieten ausgingen, startete keiner von Süditalien aus und nur einer von Mittelitalien (von Sulmona, in der Provinz L'Aquila, am 8. Oktober 1943): siehe Tibaldi, I., 1994, *Compagni di viaggio - Dall'Italia ai Lager nazisti - I «trasporti» dei deportati 1943-1945*, Verlag Franco Angeli, Mailand.

Die Regionen, in die wir uns begeben haben, decken ganz Norditalien und einen Teil Mittelitaliens ab: Trentino-Südtirol, Veneto, Friaul - Julisch Venetien, Emilia Romagna, Piemont, Aostatal, Ligurien, Toskana, Latium. Dies sind die Regionen, die in erheblichem Ausmaß vom Phänomen der Deportation italienischer Bürger vor politisch-rassistischem Hintergrund betroffen waren, das im September 1943⁴ einsetzte.

Nach dem bereits erläuterten Kriterium der Repräsentativität stehen zehn der 50 Personen, die wir befragt haben, für insgesamt 25 Personen, da ihre Geschichte jeweils auch die des Ehemanns, der Mutter, des Vaters, der Schwestern, Brüder, Großeltern, Schwiegereltern, Kinder ist.

Einen Fall für sich stellt ein Augenzeuge dar, der seine 479 Leidensgenossen repräsentiert, die infolge eines Streiks deportiert worden waren.

Unleugbar ist der ethische und wissenschaftliche Wert dieser fünfzig *Augenzeugenberichte aus den Lagern*, die das Gesamtbild an Kenntnissen zum Thema Deportation in Italien in beachtlichem Ausmaß bereichern und in vielfältiger Weise vervollständigen.

Unser Projekt hat viel Mühe gekostet, liefert aber den konkreten Beweis, dass es keines großen finanziellen Aufwandes bedarf, um Videoaufzeichnungen von Augenzeugenberichten herzustellen, wobei wir allerdings ein zweites Mal sicherlich dafür sorgen würden, dass die organisatorisch-logistische Kleinarbeit nicht von denen erledigt werden muss, die sich auf die Aufzeichnung der Augenzeugenberichte zu konzentrieren haben. Einige der 50 Interviews wären bereits jetzt nicht mehr durchführbar.

Zu bedauern ist, dass wir keine Vereinbarung erreicht haben, aufgrund welcher die Erlebnisberichte aller heute noch lebender

Deportierten in Italien auf Video aufgenommen werden könnten.

Verwundert hat uns, dass es unter all denen, die bereit waren, das Interview zu geben, neben Menschen, die bereits Gelegenheit hatten, ihre Erfahrungen mitzuteilen, auch noch solche gibt, die nie von diesen Ereignissen gesprochen hatten, auch nicht im Familienkreis.

Die Motivation war allgemein sehr stark, weil alle sich verpflichtet fühlen, von diesen Geschehnissen Zeugnis abzulegen, und nicht wollen, dass die politisch-rassistisch begründete Deportation vergessen wird.

Dank

Unser Dank geht vor allen Dingen an die Überlebenden, die so bereitwillig mitgewirkt haben, die erzählt haben, obwohl ihnen die Erinnerung an jene schreckliche Zeit oft wieder Leid bereitet hat.

Dank auch den Gemeindeverwaltungen von Bozen und Nova Milanese, die seit Jahren Tätigkeiten zur Rettung und Bewahrung historischer Erinnerung unterstützen.

Diese Arbeit dürfte nicht mit der Videoaufzeichnung des letzten Augenzeugenberichtes abgeschlossen werden, und es bleibt zu wünschen, dass nun zur Phase der Indizierung zahlreicher Angaben von historischem Interesse, die in jeder einzelnen Aufnahme enthalten sind, mittels einer Datenbank übergegangen wird.

Wir hoffen, dass unsere Arbeit das Interesse anderer Institutionen weckt und diese veranlasst, Initiativen zu ergreifen, die dazu beitragen, die Erinnerung an die Lager und an die Deportation wach zu halten und so umfassend wie möglich zu dokumentieren.

Von wesentlicher Bedeutung wäre für uns in dieser Perspektive die Möglichkeit eines Erfahrungsaustauschs mit anderen

Teams, die Videoaufzeichnungen von Augenzeugenberichten machen, um Methoden und Arbeitsabläufe vergleichen zu können ; auf diesem Wege könnte auch ein gemeinsames Modell für weitere Recherchen sowie gemeinsame Strategien der Vermittlung solcher Initiativen und deren Ergebnisse entwickelt und ein Verteilernetz aufgebaut werden, das die Aufgabe einer Koordinierungsstelle für die verschiedenen Aktionen übernehmen könnte.

Es darf als Zeichen besonderer Sensibilität und großen politischen Mutes gewertet werden, dass zwei lokale Verwaltungen wie die Gemeinden von Bozen und Nova Milanese eine so wichtige Aufgabe fördern wie die Aufzeichnung von Erlebnisberichten Ex-Deportierter der NS-Lager.

Résumé

RAI Educational a acquis cinquante témoignages audiovisuels d'anciens déportés de nationalité italienne. Ces témoignages ont été produits et réalisés pendant l'été 2000 par Carla Giacomozzi des Archives historiques de la ville de Bolzano et Giuseppe Paleari de la Bibliothèque municipale de Nova Milanese (Milan).

Les interviewés (40 hommes et 10 femmes) viennent de 10 régions de l'Italie du Nord et du Centre : Trentin-Haut Adige, Vénétie, Frioul, Emilie Romagne, Lombardie, Piémont, Val d'Aoste,

Ligurie, Toscane et Latium. Ce sont en fait les régions italiennes qui ont été particulièrement touchées par le phénomène de la déportation politico-raciale des citoyens italiens à partir de septembre 1943.

Quatre de ces survivants ont été déportés pour des raisons raciales (ils sont juifs), tandis que les autres sont tous des «politiques» ; parmi eux il y a aussi deux habitants du Haut-Adige de langue maternelle allemande et deux prêtres.

Les témoignages permettent de reconstruire l'histoire personnelle des victimes, mais en même temps l'histoire de différents «groupes» tels que par exemple les grévistes, les otages ou bien ceux qui ont été capturés lors des ratissages. De ces témoignages ressort également une dimension locale de l'histoire puisque tous parlent d'abord de leur quartier, de leur bourg, de leur ville pour ensuite parler d'un territoire plus vaste.

