

LAURETTE 1942

UNE VOLONTAIRE AU CAMP DU RÉCÉBÉDOU

LE TRAITEMENT DES ARCHIVES ET DES TÉMOIGNAGES

LE TRAITEMENT DES ARCHIVES

Lorsqu'on fait un travail historique, un documentaire d'histoire contemporaine particulièrement, on se pose assez vite la question des archives filmées. En ce qui concerne les camps d'extermination, la question, me semble-t-il a été d'une certaine façon réglée par le débat autour du film de Claude Lanzmann « Shoah ».

Claude Lanzmann déclare à propos de *La Liste de Schindler*: « *L'Holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui, en un cercle de flamme, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible.* ».

Les Nazis voulaient à tout prix cacher leur travail de destruction, et, Himmler dans un discours à des officiers nazis, disait regretter ne pas pouvoir montrer leur « *grande œuvre* ». Une organisation très méticuleuse a éradiqué toute présence d'appareils photos et de caméras des camps d'extermination. On sait, qu'à Auschwitz, c'est la Résistance polonaise qui réussit à faire rentrer un appareil photo à l'intérieur du camp et à voler quelques clichés, les seuls à être pris à l'intérieur d'un camp en activité.

Après la guerre, on a retrouvé environ 60 minutes de film en 4 bobines retraçant des scènes de la vie quotidienne dans le plus grand ghetto de l'Europe nazie : Varsovie. Or, après les avoir utilisées comme des images d'archives pendant 40 ans, les historiens ont réalisé que ces images provenaient d'un projet de propagande ... dirigé par les nazis et tourné juste avant que la population du ghetto soit intégralement déportée à Treblinka.

Mais, même du côté allié, les images des camps tout juste libérés en 1945, ont souvent fait l'objet de diffusions restrictives. En arrivant dans les camps de concentration, les cameramen des services cinématographiques des armées se sont mis à tourner spontanément, sous le coup de la sidération et de l'horreur. Ensuite des ordres sont venus pour demander de filmer simplement pour avoir la trace de ce qui s'était passé. Ces plans ont commencé à être vus à petites doses seulement vers 1946, 1947 en France, en Angleterre, dans des salles de cinéma. Seules les images les moins dures de la réalité des camps étaient montrées. En 1945, Orson Welles montre ces bandes filmées dans *Le Criminel*, histoire d'un nazi en fuite dans une petite ville des États-Unis. Si bien que beaucoup de ses images n'ont pas été connues du grand public jusqu'à *Nuit et brouillard*.

On sait ce qu'il advint des images tournées par de grands réalisateurs, John Ford, Alfred Hitchcock ou Samuel Fuller dans les camps. Beaucoup de ces films ne furent pas montrés et les images réintégrèrent les boîtes hermétiquement fermées d'où elles provenaient...

Le cinéma a permis de poser et de reposer la question de la représentation possible de la Shoah et aussi de rendre impossible le négationnisme. Outil documentaire, il a joué un rôle décisif dans la construction du savoir sur cette période. Les documentaires sont aujourd'hui un outil pédagogique hors pair pour transmettre cette mémoire de la Shoah.

Il existe bien peu d'images de la Shoah. Dès 1945, les alliés, qui voulaient dénoncer le génocide à leurs citoyens se sont heurtés à ce manque d'images. Les Soviétiques décident de reconstituer: certaines images de libération des camps ont été rejouées. Quelques survivants, les mieux portants, se sont rhabillés en déportés, mais on a aussi fait jouer des soldats soviétiques qui n'avaient pas été déportés. Côté anglais, il existe un film sur les camps de concentration, réalisé par Sydney Bernstein en majeure partie lors de la libération du camp de Bergen-Belsen qui s'intitule *Mémoire meurtrie*. Le responsable du service cinématographique de l'armée demande à Alfred Hitchcock de l'aider à monter les images du camp, à savoir des charniers, des regards et un simple travelling du camp. On y voit les forces de libération, des infirmiers nazis, des médecins, des paysans qui se trouvaient autour du camp, faire la file, poussés par l'armée anglaise à regarder ce que l'Allemagne nazie avait fait. Dans le même plan, la caméra part des témoins, des Allemands, se déplace vers les charniers et revient vers les visages en larmes des Allemands de manière à mettre dans le même plan les deux parties, bourreaux et victimes. C'est le montage qui permet de donner vie au film et de combler les manques. Dans l'esprit du cinéaste, il s'agit de donner un document ayant valeur de preuve. Il ne sera pas montré **avant 1985**.

Lorsque les images sont enfin montrées au grand public en France, se pose le problème de la censure. Dans « *Nuit et brouillard* », il y a dans la version originale un plan où l'on voit très bien un gendarme français dans ce camp de Drancy. Pour qu'Alain Resnais puisse sortir en salle en 1955 « *Nuit et brouillard* », la censure du gouvernement a demandé que l'on retire ce plan. Il ne fallait pas trop montrer la collaboration française durant cette guerre.

Concernant les camps français, Vichy a fait comme les nazis: empêcher l'entrée des caméras dans les camps d'internement. Seuls les appareils photos témoignent de l'internement. Et, curieusement les photos, et, j'en ai vu beaucoup montrent un côté « riant » des camps d'internement: des fêtes, des bals masqués, des travestissements, des internés souriant à l'objectif... Peu d'internés témoignaient de la dure réalité du camp. On leur laissait en quelques rares occasions la possibilité de se photographier: lors de journées festives organisées pour « lâcher du lest » sur les internés. Du coup, à un deuxième degré, ces images montrent une fausse jovialité, un effacement de la réalité que les témoignages confirment.

