

## « Filmer la guerre (1944-1946). Les Soviétiques face à la Shoah »

Mémorial de la Shoah,  
9 janvier au 1<sup>er</sup> novembre 2015

Sophie Cœuré



Dans l'immense corpus de sources et de témoignages qui fonde la représentation collective de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah, les images documentaires ont une place particulière. Elles sont marquées à l'évidence du sceau de l'émotion et de la recherche d'authenticité, mais également par celui de la rareté.

Les photographies et les films documentant les crimes nazis, très peu nombreux, provenaient en effet, jusqu'à présent, soit des Allemands eux-mêmes, soit des Américains présents sur les lieux lors de la Libération de l'Europe, soit, dans quelques cas exceptionnels, de photographes juifs agissant clandestinement dans les ghettos et à Auschwitz. L'exposition du Mémorial de la Shoah, et le livre qui l'accompagne<sup>1</sup>, viennent, pour la première fois, apporter au public français les images inédites réalisées par les Soviétiques, caméras et appareils photos au poing lors de l'avancée de l'Armée rouge vers l'Ouest. C'est dire leur importance.

Le titre de l'exposition reflète bien la perspective adoptée : il s'agit de replacer ces terribles images dans le cadre plus large de l'usage que l'URSS a pu faire des films à partir de 1941, dans le triple but de mobiliser, de retrouver sa place dans l'alliance internationale antifasciste mise à mal par le pacte germano-soviétique, enfin, dès 1943, de préparer les procès d'après-guerre. Valérie Pozner, Alexandre Sumpf et Vanessa Voisin, commissaires scientifiques de l'exposition, sont d'ailleurs parties prenantes (comme l'auteure de ces lignes) d'un projet plus large, « Le cinéma en Union soviétique et la guerre, 1939-1949 », financé par l'Agence nationale pour la recherche.

Dès lors, le chemin suivi par le visiteur de l'exposition, et synthétisé dans la première partie du catalogue, commence logiquement par une présentation soignée du parcours concret d'une image, depuis la prise de vue par l'un des quatre cents opérateurs envoyés au front – dont quelques-uns prennent ainsi visage – jusqu'à sa diffusion, sous le double contrôle de l'Armée rouge et de l'État-

<sup>1</sup> Valérie Pozner, Alexandre Sumpf, Vanessa Voisin (dir.), *Filmer la guerre (1944-1946). Les Soviétiques face à la Shoah*, Paris, Éditions du Mémorial de la Shoah, 2015, 128 p.

parti soviétique. On entre ensuite dans la découverte progressive des crimes de masse et des destructions, au fil de la reprise du territoire soviétique à l'ennemi, avant de revenir sur les objectifs du pouvoir stalinien : mobiliser le peuple en guerre, dénoncer les atrocités allemandes et informer l'opinion internationale, à travers le film d'actualité, documentaire ou de propagande. Une section de l'exposition est consacrée à la « Commission extraordinaire d'État chargée de l'établissement des crimes des envahisseurs germano-fascistes et de leurs complices » (TchéGuéKa), créée dès 1942, ainsi qu'à ses nombreuses extensions associant les élites locales à l'identification des lieux de massacre, à la réalisation de statistiques, aux expertises médico-légales et au recueil de témoignages. Le parcours se centre ensuite sur l'avancée de l'Armée rouge en 1944, sur la volonté soviétique d'interrompre la destruction des preuves et de faire parler les rescapés, puis il fait retour sur l'usage des témoignages. L'ouverture des camps polonais de Treblinka, de Maidanek et d'Auschwitz s'impose comme un moment clé. Le visiteur est confronté sans détours aux questions posées par l'ambivalence des Soviétiques face aux massacres de juifs ; les Soviétiques les documentent en quelque sorte malgré eux, en poursuivant d'autres objectifs d'information et de propagande. La judéité des victimes est tantôt affirmée (notamment pour alerter l'opinion internationale), tantôt supprimée par le choix des *rushes*, le recadrage des films ou la censure des communiqués. Enfin, l'exposition s'achève sur deux sections consacrées aux procès. Les criminels de guerre allemands sont jugés en URSS dès 1943. Le choix des témoins, la scénarisation du châtement public, l'effacement du malaise de certains spectateurs, sont décortiqués de manière particulièrement saisissante. Le procès international de Nuremberg fin 1945 donne lieu à la réalisation d'un film synthétisant quatre années de tournages, puis du documentaire *Le tribunal des peuples* en 1946, ouvrant sur une nouvelle période mémorielle marquée par la Guerre froide.