Les données recueillies permettent de tracer une carte significative - quoique non exhaustive -des lieux et des faits liés à la déportation en Italie.

La valeur éthique et scientifique de ces cinquante récits est indéniable. Ils contribuent à enrichir considérablement l'ensemble des connaissances concernant la présence italienne dans la déportation et offrent de nombreux éléments d'approfondissement.

Anlage 1 (Datenblatt)

STADT BOZEN
 Stadtarchiv
GEMEINDE NOVA MILANESE (MI)

Biblioteca Civica Popolare

Augenzeugenberichte aus den Lagern

Interviews : Carla Giacomozzi und Giuseppe Paleari

DATENBLATT VIDEO Nr

DAUER DES VIDEOS

ZUNAME NAME

GEBOREN IN JAHR 19.....

WOHNHAFT IN

.....

FESTGENOMMEN

am 194 in

INHAFTIERT

in der Stadt Ort

.....

in der Stadt Ort

.....

DEPORTIERT

IN DIE ITALIENISCHEN LAGER : in

Häftlingsnummer

IN DIE AUSLÄNDISCHEN LAGER : Österreich : in

.....Häftlingsnr.....

(Nebenlager); Deutschland :in

Häftlingsnr

BEFREIT

am1945 in

Videoaufzeichnung des Augenzeugenberichts vom2000 in

JOËL VAN CAUTER

Philosophe

Clair chaos

Le bonheur : votre aspiration, la mienne, la nôtre.

Aujourd'hui nos parents vivent vieux, nos enfants vont à l'école, nous sommes bien soignés et, par rapport à la plupart des autres terriens, connaissons l'opulence. Nous grandissons libres, pouvons nous associer, voyager, découvrir, évoluer à notre gré.

Tout pour être heureux.

Bien sûr l'inégalité, l'injustice, la mort, sont toujours là.

Mais quand même : tout pour être heureux.

Or il me semble que souvent, nous sommes mélancoliques, insatisfaits, incapables de regarder, d'admirer, de profiter, de faire confiance. Et ça ne va pas : trop à vivre, à partager ou à construire pour geindre.

Alors, j'ai eu envie d'entendre ceux qui ont réussi à passer à travers le pire et qui, malgré tout, ont conservé la capacité, la disponibilité au bonheur, son envie.

Et j'en ai fait le sujet de mon premier film : le bonheur vu par quelques rescapés.

Ce documentaire est aujourd'hui terminé. Voici, à la demande de la Fondation, quelques-unes des questions ou étapes qui ont jalonné les deux années de sa préparation et réalisation.

Un sujet légitime ?

Les rescapés ont, la plupart du temps, été écoutés, interrogés, scrutés sur leur expérience du camp. Pas de doute quant à la légitimité et la nécessité de cette démarche :

pour essayer de comprendre le phénomène historique de l'holocauste comme pour saisir l'expérience limite de la condition humaine vécue dans les camps, il faut les entendre, encore, sans cesse, de la manière la plus précise possible.

Mais a-t-on le droit de les interroger sur le bonheur ? La question se posa sitôt l'idée du film ébauchée. Pour deux raisons.

La première est psychologique. Comme pour chacun, le bonheur a certainement été un horizon central dans la vie des rescapés. Mais, compte tenu de la difficulté de la vie après exprimée par beaucoup, n'était-il pas irrespectueux d'aborder ce sujet avec eux ? N'y avait-il pas risque de les blesser en mettant le doigt sur une plaie non cicatrisée ? Leur rapport au bonheur ne devait-il pas rester dans le silence pudique de leur intimité ?

La deuxième raison est politique. Au risque de la caricature, ce qui m'intéressait était d'entendre des vieux lions témoigner d'une expérience de lutte, la lutte pour le bonheur, qui pourrait remonter les bretelles aux régiments de pisse-vinaigres. Mais si des rescapés disent qu'ils ont pu être heureux après, malgré tout, n'est-ce pas que, finalement, l'expérience du camp est une douleur «comme une autre» ? Le sujet ne portait-il pas en lui le germe de dérapage, du renforcement de thèses révisionnistes ?

Quoique tarauté depuis mon adolescence par l'Holocauste, par la figure du Mal et de la barbarie qu'il représente, quoique y ayant consacré une part de mes études et que mon engagement politique en fut nourri, je n'avais jamais eu de contacts significatifs avec des rescapés. Je ne percevais donc pas comment ce projet de les interroger sur le bonheur pourrait être perçu.

Au fil des lectures et de discussions avec des personnes de plus en plus «sensibles», du sociologue ayant travaillé sur la mémoire à

l'ami juif n'ayant plus un seul oncle ou cousin, ma conviction de l'intérêt du sujet et de la faisabilité du film s'est renforcée. Oui, l'expérience des camps est unique, les rescapés ont été au bout du possible. Mais c'est pour cela que leur regard peut être éclairant sur l'autre face du pire, le meilleur. C'est parce qu'ils ont connu le chaos que leur perception de la clarté est lourde de sens. Cette expérience humaine là vaut d'être entendue aujourd'hui. Puisqu'il n'y avait pas de volonté irrespectueuse ou politiquement maligne, la seule façon de savoir si les rescapés acceptaient l'interview était de leur demander.

L'accueil, à la Fondation Auschwitz d'abord, puis auprès des rescapés choisis avec elle était limpide : oui.

La question était réglée en théorie. Restait la pratique, le traitement.

L'épure, mais jusqu'où ?

D'emblée, la forme du film me paraissait aller de soi : les visages, en caméra fixe, cadrés assez serrés. Dans le corps des entretiens, pas d'image de camps ni d'autre chose. Parce qu'il fallait saisir une expérience intérieure et que cela ne se trouverait, peut-être, que dans la parole et les visages.

Le rythme du film, donc une bonne part de son intérêt pour le spectateur, viendrait du montage.

