École des Hautes Études en Sciences Sociales

École doctorale de l'EHESS
Nom du centre de recherches : CESPRA
Doctorat Droit et Études politiques
Discipline : Histoire contemporaine

Thèse pour l'obtention du titre de Docteure en Histoire
Présentée et soutenue publiquement à Paris le 8 mars 2023
par Sandrine WEIL

Représentations fictionnelles du procureur dans les films sur la justice des crimes de masse

De Nuremberg à nos jours

Sous la direction de Vincent Duclert**,** historien, chercheur titulaire à l'EHESS, inspecteur général de l'Éducation nationale, professeur associé à Sciences-Po

Composition du jury :
Anne-Laure CHAUMETTE, professeure de Droit public (université Paris-Nanterre), rapporteur
Vincent DUCLERT, historien, chercheur titulaire à l'EHESS, inspecteur général de l'Éducation nationale, professeur associé à Sciences-Po, directeur de thèse
Thomas HOCHMANN, professeur de Droit public (université Paris-Nanterre)
Ophir LEVY, maître de conférences en Études cinématographique (Université Paris 8), rapporteur
Sabina LORIGA, historienne, directrice d'études à l'EHESS (Centre de recherches historiques)
Judith LYON-CAEN, historienne, directrice d'études à l'EHESS (*Groupe de recherches interdisciplinaires sur l'histoire du littéraire)*
Annette WIEVIORKA, historienne, directrice de recherche honoraire au CNRS

Je tiens tout d'abord à remercier Vincent Duclert, qui a accepté de reprendre la direction de ma thèse, me permettant de poursuivre mon travail sous de très bons auspices. Sa bienveillance, son optimisme, son enthousiasme et son exigence m'ont été d'une aide précieuse.

Je tiens également à remercier chaleureusement Anne-Laure Chaumette, Thomas Hochmann, Ophir Levy, Sabina Loriga, Judith Lyon-Caen, et Annette Wieviorka d'avoir accepté de faire partie de mon jury de soutenance. Merci également à Eric Carpano qui a accompagné mes premières réflexions et a encouragé leur poursuite.

Grâce à la Fondation pour la Mémoire de la Shoah, j'ai pu bénéficier d'une bourse d'études sans laquelle il m'eût été impossible de mener à bien sereinement mes recherches.

Je remercie également toutes celles et ceux qui m'ont soutenue et encouragée au cours de ma longue recherche, me faisant part de suggestions ou m'orientant judicieusement : Gaspard Delon, Ana Vinuela, Joël Hubrecht, Sylvie Lindeperg, Isabelle Ernot, Rachel Rimmer. Merci à tous ceux qui ont contribué à m'éclairer et me conseiller : Chantal Morelle, Françoise Thébaud, Raymond Kevorkian, Etienne Rouannet, les membres de la Mission d'Étude sur la recherche et l'enseignement des génocides et des crimes de masse et ceux de la Commission de recherche sur les archives françaises relatives au Rwanda et au génocide des Tutsi (1990-1994). Merci enfin à ceux qui ont su m'orienter : Claudine Raymond (EHESS), Pierre Monnet (EHESS), Elisabeth Dutartre-Michaut (CESPRA), Aude Meziani et Béatrice Fleury (École doctorale Fernand Braudel- Université de Lorraine).

Des remerciements tout particuliers à Virginie Durand pour sa générosité, sa relecture attentive, ses conseils, ses encouragements enthousiastes et son temps.

Enfin, ce travail n'aurait pas pu être menée à son terme sans le soutien de mes proches, de mes amis, de ma famille. Laurent qui m'a toujours soutenue et encouragée à poursuivre, ma mère qui a écouté patiemment et corrigé mes multiples versions, Naomi, Lilah et Elie, qui ont (parfois) su respecter mon besoin de solitude et de silence sans toujours comprendre ce sur quoi je travaillais ni pourquoi cela prenait tant de temps, Ariel, mon frère, qui a su être là quand il le fallait, mes chers amis et amies toujours présents et bienveillants, surtout dans les moments (récurrents) de découragement.

Enfin, à mon père.

SOMMAIRE

INTRODUCTION I-8

1. La nécessité d'un sujet I-8
1.1 L'objet de recherche I-8
1.2 Des enjeux sociétaux, juridiques et historiques majeurs I-11
1.3 L'investissement esthétique : le cas du cinéma de fiction I-14
1.4 La représentation des violences extrêmes : une question posée au cinéma I-16
1.5 Les usages publics du passé : une question posée au passé insondable I-17
1.6 Les travaux sur le procureur au cœur des crimes de masse : une question posée à la recherche I-18
2. Une enquête historiographique I-22
2.1 Synthèse critique des travaux I-22
2.2 La place du procureur, de l'accusation I-24
2.3 Deux historiographies en question I-25
2.3.1 Une historiographie de la justice pénale internationale I-25
2.3.2 Une historiographie du cinéma I-27
3. Cinéma et histoire : le cas des films de fiction sur la justice des violences extrêmes I-34
3.1 Un corpus au sein de films nombreux : la représentativité du procureur I-34
3.2 La représentation du procureur : difficultés I-35
3.3 Critères pour constituer le corpus I-37
3.4 Un corpus de films possible et cohérent I-38
3.4.1 *Judgment at Nuremberg* (Fiction, États-Unis), Stanley Kramer, 1961 ..... I-38
3.4.2 *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung* (Fiction, France), Marcel Hanoun, 1966 ..... I-38
3.4.3 *Epilog Norymberski* (Fiction, Pologne), Jerzy Antczak, 1971 ..... I-38
3.4.4 *The Man in the Glass Booth* (Fiction, États-Unis), Arthur Hiller, 1975 ..... I-39
3.4.5 *Music Box* (Fiction, États-Unis), Costa-Gavras, 1989 ..... I-39
3.4.6 *Nichts als die Wahrheit* (Fiction, Allemagne), Roland Suso Richter, 1999 ..... I-39
3.4.7 *Nuremberg* (Fiction, Téléfilm, Québec), Yves Simoneau, 2000 ..... I-39
3.4.8 *Hunt for Justice* (Téléfilm, Allemagne, Canada), Charles Binamé, 2005 ..... I-40
3.4.9 *Sturm* (*La Révélation*, Fiction, Allemagne), Hans-Christian Schmid, 2008 ..... I-40
3.4.10 *Largo Winch 2* (Fiction, France, Allemagne), Jérôme Salle, 2011 ..... I-40
3.4.11 *J'étais à Nuremberg* (Fiction, Téléfilm, France), André Chandelle, 2011 ..... I-40
*3.*4.12 *Ustanicka Ulica* (Fiction, Serbie), Miroslav Terzic, 2012 ..... I-41
3.4.13 *Im Labyrinth des Schweigens* (Fiction, Allemagne), Giulio Ricciarelli, 2014 ..... I-41
3.4.14 *Der Staat gegen Fritz Bauer* (Fiction, Allemagne), Lars Kraume, 2016 ..... I-41
4. Méthodologie, démarche et plan de la thèse I-41
4.1 La méthodologie d'étude des films I-41
4.1.1 Le droit I-41
4.1.2 Le cinéma I-42
4.1.3. L'histoire, le passé ou son écriture I-44
4.2 La démarche I-44
4.2.1 Partir de la réalité pour parvenir à la fiction I-44
4.2.2 Une enquête dans la recherche I-45
4.2.3 Traitement des informations I-45
4.3 Le plan adopté I-46

PARCOURS PERSONNEL **I-49**

1. Le fruit d'un parcours universitaire généraliste puis spécialisé I-49
2. Mais aussi le résultat de rencontres et d'experiences collectives de recherche I-50
2.1 Des rencontres personnelles I-50
2.2 Des expériences collectives I-51
3. Le choix de la thèse et du sujet de thèse I-53

PARTIE I : JUSTICE, VIOLENCES EXTREMES ET REPRESENTATIONS CINEMATOGRAPHIQUES I-55

CHAPITRE 1 : UN CADRE HISTORIQUE : LA JUSTICE FACE AUX VIOLENCES EXTREMES (INFRACTIONS AU DROIT DES GENS, CRIMES CONTRE L'HUMANITE, GENOCIDE) I-55
1. Le heurt de deux systèmes juridiques I-55
2. Le droit pénal à l'assaut des violences extrêmes I-56
3. Du droit au procès I-57
3.1 Le crime de génocide I-58
3.2 Raphaël Lemkin I-59
3.3 Les suites de Nuremberg I-60
4. Le procureur au cœur du procès pour violences extrêmes I-64
CHAPITRE 2 : LA JUSTICE DES VIOLENCES EXTREMES ET LA PLACE DU PROCUREUR DANS LES PROCES I-65
1. Origines de la justice des violences extrêmes I-65
2. La justice face à la Solution Finale et aux génocides I-68
2.1 Le procès de Nuremberg I-68
2.1.1 Le filmage du procès I-83
2.1.2 Déroulé du procès et verdict I-88
2.1.3 Critiques du procès I-90
2.1.4 Suites du procès de Nuremberg en Allemagne I-95
2.2 Le procès Eichmann en Israël I-96
2.3 Le procès d'Auschwitz-Francfort I-109
2.3.1 Nazisme et après-guerre en RFA I-109
2.3.2 Fritz Bauer I-111
2.3.3 Le procès I-113
3. La justice pénale internationale après Nuremberg : des TPI à la CPI I-117
3.1 Des violences en ex-Yougoslavie au TPI I-118
3.2 Difficultés de la mise en place et successions de procureurs I-122
3.3 Bilan de l'activité du TPIY I-125
3.4 Le Tribunal pénal international pour le Rwanda I-126
3.5 Le constat judiciaire et la CPI I-128
4. La particularité du procureur : rôle et place dans le procès I-132
4.1 En droit commun : *civil law* et *common law* I-133
4.2 En droit pénal international I-138
4.3 La place du procureur dans le prétoire I-149
CHAPITRE 3 : LE CINEMA ET L'HISTOIRE : ELABORATION DU CORPUS ET REPRESENTATION I-154
1. Élaboration du corpus et cohérence I-154
1.1 Elaboration du corpus I-154
1.2 Cohérence I-158
2. Un corpus soumis a la critique I-163
2.1 Les procès historiques vus par les films de fiction ? I-163
2.2 La part de l'histoire dans la fiction : une analyse générale I-165
2.3 La part de la réalité historique dans la fiction : étude de cas I-166
2.4 La part du droit dans la fiction I-168
2.5 La part de la recherche et la place des archives dans la fiction I-170
2.6 La part individuelle du réalisateur, du scénariste, du producteur ou des acteurs I-172

PARTIE II L'HEROISME COMME CHOIX DE REPRESENTATION DU PROCUREUR II-174

CHAPITRE 1 : LE PROCUREUR EN HEROS COMBATTANT : UNE REPRESENTATION CINEMATOGRAPHIQUE CONCORDANTE ET UNIVOQUE II-174
1. Un combat contre le Politique II-179
1.1 Aspects politiques des procès historiques II-180
1.1.1 Le procès de Nuremberg II-180
1.1.2 Le procès Eichmann II-180
1.1.3 Le procès d'Auschwitz-Francfort II-181
1.1.4 Les procès devant le Tribunal pénal international pour l'Ex-Yougoslavie II-183
1.2 Aspects politiques des fictions II-183
1.2.1 *Judgment at Nuremberg (Jugement Nuremberg*), Stanley Kramer, 1961 ..... II-184
1.2.2 Les films mettant en scène le procureur Fritz Bauer II-192
1.2.3 Les films sur la justice en ex-Yougoslavie II-209
1.2.4 Les films périphériques montrant l'ingérence du politique dans la recherche de la justice II-234

2. Un combat pour l'Histoire II-251
2.1 Aspects historiques II-252
2.2 Aspects fictionnels II-254
2.2.1 Nuremberg II-254
2.2.2 Music Box II-257
2.2.3 Hunt for Justice II-260
2.2.4 J'étais à Nuremberg II-261
2.2.5 Im Labyrinth des Schweigens II-262
2.2.6 Der Staat gegen Fritz Bauer II-266
3. Un combat au nom des Victimes II-271
3.1 La place des victimes dans le procès II-271
3.2 La place des victimes dans les fictions du corpus II-277
3.2.1 Un « défenseur » des victimes II-277
3.2.2 L'expression et la mise en scène d'une empathie croissante pour les victimes II-279
4. Un combat inspiré par la foi dans la Justice, dans ses institutions et dans la justesse de sa mission II-290
5. Un combat (dans) et hors cadre II-297
5.1 Procès et statisme de la salle d'audience II-298
5.2 La part du procès dans le film : *court room movies/law related movies* II-300
5.3 Compenser le statisme des institutions II-301
CHAPITRE 2 LE PROCUREUR EN HEROS SACRIFIE : UNE VERSION CINEMATOGRAPHIQUE PLUS CRITIQUE QUI PREND EN COMPTE UNE REALITE HISTORIQUE ET JURIDIQUE II-304
1. Un héros très discret II-305
1.1 Un héros sans vie privée II-306
1.2 Un héros qui prend des risques (au péril de sa vie ou de sa carrière) II-309
1.2.1 Les films du corpus principal II-309
1.2.2 Les films du corpus secondaire II-322
1.3 Un héros aux multiples faiblesses II-325
1.4 Un héros sans gloire II-333
1.4.1 Les procureurs historiques II-333
1.4.2 Les procureurs fictionnels II-340
2. Un héros confronté à de multiples défis II-351
2.1 Des défis liés à la spécificité de la procédure II-352
2.1.1 Une procédure en constante évolution II-352
2.1.2 La barrière de la langue et du lieu II-356
2.1.3 Faire « fi » de son appartenance à une culture juridique spécifique II-384
2.2 Des défis liés à la nature du crime et à l'ampleur de la tâche II-385
2.2.1 Une position inconfortable II-385
2.2.2 Des notions et des dossiers complexes II-396
2.2.3 Une limitation dans le temps et l'espace : le défi du temps et du nombre II-402
2.2.4 Faire face à des crimes sans nom : l'émotion II-406
2.3 Des défis humains II-425
2.3.1 Le manque de moyens matériels et humains II-425
2.3.2 La fragilité des preuves et des témoignages : difficultés, innovations et crédibilité, la question de la vérité judiciaire II-430
3. Un choix cinématographique : un héros vulnérable II-467
3.1 Un héros menacé II-467
3.2 Un héros en proie à des émotions ambivalentes : le poids des origines et de la mythologie II-474
CHAPITRE 3 DES FICTIONS REDEMPTRICES : DONNER UNE SECONDE CHANCE A L'HISTOIRE II-485
1. Des fictions interprétatives : le cinéma passe par la porte de l'Histoire pour faire voir ce qui se dérobe même au souvenir II-485
1.1 Reconstituer le passé, réécrire l'Histoire II-486
1.1.1 Du passé au présent : aspects juridiques II-488
1.1.2 Du passé au present : aspects fictionnels II-491
1.2 Combler les vides II-503
1.2.1 L'image manquante II-505
1.2.2 L'humain II-508
1.2.3 Les coulisses de la justice II-510
1.2.4 Un désintérêt pour la justice pénale internationale ? II-512
1.2.5 Le verdict II-514

2. Des fictions cathartiques : exorciser ses démons II-522
2.1 Une promesse à accomplir : la place du cinéaste au sein d'une double histoire superposée (singulière et collective) II-522
2.1.1 Les réalisateurs allemands II-526
2.1.2 Les réalisateurs américains et l'appropriation de la victoire sur le nazisme II-543
2.1.3 Une version polonaise du procès de Nuremberg : *Epilog Norymberski* II-555
2.1.4 Une (unique) version française du procès de Nuremberg : *J'étais à Nuremberg* II-557
2.1.5 Les autres films II-558
2.2 L'irruption de l'histoire personnelle (du réalisateur, du scénariste, des acteurs) dans la fiction II-564
2.2.1 L'histoire de Joe Eszterhas II-564
2.2.2 L'histoire de Giulio Ricciarelli II-569
2.2.3 L'histoire de *Nichts als die Wahrheit* II-572
2.2.4 L'histoire de *Nuremberg* II-573
2.2.5 Les fictions sur le Rwanda II-573
2.2.6 Les histoires personnelles des acteurs II-575
3. Des fictions justicières : le cinéaste-procureur II-580
3.1 Confronter la société à son passé et identifier la responsabilité collective et individuelle II-582
3.1.1 La responsabilité de l'Amérique II-583
3.1.2 La nouvelle génération en ex-Yougoslavie II-586
3.1.3 La nouvelle génération en Allemagne II-587
3.2 Redonner la parole aux victimes II-591
3.2.1 La libération de la parole des rescapés II-591
3.2.2 La place accordée à la parole des victimes dans les fictions II-596