Rigueur, densité et force sont les termes qui viennent à l'esprit en parcourant l'exposition. Tout à la fois savante et critique, documentée aux meilleures recherches internationales récentes représentées par les auteurs de la deuxième partie analytique du catalogue, l'exposition ne fait aucune concession au spectaculaire, au prix d'une certaine aridité des « séquences pédagogiques » commentées par les universitaires eux-mêmes. Il faut imaginer les centaines d'heures de travail, de visionnage, de lecture de dossiers, puis de sélection, nécessaires pour présenter un tel parcours. Si les centres documentaires russes (Archives d'État russes – GARF, Gosfilmofond, Archives d'État du film et de la photo documentaires – RGAKFD, musée d'histoire du cinéma, archives privées, etc.), dans lesquels il n'est pas toujours simple, loin s'en faut, de travailler, ont été largement sollicités pour une moisson d'images inédites, la documentation provient également de Pologne, d'Ukraine, de Lettonie, de France, des États-Unis. C'est à ce prix que l'exposition nous accompagne dans la compréhension du cheminement des images depuis leur prise de vue. Elle explicite le choix et la censure des *rushes*, le rôle du son (très rare en prise directe), les logiques de reconstitutions de la libération des camps (auxquelles se livrent également de leur côté les Américains), les montages argumentatifs efficaces et sophistiqués hérités de la non-fiction soviétique de l'entre-deux-guerres, intégrant parfois les images « trophées » prises à l'ennemi.

La question centrale de « l'invisibilité du martyr juif » en URSS est abordée finement et sans anachronisme. L'incrédulité, l'incompréhension du caractère systématique et massif de la Shoah ne doivent pas obérer la perception nette de la centralité et de

l'ampleur des crimes perpétrés à Auschwitz, que les Soviétiques intègrent – contrairement aux Occidentaux – dans un répertoire de la violence de masse observée depuis plusieurs années (camps de prisonniers et de civils, fusillades et gazages, fosses communes). Des recherches historiques sérieuses et récentes ont bien documenté l'évolution du message politique stalinien vers un unanimisme antifasciste gommant tant la collaboration que la spécificité du projet racial nazi. On comprend bien les mécanismes de la censure de la présence visuelle des victimes juives. Un seul plan est parfois suffisant, coupant à l'écran ici un brassard avec l'étoile de David, là les châles de prières parmi les monceaux d'objets d'Auschwitz. La judéité s'efface derrière la souffrance des « paisibles citoyens soviétiques », déclinée par nationalités de l'URSS (Russes, Ukrainiens, et, par extension, Polonais en Pologne), ou *via* l'internationalisation des victimes des camps. Des logiques individuelles peuvent également se trouver à l'œuvre, comme chez le cinéaste Alexandre Dovjenko que le choc de l'ampleur des massacres constatés *de visu* conduit à mettre en avant son sentiment national ukrainien, aux frontières de l'antisémitisme. Le moment de la projection est aussi pris en compte : au niveau local, en Ukraine ou dans les pays Baltes, nul besoin d'explicitation pour que les spectateurs d'un film identifient parfaitement l'origine des victimes et des témoins présentés comme « soviétiques ». Enfin, l'exposition et son catalogue ouvrent des perspectives passionnantes sur la construction d'une mémoire soviétique isolée des représentations occidentales. Rendue plus complexe encore par les déplacements de frontières d'après-guerre brouillant la notion de juifs « soviétiques », « hongrois » ou « polonais », puis par la Guerre froide, elle évolue vers une reconnaissance ambiguë de la Shoah dans les années 1960. L'ignorance internationale de ces images, à l'exception de celles qui ont été utilisées lors des procès de Nuremberg, sera durable. Sans négliger la volonté parallèle des États-Unis de ne pas mettre en exergue, au moment de la libération de l'Europe, la spécificité de l'extermination des juifs, le silence autour des images soviétiques s'explique surtout d'un côté par la censure et le secret qui étaient de mise en URSS, de l'autre par la méfiance occidentale envers la propagande soviétique. Méfiance qui fut exacerbée à juste titre par l'affaire de Katyn et le film soviétique falsifié attribuant aux nazis le meurtre des officiers polonais perpétré par le NKVD en 1940. L'exposition contribue ainsi à expliciter tant la compréhension tardive de l'importance d'Auschwitz que la longue méconnaissance occidentale de la « Shoah par balles » perpétrée à l'Est et, *a contrario*, à avancer sur le chemin d'une mémoire européenne partagée.