Sans doute le choix était-il cohérent. Mais était-il pertinent ? Aussi sobre, le film ne serait-il pas soporifique dès la deuxième image ? La question fut débroussaillée lors de la première discussion avec Luc Dardenne, qui allait ensuite accepter de produire le film avec son frère Jean-Pierre. Pour eux aussi, le choix tenait. Je crois même que, outre le sujet lié à la mémoire sur laquelle ils ont travaillé comme réalisateurs et comme producteurs, ce parti-pris a joué dans leur

décision de s'engager. Leur accord était rassurant.

Pourtant, au fil du travail de préparation et même du tournage, la question se raviva. Ne fallait-il pas ajouter d'autres plans ? Ne fallait-il pas ouvrir, visuellement, trouver une métaphore visuelle qui constitue un fil conducteur ? Le temps passait, nous allions arriver au montage, et l'indécision devenait de plus en plus inconfortable. Deux choses ont aidé à trancher.

D'abord, l'expérience des producteurs. «Tu feras comme tu le sens, m'a dit la directrice de production, mais n'aies pas peur. On a déjà produit pas mal ici : quand on essaie de «rattraper» un film en y ajoutant quelque chose, ça ne marche pas. Il faut oser aller au bout de son idée, et ne pas hésiter à faire de l'anti-télévision».

Ensuite, et surtout, la matière première fut décisive. Une fois les interviews filmées, il s'avérait que, oui, la parole serait suffisamment passionnante par elle-même.

Taire les larmes, pas le tragique.

Toutefois, rester dans les images des rescapés ne résolvait pas encore complètement la question de l'épure. Car elle se posait aussi dans le contenu même.

En particulier, fallait-il laisser les images de larmes ou d'émotion très tendue ? Trois des quatre témoins interrogés ont, au cours de l'entretien, été pris par la force de leurs souvenirs. Au montage, nous avons fait le choix de ne pas garder ces moments. Par respect. Parce qu'il me semblait que ces larmes, sans rien apporter en terme de sens, renforçaient une image convenue du rescapé, amenaient au cliché. Or, personne ne pouvait être réduit au cliché ; il fallait essayer d'écouter autre chose. Certes, les larmes montraient le carac-

tère bouleversant de l'expérience vécue. Mais qui l'ignore ?

Ce choix ne s'est pas fait sans hésitation.

D'une part, parce que ces émotions disent une violence. Deux anecdotes, parmi d'autres, l'éclairent.

* Pendant la préparation du film, nous avons participé, avec le caméraman, au voyage à Auschwitz organisé par la Fondation et plusieurs rescapés, pour mieux connaître ceux que nous allions filmer ensuite. Lors d'un débat, quelqu'un a posé la question du pardon. Un témoin s'est levé et, presque en hurlant, a demandé comment on osait envisager cela après avoir vu et entendu ce qu'ils nous avaient montré.

* Avant le premier jour de tournage, afin d'essayer différentes formules de cadrage et de lumière, nous avons posé la caméra face à ma mère, adolescente à la libération, et je lui ai demandé de me raconter «sa guerre». Elle m'a parlé de la famille juive qui habitait dans sa rue, qui a demandé à des voisins de cacher ses enfants, qui n'a pas eu de réponse. Qui a disparu. Elle n'a jamais su ce qu'elle était devenue. Elle ne l'a jamais raconté, sinon ce jour-là, en pleurant.

La violence des émotions, 55 ans plus tard, témoigne de la violence des faits. Dès lors, voiler la dureté de l'émotion ne revient-il pas à voiler celle des faits ?

D'autre part, il ne pouvait s'agir de tomber dans l'apologie désincarnée. Dans un précédent numéro de cette revue, un article de C. Friedman démolit «The Last Days», documentaire produit par Spielberg dans lequel cinq juifs hongrois racontent comment ils ont survécu à l'extermination nazie. Admirateur de Spielberg, je ne peux pourtant que reconnaître la pertinence de sa critique. Le film, dit-elle en substance, dresse le portrait de héros qui n'ont jamais perdu courage, ont quitté la terre européenne du Mal pour vivre le rêve américain et ont réus-

si à construire une nouvelle vie : happy end. Et exit, via «manipulation de montage», la colère, la fragilité, la brisure.

Limitier l'émotion évidemment visible - à l'inverse d'ailleurs de la méthode hollywoodienne -, n'était-ce pas prendre le risque d'aseptiser ?

Malgré ces craintes, nous avons maintenu une ligne sobre au montage.

Ce qui nous a convaincu que nous pouvions le faire, sans édulcorer les expériences et les trahir, est sans doute le témoignage de l'une des rescapés.

Elle a raconté son incapacité, longtemps après son retour, à être pleinement heureuse. Trop de morts. Trop d'absence. Deuil infini. Lors des entretiens préparatoires, cette rencontre m'a surpris : ce n'était pas ce que j'attendais. Fallait-il filmer ce témoignage ? Oui. Il répondait aux autres. Il permettait le dialogue. Il permettait la nuance.

Il permettait, simplement, de rendre compte du tragique.

Il n'y a pas de bonne ou de mauvaise attitude face au bonheur : il y a la tentative, éminemment respectable, quelle qu'elle soit.

Et il y a la confrontation des démarches. Non pas l'affrontement, le jugement, mais la confrontation, tragique.

Pas besoin de larmes pour le comprendre.

Du temps pour le récit, plutôt que pour la pensée.

L'expression de la diversité des expériences et des réactions s'avérait donc une condition du respect des témoins. C'est l'œuf de Colomb, une découverte qui ne peut surprendre que le débutant... Encore fallait-il pouvoir permettre à cette diversité de transparaître dans le montage.

Un premier souci du montage fut donc de rendre possible ce dialogue dans l'unité de

ton. Car il avait été clair, au tournage, que quelque chose de commun existait dans l'accueil et la générosité des rescapés, dans leur regard sur eux-mêmes et sur le sujet, par delà les divergences. Peut-être était-ce une disponibilité, notamment à la rencontre. Cela permettait la parole. Il fallait donc, au montage, concilier cette «douceur» avec la «dureté» de la différence des points de vue. Permettre que se disent le volontarisme de l'une et la fragilité de l'autre, permettre que se constatent les existences singulières sans que puisse s'immiscer la hiérarchisation.

Un autre souci fut celui du rythme. A fortiori puisque l'on travaillait avec des plans fixes et semblables, pas question de s'embourber dans la lenteur. Il fallait être bref pour pouvoir maintenir l'attention. Le choix a donc été fait de monter les différents témoignages en les croisant, en les tissant, en passant de l'un à l'autre assez rapidement.