PARTIE III : LE PROCUREUR COMME ACTEUR DE LA JUSTICE : LA JUSTICE EN REPRESENTATION, CHOIX ESTHETIQUES ET RECEPTION DU PUBLIC III-613

CHAPITRE 1 : CHOIX ESTHETIQUES III-613
1. L'entrée dans la fiction : le générique ou les premières images des films III-613
2. La restitution de la scène de justice III-627
3. La figure du « monstre » comme contrepoids à celle du héros III-631
3.1 Les monstres absolus III-634
3.2 Les monstres « relatifs » III-639
4. La figure du père III-644
5. La figure féminine III-654
5.1 Aspects historiques : l'évolution de la place de la femme dans la justice des crimes de masse III-654
5.2 Aspects fictionnels : la figure féminine dans les fictions sur la justice des crimes de masse III-657
5.2.1 Des femmes procureures : une exception III-657
5.2.2 Des femmes fortes dans un monde d'hommes : la justice en ex-Yougoslavie III-659
5.2.3 Une figure récurrente et incontournable de témoin : Marie-Claude Vaillant-Couturier III-664
6. La place du génocide des Juifs et des autres génocides du XX^e^ siècle dans les fictions. III-681
6.1 Le génocide des Juifs III-681
6.1.1 Les images de la Shoah : une place à part dans les fictions américaines III-681
6.1.2 Les autres films III-690
6.2 Les autres génocides du XX^e^ siècle III-702

CHAPITRE 2 : LA VOIX DU SPECTATEUR ET DES CRITIQUES : IMPACTS POLITIQUES ET SOCIAUX III-708
1. Les années 60 ..... III-709
1.1 *Judgment at Nuremberg (Jugement à Nuremberg)*, Stanley Kramer, 1961 ..... III-709
1.2 *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung*, Marcel Hanoun, 1966 ..... III-717
2. Les années 70 ..... III-723
2.1 *Epilog Norymberski*, Jerzy Antczak, 1971 ..... III-723
2.2 *The Man in the Glass Booth*, Arthur Hiller, États-Unis, 1975 ..... III-726

2.3 *Music Box*, Costa-Gavras, États-Unis, 1975 ..... III-733
3. Les années 2000 ..... III-745
3.1 *Nichts als die Wahrheit*, Roland Suso Richter, Allemagne, 1999 ..... III-745
3.2 *Nuremberg*, Yves Simoneau, 2000 ..... III-750
3.3 *Hunt for Justice*, Charles Binamé, Canada, 2005 ..... III-756
3.4 *Sturm*, Hans-Christian Schmid, Allemagne, 2008 ..... III-763
3.5 *J'étais à Nuremberg,* André Chandelle, France, 2011 ..... III-773
3.6 *Largo Winch 2*, Jérôme Salle, France, 2011 ..... III-784
3.7 *Ustanicka Ulica* (Fiction, Serbie) Miroslav Terzic, 2012 ..... III-792
4. Les films récents III-796
4.1 *Im Labyrinth des Schweigens* III-796
4.1.1 Contexte du film III-796
4.1.2 Des critiques dissonantes III-800
4.2 *Der Staat gegen Fritz Bauer*, Lars Kraume, Allemagne, 2015 ..... III-809

CONCLUSION III-819

SOURCES FILMOGRAPHIQUES III-828

BIBLIOGRAPHIE III-833

ANNEXES III-862

ANNEXE A : LES FILMS DU CORPUS III-863
ANNEXE B : PRINCIPALES CRITIQUES DE FILMS III-879
ANNEXE C : INTERVIEW DE GIULIO RICCIARELLI - BERLIN 9 MAI 2019 ..... III-881

INDEX III-895

INTRODUCTION

> *Il est juste que ce qui est juste soit suivi. Il est nécessaire que ce qui est le plus fort soit suivi.*
> *La justice sans la force est impuissante. La force sans la justice est tyrannique. La justice sans la force est contredite parce qu'il y a toujours des méchants. La force sans la justice est accusée. Il faut donc mettre ensemble la justice et la force, et pour cela faire que ce qui est juste soit fort ou que ce qui est fort soit juste.*
> *La justice est sujette à dispute. La force est très reconnaissable et sans dispute. Ainsi on n'a pu donner la force à la justice, parce que la force a contredit la justice, et a dit qu'elle était injuste et a dit que c'était elle qui était juste. Et ainsi ne pouvant faire que ce qui est juste fût fort, on a fait que ce qui est fort fût juste.*
> Blaise Pascal, *Pensées sur la justice*[1].

1. La nécessité d'un sujet

> Dans la mémoire de nous tous qui avons survécu, et qui étions maigrement polyglottes, les premiers jours au Lager sont restés imprimés sous la forme d'un film aux images floues et frénétiques, plein de bruits et de fureur et dépourvu de signification […] Un film en gris et noir, sonore mais non parlé.
> Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés quarante ans après Auschwitz*[2]

Les procès de Nuremberg apporteront en quelque sorte à ces images en « gris et noir » le son et la couleur. Ils auront un impact énorme sur la culture et la société, ils façonneront en quelque sorte la vision de la Shoah par le monde occidental. Ce sont ces procès, en particulier le premier d'entre eux, qui ont inspiré et même déterminé l'objet de cette recherche.

1.1 L'objet de recherche

Cette thèse s'applique à décrire et analyser la représentation du personnage du procureur dans les films de fiction qui mettent en scène la justice des violences de

[1] Éditions La Découverte, Paris, 2011, p. 72-73.
[2] Paris, Paris, NRF Gallimard, 1989.

masse[3] en Europe, de Nuremberg à nos jours, selon un modèle et dans un espace occidental.

Ce type de magistrat est au centre des procès de crimes de masse. Il a en effet la charge de requérir au nom des victimes et donc de l'humanité puisqu'il s'agit d'infractions au droit humain, qualifiées de crimes contre l'humanité (voire de crimes de génocide). Il est sans doute celui sur lequel pèse la responsabilité la plus lourde. Il est responsable non seulement de l'instruction des dossiers, c'est à dire des enquêtes, ce qui l'amène à sélectionner et entendre les témoins, mais également de la poursuite des auteurs des crimes de masse. Bien souvent seul, il doit également faire des choix qui peuvent aller à l'encontre d'intérêts politiques ou stratégiques. Mais en tant que représentant de la société, de l'intérêt général, il est du côté de la défense, de l'humanité, puisqu'il poursuit des criminels ayant perpétré des actes qualifiés de crimes contre l'humanité dès 1945 et, possiblement, à partir de 1948, de crimes de génocide[4]. Pourtant, et c'est un paradoxe, c'est un personnage qui a peu intéressé le cinéma de fiction. Ajoutons que la justice de crimes de masse a d'ailleurs elle-même une place résiduelle dans les représentations cinématographiques fictionnelles.

Cette recherche propose de mener une réflexion dans les domaines du droit, du cinéma et de l'histoire, selon une méthodologie qui sera exposée dans cette introduction. Au début de cette recherche, les documentaires ont été également retenus. Mais il est apparu assez vite que cette catégorie entraînait certaines difficultés pour les raisons suivantes :

---

[3] « Bien que renvoyant au langage juridique, le crime de masse ne constitue pas une incrimination majeure en droit. Des juristes et magistrats ont pu, dans la sphère du droit allemand et américain, travailler cette catégorie afin de désigner des crimes ordinaires présentant un caractère massif. […] Dans les années 1990, des historiens ont adopté cette expression. Toutefois, les chercheurs, notamment en France, ont semblé lui préférer la notion de 'violence de masse'. Mais les 'crimes de masse' permettent de caractériser avec plus d'efficacité des processus criminels de mise à mort collective accompagnés d'entreprises de deshumanisation ». Rapport de la Mission d'étude en France sur la recherche et l'enseignement des génocides et des crimes de masse, p. 45. https://www.vie-publique.fr/sites/default/files/rapport/pdf/194000082.pdf. J'utiliserai ici indifféremment les notions de « crimes de masse » ou « violences de masse ». Notre qualification de « crimes de masse » renvoie à des notions d'ordre juridique, celle de « violences extrêmes » est plus large, elle englobe des notions de discrimination, d'exclusion, d'infliction de souffrances, de scénarisation de la cruauté qui font partie du processus génocidaire. Elle éclaire les qualifications de génocide et de crimes contre l'humanité. Le terme « violences extrêmes » est plus volontiers utilisé par les historiens et les chercheurs.

[4] La première condamnation pour crime de génocide fut prononcée le 2 septembre 1998 par le TPIR. Jean-Paul Akayesu fut jugé coupable de génocide et de crimes contre l'humanité pour les actes qu'il avait commis et supervisés alors qu'il était maire de la ville de Taba au Rwanda.

- l'existence d'un nombre très important de documentaires sur la justice de crimes de masse ;
- la difficulté d'identifier des critères objectifs de sélection d'un documentaire : sa qualité, sa justesse historique, son support de diffusion (télévision ou cinéma) ou encore l'identité et la réputation de son réalisateur.

En outre, les documentaires ne proposent pas d'images fictionnelles de la justice, ils n'utilisent pas de dispositif de fiction cinématographique ; les personnages ne sont pas incarnés par des acteurs et même si l'œuvre propose parfois une réinterprétation, un point de vue dirigé (par exemple *The Memory of Justice*, Marcel Ophuls, 1976, ou *Un Spécialiste,* Eyal Sivan et Roni Brauman, 1998), il n'y a pas de mise en fiction, c'est-à-dire cette part d'imaginaire, de construction scénaristique qui caractérise le film de fiction.

Malgré l'affirmation de Jean-Luc Godard selon laquelle « Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction. [...] Et qui opte à fond pour l'un trouve nécessairement l'autre au bout du chemin[5] », nous avons donc écarté les films documentaires de notre corpus. Cependant, nous puiserons dans certains de ces documentaires des informations et éclaircissements sur le contexte des procès et personnages étudiés. Le juriste Philippe Xavier souligne à ce propos :

> Les représentations cinématographiques des crimes internationaux reposent sur une mobilisation intuitive du droit devant engendrer la condamnation du spectateur. Le cinéma est ici davantage destiné à faire prendre conscience qu'à expliquer les qualifications juridiques et la démarche répressive[6].

Il ajoute :

> La vérité cinématographique n'est certes pas la vérité judiciaire mais elle permet de s'affranchir du standard de preuve logiquement exigé dans le cadre d'un procès. La caméra filme ce qui n'a pas pu l'être et s'il subsiste toujours une part de fiction, la connaissance historique, les révélations et les recoupements opérés postérieurement aux crimes permettent de reconstituer

[5] *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Éd. de l'Étoile ; Les Cahiers du cinéma, 1985, p. 144.

[6] « Les crimes internationaux vus par le cinéma : une mobilisation intuitive du droit pénal international », dans CORTEN Olivier, DUBUISSON François (dir), *Du droit international au cinéma. Présentations et représentations du droit international dans les films et les séries télévisées*, Paris, Éditions Pedone, 2015, p. 226 et 233.

> ces chainons manquants ainsi que le fil d'une folie idéologique devenue collective.

Si la représentation du personnage du procureur nous paraît particulièrement intéressante c'est parce que ce personnage est essentiel au procès criminel : il a la charge de porter la parole des victimes, présentes ou absentes au procès, au nom desquelles il requiert. Il lui appartient de confronter le ou les criminels à des crimes sans nom, à l'aide du droit et des témoignages. Dans le cadre des procès pour crimes de masse, ce rôle est particulièrement important car en l'absence de partie civile, comme cela sera étudié en détail[7], le procureur est seul face à la défense[8]. Il doit également faire face à de nombreux défis procéduraux liés principalement à une procédure en constante évolution. Il nous apparaît important de déterminer ce que la fiction dit de ce personnage complexe et essentiel à la mémoire et à la justice, d'étudier la « vérité cinématographique » en la confrontant régulièrement à la « vérité historique », afin de reconstituer un personnage souvent mal connu, méconnu. La fiction permet de lui redonner une existence, de lui « rendre justice ».

1.2 Des enjeux sociétaux, juridiques et historiques majeurs

Le crime de génocide fait désormais l'objet d'interrogations et d'attentions toute particulière de la part de la société civile et des États. De nombreuses initiatives ont vu le jour au cours des dernières décennies, avec une attente envers la justice, et une prise en charge de cette attente notamment par les artistes, tels les écrivains et les cinéastes. De très nombreuses œuvres fictionnelles traitant à titre principal ou accessoire des divers génocides du XX^{e} siècle paraissent chaque année, obtenant un certain succès, tels, en France, *Petit Pays*[9] ou *La disparition de Josef Mengele*[10.] L'engouement que suscitent ces œuvres auprès du grand public est l'un des indices de la constance et de la pérennité d'un intérêt pour les crimes de masse.

Le 27 janvier 2020, le Président de la République Emmanuel Macron inaugure le « Mur des Noms » rénové au Mémorial de la Shoah. Dans son discours, il rappelle l'importance du travail de mémoire et d'éducation, ajoutant : « le "plus jamais" que

---

[7] Pour un développement sur ce point, voir plus loin dans ce travail.

[8] Toutefois, devant certaines juridictions dites « hybrides » (c'est-à-dire au sein desquelles siègent des magistrats internationaux et des magistrats nationaux, se référant au droit national et étant intégrées aux ordres juridiques nationaux), les victimes ont parfois la possibilité de se porter partie civile.

[9] FAYE Gaël, *Petit Pays*, Paris, Grasset, 2016. Le livre a fait l'objet d'une adaptation au cinéma.

[10] GUEZ Olivier, *La disparition de Josef Mengele*, Paris, Grasset, 2017

nous dicte la Shoah est un impératif catégorique. Le souvenir de l'horreur ne doit pas s'estomper. La Shoah ne doit pas cicatriser. Elle doit rester une plaie vive, au flanc de l'humanité. Au flanc de notre République. Notre vigilance doit sans cesse être éclairée par notre mémoire ».

En 2015, la France célèbrait les cent ans du génocide arménien, qu'elle a reconnu publiquement en janvier 2001[11]. Le 7 avril 2019, la France commémore, aux côtés du Rwanda, le 25e anniversaire du génocide des Tutsi. Deux jours avant, le 7 avril, le Président de la République Emmanuel Macron a confié à une commission de chercheuses et chercheurs français, la tâche d'étudier toutes les archives françaises concernant le Rwanda entre 1990 et 1994, celles-ci incluant les rushes tournés au Rwanda par les opérateurs de l'ECPA (Établissement cinématographique et photographique des Armées) entre 1990 et 1994. Le rapport de la commission, qui a été remis le 26 mars 2021, a été globalement bien accueilli par les associations de survivants et les spécialistes du génocide. À la suite de la remise du rapport, le Président de la République s'est rendu au Rwanda le 27 mai 2021, à l'invitation du Président Paul Kagamé, déclarant : « La France a un rôle, une histoire et une responsabilité politique au Rwanda, [elle est restée] de fait aux côtés d'un régime génocidaire, mais n'a pas été complice ».

Les génocides et violences extrêmes[12] qui ont jalonné le XXe siècle occupent toujours une place très importante dans l'espace mémoriel de notre société, même longtemps après que les faits se soient déroulés. La justice a pris le relais, parfois

[11] Article unique de la loi du 29 janvier 2001.

[12] Cette notion de « violences extrêmes » a été retenue par la lettre ministérielle de mission adressée à Vincent Duclert par la ministre Najat Vallaud-Belkacem. Cette notion permet de réexaminer les diverses incriminations du point de vue de l'individu. Comme le souligne le rapport, « L'ajout des 'violences extrêmes' a pu renvoyer à des questions de discrimination, d'exclusion, d'antisémitisme, ou bien à une dimension anthropologique portant sur la cruauté, l'infliction de souffrances 'inutiles', la scénarisation de la cruauté comme autant d'outils des crimes de masse. Or, ces idées trouvent un écho en droit. La discrimination constitue ainsi un facteur aggravant : qualification de persécution pour le crime contre l'humanité ; qualification spécifique de génocide pour la destruction d'un groupe humain identifié par un critère de différenciation. Le contexte criminel du génocide et du crime contre l'humanité est souvent un système fondé sur un discours et des pratiques de discrimination. Pour cette raison, la lutte contre les discriminations au niveau international a aussi pour objectif la prévention du génocide et des crimes contre l'humanité. Quant à la cruauté, les actes spécifiques figurant dans les définitions du génocide et du crime contre l'humanité constituent des actes de violence graves à l'égard d'êtres humains ; la plupart entreraient dans la classe la plus grave des infractions pénales de droit commun, quel que soit le système juridique national. Mais la cruauté particulière avec laquelle certains actes ont été accomplis est prise en considération par les juridictions internationales pour déterminer le quantum de la peine (cause d'aggravation de la peine). Une autre idée, présente dans certains travaux juridiques, mériterait peut-être d'être ajoutée : la négation de la dignité humaine », *Rapport de la Mission d'étude en France sur la recherche… op. cit*., p. 45.

immédiatement, comme pour le procès de Nuremberg ou les tribunaux pénaux internationaux, parfois plus tardivement comme pour le procès Eichmann, le procès d'Auschwitz-Francfort ou les procès Barbie, Touvier, Papon ainsi que ceux qui se sont tenus plus récemment, en Allemagne, dans les dix dernières années. Car la justice poursuit également son travail, malgré le temps écoulé depuis les crimes et l'âge des suspects, voire même leur disparition.