En mars 1941, cherchant à rassurer l'opinion américaine le gouvernement de Vichy a accepté de recevoir dans les camps français, des équipes de journalistes américains de la presse filmée pour leur présenter une réalité qui, sûrement, a du faire l'objet de maints apprêts dans les jours qui précédèrent leur arrivée.

Les américains ne furent pas dupes, comme l'opinion française qui en 1942, comprit la dure réalité du gouvernement de revanche nationale de la droite la plus dure et changea de cap, aidée par le STO, la gouvernance de Laval, la répression grandissante, la collaboration toujours plus envahissante. Ces images avaient-elles disparu? Pendant cette période de deux ans au cours de laquelle s'est concrétisée cette écriture, de façon inespérée, voici quelques jours, un mail en provenance de l'Université de Californie m'informait que la

rechercheuse des archives film WW2, Danielle avait retrouvé 40 m de négative 35mm tournés en 1941 à Noé, Récébédou, Rivesaltes... Seules images tournées dans les camps français en 1941....

Mais et ce n'est pas le moins tangible, le réel se nourrit des traces du réel, de ces camps que Vichy voulait cacher, il en existe bien un enregistrement, un négatif 35 mm archivé en Californie là où un pan entier de l'imaginaire du XX^{ème} siècle a été forgé par Hollywood...



« Travailleurs » (*Les Inutiles*, 1948-49).



« C'est aussi un travail » (*Les Inutiles*, 1948-49).

Que voit-on sur ces images ? Des images indiquées comme venant du Récébédou et de Noé. Après un examen attentif, on peut penser que c'est Rivesaltes et Noé, et peut-être, le Récébédou pour ce qui est des réfectoires.

Les premiers plans où l'on voit des femmes, des enfants, des vieillards descendant de camionnettes laissent entrevoir à la fin d'un panoramique un arrière plan de collines ou de montagnes... Ce peut être l'arrière plan du paysage de Rivesaltes.

Puis les plans d'intérieur pourraient avoir été tournés au Récébédou comme l'indique le résumé de la boîte du film retranscrit par les chercheurs de UCLA.

Enfin, les images des 15 dernières secondes semblent provenir de Noé : des hommes, dont plusieurs un bras amputé travaillent la terre, ce sont des images que l'on retrouve dans les dessins de Karl Schwesig, des espagnols, sûrement des blessés et amputés de la Guerre Civile.

LE TRAITEMENT DES INTERVIEWS : BIEN SÉPARER LA FICTION DES TÉMOIGNAGES

Elaborer un dispositif d'interview avec les témoins de cette histoire du Camp du Récébédou a été une des réflexions majeures du scénario de ce film. Même si je connaissais les propos que pouvaient me tenir les personnages comme Edith Moskovic, j'ai tout fait pour écarter

cette discussion de nos différentes rencontres : pourquoi ? Pour ne pas demander à ces témoins de me raconter plusieurs fois une histoire déjà douloureuse. Mais aussi garder dans la relation interpersonnelle le désir du récit, de l'écouter autant que la parole. Cette nécessité du récit enregistré donnera intérêt, profondeur, vérité, j'en suis convaincu par mes expériences professionnelles à ce sujet.

Dans ces interviews, il ya souvent plusieurs vérités, celles des personnes qui parlent de leur expérience, de leur mémoire de ces événements douloureux, bien sûr, mais une vérité qui s'élargit tant le cinéma a pour caractéristique de métaphoriser le destin des individus. Et, chose souvent négligée dans l'histoire de la seconde guerre mondiale et que l'historien Anthony Beevor met en avant dans son histoire de la WW2, ce conflit fût celui de l'éclatement et de la destruction des familles que l'histoire avait ancré sur des terres ancestrales qui en ces quelques terribles années disparurent.



Edith Moskovic (la petite fille sur les genoux de sa maman, tout à droite au 1er rang), avec sa grand mère, son père et sa mère et les 8 frères et sœurs, ...

Assise au milieu du studio, la silhouette d'Edith Moskovic dans le rond d'un projecteur... C'est dans cette séquence qu'Edith Moskovic, comme les autres témoins, nous racontera le destin de sa famille, une grande bâche de 2,5 mètres de haute et 6 mètres de long reproduit une photo, cette extraordinaire photo de la famille d'Edith avant le départ de Hongrie en 1935: Sa grand-mère ne voulant pas quitter le pays malgré les persécutions

du tyran Horthy, et qui mourra en 1941 disait qu'elle ne les reverrait plus et voulait un souvenir de ses enfants et de ses 8 petits enfants, les frères et sœurs d'Edith...

Edith s'avance en marchant vers la toile où est reproduite la photo de sa famille, elle montre l'un après l'autre tous les membres de la famille, parlant de la mort de sa grand-mère en Hongrie, du destin de son père, de sa mère, de ses frères et sœurs.... Puis décrit en détail les événements de 1941/42 au Récébédou...

Ce dispositif destiné à recueillir la parole et le vécu de ces témoins et reproduit au fil des personnages, pourrait apparaître comme un dispositif à caractère émotionnel. C'est effectif, il est destiné à la transmission d'une émotion, c'est l'une des caractéristiques de l'art cinématographique que de transmettre les émotions, l'un de ses ressorts humanistes fondateurs. Ces images, ces sons, deviendront un jour à leur tour elles-mêmes, **mémoire**, car au cinéma, comme en photographie, ces sont les années donnent toute leur valeur aux témoignages.

Francis Fourcou, juillet 2013