Lorsque nous avons présenté une première mouture aux producteurs dans le format initialement souhaité de 26 minutes, la réaction a pourtant été sans ambiguïté : «ça ne va pas». Par rapport aux rushes, dont ils avaient vu une assez large sélection, on avait perdu l'essentiel : l'histoire de chacun disparaissait dans un tourbillon de flashes. De plus, les dernières minutes noyaient le spectateur dans des digressions intellectuelles. Or, dit Luc Dardenne, tout le monde peut avoir des idées sur le bonheur ; ce n'est pas ça qui compte.

Affranchis de toute contrainte de durée pour le document fini, nous avons donc remis l'ouvrage sur la table en tenant compte de cette double critique : permettre à chacun de raconter son histoire, et s'attarder sur le récit de vie plutôt que sur la réflexion.

Je ne sais si le film est réussi. La première projection publique en mars, l'accueil par les comités de sélection des télévisions et festivals le diront pour partie.

Je sais seulement que le résultat satisfait finalement tous ceux qui y ont travaillé, qu'il est fidèle à ce que je souhaitais.

Et, surtout peut-être, qu'il est accepté par les témoins retenus au montage.

Il y a quelques semaines, nous leur avons montré. Je m'attendais, sinon à une volée de bois vert, du moins à quelques critiques : il ne doit pas être facile de voir ses propos réduits à quelques minutes.

Mais non. Chacun s'est reconnu, a écouté l'ensemble.

En dessinant les premières lignes du projet, je crois que j'espérais trouver quelque réponse claire à une question précise.

Elle n'est pas venue.

Mais la contradiction des regards, les moments denses, vécus et, pour partie, visibles à l'écran, la soirée de projection pleine de silence et de tendresse, les relations qui se sont amorcées répondent à leur manière.

RENZO STROSCIO *

Membre du Département Sociologie et Médias
Université de Fribourg - Suisse

Témoignages des survivants de l'Holocauste :

L'expérience de la libération

Longtemps avant sa disparition Primo Levi¹ a entrepris de narrer sa déportation et son expérience concentrationnaire, pourtant il ne s'est pas arrêté à raconter sa propre histoire. Dans d'autres récits et dans une autre perspective, il a aussi recueilli des témoignages de survivants et a, comme le mentionne Renaud Dulong², «*essayé de transmettre Auschwitz*». L'auteur italien a souvent qualifié la dimension concentrationnaire comme une épreuve unique et personnelle. Celui qui a survécu aux camps de concentration et d'extermination nazis reste le témoin principal de l'Holocauste et chacun a son propre

récit parce que «*chacun a vécu son propre camp*»³. Sans remettre en question la pertinence de cette réflexion, nous pensons en revanche qu'il est possible de rencontrer des caractéristiques communes dans le phénomène de vivre la libération ; communes en fonction des conditions sociales et des conditions de libération.

L'étude que nous sommes en train de réaliser nous a semblé importante tant du point de vue du fond que de la forme. Notre recherche est centrée sur la libération des survivants des camps de concentration et d'extermination nazis. Nous avons tenté

* Renzo Stroschio est actuellement engagé dans un projet de recherche pour l'Université de Grenade (Espagne).

Il s'agit d'une étude sur l'émigration et le rôle des organisations non-gouvernementales (ONG) en Andalousie ; le cas analysé est celui de la ville de Cordoue. Ce travail est réalisé auprès de IESA - *Instituto de Estudios Sociales de Andalucía à Cordoue*.

¹ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987.

² Renaud Dulong, *Le témoin oculaire - Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, EHESS, 1998

³ Primo Lévi, *op.cit.*

de voir si, auprès des témoignages recueillis, il existait une expérience commune ou collective. En effet, nous avons trouvé des points de convergence entre les témoins en analysant leur discours et les circonstances au moment de la libération.

Comment avons-nous abordé cette hypothèse ? En cernant au mieux le discours des témoins et en tenant compte des différences fondamentales des conditions sociales des individus et des faits attribués à la libération.

A ce stade de la présentation, nous désirons éclairer un point qui nous paraît important. Quand on parle de conditions sociales, nous ne parlons pas de conditions collectives ou individuelles mais nous nous référons à des éléments communs relatifs à chacun des libérés.

L'aspect méthodologique : qualitatif-intensif

Du point de vue méthodologique, nous souhaitons apporter une explication supplémentaire. La méthode que nous avons adoptée est dite *qualitative-intensive* et désigne un corpus limité, ce qui veut dire que nous avons peu de cas mais que ceux-ci sont riches en informations. *A contrario* une analyse *quantitative-extensive* est attribuée à un nombre important de cas et contient peu d'informations.

Pour notre étude, nous avons donc analysé le discours des témoins que nous avons mis en relation avec les conditions sociales et les conditions objectives de la libération. Six interviews ont constitué le premier corpus de base pour cette étude. Pour effectuer le choix des six témoignages nous avons utilisé une stratégie aléatoire. En effet, au départ de notre étude, nous n'avions pas encore établi d'hypothèse fermée et notre méthodologie est restée, par conséquent, ouverte. En pratique,

chaque vidéo était accompagnée d'une fiche technique et indexée, ce qui nous a permis de repérer les moments exacts où le témoin s'exprime sur son expérience. Nous les avons ensuite transcrits. Après une lecture et un découpage plus spécifique pour chacun des témoignages, nous avons établi une matrice globale comportant trois dimensions principales et distinctes. Voici l'explication pour chacune d'entre elle.

Le profil sociologique

Partant d'éléments déterminants et connus, nous avons recréé les groupes constitués par les nazis dans les camps de concentration et d'extermination. Il s'agit d'une dimension importante et précise de notre travail car cette reconstruction représente les identités collectives. Nous avons donc constitué les groupes de base d'appartenances : les juifs, les tziganes, les homosexuels, les opposants au régime et les prisonniers militaires. On notera que cette condition d'appartenance de départ a eu comme effet une répression générale du collectif. Dans cette même perspective nous avons déterminé une autre valeur, celle-ci représente le genre et regroupe deux éléments influents c'est-à-dire la condition «être homme» et la condition «être femme». Nous l'avons choisie car nous pouvons dire qu'il y a une différence culturelle déterminante entre les deux, d'où une collectivité différente.