Le 16 mai 2020, Félicien Kabuga, considéré comme le « financier du génocide rwandais », est arrêté près de Paris, après vingt ans de traque. Visé par un mandat d'arrêt du Mécanisme international, la structure chargée d'achever les travaux du Tribunal pénal international pour le Rwanda (TPIR), Kabuga vivait en France depuis quelques années sous une fausse identité. Selon le communiqué des autorités françaises, il faisait partie des « fugitifs les plus recherchés au monde »[13]. Félicien Kabuga avait été « inculpé par le Tribunal pénal international pour le Rwanda en 1997 de sept chefs d'accusation de génocide, de complicité de génocide, d'incitation directe et publique à commettre le génocide, de tentative de génocide, de complot en vue de commettre le génocide, de persécution et d'extermination, tous en relation avec des crimes commis pendant le génocide de 1994 contre les Tutsi au Rwanda »[14]. Le 3 juin 2020, la Cour d'appel de Paris a approuvé le transfert de Kabuga vers le Mécanisme pour les Tribunaux Pénaux Internationaux (MTPI) à Arusha, la structure chargée d'achever les travaux du Tribunal pénal international pour le Rwanda (TPIR). La défense de Kabuga, qui souhaite que l'accusé soit jugé en France, s'est pourvue en cassation. La Cour de cassation a rejeté le pourvoi le 30 septembre 2020, considérant « qu'il n'y a pas d'obstacle juridique ou médical à l'exécution du mandat d'arrêt portant ordre de transfèrement ». Fin octobre 2020,

---

[13] Pierre Lepidi avec AFP, « Félicien Kabuga, l'un des principaux accusés du génocide rwandais, arrêté en France », *Le Monde,* 16 mai 2020 https://www.lemonde.fr/afrique/article/2020/05/16/arrestation-pres-de-paris-d-un-des-principaux-accuses-du-genocide-rwandais-felicien-kabuga_6039883_3212.html.

[14] Pierre Lepidi avec AFP « Félicien Kabuga … », art. cité : « En 1994, Félicien Kabuga – dont une fille était mariée à un fils du président rwandais Juvénal Habyarimana – appartenait au cercle restreint de ce dernier, dont l'assassinat, le 6 avril 1994, allait déclencher le génocide. Il présidait la Radio-télévision libre des mille collines (RTLM), qui diffusa des appels aux meurtres des Tutsi et le Fonds de défense nationale (FDN) qui collectait « des fonds » destinés à financer la logistique et les armes des miliciens hutu Interahamwe, selon l'acte d'accusation du TPIR. Il est également accusé d'avoir « ordonné aux employés de sa société […] d'importer un nombre impressionnant de machettes au Rwanda en 1993 », avant de les faire distribuer en avril 1994 aux Interahamwe. Réfugié en Suisse en juillet 1994 avant d'être expulsé, Félicien Kabuga avait ensuite temporairement rejoint Kinshasa, la capitale de la République démocratique du Congo. Il avait été signalé en juillet 1997 à Nairobi, la capitale kényane, où il avait échappé à une opération destinée à l'arrêter, puis à une autre en 2003, selon l'ONG spécialisée Trial International ».

Kabuga a été transféré provisoirement à La Haye et remis à la garde du MTPI. Son procès a débuté le 29 septembre 2022 à La Haye.

En octobre 2019, Bruno Dey, 93 ans, un ancien SS, est jugé à Hambourg, en Allemagne pour complicité du meurtre de plus de 5 000 prisonniers entre avril 1944 et avril 1945 dans le camp du Stutthof. L'accusation a requis trois ans de prison contre l'accusé. Le 23 juillet 2020, le tribunal de Hambourg l'a condamné à deux ans de prison avec sursis. Le 13 juillet 2020, un ancien gardien SS du camp du Struthof, âgé aujourd'hui de 95 ans a été mis en accusation pour complicité de meurtres dans plusieurs centaines de cas, à Wuppertal, en Allemagne. La tenue d'un procès n'est pas assurée en raison du grand âge de l'accusé. L'an dernier, la chaîne régionale publique NDR avait assuré que 29 procédures concernant des crimes nazis étaient encore en cours en Allemagne. En 2021, la justice allemande a inculpé une femme de 95 ans, Irmgard F., ancienne secrétaire personnelle d'un commandant de ce camp, qui vivrait aujourd'hui dans une maison de retraite au nord de Hambourg. Elle sera toutefois jugée par un tribunal pour mineurs car elle avait moins de vingt et un ans au moment des faits. En février 2021, Friedrich Karl Berger, ancien gardien d'un camp de concentration nazi, a été extradé des États-Unis où il s'était installé, vers l'Allemagne. Le parquet général de Celle (Basse-Saxe) a dû classer sans suite la procédure préliminaire en raison de l'absence de soupçons suffisants.

1.3 L'investissement esthétique : le cas du cinéma de fiction

Plus de 80 films (uniquement de fiction) sur la Shoah ont été réalisés dans les vingt dernières années à travers le monde. Le sujet de la Shoah continue à susciter de nombreux travaux artistiques, qu'ils soient littéraires ou artistiques. En 2017, deux prix littéraires ont récompensé deux œuvres sur le nazisme[15]. Entre 2021 et 2022, sont sortis en France huit films de fictions ayant pour sujet la Seconde Guerre mondiale[16]. Le journaliste Jacques Mandelbaum commente ce phénomène, soulignant l'« inquiétude » qui est en est la cause :

---

[15] Le prix Renaudot a été attribué à Olivier Guez pour *La Disparition de Joseph Mengele* (Grasset) et le prix Goncourt à Eric Vuillard pour *L'Ordre du Jour* (Actes Sud)

[16] *Où est Anne Frank !*, Belgique, France, Israël, Pays-Bas, Luxembourg, Ari Folman, 2021, *La Leçon d'allemand,* Allemagne, Christian Schwochow, 2019, sortie en France en 2022, *Adieu Monsieur Haffmann*, France, Fred Cavayé, 2021, *Les Leçons persanes*, Russie, Allemagne, Biélorussie, Vadim Perelman 2020, sortie en France en 2022 , *Une jeune fille qui va bien,* France, Sandrine Kiberlain, 2022, *Simone, le voyage du siècle*, d'Olivier Dahan, 2022, *La Ruse*, Grande-

> ce que les films de cette dernière vague ont en propre, c'est l'inquiétude qui appartient à notre époque. La résurgence d'une idéologie d'extrême droite plus ou moins assumée, la contagion des régimes autoritaires, la tombée des tabous et la libération de la parole raciste qui s'ensuit ont, en effet, de quoi inquiéter. Qui aurait prédit qu'un candidat à la présidence de la République française puisse, en 2021, se réclamer du spectre du maréchal Pétain, de surcroît, l'indécence étant ici portée au carré, pour vanter sa protection des Juifs français ? Qui aurait songé qu'on puisse, au détour d'un dissensus vaccinal, évoquer sans trembler l'abomination de la « solution finale » [17]?

On compte plus de 100 films (fictions et documentaires) sur le génocide des Tutsi entre 1995 et 2022 avec une accélération de la production fictionnelle ces dernières années, notamment au Rwanda, pays qui semble s'emparer désormais du sujet[18].

Si les faits historiques paraissent désormais lointains, les phénomènes mémoriaux et les conflits politico-diplomatiques auxquels ils conduisent leur confèrent une dimension présente. Le négationnisme, qui va de pair avec l'entreprise génocidaire et qui vise à disqualifier la parole des victimes, ne semble pas en régression, bien au contraire. L'essor d'Internet et les réseaux sociaux permet aux négationnistes d'élargir leurs tribunes et ainsi de se donner une visibilité nouvelle.

Il nous semble que le cinéma a un rôle à jouer dans la lutte contre le négationnisme[19], en permettant de rétablir les faits pour le plus grand nombre[20]. Les artistes, les cinéastes notamment, contribuent à révéler, à porter à la connaissance du « grand public », des phénomènes de violences de masse qui ont parfois eu lieu dans un passé lointain. Des films comme *La Liste de Schindler* (Stephen Spielberg, États-Unis, 1994) ou *Le Pianiste* (Roman Polanski, Allemagne, 2002) marquent les esprits, suscitent des interrogations, et demeurent parfois, l'unique référence pour une partie du public.

Bretagne, États-Unis, John Madden, 2021, *L'Affaire Collini*, Allemagne, Marko Kreuzpaintner, 2019, sortie en France en 2022

[17] Jacques Mandelbaum, « Les nouveaux films sur la Seconde Guerre mondiale nous parlent des inquiétudes d'aujourd'hui », *Le Monde*, 14 janvier 2022.

[18] Entre 2018 et 2022, huit fictions ont été réalisées, dont trois par des Rwandais.

[19] Le négationnisme est le fait de contester ou de nier certaines vérités historiques. Ce terme a été élaboré en 1987 par l'historien Henry Rousso pour désigner le fait de remettre en cause le génocide pratiqué par les nazis pendant la Seconde Guerre mondiale. Le terme a ensuite été étendu à d'autres violences extrêmes de l'histoire notamment le génocide des Tutsi au Rwanda. Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1987.

[20] Cette hypothèse sera examinée à propos notamment du film *Denial* plus loin dans ce travail.

1.4 La représentation des violences extrêmes : une question posée au cinéma

Au cours de mon cursus universitaire de cinéma, j'ai découvert de nombreux parallèles avec le droit : un séminaire de Master intitulé « Justice et documentaire » dirigé par le professeur Ana Vinuela, m'a confortée dans l'idée que le cinéma pouvait apporter des éléments essentiels à l'apprentissage du droit et à la connaissance de la justice. L'objet de ce séminaire était d'approfondir les notions d'évidence et de vérité dans le documentaire, à travers l'analyse de ses rapports avec l'univers judiciaire. Il m'a permis de comprendre les imbrications entre le monde judicaire et le monde de l'image animée à travers, notamment, la présentation de films et de vidéos lors des procès, pratique qui est devenue courante aujourd'hui.

Si notre réflexion a dans un premier temps porté sur le documentaire, j'ai rapidement décidé de réfléchir à la représentation de la justice au travers des fictions. Ce qui me semble central en effet est la représentation, ce que le cinéaste choisit de montrer de la justice, et non les images d'un vrai procès ou d'une vraie enquête, même montées et travaillées. Comme l'écrit le juriste Philippe Xavier :

> La vérité cinématographique n'est certes pas la vérité judiciaire mais elle permet de s'affranchir du standard de preuve logiquement exigé dans le cadre d'un procès. La caméra filme ce qui n'a pas pu l'être et s'il subsiste toujours une part de fiction, la connaissance historique, les révélations et les recoupements opérés postérieurement aux crimes permettent de reconstituer ces chainons manquants ainsi que le fil d'une folie idéologique devenue collective[21].

Mes recherches sur la Shoah et les témoignages de survivants m'ont naturellement menée vers la justice des crimes de masse et, plus spécifiquement la justice concernant les crimes contre l'humanité et les génocides. Pourquoi les procès pour crimes de masse ? Il semble que la nature même du procès d'un ou de plusieurs criminels génocidaires comporte des spécificités juridiques et judiciaires qui le différencie radicalement du procès de criminels de droit commun. En outre, les enjeux des procès pour crimes contre l'humanité sont non seulement plus

[21] Les crimes internationaux vus par le cinéma : une mobilisation intuitive du droit pénal international, dans CORTEN Olivier, DUBUISSON François (dir), *Du droit international au cinéma…*, *op. cit*., p. 226 et 233.

universels, mais ils sont également évolutifs : Nuremberg a marqué le début du droit pénal international et il a fallu près de cinquante ans pour que d'autres juridictions internationales prennent le relais. D'autres procès pour crime contre l'humanité ont jalonné l'histoire de la justice mais ne relèvent pas de la justice pénale internationale.

1.5 Les usages publics du passé : une question posée au passé insondable

L'histoire échappe de plus en plus aux seuls historiens professionnels. Les acteurs en sont multiples : les témoins ont trouvé leur place, grandissante. Mais le législateur peut aussi prétendre à « dire l'histoire ». À titre d'exemple, citons la proposition de loi sur le génocide arménien (28 mai 1998[22]) comportant un article unique : « La France reconnaît publiquement le génocide arménien de 1915 ». D'autres acteurs s'emparent également de l'histoire, comme les cinéastes. *Le chagrin et la pitié (*Marcel Ophuls*,* France, 1972) a joué un rôle important dans la restitution de l'histoire de Vichy. La mini-série *Holocaust* a déclenché une formidable prise de conscience dans le monde[23].

L'historienne Sabina Loriga est convaincue que le passé n'est pas uniquement l'affaire des historiens, et qu'il ne saurait être monopolisé par eux. Elle prône une transversalité des disciplines afin de prendre en compte d'autres vecteurs de la mémoire sociale (littérature et cinéma par exemple) et s'interroger sur les transformations de l'espace public.

Sabina Loriga évoque une « ressaisie artistique du passé[24] » qui serait selon elle une manière de « générer un rapport au passé plus empathique, plus immédiat, plus vivant ». Une autre motivation, qu'elle expose, citant Paul Ricoeur, serait « l'espoir de jouer du plausible dans le passé, en le défatalisant, en dévoilant ses incertitudes sur ce qui aurait pu se produire et qui s'est perdu ». C'est cette démarche de « confrontation » avec d'autres formes de connaissance du passé qui sera également présente dans cette recherche.

---

[22] Cette proposition de loi est devenue finalement une loi depuis son vote par le Sénat le 9 novembre 2000.

[23] Pour un développement sur *Holocaust* et ses répercussions voir plus loin dans ce travail.

[24] LORIGA Sabina, « Ce que les artistes font à l'histoire », *Politika*, nº 8, 2020, https://www.politika.io/fr/article/ce-que-artistes-font-a-lhistoire ; Sabina Loriga a par ailleurs créé au sein de l'EHESS un atelier international de recherche sur les « Usages publics du passé ».

1.6 Les travaux sur le procureur au cœur des crimes de masse : une question posée à la recherche

Il n'existe en effet pas à ce jour, en France de travaux portant sur un corpus ou un sujet similaire. Lors d'un entretien en 2018 avec Sylvie Lindeperg qui consacre une grande partie de ses travaux aux images de la justice, celle-ci a confirmé qu'à sa connaissance, aucune recherche n'a été menée sur le personnage du procureur dans la représentation filmique. Interrogée, Annette Wieviorka a ajouté que ce personnage est souvent celui que l'on trouve le moins sympathique dans les procès de crimes de masse, le juge étant en revanche toujours présenté comme étant du bon côté. De nombreuses recherches, tant en France qu'à l'étranger, ont été menées sur la représentation de la Shoah au cinéma et ces travaux ont guidé notre travail. Cependant, les films retenus dans notre corpus ne font pas l'objet d'une étude complète.

En France, deux ouvrages seulement traitent des rapports entre le cinéma et la Shoah : un recueil de textes sous la direction de Georges Bensoussan[25]. Un autre ouvrage rassemble des textes de divers auteurs sous la direction de Jean-Michel Frodon[26]. L'ouvrage d'Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, nous a également été très précieux. Antoine De Baecque identifie en effet des « formes cinématographiques de l'Histoire », notamment dans les productions cinématographiques portant sur la représentation des crimes de masse. Il souligne la « capacité historienne du cinéma », estimant que :

> l'opération historiographique et l'opération cinématographique ont toute deux en commun la capacité à donner une forme intelligible aux traces matérielles d'une réalité dont elles témoignent, cette forme étant scripturaire dans le cas de l'histoire, visuelle dans celui du cinéma. On peut dire que l'historien et le cinéaste font appel à toutes leurs ressources formelles pour, d'une part, les dissoudre dans la substance des phénomènes de la vie banale, puis les refigurer selon une écriture (l'histoire) ou un montage visuel (le cinéma), de telle façon que ces phénomènes de la réalité soient lus-vus selon leur aptitude à toucher l'imagination et les sens, et qu'ils prennent alors un sens historique[27].

---

[25] BENSOUSSAN Georges (dir.), dossier *Les écrans de la Shoah – La Shoah au regard du cinéma*, *Revue d'histoire de la Shoah,* nº 195, 2011.

[26] FRODON Jean-Michel (dir.), *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve du 20e siècle*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2007.

[27] Propos tirés de ALBERA François *et al*., « Dialogue avec Antoine de Baecque sur *L'histoire-caméra* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [en ligne], 60, 2010, https://journals.openedition.org/1895/3851.

La position de De Baecque nous a beaucoup éclairé, permettant de mieux comprendre les liens pas toujours reconnus entre histoire et cinéma, liens qui nous ont amenés à mieux identifier les liens existant également avec le droit.

Cependant l'ouvrage principal, et sans doute unique en langue française, consacré à ce jour à notre connaissance, à la représentation de la justice internationale au cinéma est le recueil de textes publié sous la direction d'Olivier Corten et de François Dubuisson, *Du droit international au cinéma, Présentations et représentations du droit international dans les films et les séries télévisées*[28]. Cet ouvrage rédigé par des juristes, nous a beaucoup éclairé sur l'aspect juridique des fictions consacrées à la justice pénale internationale et nous a guidé dans la constitution de notre corpus. Cependant seuls deux articles traitent véritablement de notre sujet d'études.

Aux États-Unis, les travaux sont plus nombreux. Deux ouvrages nous ont particulièrement inspirée, celui de Judith Doneson, spécialiste du cinéma et de l'histoire juive contemporaine, qui a étudié la représentation de la Shoah dans le cinéma américain et l'américanisation de l'Holocauste[29]. Et celui d'Annette Insdorf, historienne du cinéma, spécialiste du cinéma américain qui publie très tôt, dès les années 80, une étude devenue une référence et traduite en français quelques années plus tard[30] .

De très rares travaux portent sur les rapports entre la justice et le cinéma. La totalité de ces travaux traitent uniquement de la catégorie des *court room movies*, c'est à dire des films de procès criminels, seul *Judgment at Nuremberg* étant parfois analysé. En France, Christian Guéry, magistrat, publie deux ouvrages, l'un sur la justice et le cinéma, l'autre sur les avocats et le cinéma[31]. En 2002, un colloque a lieu à Paris X - Nanterre, à la Cour de Cassation et à la Cour d'Assises de Paris, ayant pour thème les représentations du procès. Ce colloque est organisé par Christian Biet et Laurence Schifano. Il fait l'objet, un an plus tard, d'une publication, aboutissement du colloque de 2002 et a été suivi de réunions qui se

---

[28] CORTEN Olivier, DUBUISSON François (dir), *Du droit international au cinéma…*, *op. cit*.

[29] DONESON Judith E., *The Holocaust in American Film*, Syracuse, Syracuse University Press, 2001.

[30] INSDORF Annette, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, New York, Vintage Books, 1983. Traduit en français, *L'Holocauste à l'écran*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Cinémaction » 32, 1985

[31] GUERY Christian, *Justices à l'écran*, Paris, Presses universitaires de France, 2007 ; *Id*., *Les avocats au cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Questions judiciaires », 2011.

sont tenues durant l'année 2001-2002 organisées par le groupe de recherche « Représentation. Recherches théâtrales et cinématographiques », en collaboration avec l'Institut des Hautes Etudes sur la Justice. Ce groupe de chercheurs a convié juges et avocats d'un côté et littéraires, metteurs en scène et cinéastes de l'autre, dans le but de « converser » et de « croiser » les problématiques[32]. Bruno Dayez, avocat en Belgique, est l'auteur d'un livre de réflexions sur la justice et le 7ème art[33]. Il analyse quarante œuvres cinématographiques, expliquant avoir fait le choix de retenir les œuvres qui « malgré les graves défauts pouvant les affecter ou peut-être grâce à eux, nous livrent un enseignement utile sur la justice ».

Aux États-Unis, un ouvrage fait référence[34], il s'agit d'une compilation de plus de 150 « court room movies » certains assez classiques, comme *12 Angry Men* ou *Inherit the Wind*, d'autres plus modernes, comme *Chicago* ou *Legally Blonde*. Chacun de ces films fait l'objet d'une brève analyse juridique tentant de répondre à toutes les questions que pourraient se poser un non-juriste. L'objectif affiché de ce recueil est de proposer une sorte de guide pour les professeurs de droit.

En analysant les recherches portant sur des sujets proches, nous constatons non seulement qu'il n'existe pas d'études complètes des représentations cinématographiques des procès de crimes de masse mais également que peu de chercheurs ont finalement abordé la question de la justice des crimes de masse sous son aspect purement juridique, comme le souligne le professeur Bazyler [35] :

> Yet despite widespread interest in the Holocaust and an abundance of courses and books on the subject, there remains one glaring gap: the subject is rarely examined through the prism of law[36].

Pourtant, contrairement à ce semble affirmer le professeur Bazyler, il semble qu'un certain nombre de juristes aient perçu le rôle essentiel de la loi dans les crimes de masse, et plus particulièrement en France. En France, la juriste Rafaëlle Maison

---

[32] BIET Christian & SCHIFANO Laurence (dir.), *Représentations du procès. Droit, théâtre, littérature, cinéma,* Paris, Université Paris X Nanterre, coll. « Représentations », 2003.

[33] DAYEZ Bruno, *Justice et cinéma. Quarante méditations sur la justice vue à travers le septième art*, Paris, Arthémis, 2007.

[34] BERGMAN Paul, ASIMOV Michael, *Reel Justice. The Courtroom goes to the Movies*, Kansas City, Andrews & McMeel, 1996.

[35] BAZYLER Michael J., *Holocaust, Genocide and the Law. A Quest for Justice in a Post-Holocaust World*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 25.

[36] « Pourtant, malgré l'intérêt généralisé pour l'Holocauste et l'abondance de cours et de livres sur le sujet, une lacune flagrante subsiste : le sujet est rarement examiné à travers le prisme du droit ». Sauf mention contraire, toutes les traductions en notes de bas de page sont de moi.

a publié un certain nombre d'ouvrages sur la justice pénale internationale[37]. De même, Pierre Hazan a consacré une immense partie de son travail à ce sujet. Tout comme Antoine Garapon ou Yann Jurovics[38]. Le rôle du procureur est peu connu, y compris dans les travaux de recherches sur le droit et la justice. Pourtant il est un acteur essentiel du procès pénal international et plus précisément des procès de crimes de masse. Sur le plan de la représentation cinématographique, il apparaît que peu de fictions le mettent en scène : c'est un personnage qui a peu intéressé le cinéma tout autant que les procès pour crimes contre l'humanité ont eux-mêmes une place résiduelle dans les représentations cinématographiques fictionnelles alors même que le genre des *court room movies* est florissant aux États-Unis. Il semble donc y avoir une possibilité d'étude nouvelle en interrogeant les films qui questionnent la figure, le rôle, la fonction, l'absence du procureur. Plus généralement, il apparaît que les procès pour crimes de masse ont peu intéressé les cinéastes. S'il existe de nombreux films sur les crimes eux-mêmes, sur les massacres perpétrés, très peu de fictions se penchent sur le traitement judiciaire de ces crimes.

Etudier la représentation fictionnelle du droit permet d'amorcer un dialogue entre le droit et la fiction, dialogue qui nous a semblé très prometteur. Le philosophe Ronald Dworkin[39] estime que le droit possède une dimension fictionnelle. Dans le chapitre 7 de son ouvrage *Law's Empire*, il compare les juges à des écrivains, qui devraient collaborer à la rédaction d'un roman collectif en écrivant l'un après l'autre un chapitre de ce roman. Il qualifie ce processus de création de « chain novel »[40]. Comme l'écrit Ariel Colonomos[41] :

> Le droit fonctionne lui-même comme une fiction [*il est*] une série ininterrompue d'interprétations qui requièrent une imagination que l'on

[37] MAISON Rafaëlle, *Pouvoir et génocide dans l'œuvre du Tribunal pénal international pour le Rwanda*, Paris, Dalloz, 2017 ; *Id*., *Justice pénale internationale*, Paris, PUF, 2017.
[38] Se référer dans la bibliographie à la section Ouvrages sur la justice.
[39] DWORKIN Ronald, *Law's Empire*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1986.
[40] *Ibid*. : « In this enterprise a group of novelists writes a novel seriatim; each novelist in the chain interprets the chapter he has been given in order to write a new chapter, which is then added to what the next novelist receives, and so on ».
[41] Ariel Colonomos est spécialisé dans l'éthique des relations internationales et l'éthique de la guerre. Il est directeur de recherche CNRS au Centre de recherches internationales et enseignant en philosophie et éthique à Sciences Po Paris. Cette citation est tirée d'une contribution, « Le 'pendule de Hobbes' : le prix de la vie comme fiction politique », Workshop DEMOSERIES, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 9 octobre 2021. DWORKIN Ronald, *Law's…, op. cit.*

> voudrait créatrice. La justice est une scène à l'image d'une représentation fictionnelle.

Ariel Colonomos ajoute :

> la fiction fonctionne comme un droit et une justice livrés au lecteur ou spectateur, la fiction est une scène de la justice, dans l'histoire, avec ses représentants du bien et du mal, du juste et de l'injuste (explicitement les fictions où l'histoire a pour trame un procès, ou implicitement lorsque le spectateur est sollicité pour donner son avis sur le caractère juste ou injuste du comportement des protagonistes de l'histoire.

2. Une enquête historiographique

2.1 Synthèse critique des travaux

S'il existe de nombreux travaux portant sur la justice internationale, peu d'entre eux aborde la question spécifique de la justice pénale, et encore moins celle de la place du procureur au sein de ces institutions. L'un des ouvrages le plus complet sur les procès des crimes de masse est sans doute celui du professeur Michael J. Bazyler, *Genocide and the Law : A Quest for Justice in a Post-Holocaust World*, paru en 2003[42]. Comme l'auteur, professeur de droit à l'Université de Chapman (Californie, États-Unis), l'explique en préambule, si le génocide des juifs continue à guider les discours sur les violences de notre époque, et suscite de très nombreux travaux, très peu, voire aucun n'ont abordé le sujet du point de vue de la loi. Pourtant, la première réaction internationale à la Shoah fut le droit, avec les procès de Nuremberg. Ces procès ont revêtu une importance éducative et historique, et ont marqué de leur empreinte l'histoire de la justice pénale des crimes de masse. Le professeur Bazyler examine dans un premier temps l'histoire du génocide des juifs, en passant en revue les diverses mesures mises en place par les nazis. Il s'attache ensuite à la qualification juridique du crime de génocide. Il met ensuite en perspective les crimes commis par les nazis avec ceux qui interviennent au cours du XX^{è} siècle, rappelant et détaillant, de son point de vue de juriste, les procès qui se sont déroulés après Nuremberg. Michael Bazyler mène également une passionnante réflexion sur le négationnisme ou révisionnisme, examinant pays par pays la législation qui lui est appliquée et lui apportant une étude critique. Ses travaux ont été une source d'inspiration pour notre travail.

---

[42] *Ibid.*

Le livre d'Olivier Corten et de François Dubuisson, *Du droit international au cinéma. Présentations et représentations du droit international dans les films et les séries télévisées*[43], a également été très précieux pour notre recherche.

Cet ouvrage, rédigé par des juristes, éclaire l'aspect juridique des fictions consacrées à la justice pénale internationale et constitue un guide précieux pour la constitution du corpus. Notons cependant que seuls deux articles traitent véritablement de notre sujet d'études. Le premier est celui de Xavier Philippe, intitulé « Les crimes internationaux vus par le cinéma : une mobilisation intuitive du droit pénal international ». L'auteur examine les films qui évoquent les crimes internationaux. La représentation de la justice n'est pas mobilisée. Sa filmographie comprend notamment *Platoon* (Oliver Stone, États-Unis, 1986), *La liste de Schindler* (Steven Spielberg, États-Unis, 1993), ou encore *Shooting Dogs* (Michael Caton-Jones, Royaume-Uni, Allemagne, 2005). Aucun des films de notre corpus n'est étudié par Xavier Philippe. Selon l'auteur : « La représentation des crimes internationaux au cinéma fait également référence […] à l'incapacité du droit en général et plus particulièrement du droit pénal international à répondre de façon concrète et effective à la commission de ces crimes. […] Les crimes sont intolérables mais le droit semble impuissant à offrir une réponse satisfaisante [44]». Xavier Philippe semble sous-entendre que le cinéma se substitue en quelque sorte question fera l'objet d'un développement ultérieur.

Tout autre est l'apport de l'article rédigé par Anne Lagerwall dans son article intitulé « Quand la justice pénale internationale tient le premier rôle ». La filmographie retenue par l'auteur rassemble de nombreux films non seulement de notre corpus principal mais également de notre corpus secondaire[45]. Anne Lagerwall propose sans doute l'une des seule analyse de la représentation de la justice pénale internationale au cinéma actuellement disponible à ce jour. Elle estime que les fictions mettant en scène la justice pénale internationale offrent bien souvent une représentation idéalisée de celle-ci. Selon elle[46] : « la justice pénale

---

[43] *Ibid.*

[44] PHILIPPE Xavier, « Les crimes internationaux vus par le cinéma : une mobilisation intuitive du droit pénal international », dans CORTEN Olivier, DUBUISSON François (dir), *Du droit international au cinéma…*, *op. cit*., p. 226 et 233.

[45] *Judgment at Nuremberg, Music Box, The Man who Captured Eichmann, Nuremberg, Hunt for Justice, Sturm, Largo Winch II, The Hunting Party, Resolution 819, The Reader, La Traque, Hannah Arendt.*

[46] LAGERWALL Anne, « Quand la justice pénale internationale tient le premier rôle », dans CORTEN Olivier, DUBUISSON François (dir), *Du droit international au cinéma, Présentations et*

internationale est montrée au cinéma comme un mécanisme adéquat et fonctionnel qu'il convient de prendre au sérieux et dont la légitimité n'est pas fondamentalement questionnée. » Mais la justice pénale internationale peut également être présentée comme « un lieu de frictions où ses objectifs propres se heurtent à d'autres impératifs inscrits à l'agenda du pouvoir politique[47] ».

Selon l'auteur, certaines représentations fictionnelles mettent en lumière des représentations moins idéalisées de la justice pénale internationale. Anne Lagerwall estime que la justice pénale internationale est largement épargnée par la critique dans les fictions objets de son étude. Elle se demande même si le cinéma ne serait pas, d'une certaine manière, « au service de la justice pénale internationale[48] ». L'auteur constate que contrairement à la justice pénale de droit commun, qui fait l'objet de nombreuses critiques au cinéma, les réalisateurs de fictions sur la justice pénale internationale expriment une foi dans les institutions internationales. Elle propose diverses explications à cette absence de distanciation critique. Une première serait « la difficulté pour les auteurs de films de s'emparer d'une entreprise judiciaire plus récente et plus éloignée d'eux que ne l'est la justice pénale nationale[49] ». Une autre explication tiendrait à une « improbable identification aux accusés de la justice pénale internationale (qui) pourrait expliquer en partie l'absence de critique radicale à son endroit[50] ». Enfin, l'absence de critiques pourrait s'expliquer par le faible nombre de productions de films de fiction portant sur la justice pénale internationale. La critique semble être plutôt l'apanage des films documentaires qui sont souvent réalisés par des auteurs ayant eu l'occasion de côtoyer l'exercice de la justice pénale internationale[51].

2.2 La place du procureur, de l'accusation

Bien que la figure du procureur soit très absente de la recherche sur le droit et la justice, le procureur (paradoxalement plus que les juges qui rendent la décision) est au cœur de la poursuite des crimes de masse en ce qu'il représente la société et agit

---

représentations du droit international dans les films et les séries télévisées, Editions Pedone, Paris, 2015, p. 243.

[47] *Ibid*., p. 252.

[48] *Ibid*., p. 2.65

[49] *Ibid*., p. 269.

[50] *Ibid*., p. 272.

[51] Citons notamment *The Memory of Justice* (documentaire, Grande-Bretagne, États-Unis, France, Allemagne), Marcel Ophuls, 1976.

en son nom. Il paraît donc étonnant que cette figure n'ait pas été plus exploitée par la recherche.