Les conditions de libération

Pour comprendre l'événement, il faut saisir les conditions concrètes et les objectifs du moment de la libération car il existe différentes formes de libération. Notre réflexion est simple : d'après le discours qui caractérise chacun des témoins, nous avons soulevé différents points. En effet, l'expérience mais aussi la perspective propre à chaque témoin

⁴ Paul Lazarsfeld, *Philosophie des sciences sociales*, Paris, Gallimard, 1970.

est différente. Certes, ces hommes et ces femmes ont tous été libérés mais les circonstances sont différentes pour chacun. Aussi, pensons-nous que ce n'est pas la même chose de se savoir libre parce que c'est la fin de la guerre que de s'évader et de «se sentir» dans une liberté, somme toute, incertaine. Nous avons donc quatre valeurs reliées à la libération c'est-à-dire : la libération du camp, la marche de la mort, l'évasion et les autres types de libération. Cette dernière catégorie s'appliquant dans le cas où la libération ne cadrerait pas dans les trois autres.

L'expression - le discours

Comme pour les dimensions susmentionnées, à savoir le profil sociologique et les conditions de libération, nous pouvons ensuite expliquer et analyser le discours des six cas. Cette dernière dimension a été la plus difficile à déterminer car il s'agit de valeurs subjectives liées au récit de chaque témoin. Toutefois, en lisant les témoignages nous avons pu relever des indices⁴ pertinents et établir les valeurs individuelles ou collectives dans les discours. Nous avons sélectionné quatre valeurs qui nous ont paru être les plus importantes pour notre étude. En premier lieu le sujet : le «je» ou le «nous» utilisé par l'interviewé dans son récit. Nous pensons que le témoin se situe spontanément durant la narration de son expérience, celui-ci s'inscrit dans un aspect individuel ou collectif. La deuxième valeur indique la relation du témoin face aux oppresseurs ? Quelle perception en avait-il ? Celle-ci était-elle neutre ou mauvaise ? Nous pensons qu'il peut y avoir une relation entre la perception des allemands et le moment de la libération. La troisième valeur que nous avons choisie est de l'ordre de l'émotion car il s'agit d'un sentiment de peur ou de joie. Quel était donc ce sentiment au moment de la libération ? Pour notre analyse, nous supposons qu'il existe un sentiment différent si la libération s'inscrit dans le cadre d'une évacuation ou s'il s'agit d'un camp libéré.

En dernier lieu, nous avons la valeur de la libération et plus précisément la variable «liberté et sécurité». Cette dernière nous a paru la plus pertinente puisqu'elle s'inscrit directement dans le contexte.

Les résultats de la première analyse

En mettant en relation la dimension *profil sociologique* avec la dimension *expression/discours*, l'on obtient un résultat d'ordre collectif ou individuel. En d'autres termes, nous pouvons dire qu'il y a une orientation précise lorsque le groupe d'appartenance est identique au discours du sujet, c'est-à-dire que le témoin oriente son discours avec le «nous» collectif. De même, lorsque nous mettons en relation la dimension *conditions de libération* et la dimension *expression/discours* avec la variable *sentiment*, nous avons un résultat sur l'état de la libération. Nous pouvons dire que, si le témoin a survécu à la marche de la mort et qu'il a, à ce moment, un sentiment de peur, nous pouvons en déduire que l'état au moment de la libération est un sentiment de liberté. Mais celui-ci est relatif. En effet, ce même témoin doute à ce moment de sa sécurité.

Conclusion

Cet article s'inscrit dans le cadre d'un mémoire académique et nous nous trouvons, actuellement, dans une première phase de l'étude. De ce fait il ne nous est pas possible d'extrapoler les résultats obtenus et de pouvoir établir ainsi des conclusions. Pour approfondir et confirmer notre première analyse nous allons devoir réorienter le choix des témoignages et augmenter l'échantillonnage. Nous mettrons ensuite en relation les dimensions et les variables constituées afin de les appliquer à d'autres interviews.

	Profil		Conditions de libération	Expression			
	Groupe d'appartenance	Genre		Percep. Allemands	Sentiment	Sujet	Etat /libération
Témoins*							
Alice	opposant au régime nazi	femme	évasion	neutre	joie	nous	libre et en sécurité
Nadine	juive	femme	marche de la mort	mauvais	peur	je	libre et doute de s/la sécurité
Jean	juif	homme	libération du camp	mauvais	joie	nous	libre et en sécurité
Alain	juif	homme	marche de la mort	mauvais	peur	nous	libre et doute de s/la sécurité
Robert	prisonnier militaire	homme	libération du camp	mauvais	joie	nous	libre et en sécurité
Grégoire	juif	homme	marche de la mort	mauvais	peur	nous	libre et doute de s/la sécurité

* les prénoms sont fictifs.

Commentaires

Colloque *Psychanalyse et Génocides**

Un exposé de Régine WAINTRATER
sur les entretiens post-interviews menés par la Fondation Auschwitz.

Le dimanche 13 mai 2001 se tiendra à l'Université Libre de Bruxelles, un colloque intitulé «*Génocides et Psychanalyse*» co-organisé par la Fondation Auschwitz. Parmi les intervenants, nous bénéficierons de la présence de Madame Régine Waintrater, psychothérapeute, Maître de conférences à l'Université de Poitiers et membre du Comité de Rédaction du *Cahier International*. Régine Waintrater, qui a déjà mené de nombreuses recherches sur les aspects psychologiques des témoignages audiovisuels des rescapés, procédera, à l'occasion de ce colloque, à une première analyse des interviews dites du *deuxième cycle* que la Fondation Auschwitz a entrepris depuis peu.

Comme vous avez pu le lire dans notre *Cahier* précédent¹, la Fondation Auschwitz a proposé à une série de survivants déjà interviewés d'entreprendre une deuxième série d'enregistrements audiovisuels pour discuter librement d'une série de questions portant sur le *travail de la mémoire*. L'objectif fixé n'est nullement de compléter la première série de témoignages basée sur le récit de vie et l'expérience concentrationnaire, mais de constituer un tout autre type de matériau d'entretiens audiovisuels axé sur la question de la *mémoire*.