2.3 Deux historiographies en question

Il semble important dans un premier temps de situer cette recherche au sein de la littérature historique existant sur le sujet.

2.3.1 Une historiographie de la justice pénale internationale

a. La justice pénale internationale

De nombreux ouvrages concernant la justice pénale internationale ont été publiés. La plupart d'entre eux concernent dans un premier temps le procès de Nuremberg, seul procès soumis au droit pénal international jusqu'à la création des TPI.

Les mémoires d'Edgar Faure, constituent une source précieuse[52]. Elles offrent un point de vue français sur la préparation du procès et son déroulement. Tout comme les différents ouvrages de Telford Taylor, procureur général des procès successeurs de Nuremberg[53]. L'historien du droit François de Fontette, a publié un *Que sais-je ?* sur le procès de Nuremberg, ouvrage très complet et précieux sur l'organisation du procès historique. D'autres ouvrages, écrits par des juristes, examinent la notion de crime contre l'humanité, et sa différence avec le génocide. Ainsi un ouvrage collectif rédigé par des juristes sur le crime contre l'humanité qui s'intéresse aux caractéristiques de ce crime, et à son évolution en droit international[54]. Les auteurs analysent la façon dont le crime contre l'humanité est défini par le traité de Rome et interprété par la Cour pénale internationale. La juriste Mirelle Delmas-Marty est par ailleurs l'auteur, en collaboration avec Antonio Cassese, premier président du Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie, de deux ouvrages précieux sur les crimes internationaux et leur traitement juridique[55]. Enfin, les nombreux ouvrages d'Antoine Garapon qui propose notamment une étude comparative sur la

---

[52] FAURE Edgar, *Mémoires II. Si tel doit être mon destin ce soir…,* Paris, Plon, 1984.
[53] TAYLOR Telford, *Nuremberg and Vietnam: an American Tragedy,* Chicago, Quadrangle Books, 1970 ; TAYLOR Telford, *Procureur à Nuremberg,* Paris, Seuil, 1995.
[54] DELMAS MARTY Mireille, NEYRET Laurent, FOUCHARD Isabelle, FRONZA Emanuela, *Le crime contre l'humanité,* Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que-sais-je ? », 2013.
[55] CASSESE Antonio & DELMAS-MARTY Mireille (dir.), *Juridictions nationales et crimes internationaux*, Paris, PUF, 2002, 680 p.

façon dont la justice est rendue en Amérique et en France[56] mais également une analyse approfondie de la justice, de ses symboles, de sa signification et des attentes qu'en ont les justiciables[57], ont permis d'explorer des pistes nouvelles.

b. La place du procureur dans la justice pénale internationale

La figure du procureur a fait l'objet de très peu de travaux de recherches dans le domaine du droit et la justice et encore moins dans celui du cinéma duquel il est, à notre connaissance, totalement absent. Il existe cependant en France des ouvrages consacrés au métier de procureur « classique », c'est-à-dire agissant en dehors du cadre de procès pour crimes de masse. Ainsi le livre consacré au Procureur de la république rédigé par Laurent Lemesle et Frédéric Jérôme Pansier[58], présente une vision synthétique de l'historique de la fonction de procureur en France et de l'étendue de ses pouvoirs. Un numéro spécial de la revue juridique les *Cahiers de la Justice* est consacré au métier de procureur français[59]. Les articles, rédigés par des juristes, sont surtout consacrés à l'analyse de l'évolution de la fonction de procureur et à sa place au sein du service public de la justice. La place qu'occupe le ministère public est également examinée au sein de la Communauté européenne. Un seul article est consacré au procureur devant la Cour pénale internationale [60]. L'auteur, Olivier Beauvallet, observateur de l'Union européenne dans les Balkans et juge d'instruction, estime que les fonctions de procureur de la CPI ont été réduites à celle d'un « diplomate » et se demande si cela ne constitue pas « un funeste augure sur la répression des crimes contre l'humanité ».

La juriste Angela J. Davis consacre un ouvrage aux pouvoirs du procureur américain agissant donc en *common law*[61]. Après un développement particulièrement intéressant sur son historique, elle soutient que le procureur américain dispose d'un pouvoir discrétionnaire, soulignant que le sort du prévenu semble reposer entièrement entre ses mains : « The prosecutor has prosecutorial

---

[56] GARAPON Antoine & PAPADOPOULOS Ioannis, *Juger en Amérique et en France*, Paris, Odile Jacob, 2003.
[57] GARAPON Antoine, *Des crimes qu'on ne peut punir ni pardonner*, Paris, Odile Jacob, 2002.
[58] LEMESLE Laurent, PANSIER Frédéric Jérôme, *Le procureur de la République,* Paris*,* Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1998.
[59] Collectif, *Le métier de procureur*, Paris, Dalloz, coll. « Les Cahiers de la Justice » nº 4, 2009.
[60] BEAUVALLET Olivier, « Les deux visages du procureur de la Cour pénale internationale », dans Collectif, *Le métier de procureur, op. cit.*, p. 85.
[61] DAVIS Angela, *Arbitrary Justice. The power of the American Prosecutor,* New York, Oxford University Press, 2009.

discretion : the prosecutor's duty is to use discretion in making the all-important decision of whether an individual should be charged, which charges to bring, and whether and how to plea bargain[62] ».

Les mémoires de deux procureurs de Nuremberg, Benjamin Ferencz et Telford Taylor, sont des outils précieux pour analyser la position et les difficultés qu'ils durent affronter, lors de ces procès[63]. Carla Del Ponte, dans un ouvrage assez polémique, a également relaté les nombreux écueils rencontrés lors de la prise de ses fonctions aux Tribunal pénal international et durant son mandat[64].
D'autres articles s'intéressent encore aux pouvoirs du procureur devant la CPI [65].
La totalité des ouvrages et articles s'intéressant spécifiquement à la fonction de procureur sont des ouvrages de juristes, la plupart d'entre eux concernant le procureur agissant en *common law*. Il est donc possible d'approcher d'un point de vue uniquement juridique, les différents aspects de la fonction du procureur. Examinons à présent ce qu'en dit la littérature du point de vue du cinéma.

2.3.2 Une historiographie du cinéma

a. La Shoah au cinéma

---

[62] « Le procureur dispose d'un pouvoir discrétionnaire en matière de poursuites : le devoir du procureur est d'user de son pouvoir discrétionnaire pour prendre la décision essentielle de savoir si une personne doit être inculpée, quels chefs d'accusation retenir, et si et comment négocier un plaidoyer ».

[63] FERENCZ Benjamin B., *Mémoires de Ben, Procureur à Nuremberg et avocat de la paix mondiale,* Paris, Michalon, 2012 ; TAYLOR Telford, *Procureur à Nuremberg, op. cit*.

[64] DEL PONTE Carla, *La traque, les criminels de guerre et moi, Madame la Procureure accuse*, Paris, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2009.

[65] ZAMBRANO Valentina, « La répression des crimes internationaux et les premières enquêtes du procureur de la Cour pénale internationale », dans ZANGHI Claudio & BEN ACHOUR Rafaâ, *Droits de l'homme et juridictions pénales internationales*, Milan, Giuffrè Editore, 2011 ; ARBOUR Louise, *The Prosecutor of a Permanent International Criminal Court,* Freiburg, Luscrim, 2000 ; FERNANDEZ DE GURMENDI Silvia A., « The Role of the Prosecutor », dans POLITI Mario, NESI Giuseppe (dir.), *The Rome Statute of the International Criminal Court: a Challenge to Impunity*, Aldershot, Routledge, 2001, p. 55 et suiv. ; BRUBACHER Matthew, « The Development of Prosecutorial Discretion in International Criminal Court », dans HUGHES Edel, SHABAS A. William, THAKUR Ramesh (dir.), *Atrocities and International Accountability: Beyond Transitional Justice,* New York, UNU Books, 2007, p. 142 et suiv. ; HALL Christopher Keith, « The Powers and Role of the Prosecutor of the International Criminal Court in the Global Fight against Impunity », *Leiden Journal of International Law,* vol. 17, nº 1, 2004, p. 121 et suiv.; JACOBS Dov, « A Samson at the International Criminal Court: the Powers of the Prosecutor at the Pre-Trial Phase », *The Law and Practice of International Courts and Tribunals,* vol. 6, nº 2, 2007, p. 317-341 : QUATTROCOLOS Serena, « Le rôle du Procureur à la Cour pénale internationale : quelques brèves réflexions », dans CHAVARIO Mario (dir.), *La justice pénale international entre passé et avenir,* Paris, Dalloz ; Giuffrè Editore, 2004, p. 353-398 ; TURONE G., « Powers and duties of the Prosecutor », dans CASSESE A., GAETA P., JONES J.R.W.D. (dir.), *The Rome Statute of the International Criminal Court, a Commentary,* Oxford, 2002, p. 1137 et suiv.

La représentation de la Shoah au cinéma a fait l'objet de nombreuses recherches, comme précédemment souligné. Une importante bibliographie sur ce point a été réunie[66]. Aux États-Unis, des ouvrages font référence. Le premier est celui de Judith Doneson, *The Holocaust in American Film*[67]. Décédée en 2002, Doneson était à la fois enseignante spécialiste du cinéma (Boston University) et en histoire juive contemporaine (Université hébraïque de Jérusalem). Son œuvre majeure, *The Holocaust in American Film*, publié pour la première fois en 1987, propose une analyse de la façon dont certains films ont influencé l'appropriation de l'holocauste par les États-Unis. Construit de façon chronologique, l'auteur débute son analyse en 1934, avec une réflexion sur l'antisémitisme et la persécution des Juifs par les nazis et se termine avec une étude approfondie de *La liste de Schindler*[68]. Comme le souligne Judith Doneson[69], « the manner in which the Holocaust evolves in film also reflects the society's more general trends and patterns[70] ». Son étude chronologique met en avant l'évolution des films sur la Shoah qui prennent en compte le chemin parcouru par la société vis-à-vis de cet événement.

L'étude la plus précoce revient sans doute à l'américaine Annette Insdorf, une historienne du cinéma, qui publie dès 1983 *Indelible Shadows, film and the Holocaust*[71]. Dans une notice biographique figurant dans l'édition française, Insdorf s'explique sur les raisons qui l'ont poussée à s'intéresser aux films sur la Shoah :

> Toute petite encore, j'entendais autour de moi des mots comme « le camp », « Auschwitz », « Läger », « Belsen » - des mots qu'un rapport mystérieux reliait avec le chiffre tatoué sur le bras de ma mère. Pendant mon adolescence, je n'ai jamais cherché à en savoir davantage : la réaction douloureuse de ma mère à l'évocation d'expériences trop pénibles me gênait. Mais quand plus tard, étudiante à Yale j'ai pu voir *Nuit et Brouillard*, j'ai eu pour la première fois une vague idée de ce que mes parents, parmi d'autres, avaient vécu. Ce court métrage d'Alain Resnais avait donné une forme et une prise, à une peur jusque-là abstraite. Alors, si moi, l'enfant unique de survivants de l'Holocauste, j'avais besoin d'un film, pour envisager l'horreur et ainsi, lui

[66] Voir Bibliographie
[67] DONESON Judith E., *The Holocaust in American Film, op. cit*.
[68] Steven Spielberg, *Schindler's list,* États-Unis, 1993.
[69] DONESON Judith E., *The Holocaust in American Film, op. cit*., p. 231.
[70] « La manière dont l'Holocauste évolue dans les films reflète également les tendances et les modèles plus généraux de la société ».
[71] INSDORF Annette, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, New York, Vintage Books, 1983. Traduit en français, *L'Holocauste à l'écran*, Cinémaction 32, Paris, Les Editions du Cerf, 1985.

> donner un sens, qu'en était-il des autres ? Quelle pouvait être l'importance du cinéma pour la prise de conscience contemporaine de la « solution finale »[72] ?

Dans son ouvrage, Annette Insdorf analyse plus de quatre-vingt films, de toute origines, fictions ou documentaires, les classant par thèmes et non chronologiquement. De *The Great Dictator*[73] à *Monsieur Klein*[74] en passant par *To be or not to be*[75], l'auteur explore les images de la catastrophe, avec un esprit critique, et la volonté affichée de « livrer un combat avec l'héritage de l'Holocauste[76] ». Un seul film du corpus est analysé, il s'agit de *Judgment at Nuremberg*. Mais les critiques pertinentes et variées des autres films traitant de la Shoah sont très précieuses.

Lawrence Baron, professeur d'histoire juive moderne à San Diego (États-Unis), a commencé à enseigner l'importance des films de fiction à ses étudiants d'histoire en 1989. Il explique cette initiative par son expérience personnelle. Ses premiers contacts avec l'holocauste passent par le cinéma. Après la sortie de *La Liste de Schindler*, il développe un cours interdisciplinaire sur le cinéma de l'Holocauste avec un collègue allemand. Le succès du film de Spielberg et les répercussions de la mini-série *Holocaust***,** le renforcent dans sa conviction que les films et la télévision ont sans doute eu plus d'effets sur le grand public que les ouvrages des historiens ou les cours dispensés dans les universités. Son ouvrage *Projecting the Holocaust into the Present, The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*[77], paru en 2005, naît de son constat d'une absence d'étude sérieuse depuis 1980. En 2011, il publie *The Modern Jewish Experience in World Cinema*[78]*,* dans lequel il s'intéresse à la représentation du personnage du « juif » dans le cinéma moderne**.**

Avec son ouvrage majeur, Jeffrey Shandler[79] examine la façon dont la Shoah a pénétré dans les foyers américains par le biais des images diffusées à la télévision. Des images de la libération des camps à celles des violences en ex-Yougoslavie, en

---

[72] INSDORF Annette, *L'Holocauste à l'écran*, *op. cit.,* p. 12.
[73] Charlie Chaplin, *The Great Dictator,* (*Le Dictateur),* États-Unis, 1940.
[74] Joseph Losey, *Monsieur Klein*, France, 1976.
[75] Ernst Lubitsch, *To be or not to be*, États-Unis, 1942.
[76] Elie Wiesel, dans INSDORF Annette, *L'Holocauste à l'écran*, *op. cit.*, p. 15.
[77] BARON Lawrence, *Projecting the Holocaust into the Present, The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema,* Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 2005.
[78] BARON Lawrence, *The Modern Jewish Experience in World Cinema,* Waltham, MA, Brandeis University Press, 2011.
[79] SHANDLER Jeffrey, *While America watches, Televising the Holocaust,* Oxford, Oxford University Press, 1999.

passant par *Star Trek* et *Holocaust*, Shandler livre une analyse très précieuse sur la portée des images (documentaires ou fictionnelles) dans la représentation que le grand public se forge des violences extrêmes.

En France également, de nombreux auteurs se sont penchés sur la question de la représentation de la Shoah. Anne-Marie Baron[80], docteur ès lettres, spécialiste de Balzac, et critique de cinéma, s'interroge sur la possibilité d'une représentation fictionnelle de la catastrophe. Analysant des films classiques comme *The Pianist*[81], *Au revoir les enfants*[82] ou *Sophie's Choice*[83], elle considère que « Le cinéma a sinon opéré la fusion – réputée impossible – entre mémoire et histoire, du moins activé la dialectique qu'elles entretiennent[84] ». Anne-Marie Baron considère que le cinéma a une importance capitale « non comme medium informatif, mais comme art majeur dont les différents genres font un agent privilégié de toutes les formes du travail de la mémoire[85] ». Elle ajoute :

> Le problème posé par la représentation cinématographique de la Shoah et des crimes contre l'humanité en général est celui de la transmission d'un événement qui défie le langage et l'image par un medium privilégié, qui est sans doute le plus codé de tous. Car l'image, il faut le savoir et le dire clairement, n'est jamais neutre. Dans son livre L'Holocauste à l'écran, Annette Insdorff se pose la question « essentielle de savoir comment certains procédés cinématographiques expriment ou au contraire évacuent les problèmes moraux inhérents au sujet », c'est-à-dire de savoir quelle forme donne chaque film à la réalité transmise. Il faudrait même aller plus loin et se poser le problème plus global de la fonction des images et du rôle du film dans un système de production, à une époque et dans une société donnée. Le Juif Süss de Veit Harlan ne se comprend que dans le climat propagandiste de l'Allemagne de l'année quarante et la tendance sentimentaliste du cinéma hollywoodien explique les caractères d'Holocauste. Une fois de plus, le film historique parle autant du présent que du passé[86].

---

[80] BARON Anne Marie, *La Shoah à l'écran. Crime contre l'humanité et représentation*, Luxembourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 2004.
[81] Roman Polanski, *The Pianist* [Le pianiste], France, Royaume-Uni, Allemagne, Pologne, 2002.
[82] Louis Malle, *Au revoir les enfants*, France, 1987.
[83] Alan J. Pakula, *Sophie's Choic*e [Le choix de Sophie], États-Unis, 1982.
[84] BARON Anne Marie, « La Shoah et les genres cinématographiques », *Revue d'histoire de la Shoah*, nº 195, 2/2011, p. 373-404, https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2011-2-page-373.htm.
[85] *Ibid*.
[86] *Ibid.*

Ce que souligne Anne-Marie Baron, c'est le fait que les fictions sont également des documents précieux sur l'état de la société au moment de leur réalisation.

Christian Delage adopte une méthode différente avec son ouvrage devenu une référence : *La Vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic*[87]. Il mène une sorte d'enquête sur le rôle de l'image dans les procès de criminels de guerre à partir du procès de Nuremberg jusqu'à ceux devant le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie (TPIY). Pour la première fois en effet, au procès de Nuremberg, des films sont retenus comme preuve contre les accusés et les audiences sont filmées. Comme le souligne le professeur Delage :

> C'est à Nuremberg que, pour la première fois, on a eu recours à l'image animée à la fois pour sensibiliser les protagonistes du procès aux atrocités nazies (image comme preuve) et pour faire connaître, à l'extérieur du prétoire, les débats qui s'y sont déroulés pendant dix mois (image comme archive). L'ensemble de ces nouveautés a fait jurisprudence et se retrouve, tout ou partie, dans les grands procès historiques du second XXème siècle, de Jérusalem (procès Eichmann) à la Haye (Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie) [88].

Christian Delage s'intéresse donc également au filmage du procès. Si le procès de Nuremberg est le premier procès filmé, il ouvre en effet une ère de « l'image ». Ainsi, excepté le procès de Francfort, tous les procès suivants seront filmés. Christian Delage examine la postérité du dispositif de filmage du procès des grands criminels de masse au cours du XX^{e} siècle, jusqu'aux procès devant les TPI qui sont entièrement filmés, chaque protagoniste disposant d'un écran personnel diffusant les images tournées par les caméras présentes dans le prétoire.

Un ouvrage collectif sous la direction de Jean-Michel Frodon[89], fait le point des connaissances sur la représentation cinématographique du génocide des Juifs d'Europe. Directeur de la rédaction des *Cahiers du Cinéma*, Jean-Michel Frodon s'est associé pour la rédaction de cet ouvrage à l'Institut Fritz Bauer de Francfort. L'ouvrage est divisé en cinq parties : la première, « Jalons », pose quelques grands principes et donne les principales perspectives. La seconde, comporte trois textes

---

[87] DELAGE Christian, *La vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic*, Paris, Denoël, 2006.
[88] DELAGE Christian, « Nuremberg, le premier procès filmé », *l'Histoire*, n° 303, 11/2005, p. 77 et suiv.,
http://www.cairn.info/magazine-l-histoire-2005-11-page-77.htm.
[89] FRODON Jean-Michel (dir.), *Le cinéma et la Shoah*…, *op. cit*.

consacrés à trois films : les images de la « Libération des camps », *Nuit et Brouillard* et *Shoah* suivis d'une discussion sur d'autres films. La troisième partie, « Cinématographies à l'épreuve de la Shoah », comporte des textes d'historiens du cinéma tels que Bill Krohn sur Hollywood et la Shoah, Ronny Loewy sur les films allemands et Ariel Schweitzer sur la présence de la Shoah dans le cinéma israélien. La quatrième partie (« Outils pour l'histoire ») présente les réflexions d'Annette Wieviorka sur le témoin et de Stuart Liebman sur l'écriture de l'histoire au regard des productions cinématographiques. La cinquième partie (« Ressources ») comporte une filmographie très complète (constituée grâce aux équipes du Fritz Bauer Institut et à son responsable Ronny Loewy). Cet ouvrage original et d'une qualité inégale a fait l'objet d'une violente critique de Michel Ciment qui a contesté le bien-fondé de ces rapprochements cinéphiliques[90] et des choix cinématographiques de ses participants. Mais il apporte un éclairage nouveau et une réflexion riche notamment sur certains films ne traitant à priori pas de la représentation de la Shoah.

Professeur des sciences de l'information et de la communication à l'Université de Metz, Jacques Walter est un spécialiste de la mémoire de la déportation et de la médiatisation des conflits. Avec *La Shoah à l'épreuve de l'image*[91]*,* il propose un recueil de textes initialement publiés entre 1998 et 2005 dans des revues et des actes de colloques. Dans une première partie, Jacques Walter s'intéresse à l'étude des dispositifs médiatiques et aux modalités d'enregistrement des témoignages, à la télévision, ou dans le cadre de campagnes d'archivage de témoignages. La deuxième partie propose des analyses de réception d'expositions consacrées à la Shoah et d'œuvres de fiction comme *La Liste de Schindler* ou *La vie est belle*[92]. La dernière partie est consacrée aux phénomènes de « transmédiatisations » à partir de l'analyse des débats suscités sur la scène médiatique par des productions qui touchent à la Shoah : l'interview de Papon lors de l'émission télévisée, animée par Paul Amar, *Le monde de Léa* (1997), le cédérom *Histoires du ghetto de Varsovie. Fenêtres sur la mémoire* (1997) et le documentaire *Chronique couleur du ghetto de Lodz* (1999). Walter examine la

[90] CIMENT Michel, « La Shoah prise en otage », *Positif,* nº 565, mars 2008.
[91] WALTER Jacques, *La Shoah à l'épreuve de l'image,* Paris, Presses universitaires de France, 2005.
[92] Roberto Benigni*, La vita è bella* [La vie est belle], Italie, 1998.

place du témoignage dans la construction et la diffusion de la mémoire de la Shoah, et leur confrontation avec la représentation de la Shoah.

Un ouvrage important*, Les écrans de la Shoah- La Shoah au regard du cinéma*[93] propose un recueil de textes réunis en 2011 sous la direction de Georges Bensoussan et publiés dans *la Revue d'histoire de la Shoah*.

De l'analyse des premières images des camps (« Premier regard sur la scène des camps » Stéphane Bou), à celle de la présence de signes de la Shoah dans le cinéma moderne (« De l'obsession : empreintes de la Shoah dans le cinéma contemporain», Ophir Levy), en passant par l'analyse *de Judgment at Nuremberg* (« Hollywod ou l'édification d'une morale universelle : *Jugement à Nuremberg* de Stanley Kramer » (1961) Willy Coutin), cet ouvrage propose une analyse approfondie des questions essentielles sur la représentation de la Shoah.

b. La justice pénale internationale au cinéma

L'ouvrage principal, en langue française, consacré à ce jour à notre connaissance, à la représentation de la justice internationale au cinéma est le recueil de textes publié sous la direction d'Olivier Corten et de François Dubuisson, *Du droit international au cinéma, Présentations et représentations du droit international dans les films et les séries télévisées*[94]. Dans cet ouvrage, seuls les textes déjà évoqués de Xavier Philippe et de Anne Lagerwall ont pu être mobilisés pour notre recherche. Comme le souligne Xavier Philippe :

> les crimes internationaux au cinéma présentent la particularité de ne pas être dénommés comme tels. Ce sont d'abord et avant tout des crimes qui ne sont pas nécessairement nommés ou identifiés. […] le cinéma présente cette particularité de permettre une reconstitution de l'histoire – ou plus exactement d'une histoire – qui n'est parfois connue qu'à travers les représentations livresques ou analytiques qui en ont été faites.

Peu de juristes et aucune cinéaste ne s'intéressent à la représentation du droit international au cinéma. Un ouvrage original[95] se penche sur la représentation de la guerre au cinéma. Il comporte des articles rédigés par des psychanalystes, des juristes, des politistes, et des économistes. Un seul article, de Joël Hubrecht, éclaire

---

[93] BENSOUSSAN Georges (dir.), dossier *Les écrans de la Shoah…, op. cit*.
[94] CORTEN Olivier, DUBUISSON François (dir), *Du droit international au cinéma…, op. cit.*
[95] BOIRON Stéphane, GOEDERT Nathalie, MAILLARD Ninon (dir.), *Les lois de la guerre. Guerre, droit et cinéma,* Paris, Institut universitaire Varenne, coll. « Colloques et Essais », 2015.

réellement notre objet de recherche[96]. Joël Hubrecht est membre du comité de rédaction d'*Esprit* et responsable du Programme justice pénale internationale / justice transitionnelle à l'Institut des hautes études sur la justice (IHEJ). Joël Hubrecht s'intéresse depuis de nombreuses années à la représentation de la justice au cinéma. Dans cet article, il explique que selon lui, le cinéma dispose d'une plus grande latitude que la justice dans la restitution des faits judiciaires. Ce débat sera réexaminé. Comme le souligne Joël Hubrecht, les buts poursuivis par le cinéaste et le juge sont bien différents. L'artiste « veut trouver une manière de filmer qui puisse toucher le public, transmettre des expériences intérieures (celles du réalisateur, ou celles des personnages) et pour cela s'ingénie à transgresser ou à renouveler les formes traditionnelles du genre dans lequel il s'exprime. Pour le magistrat, la pertinence du langage juridique se mesure à sa capacité à accrocher la responsabilité pénale des criminels[97] ». Pourtant, des affinités existent entre le monde de la justice et celui du cinéma, comme par exemple la question de la représentation. Si le film propose une représentation de la justice, le procès, comme le dit Antoine Garapon, comporte une « structure hybride […] (qui tiendrait) à la fois de la représentation théâtrale et du drame social[98] ».

3. Cinéma et histoire : le cas des films de fiction sur la justice des violences extrêmes

3.1 Un corpus au sein de films nombreux : la représentativité du procureur

Dans le film allemand *Im Labyrinth des Schweigens,* réalisé par Giulio Ricciarelli en 2015, le personnage principal est un jeune procureur allemand. Le rôle et l'importance accordés à ce personnage par Ricciarelli, nous ont inspiré une réflexion sur une étude plus spécifique de l'un des acteurs de ces procès, en l'occurrence le procureur, et sa représentation fictionnelle.

Une première recherche consiste à identifier les films représentant la justice des crimes de masse. Un certain nombre de fictions évoquent ce sujet. *None Shall Escape,* notamment[99]*,* un film réalisé par André de Toth avant la Seconde Guerre mondiale, imagine le procès fantasmé d'un criminel nazi, qui débute et se termine

---

[96] HUBRECHT Joël, « Bosnie, Les cinéastes ont-ils dépeint la même guerre que les juges ? », dans BOIRON Stéphane, GOEDERT Nathalie, MAILLARD Ninon (dir.), *Les lois de la guerre…, op. cit.*
[97] *Ibid.*
[98] GARAPON Antoine, *Bien juger. Essai sur le rituel judiciaire*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 182.
[99] André de Toth, Fiction, États-Unis, 1944.

dans une salle d'audience similaire à celle créée pour le procès de Nuremberg. Bien que De Toth mette en scène un Tribunal pénal iInternational fictif assisté d'un jury, le film ne comporte pas de procureur.

The Reader[100]*,* un film adapté du livre de Bernhard Schlink, propose une critique radicale de la justice de la justice pénale nationale (allemande) mais également du rapport des allemands à leur passé. Le procès de gardiennes d'un camp d'extermination, qui occupe une place résiduelle dans le film, ne comporte pas non plus de personnage de procureur, seul le Président du Tribunal et l'avocat de la défense s'expriment.

Hannah Arendt[101] raconte le point de vue de la philosophe assistant au procès Eichmann à Jérusalem. Les images du procès historique sont pour la plupart des images d'archives, le personnage de Gideon Hausner, le procureur du procès Eichmann, n'étant pas incarné par un acteur. Si le film offre des points de vue intéressants sur la justice, il s'attache plus précisément à l'analyse de la position de Hannah Arendt et à ses prises de position sur la « banalité du mal ».

The Eichmann Show[102], revient sur la façon dont le procès Eichmann a été filmé par Milton Fruchtman et Leo Hurwitz. Les images du procès sont des images d'archives ne permettant pas une analyse de la représentation de la justice.

Enfin, *Denial*[103]*,* raconte l'histoire du procès en diffamation intenté en Grande Bretagne par le négationniste David Irving à l'historienne de la Shoah américaine, Deborah Lipstadt. Le film pose la question de la preuve. Mais, bien que très intéressant à divers points de vue, il ne comporte pas de personnage de procureur, ni ne concerne directement un criminel de masse.

Le choix de retenir la représentation du procureur agissant dans le cadre de la justice de crimes de masse, a permis de réduire sensiblement la liste des films retenus.

3.2 La représentation du procureur : difficultés

Il est rapidement apparu particulièrement difficile d'identifier les films qui mettent en image un personnage de procureur. En effet, comme cela a été énoncé, ce n'est pas un personnage qui intéresse le cinéma ou les films sur la justice, y compris la

---

[100] Stephen Daldry, Fiction, États-Unis, Allemagne, 2008, adapté du livre de l'auteur allemand Bernhard Schlink*, Der Vorleser*, 1995.
[101] Fiction, Allemagne, Margarethe von Trotta, 2012.
[102] Fiction, États-Unis, Paul Andrew Williams, 2015.
[103] Fiction États-Unis, Mick Jackson, 2016.

justice de droit commun. Il est souvent vu comme un être agressif, quérulent, qui cherche à acculer son interlocuteur au moyen de questions pièges. Le procureur n'apparaît pas donc pas à priori comme un personnage suscitant l'intérêt ou la sympathie, ainsi que le relèvent de nombreux auteurs.

Laurent Goualle, auteur d'une thèse en études cinématographiques, écrit :

> Souvent dépeints comme des personnages–repoussoirs du drame judiciaire, les procureurs incarnent bien souvent la haine et le désir de vengeance de la communauté à l'égard d'un accusé. Ils semblent considérer l'affaire dont ils sont chargés comme une histoire personnelle. Hargneux, corrompus, ils utilisent leur talent d'orateur pour charger au maximum le prévenu[104].

Selon le magistrat Christian Guéry (qui évoque le droit et le cinéma français) :

> Le procureur est rigide et froid. […] Le procureur de la République n'est pas un personnage sympathique. A dire vrai, l'un des seuls procureurs de l'écran qui ne soit pas antipathique, semble en tirer les conséquences en mettant fin à ses jours […] Le procureur de l'écran bataille avec hargne à l'audience, même si ses convictions, souvent assises sur des impressions plus que sur des preuves, l'amènent parfois à des échecs cuisants […] [105]»

Évoquant le procès Touvier, Alain Jakubowicz (avocat) et René Raffin (journaliste), ajoutent que les procureurs sont des personnages qui semblent effacés, en retrait de la scène :

> Les représentants du parquet général qui requièrent dans les affaires d'assises au nom du peuple français, sont rarement des personnages médiatiques. Ils préfèrent généralement, aux feux de la rampe et aux micros de télévision, l'étude minutieuse des dossiers et le cadre feutré de l'audience. C'est sans doute pourquoi ils demeurent inconnus du grand public.[106].

Il apparaît donc d'autant plus intéressant d'étudier ce personnage si peu exploité. Les films retenus dans le corpus permettront d'identifier plusieurs types de procureurs et ainsi de permettre une approche de ce personnage plus spécifique, lui rendant en quelque sorte « justice ». Il semble également possible de distinguer notre corpus en deux parties :

---

[104] GOUALLE Laurent, « Le drame judiciaire ou la représentation du procès dans le cinéma américain », thèse de doctorat en cinéma, 2001, Paris 3 (thèse non publiée, disponible sur microfiches et mise à disposition par l'auteur).

[105] GUERY Christian, « La justice française au cinéma », dans le dossier *Le métier de procureur*, *Les Cahiers de la Justice*, n° 4, printemps 2009, p. 183 et suiv.

[106] JAKUBOWICZ Alain, RAFFIN René, *Touvier, Histoire du procès,* Paris, Julliard, 1995, p. 16.

Un corpus principal au sens « strict » dans lesquels le personnage du procureur est explicitement présent et qui porte sur la justice de crimes de masse. Ce corpus fera l'objet de notre étude. Un corpus « secondaire » ou annexe qui peut se diviser en deux sous-parties : la première sous-partie qui regroupe les films qui mettent en scène des personnages appelés à remplir la fonction de procureur ou qui revendiquent cette fonction. Cet aspect sera développé. Cette catégorie renvoie à une figure du procureur « élargie », dépassée, qui inclue d'autres personnages en quête de justice, des « chasseurs » de nazis ou d'autres criminels de masse. Ces personnages ne sont pas tous investis par la justice et n'agissent pas au nom de son autorité. Certains d'entre eux ne pourront donc pas requérir contre un criminel : leur mission est essentiellement une mission d'enquête, de recherche des criminels, voire une mission punitive. Mais ils ont besoin du procès, ou d'une forme de procès, et donc du droit pour que justice soit faite, même si la justice qui est finalement rendue l'est non par un tribunal classique mais plutôt par le peuple, les victimes, voire les « justiciers » eux-mêmes.