Lors des interviews du deuxième cycle, nous invitons le témoin à donner son appréciation sur le travail des interviewers, sur la méthodologie adoptée et sur des changements susceptibles d'améliorer le processus du travail en cours. Nous lui proposons également de nous livrer ses impressions, réactions et commentaires sur son propre témoignage réalisé quelques années auparavant.

L'exposé de Régine Waintrater mettra notamment en lumière un certain nombre de points relatifs à la perception qu'ont les rescapés de leur témoignage et à leur conception du processus testimonial. Au travers d'une première description des résultats obtenus, il sera intéressant de savoir ce que les témoins ont retiré de leur témoignage. Quelle valeur pédagogique ou documentaire attribuent-ils à leur témoignage ? L'ont-ils communiqué à leurs proches ? Quelle a été la réaction de ceux-ci ? Les frontières de *l'indicible* et l'interprétation de ce que l'on appelle souvent «*la culpabilité du survivant*» évoluent-elles avec le temps ? Quelles sont les craintes ou commentaires quant à l'avenir des témoignages audiovisuels ?... Régine Waintrater apportera pour la première fois des éléments de réponses à toutes ces questions.

* Colloque organisé par la Fondation Auschwitz, les titulaires du cours «Psychanalyses et institutions culturelles» de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Libre de Bruxelles et par l'Institut d'Etudes du Judaïsme.

¹ Yannis THANASSEKOS, «Un nouveau projet audiovisuel de la Fondation Auschwitz. Une série d'interviews post-interviews» in *Cahier International. Etudes sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis*, Editions du Centre d'Etude et de Documentation - Fondation Auschwitz, n°5, Bruxelles, septembre 2000, pp.7-9.

Appel du Secrétariat de Rédaction

Invitation from the Editorial Secretariat

Nous invitons toutes les équipes participant à l'édition du *Cahier International* à contribuer à l'animation d'une nouvelle rubrique dans laquelle des rescapés des camps interviewés s'exprimeront sur leur propre expérience du témoignage audiovisuel. Une telle rubrique pourra s'avérer très utile, aussi bien pour les interviewers eux-mêmes que pour mieux entretenir nos contacts et relations avec les témoins. Les différents chercheurs et équipes sont donc conviés à solliciter des rescapés déjà interviewés afin que ces derniers nous communiquent pour publication leurs commentaires et réflexions visant à enrichir nos méthodes de travail sur les témoignages.

We invite all the groups taking part in the publication of the *International Journal* to encourage the survivors of the camps whom they have interviewed to send us comments on their experience of giving audiovisual testimony, for publication in a new section of the Journal. Their contributions will be very useful for interviewers, and will also enable us to keep in contact with the witnesses. We therefore urge researchers and groups to ask the survivors they have interviewed to send us their comments and reflections for publication, with a view to improving our methods of working with testimony.

LISTE DES THÈMES PROPOSÉS POUR EXPLORATION PAR LES MEMBRES DU COMITÉ DE RÉDACTION DU CAHIER

(SUIVIS DES NOMS DES PERSONNES LES AYANT SUGGÉRÉS)

THEMES PROPOSES POUR UNE EXPLOITATION SCIENTIFIQUE DU TEMOIGNAGE AUDIOVISUEL

La façon dont l'Allemagne - et peut-être aussi d'autres pays - se situe par rapport à l'histoire (Nathan BEYRAK) ; Le reflet de l'Holocauste dans les médias, dans les arts, dans la société israélienne (Nathan BEYRAK) ; Les témoignages des survivants et la perception de l'insertion du nazisme dans la vie quotidienne (Izidoro BLIKSTEIN) ; Etudes comparatives sur la vie des survivants dans leur pays d'adoption (Izidoro BLIKSTEIN) ; Le discours nazi et l'intertextualité du racisme et de l'antisémitisme d'après les rescapés interviewés (Izidoro BLIKSTEIN) ; Analyse sémiotique et linguistique des témoignages des survivants de la Shoah (Izidoro BLIKSTEIN) ; Les Juifs en Suisse (Cathy GELBIN et Eva LEZZI) ; Les enfants cachés (Cathy GELBIN et Eva LEZZI) ; Les différentes formes de perception des événements chez les rescapés (Cathy GELBIN et Eva LEZZI) ; Etude comparative du rescapé en ex-Allemagne de l'Est et en ex-Allemagne de l'Ouest (Cathy GELBIN et Eva LEZZI) ; Les rescapés qui ont été sauvés par leurs convictions (Manette MARTIN-CHAUFFIER) ; La Shoah au regard de la Bible : influence des conceptions philosophiques de la Tora et du Talmud sur le comportement des Juifs face au nazisme (Michel ROSENFELDT) ; Les personnes âgées dans le ghetto de Theresienstadt d'après les témoignages oraux et écrits (Anita TARSI) ; La signification de la «faim» selon les différentes situations et circonstances : dans les ghettos, les camps, les lieux de caches, les forêts, selon l'âge, le sexe etc. (Anita TARSI) ; Les changements intervenant dans les valeurs sociales et familiales durant la vie dans les ghettos, les camps, les lieux de caches et les forêts (Anita TARSI) ; L'impact des connaissances générales et de la mémoire collective sur les perceptions des rescapés et leurs propres expériences (Anita TARSI) ; Le rôle de l'activité créatrice et artistique sous la domination nazie d'après les rescapés (Anita TARSI) ; Analyse du «non-événementiel» à travers les témoignages audiovisuels (Yannis THANASSEKOS) ; Problèmes et tensions identitaires dans les témoignages audiovisuels (Yannis THANASSEKOS) ; Temps historique et temps du récit à travers le témoignage audiovisuel (Yannis THANASSEKOS) ; Identité politique et identité communautaire chez les rescapés interviewés (Anne VAN LANDSCHOOT) ; Les représentations de la famille et de la fratrie à travers les témoignages audiovisuels des rescapés (Régine WAINTRATER et Josette ZARKA) ; Les femmes et l'univers concentrationnaire : les expérimentations médicales, le travail forcé dans les usines ou complexes industriels SS et les enfants, les naissances etc. (Loretta WALZ) ; La réaction des enfants séparés de leurs parents et cachés dans divers milieux et institutions (Josette ZARKA).