La seconde partie regroupe les films dans lesquels le personnage du procureur est absent mais qui évoquent la justice de crimes de masse. Le procureur n'est pas, en effet, un personnage qui a beaucoup intéressé le cinéma. Le corpus principal actuel comporte quatorze films.

3.3 Critères pour constituer le corpus

À partir de ce constat, il semble possible de constituer un corpus filmique cohérent, permettant recentrer la recherche sur la figure du procureur agissant dans le cadre d'un procès pour crime contre l'humanité ou poursuivant des criminels de masse. Pour déterminer notre corpus, il convient tout d'abord de circonscrire une période et des procès : la période porte sur les procès pour crimes de masse au XX^{e} et XXI^{e} siècles. Seuls les crimes et les procès de ces siècles ont été retenus. Cette période débute avec le procès de Nuremberg, premier procès pour crimes de masse et elle est toujours en cours.

La liste des procès pour violences de masse retenue sera donc la suivante :

- Procès de Nuremberg (20 novembre 1945 - 1er octobre 1946)
- Procès Eichmann (11 avril 1961 - 11 décembre 1961)
- Procès d'Auschwitz-Francfort (20 décembre 1963 - 19 août 1965)
- Procès Barbie (11 mai 1987- 4 juillet 1987)

- Procès Touvier (17 mars 1994 - 20 avril 1994)
- Procès Papon (8 octobre 1997 - 2 avril 1998)
- Procès devant les TPI (TPIY et TPIR) : 1993 - 2017
- Procès devant la CPI (depuis 2002)

Ces procès concernent les violences extrêmes commis contre les juifs d'Europe, le génocide des Tutsi au Rwanda, les crimes de masse commis en ex-Yougoslavie, et ceux soumis à la Cour pénale internationale. Tous les procès ne visent pas l'incrimination de génocide ni même de crimes contre l'humanité. Ainsi, le droit allemand (au moment du procès de Francfort) ne permet pas de retenir cette incrimination compte tenu du droit pénal allemand en vigueur à l'époque. Seules les fictions ont été retenues pour des raisons qui seront évoquées plus loin. Aucune limite géographique n'a été fixée. Enfin, ni le support sur lequel le film est diffusé (télévision, cinéma. etc.) ni ses qualités cinématographiques, ni le caractère correct de ses interprétations juridiques ne seront retenus comme déterminants. Cette méthode de constitution du corpus fera l'objet d'un développement ultérieur.

3.4 Un corpus de films possible et cohérent

Au final, les quatorze films du corpus sont les suivants :

3.4.1 *Judgment at Nuremberg* (Fiction, États-Unis), Stanley Kramer, 1961

Le film raconte l'histoire du juge Dan Haywood (Spencer Tracy) envoyé à Nuremberg en 1948 pour présider au procès de quatre juges allemands accusés de crimes contre l'humanité pour avoir participé à la législation sur l'eugénisme et la déportation. Le film s'inspire du procès réel dit « des juges » qui s'est tenu à Nuremberg entre le 14 février et le 4 décembre 1947.

3.4.2 *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung* (Fiction, France) Marcel Hanoun, 1966

Le film représente le procès imaginaire d'un criminel de guerre. Il s'inscrit dans un courant de réinvention de la scénographie de la justice. Bien que le procès soit fictif, il est fortement inspiré de celui de Eichmann.

3.4.3 Epilog Norymberski (Fiction, Pologne), Jerzy Antczak, 1971

Il s'agit d'une adaptation d'une pièce de théâtre diffusée à la télévision polonaise en 1969, elle-même inspirée d'un livre, *Devant le tribunal du monde* de T. Cypriana

et J. Sawickiego[107]. *Epilog Norymberski* met en scène le procès de Nuremberg dans une version « théâtrale », le réalisateur procédant à une sorte de reconstitution[108].

3.4.4 *The Man in the Glass Booth* (Fiction, États-Unis), Arthur Hiller, 1975

Manifestement inspiré du procès Eichmann, le film représente un procès totalement atypique, celui d'un criminel nazi qui non seulement reconnaît les crimes commis, mais les décrit avec une forme d'auto-satisfaction délirante.

3.4.5 *Music Box* (Fiction, États-Unis) Costa-Gavras, 1989

Music Box est fortement inspiré du procès Demjanjuk mais aussi de celui de Klaus Barbie. Il raconte l'histoire d'un homme, qui en apparence est un bon père de famille, rattrapé par son passé de criminel génocidaire. Accusé d'avoir menti sur son identité, il fait l'objet d'un procès en destitution de citoyenneté, et choisit de se faire assister par sa propre fille (Jessica Lange dans le rôle de l'avocate de la défense). *Music Box* est plus un film sur la mémoire et l'impossible pardon que sur le génocide.

3.4.6 *Nichts als die Wahrheit* (Fiction, Allemagne), Roland Suso Richter 1999

Réalisé par un Allemand, Roland Suso Richter, le film met en scène le procès fictif de Mengele, procès qui n'a en réalité jamais eu lieu. *Nichts als die Wahrheit* se concentre plus sur la personnalité de l'avocat de la défense et ses difficultés face à l'un des plus grands des criminels génocidaires que sur le procureur dont la tâche apparaît plus aisée en comparaison.

3.4.7 *Nuremberg* (Fiction, Téléfilm, Québec), Yves Simoneau, 2000

Nuremberg est une mini-série mettant en scène le procès de Nuremberg. Le procureur Jackson est incarné par Alec Baldwin, qui a également co-produit le film. Réunissant un casting prestigieux, la mini-série s'attache au procès historique, tentant d'en donner une version sinon complète, du moins la plus fidèle possible.

---

[107] Le titre original est *Przed trybunałem świata*. Le livre, paru en 1962, n'est disponible qu'en polonais.
[108] Pour plus de détails sur ce film, voir plus loin dans ce travail.

3.4.8 *Hunt* for *Justice* (Téléfilm, Allemagne, Canada), Charles Binamé, 2005

Il s'agit d'un film de commande destiné à la télévision et retraçant le combat de la procureure Louise Arbour pour parvenir à l'arrestation de Milosevic. Réalisé au Canada, il donne une image assez fidèle du travail du procureur au TPIY.

3.4.9 *Sturm* (*La Révélation*, Fiction, Allemagne), Hans-Christian Schmid, 2008

Le film raconte le combat de la procureure Hannah Maynard pour parvenir à faire condamner Goran Duric, personnage composite de Ratko Mladic et Milan Lukic (accusé d'avoir dirigé des déportations massives dans le cadre de la politique dite d'« épuration ethnique » en ex-Yougoslavie).

3.4.10 *Largo Winch 2* (Fiction, France, Allemagne), Jérôme Salle, 2011

Le film s'inspire en partie de la bande dessinée Largo Winch et plus précisément du double épisode *La forteresse de Makiling / L'heure du Tigre*[109]. Le milliardaire Largo Winch est accusé de complicité de crime contre l'humanité par une procureure agissant au nom de la Cour pénale internationale (Sharon Stone). Si la justice pénale n'a en réalité qu'un rôle résiduel, le film permet toutefois d'observer un personnage de procureur assez atypique dotée de moyens illimités pour traquer les criminels de masse.

3.4.11 *J'étais à Nuremberg*, (Fiction, Téléfilm, France), André Chandelle, 2011

Réalisé par André Chandelle, né à Bruxelles en 1955, *J'étais à Nuremberg* est un film de télévision. Il propose un point de vue essentiellement français du procès de Nuremberg. Le film est diffusé sur France 3 pour la première fois le 15 novembre 2011. Il suscite beaucoup de critiques, notamment sur la justesse historique de son interprétation.

[109] Bandes dessinées réalisées par Jean Van Hamme et Philippe Francq formant un dyptique appartenant à la série *Largo Winch*, éditées en 1996 et 1997 par Dupuis dans la collection « Repérages ».

3.4.12 Ustanicka Ulica (Fiction, Serbie) Miroslav Terzic, 2012

Ustanicka Ulica raconte l'histoire d'un jeune procureur, Dusan Ilic (Gordan Kicic), qui se voit confier par le procureur en chef, Glavni Tuzilac (Rade Serbedzija), des années après la fin de la guerre, la tâche d'enquêter sur un groupe paramilitaire dont tous les membres ont été abattus.

3.4.13 *Im Labyrinth des Schweigens* (Fiction, Allemagne), Giulio Ricciarelli, 2014

Le film narre l'histoire de la genèse du procès d'Auschwitz-Francfort et le parcours d'un jeune procureur pour parvenir à l'arrestation de criminels nazis et à leur jugement. Il s'agit du premier film du réalisateur, Giulio Ricciarelli, un italo-allemand qui évoque pour la première fois dans une fiction, le rôle et la personnalité de Fritz Bauer.

3.4.14 *Der Staat gegen Fritz Bauer*, (Fiction, Allemagne), Lars Kraume, 2016

Le film, réalisé un an après *Im Labyrinth des Schweigens*, par un réalisateur allemand, évoque le rôle du procureur Fritz Bauer dans l'arrestation d'Adolf Eichmann. Le personnage de Bauer est central, le réalisateur lui rend une forme d'hommage, en présentant toutefois le procureur sous un jour parfois un peu discutable.

4. Méthodologie, démarche et plan de la thèse

4.1 La méthodologie d'étude des films

Pour les besoins de cette recherche, les disciplines du droit, du cinéma et de l'histoire ont été mobilisées.

4.1.1 Le droit

Le droit s'entend de l'ensemble des règles juridiques officielles établies par la société qui ont pour but d'organiser les rapports entre les personnes et dont le respect est assuré par l'autorité publique. Le droit qui est questionné dans cette recherche est celui qui régit les procès pour crimes de masse qu'il s'agisse de procès nationaux (droit pénal ou civil) ou internationaux (droit pénal international). Les notions juridiques sont essentielles pour parvenir à comprendre et analyser le

fonctionnement de la justice et avoir accès à des notions parfois techniques (textes de loi, articles de doctrine, ouvrages juridiques…).

Il nous a donc fallu partir du droit pour étudier :

- les procès et leur fonctionnement, le rôle des différentes parties au procès, les règles de droit applicables,
- l'espace judiciaire : ses symboles, ses règles, ses codes,
- la place et le rôle du procureur en droit germanique et en *common law* dans un procès de droit commun et dans un procès pour crimes de masse,
- les textes de loi régissant les procès pour crimes de masse.

Compétente sur ce champ disciplinaire, j'ai choisi d'explorer les sources de droit. Il ne s'agit pas de vérifier l'interprétation correcte (ou non) que les fictions font du droit. Cet aspect ne nous semble pas présenter d'intérêt, compte tenu surtout du fait qu'en réalité, les fictions parlent très peu du droit. Le droit est un outil précieux pour comprendre l'évolution de la justice pénale internationale et sa perception par le grand public. Les ouvrages, analyses et colloques sur le droit pénal international sont pléthoriques : le sujet intéresse surtout la communauté juridique. Curieusement, le procès de Francfort (soumis au droit allemand et non au droit pénal international) a suscité peu d'écrits accessibles (autres qu'en allemand). La recherche a également été étendue aux procès criminels classiques soumis au droit anglo-saxon (système le plus répandu dans les procès pour crimes de masse) pour parvenir notamment à comprendre la place de l'accusation et de chacune des parties et la mettre en regard de celle qui lui est accordée dans les procès internationaux. C'est essentiellement l'histoire du droit qui sera convoquée.

4.1.2 Le cinéma

L'étude et l'interprétation des images produites par la fiction est un autre pilier essentiel de notre recherche car ce sont les représentations fictionnelles de la justice qui sont analysées, et plus particulièrement celles du procureur, dans la fiction. C'est une approche à la fois historique et esthétique qui sera privilégiée. Les films du corpus sont donc les supports de notre analyse. Des outils de lecture sont nécessaires pour décrypter ce que le cinéma dit du droit, de la justice, des crimes de masse.

L'importance et la portée du cinéma dans la connaissance et la diffusion d'un savoir historique est aujourd'hui largement admise et reconnue. Marc Ferro souligne l'importance du film comme révélateur de l'histoire :

> Le film a cet effet de déstructurer ce que plusieurs générations d'hommes, d'États, de penseurs, avaient réussi à ordonner en un bel équilibre. Il détruit l'image du double que chaque institution, chaque individu s'était constitué devant la société. La caméra révèle le fonctionnement réel de ceux-là, elle dit plus sur chacun qu'il n'en voudrait montrer. Elle dévoie le secret, elle montre l'envers d'une société, ses lapsus ? Elle en atteint ses structures. L'hypothèse ? Que le film, image ou non de la réalité, document ou fiction, intrigue authentique ou pure invention est Histoire. Le postulat ? Que ce qui n'a pas eu lieu (et aussi pourquoi pas ce qui a eu lieu) les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'homme, c'est autant l'histoire que l'Histoire[110].

Évoquant le travail de Marcel Hanoun (*L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung*- 1966) Antoine Gaudin, précise qu'il s'agit de saisir :

> Comment le cinéma se situe(-t-il) par rapport aux dispositifs judiciaires qui ont été mis en place, après 1945, pour examiner la culpabilité des « criminels bureaucratiques », ces exécutants du plan d'extermination nazi qui s'abritaient derrière le sens du devoir et le respect de la hiérarchie pour nier toute responsabilité personnelle ? Les techniques d'enregistrement des images mouvantes ont-elles pour seul but de constituer des archives, de nous transmettre la « mémoire » de tels procès ? Ou bien peuvent-elles aussi et surtout les « réécrire », permettre une approche spécifique de ces figures criminelles par la mise en scène et le montage, par la mise en forme d'un regard ? L'art cinématographique peut-il ainsi s'emparer de l'histoire pour nous amener à concevoir « au présent » un ensemble de questions sur l'obéissance, la responsabilité, l'impérieuse nécessité de la conscience individuelle[111] ?

La recherche se situe dans le courant d'études filmiques de l'histoire du cinéma

---

[110] FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 39.

[111] GAUDIN Antoine, « Qu'est-ce qu'un procès mémoriel authentique au cinéma ? La 'banalité du mal' dans le *courtroom documentary-drama* », dans Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT (dir.), *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, Paris, INA/L'Harmattan. 2011. Antoine Gaudin est maître de conférences en études cinématographies (Paris 3).

4.1.3. L'histoire, le passé ou son écriture

Nous avons choisi de replacer le film dans son contexte historiographique. Plusieurs tableaux synthétiques aident à re-contextualiser les fictions du corpus. L'un permet de mettre en évidence le contexte politique et historique dans lequel ces films ont été réalisés. L'autre de replacer les fictions du corpus dans un contexte spatio-temporel en examinant la filmographie sur la Shoah. Un immense travail de collecte de données sur les fictions traitant de la Shoah de 1940 à nos jours est en cours. Il permet de recenser plus de 200 fictions réalisées dans le monde entier. Bien que ces films sur la Shoah ne constituent pas l'objet direct de notre recherche, le tableau permet de mettre en évidence un certain nombre d'éléments (temps, espace) essentiels à l'analyse contextuelle du corpus : les réalisateurs sont-ils portés par un projet lié à la production filmique sur un sujet similaire ? Le film s'inscrit-il dans un courant, une période particulièrement prolifique pour la fiction sur la Shoah ? Est-il une réponse à une demande sociale ou au contraire, une initiative isolée du ou des cinéastes ?

4.2 La démarche

4.2.1 Partir de la réalité pour parvenir à la fiction

La démarche de recherche se propose de partir des procès historiques traitant des crimes de masse (liste établie au début de ce travail) et de la place du procureur dans ces procès.

Il s'agit donc d'analyser le rôle du procureur « réel » et plus particulièrement des procureurs historiques des procès étudiés pour tenter de reconstruire juridiquement une figure commune du procureur qui transcende les systèmes juridiques, en identifiant les différences éventuelles.

Le schéma proposé pour cette analyse est le suivant :

- saisir le procureur tel qu'on se le représente : le procureur imaginaire,
- saisir le procureur tel qu'il se situe réellement dans les différents systèmes : le procureur avéré,
- saisir le procureur tel qu'il est représenté : le procureur fictionnel.