THEMES LIES A LA FORME ET A LA METHODE DU TEMOIGNAGE AUDIOVISUEL

Méthodologie en histoire orale (Nathan BEYRAK); Etudes comparatives sur la méthodologie d'enregistrement des témoignages des survivants (Izidoro BLIKSTEIN); Les temps consacrés aux différentes étapes de la vie du témoin par le témoin lui-même (Manette MARTIN-CHAUFFIER); Méthodologie et contenu des histoires orales (Joan RINGELHEIM); Comparaisons et contrastes avec les autres sortes de projets d'histoire orale (Joan RINGELHEIM); Les interviews audiovisuelles qui se déroulent au domicile du témoin : les règles méthodologiques à respecter et les aspects relationnels intervieweur/interviewé particuliers à ce type d'interviews (Michel ROSENFELDT); La forme du témoignage oral et audiovisuel (Joanne RUDOF); Evaluation critique du matériel, comparaison en profondeur des différentes méthodes d'interview et de leurs paramètres médiatiques (l'écrit, l'audio, la vidéo), leur durée, leur localisation (à la maison, dans un studio, à l'extérieur), le rôle donné à l'interviewer,... (Anita TARSI); Le support audiovisuel : quels matériaux pour l'historien ? (Anne VAN LANDSCHOOT); Le témoin-sujet et son rapport à l'interviewer. L'interviewer-sujet et son rapport au témoin (Anne VAN LANDSCHOOT); Le rapport du témoin à son image (Régine WAINTRATER); Les entretiens post-témoignage (Régine WAINTRATER); Le problème de la limitation de l'entretien. Est-il souhaitable d'établir une limite (limite ou contenant) ? (Régine WAINTRATER); Le langage non verbal et son rapport au texte (Régine WAINTRATER); L'apport de l'image au témoignage (Régine WAINTRATER); Le témoignage audiovisuel : un texte comme les autres ? (Régine WAINTRATER); Analyse transversale des témoignages : comparaison suivant les pays d'origine (Régine WAINTRATER et Josette ZARKA); La place du langage verbal et du langage non-verbal dans le témoignage (Régine WAINTRATER et Josette ZARKA); Comparaison entre les enregistrements vidéo et les enregistrements audio (Régine WAINTRATER et Josette ZARKA); Les effets du témoignage sur le témoin et sur celui qui recueille son témoignage (Régine WAINTRATER et Josette ZARKA).

THEMES LIES AUX PROBLEMES DE CONSERVATION ET DE DIFFUSION DU TEMOIGNAGE

La création d'une base de données mondiale relative à tous les survivants de l'Holocauste qui ont donné leur témoignage sur support audiovisuel : Combien de témoignages nos équipes ont-elles enregistrés ? Combien de témoignages ont-ils été enregistrés par l'équipe de Spielberg ? Combien de témoignages récoltés par une équipe ont-ils été copiés par une autre équipe ? Combien de survivants doivent encore donner leur témoignage ? Combien de survivants n'ont-ils témoigné que sous la forme orale ? Combien de survivants n'ont-ils témoigné que sous la forme écrite (témoignage partiel ou complet) ? Quels sont les éléments essentiels du témoignage ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE); L'impact des nouvelles technologies sur l'enregistrement, la conservation, la récupération et l'utilisation des témoignages audiovisuels (Alberta GOTTHARDT STRAGE); La survie des collections (Joan RINGELHEIM); Méthodes de catalogage des interviews des rescapés de l'Holocauste pour leurs usage et traitement futurs (Anita TARSI).

THEMES LIES A L'UTILISATION ET A LA TRANSMISSION DU TEMOIGNAGE

Les témoignages littéraires et artistiques (cinéma, télévision, théâtre, peinture etc.) sur l'univers concentrationnaire (Izidoro BLIKSTEIN) ; L'enjeu du témoignage dans la transmission (Cathy GELBIN et Eva LEZZI) ; L'utilisation des témoignages des survivants de l'Holocauste dans l'enseignement primaire, secondaire et supérieur : Quels sont les sujets utilisés pour enseigner l'Holocauste ? Quelles sont les questions les plus souvent posées par les étudiants ? Quels sont les matériels de base essentiels pour les enseignants ? Quels sont les cours préparatoires destinés aux enseignants qui sont actuellement à leur disposition ? Quelles ont été les réactions des étudiants ? Comment introduire des éléments relatifs aux témoignages en dehors des cours d'histoire, par exemple au cours de musique, d'art, de littérature, de religion, de philosophie, etc. ? Comment déterminer au mieux les effets, l'importance et le succès des diverses utilisations du témoignage ? De quelle manière les événements futurs interféreront-ils sur l'enseignement de l'Holocauste en général et sur la façon de considérer les témoignages audiovisuels en particulier ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; L'intégration des témoignages audiovisuels dans les musées du monde entier : Dans quelle mesure les musées ont-ils introduit les témoignages dans leurs collections permanentes ? A quels problèmes ont-ils été confrontés et comment les ont-ils résolus ? Dans quels pays peut-on trouver les exemples les plus intéressants d'intégration du témoignage dans les musées ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; Les effets des témoignages audiovisuels sur les deuxième et troisième générations (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; L'usage et l'abus des intérêts personnels relatifs à l'Holocauste dans la mémoire publique et la documentation (Joanne RUDOF) ; L'usage scientifique de l'histoire orale et des témoignages audiovisuels (Joanne RUDOF).

AUTRES

Résumés de témoignages présentant un intérêt significatif (Nathan BEYRAK).

LIST OF THE RESEARCH THEMES PROPOSED BY THE MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD FOR TREATMENT IN THE INTERNATIONAL JOURNAL (WITH NAMES OF PROPOSERS)

RESEARCH THEMES

The way Germany is coping with history, and perhaps also other countries (Nathan BEYRAK) ; The Holocaust as reflected in the media, in the arts, in Israeli society (Nathan BEYRAK) ; The testimonies of survivors and the perception of the insertion of nazism in the daily life (Izidoro BLIKSTEIN) ; Comparative studies on the life of survivors in their host countries (Izidoro BLIKSTEIN) ; The language of the nazis and the *intertextuality* of racism and antisemitism according to the interviewed survivors (Izidoro BLIKSTEIN) ; Semiotic and linguistic analysis of the testimonies of survivors of the Shoah (Izidoro BLIKSTEIN) ; The Jews in Switzerland (Cathy GELBIN and Eva LEZZI) ; The persecuted children (Cathy GELBIN and Eva LEZZI) ; The different forms of the perception of collective events (Cathy GELBIN and Eva LEZZI) ; Survivors in the former German Democratic Republic (G.D.R) and in the Federal Republic of Germany (FR.G). A comparative study (Cathy GELBIN and Eva LEZZI) ; The survivors saved by their convictions (Manette MARTIN-CHAUFFIER) ; Shoah from the biblical viewpoint : philosophical conceptions' influence of Tora and Talmud on jewish attitude towards nazism (Michel ROSENFELDT) ; Old People in Ghetto Theresienstadt, based on written memories and related oral testimonies (Anita TARSI) ; The meaning of «hunger» in various situations and circumstances (ghettos, camps, hiding places, forests, age, gender etc.) (Anita TARSI) ; The changes in social and family values during life in ghettos, camps, hiding places and forests (Anita TARSI) ; The reflection of general knowledge and collective memory in the survivor's perceptions of his own experiences (Anita TARSI) ; The role of creative and artistic activity under Nazi domination as it is reflected in survivors' testimonies (Anita TARSI) ; Analysis of the «non-factual» in the audio-visual testimonies (Yannis THANASSEKOS) ; Identity problems and tensions in the audio-visual testimonies (Yannis THANASSEKOS) ; Historical time and time of report in the audio-visual testimony (Yannis THANASSEKOS) ; Political identity and common identity of the interviewed survivors (Anne VAN LANDSCHOOT) ; The representations of the family and of the *fratrie* in the audio-visual testimonies of survivors (Régine WAINTRATER and Josette ZARKA) ; Women in concentration camps : medical experiments, hard labour in SS-enterprises, children, births etc. (Loretta WALZ) ; The reaction of children separated from their parents and hidden in several milieus and institutions (Josette ZARKA).

THEMES CONCERNING THE FORM AND METHOD OF THE AUDIOVISUAL TESTIMONY

Oral History Methodology (Nathan BEYRAK) ; Comparative studies on the methodology of recording the testimonies of survivors (Izidoro BLIKSTEIN) ; The time dedicated to the different stages of the life of the survivor (dedicated by himself) (Manette MARTIN-CHAUFFIER) ; Methodology, content of oral histories (Joan RINGELHEIM) ; Comparisons and contrasts to other kinds of oral history projects (Joan RINGELHEIM) ; Audiovisual interviews at the witness' home :

methodological rules which have to be respected and particular relational aspects between interviewer/interviewee (Michel ROSENFELDT) ; The shaping of oral/video Testimonies (Joanne RUDOF) ; Comprehensive evaluation of the material, an in-depth comparison of the different interviewing methods and their many parameters such as media (writing, audio, video), duration, location (home, studio, outdoor), the role of the interviewer,... (Anita TARSI) ; The audio-visual support : materials for the historians (Anne VAN LANDSCHOOT) ; The subject of the testimony and its impact on the interviewer. The interviewer's subject and its impact on the interviewee (Anne VAN LANDSCHOOT) ; The connection between the witness and his picture (Régine WAINTRATER) ; The effects of the testimony on the survivor and on the person who records his testimony (Josette ZARKA and Régine WAINTRATER) ; The conversation after the testimony (Régine WAINTRATER) ; The problem of the limitation of the conversation. Is it desirable to make a limit ? (Régine WAINTRATER) ; The importance of the picture for the testimony (Régine WAINTRATER) ; The non-verbal language and its impact on the text (Régine WAINTRATER) ; The audio-visual testimony : a text like another ? (Régine WAINTRATER) ; Transversal analysis of the testimonies : Comparison according to origin countries (Régine WAINTRATER and Josette ZARKA) ; The importance of verbal and non-verbal language in the testimony (Régine WAINTRATER and Josette ZARKA) ; Comparison between the video recordings and the audio recordings (Régine WAINTRATER and Josette ZARKA).

THEMES CONCERNING THE PROBLEM OF CONSERVATION AND PRESENTATION OF THE TESTIMONIES

The impact of technological innovation on the recording, preservation, retrieval and utilization of the audio-visual testimonies (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; The creation of a world wide data base to include the total number of survivors of the Holocaust who have already given their audio-visual testimony : A. How many have been recorded by our member groups ? B. How many have been recorded by the Spielberg group ? C. How many of A have been duplicated by B ? D. How many remain to give testimony ? E. How many have given only an aural testimony ? F. How many have given only an incomplete or partial written testimony ? G. What elements are essential and/or desirable for inclusion ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; The survey of collections (Joan RINGELHEIM) ; Methods of cataloging Holocaust survivors interviews for future use and processing (Anita TARSI).

THEMES CONCERNING THE UTILIZATION AND THE TRANSMISSION OF THE TESTIMONIES

Literary and artistic testimonies (cinema, television, theatre, paintings etc.) about concentration camps (Izidoro BLIKSTEIN) ; The using of video testimonies for educational purposes (Cathy GELBIN and Eva LEZZI) ; The utilization of testimonies by Holocaust survivors for educational purposes at primary, secondary and tertiary level : What issues are involved in teaching the Holocaust ? What questions are most often raised by the students ? What background materials are essential for teachers ? What teacher training courses are currently available ? What have been the students' reactions ? How can subject areas in addition to History, i.e. music, art, literature, religion, philosophy, etc., introduce elements of testimonies ? How can one best determine the effect, significance or success of the various utilization's of the testimonies ? How will the events of the future affect the teaching of the Holocaust in general and in particular with regard to the audio-visual testimonies ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; The integration of audio-visual testimonies

in museums throughout the world :To what extent have museums included testimonies in their permanent collections ? What problems have been encountered and how have they been resolved ? Where are the most notable examples located ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ;The effect of the audio-visual testimonies on the 2nd and 3rd generations (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; The use and misuse of personal accounts of the Holocaust in shaping public memory and in the documentaries (Joanne RUDOF) ;The research use of oral history and video testimonies (Joanne RUDOF).

OTHER

To summarise specific testimonies of special interest (Nathan BEYRAK).