L'idée est de confronter la représentation fictionnelle à la réalité historique pour identifier ce que la fiction en retient et le traitement qu'elle en fait.

4.2.2 Une enquête dans la recherche

a. La littérature :

Sur les procès et le droit pénal international, une abondante littérature existe, comme souligné précédemment. Elle est essentielle pour comprendre les règles juridiques, les origines, le fonctionnement du droit pénal international. Il est également important d'obtenir des informations sur les expériences de procureurs « historiques ». Or peu de d'entre eux ont publié leurs mémoires.

b. Une enquête sur les archives orales

Recueillir le témoignage de personnes ayant soit œuvré à la mise en œuvre de la justice pénale internationale, soit à la réalisation de films de fiction la mettant en scène participe de l'enquête. Florence Hartmann, journaliste et ancienne porte-parole de Carla Del Ponte, nous a livré son témoignage sur son activité au TPIY et son implication dans le travail de la procureure. Florence Hartmann a accepté de nous faire part de ses commentaires sur trois fictions de notre corpus (*Hunt for Justice*, *Sturm*, et *Ustanicka Ulica*).

Giulio Ricciarelli, réalisateur de *Im Labyrinth des Schweigens* qui a accepté de nous rencontrer à Berlin au mois de février 2019. Les échanges se sont poursuivis.

Des demandes ont été faites auprès des maisons de certaines maisons de productions notamment celle de Miroslav Terzic (*Ustanicka Ulica*), demandes qui sont à ce stade en attente.

La Mission d'Étude sur la recherche et l'enseignement des génocides et des crimes de masse, a offert une occasion unique de rencontrer des chercheurs et professionnels remarquables, permettant d'approfondir leurs travaux.

Enfin, des contacts au Mémorial de la Shoah et à la Fondation pour la Mémoire de la Shoah ont permis l'accès à un certain nombre de fictions parfois introuvables en libre accès.

4.2.3 Traitement des informations

De nombreux tableaux synoptiques ont été établis, permettant d'avoir accès, à l'ensemble des informations, de les croiser, de les confronter. Ces tableaux concernent tout d'abord les aspects historio-juridiques de notre recherche.

Pour chaque procès une fiche est établie qui recense toutes les informations nécessaires : représentants de la justice, accusés, droit applicable, chefs

d'accusation, durée du procès, nombre de témoins, verdict. Des informations sur chacun des procès font également l'objet d'une recherche : origines, analyse, critiques. La biographie de chacun des procureurs historiques est analysée à l'aide notamment des éléments suivants : articles et ouvrages sur ces procureurs, interviews, analyse d'autres chercheurs (Hannah Arendt, Michal Shaked, Telford Taylor notamment). Seules deux autobiographies de procureurs historiques ont été publiées : celles de Gideon Hausner et de Carla Del Ponte. Benjamin Ferencz a également publié ses mémoires mais il ne figure pas parmi les procureurs historiques étudiés dans ce travail.

Pour chacun des films du corpus, une fiche est également établie qui recense toutes les informations essentielles. Chacun de ces films est ensuite intégré à différents tableaux. L'un établit un « type » de procureurs. L'autre analyse les interactions entre les différents personnages du film. D'autres tableaux ont été évoqués dans ce travail. Ils permettent de construire notre plan à partir des éléments communs ou au contraire singuliers, des films choisis. Le plus important de ces tableaux est un tableau analytique qui met en lumière l'ensemble des thèmes identifiés dans les fictions, synthétisant certains des autres tableaux. Une recherche sur chacun des films : contexte politique, origine du film et des réalisateurs et scénaristes, choix des acteurs, réception.

4.3 Le plan adopté

Le plan de notre thèse sera articulé en trois grandes parties. Avant d'en venir à l'examen du corpus filmique, il paraît essentiel de faire le point sur l'état de la recherche sur la justice pénale internationale et ses origines. Une première partie, permettra de confronter le réel, c'est-à-dire l'histoire et l'évolution de la justice face aux violences extrêmes, aux représentations cinématographiques. Avant d'aborder la question de l'élaboration du corpus et sa confrontation avec le droit et l'histoire notamment, il paraît impératif de rappeler les différents procès pour crimes de masse qui ont jalonné le XX^{e} siècle de Nuremberg à la Cour pénale internationale. Le rôle et la place du procureur dans chacun de ces procès doivent également être examinés avec attention. Pour clôre cette partie, le choix des films du corpus princial et secondaire sera présenté et justifié en détail et confronté à un examen critique.

La seconde partie sera consacrée à l'examen de la représentation fictionnelle du personnage du procureur. L'hypothèse que nous avons posée est celle d'une double représentation : celle que le procureur mène lors du procès ou de son travail d'enquête, la représentation de l'intérêt général. Et celle que le cinéaste fait du procureur et qui lui permet non seulement de lui rendre justice, en lui attribuant une fonction « héroïque » mais également de procéder à une « interprétation » de sa fonction, de son combat, une « représentation de sa représentation » destinée à un large public. Selon les films du corpus, nous avons identifié trois grandes tendances dans cette représentation fictionnelle du procureur. La première correspond à une représentation cinématographique concordante et univoque : celle qui consiste à représenter le procureur en « héros combattant », à mettre en avant le combat que les procureurs mènent dans toutes les fictions de notre corpus. C'est à notre sens le thème qui guide tous les films du corpus, apparaissant sous différentes formes de façon récurrente. Le procureur dans ces fictions mène ainsi un combat contre le politique et c'est là un premier paradoxe. Car le procureur représente en principe l'intérêt de la société et pourtant les fictions du corpus développent souvent l'idée d'un « complot » ou tout au moins des manipulations ou entraves émanant d'hommes ou d'entités puissants, tentant d'empêcher ou de contrôler l'exercice de sa mission. Mais il mène également un combat pour que la voix des victimes soit entendue. Car le procureur agit « au nom de l'humanité ». Il représente donc non seulement la société mais également toutes les victimes, il est la voix des victimes. Le combat du procureur est inspiré par une foi absolue dans la justice et dans ses institutions. Dans les films de notre corpus, la justice pénale internationale est représentée de manière idéalisée, comme un mécanisme adéquat et fonctionnel. En dépit des nombreux obstacles qui se dressent devant eux, les procureurs du corpus semblent éprouver une foi inébranlable dans les institutions judiciaires et la certitude absolue que le ou les criminels qu'ils poursuivent doivent comparaître devant une Cour. Mais le procureur mène aussi un combat qui l'emmène bien souvent hors cadre. Dans la plupart des films de notre corpus, l'essentiel ne se déroule souvent pas dans le prétoire.

La seconde tendance de la représentation fictionnelle du procureur consiste à proposer une version cinématographique plus critique, moins univoque, qui prend en compte la réalité historique et juridique du combat du procureur, entravé par de nombreux obstacles pouvant être exogènes ou endogènes. Ces difficultés, souvent

également éprouvées par les procureurs « réels », s'expriment sous diverses formes par la fiction. Le procureur est représenté comme un « héros sacrifié » : il est non seulement celui qui se sacrifie pour la communauté, pour l'intérêt général, au nom de valeurs morales, au nom de l'intérêt de l'humanité, mais aussi un être humain confronté à ses propres faiblesses, et à des défis liés à la complexité des dossiers, à la barrière de la langue, aux défis du temps, de l'espace.

Enfin, et c'est là la dernière tendance de la représentation fictionnelle du procureur, la mise en scène de la justice à l'encontre de criminels génocidaires permet en quelque sorte de donner une seconde chance à l'histoire. En proposant une double « représentation », celle de la justice, qui a eu lieu lors du procès, et celle de la mise en scène fictionnelle, la fiction permet de « braquer le projecteur » sur des zones d'ombre, de rendre la parole à ceux qui n'ont pu s'exprimer, de « réparer l'histoire ». Les cinéastes proposent ainsi une interprétation de l'histoire, et non simplement une reconstitution. Les fictions du corpus réinterprètent ainsi non seulement l'histoire mais également la justice, proposant une sorte de « contre-enquête » fictionnelle, offrant ainsi à leurs œuvres une fonction qui se veut « rédemptrice ».

La troisième et dernière partie replace le procureur dans sa fonction intiale, d'acteur du procès. Cette partie s'attache à une étude plus globale des choix esthétiques des réalisateurs dans la représentation fictionnelle de la justice des crimes de masse. Elle se propose d'analyser le langage filmique de chacune de leurs œuvres, d'en décrypter les codes, les figures récurrentes, comme celle de la résistante Marie-Claude Vaillant Couturier. Mais aussi de se poser la question de la place qui est accordée au génocide des Juifs et aux autres génocides et violences extrêmes du XX^{e} siècle. Cette place qui semble pourtant évidente, demeure pourtant secondaire dans la majeure partie des films du corpus. Les impacts politiques et sociaux des films du corpus seront également abordés au travers d'une étude de leur réception par le public et du contexte social et politique qui les accompagne.

PARCOURS PERSONNEL

1. Le fruit d'un parcours universitaire généraliste puis spécialisé

Ce projet de recherche est né d'une réflexion générale inspirée par mon parcours universitaire et professionnel.

Brièvement résumé, cet itinéraire fait apparaître des études de droit à Assas (Paris 2), aboutissant à l'obtention d'un DEA (Master 2) en droit des affaires et droit économique ainsi que le certificat d'aptitude à la profession d'avocat. Après un début de thèse sur l'émission des valeurs mobilières composées (en droit des sociétés), sous la direction du Professeur Michel Germain, j'ai choisi d'exercé la fonction d'avocat puis de juriste pendant près de quinze ans. J'ai ensuite décidé de donner une nouvelle orientation à mon parcours en travaillant au sein du Comité Français de Yad Vashem, instruisant des dossiers de demandes de médailles de Justes. Cette expérience m'a conduit à m'interroger sur le silence des enfants cachés en France pendant la guerre. J'ai alors procédé à une douzaine d'interviews d'anciens enfants cachés, orientant mon questionnaire sur leur long silence et leur refus de parler pendant près de soixante ans. À partir de ces interviews, j'ai réalisé un court documentaire, diffusé pour la première fois au Mémorial de la Shoah en 2010 et utilisé comme matériel pédagogique dans des écoles élémentaires. Ce documentaire, intitulé *Une vie de silence* présente, au travers de témoignages, le parcours de femmes et d'hommes ayant été cachés pendant la guerre pour échapper aux persécutions et arrestations. Ces témoins n'avaient auparavant jamais accepté de raconter leur histoire de façon construite et complète. Leur silence durant plus de cinquante ans est un élément essentiel de notre projet et a été l'objet d'une attention particulière.

En 2012, à la demande de la Maire du 4e arrondissement de Paris, Dominique Bertinotti, et à l'occasion des 70 ans de la Rafle du Vel d'Hiv, j'ai co-réalisé un projet audio-visuel interactif intitulé « Citoyen souviens-toi » diffusé sur des bornes interactives rue des Rosiers (Paris 4e) reposant notamment sur des témoignages de rescapés du Vel d'Hiv habitants du quartier, avant et après la guerre.

Après cette expérience audio-visuelle et soucieuse de donner une cohérence à mon parcours universitaire en étudiant le cinéma désormais au cœur de mes préoccupations et de mon orientation, j'intègre une 3e année d'Études

cinématographiques à Paris Diderot (Paris 7) et obtient un Master 2 en juin 2015. Mon sujet de mémoire portait sur les représentations fictionnelles et documentaires du procès de Nuremberg.

2. Mais aussi le résultat de rencontres et d'experiences collectives de recherche

2.1 Des rencontres personnelles

Des rencontres avec Dominique Bertinotti, lors de la préparation du projet destiné à commémorer la Rafle du Vel d'Hiv, m'ont confortée dans l'idée qu'il était essentiel de perpétuer la mémoire de la Shoah par le biais des images animées ou fixes. Professeure d'histoire contemporaine, Dominique Bertinotti a soutenu le projet d'installations de bornes interactives dans les lieux mêmes où se sont déroulés les arrestations, et où s'était installée la communauté juive avant la guerre : rue des Rosiers, rue des Hospitalières Saint Gervais, à l'endroit même où, le 16 novembre 2016, a été inauguré le « parvis des 260 enfants », qui rend hommage aux enfants de l'école des Hospitalières Saint Gervais déportés et assassinés parce que juifs.

Fin 2015, je débute ma thèse sous la direction de Vincent Lowy, professeur d'histoire du droit (Université de Lorraine) pour le volet cinéma et d'Éric Carpano, professeur de droit public (Université Jean Moulin, Lyon 3) pour le volet droit.

En juin 2017, je suis contactée par Vincent Duclert, qui se montre intéressé par ma recherche sur les représentations fictionnelles des crimes de masse. Historien, chercheur titulaire à l'Ehess, inspecteur général de l'Éducation nationale, professeur associé à Sciences-Po, Vincent Duclert a été missionné par la ministre de l'Éducation nationale, Madame Vallaud-Belkacem, aux fins d'établir un Rapport sur la recherche et l'enseignement des génocides et crimes de masse en France. La Mission chargée d'établir ce Rapport a réuni soixante-quatre spécialistes français et étrangers. Le Rapport a été remis le 15 février 2018. Vincent Duclert me demande de faire partie de la Mission, afin de travailler sur les aspects audio-visuels de l'enseignement des génocides et crimes de masse. Je peux ainsi non seulement participer aux auditions qui ont jalonné son travail de recherche mais également intervenir au cours du colloque qui a été organisé à la Sorbonne les 2 et 3 octobre 2017.

Ma rencontre avec Vincent Duclert et les échanges qui en ont résulté, m'ont permis de faire évoluer ma réflexion sur ma thèse. En raison de problèmes administratifs liés à la suspension des fonctions de professeur de Vincent Lowy, appelé à prendre la direction de l'Institut Louis Lumière, en décembre 2017, je me suis vue dans l'obligation de changer de direction de thèse. Vincent Duclert m'a proposé de succéder à Vincent Lowy, me permettant ainsi de donner une nouvelle dimension à mes recherches, plus historique mais aussi plus poussée et mieux encadrée sans doute. Éric Carpano continue à suivre l'avancée de mes travaux dans le domaine juridique.

Après la clôture du rapport de la Mission d'Étude en France sur la recherche et l'enseignement des génocides et crimes de masse en France, mes échanges avec les membres de la Mission se sont poursuivis et c'est ainsi qu'en juin 2019, Vincent Duclert m'a proposé de rejoindre la Commission de recherche sur les archives françaises relatives au Rwanda et au génocide des Tutsi (1990-1994) constituée à la demande du Président de la République Emmanuel Macron, aux termes d'une lettre adressée le 5 avril 2019 à Vincent Duclert. Le travail de recherche de la Commission a abouti à la remise d'un rapport à Emmanuel Macron le 26 mars 2021[112].

2.2 Des expériences collectives

La recherche collective se distingue par des colloques et des journées d'étude nationales ou internationales, généralement centrées sur le procès de Nuremberg et ses héritages mais aussi sur la justice pénale internationale. En voici un échantillon :

- Des journées d'études sur « Les procès de Nuremberg. Nouvelles approches à partir des professions » ont été organisées à l'École normale supérieure et à Université Paris-Ouest Nanterre - 5 et 6 novembre 2015) par Guillaume Mouralis (CNRS-ISP) et Marie-Bénédicte Vincent (ENS-IHMC). Ces journées ont été l'occasion de prendre contact avec un certain nombre de chercheurs et d'échanger par la suite.

[112] L'intégralité de ce rapport est accessible gratuitement à l'adresse suivante : https://www.vie-publique.fr/rapport/279186-rapport-duclert-la-france-le-rwanda-et-le-genocide-des-tutsi-1990-1994.

- Un colloque à la Cour de cassation (septembre 2016), à l'occasion des 70 ans du procès de Nuremberg, réunissant un aéropage de juristes prestigieux, pour évoquer notamment, l'héritage de Nuremberg
- Un colloque autour de Nuremberg « Legal Legacies of Genocide: From Nuremberg to the International Criminal Courts » (octobre 2017, American University of Paris). Ce forum nous a permis d'entendre et de rencontrer des juristes, des historiens, des sociologues autour de la question de la réponse de la justice des crimes de masse et notamment de découvrir le travail de Philippe Sands, auteur de *East West Street : On the Origins of "Genocide" and " Crimes Against Humanity*[113]*"*, une œuvre originale à mi-chemin du récit personnel et de l'enquête scientifique, à l'époque disponible uniquement en anglais[114].
- Une réunion de chercheurs sur le thème du « Bien juger – du symbole aux actes » (novembre 2017, Institut d'Études Avancées). Deux historiennes du droit, Nathalie Goedert et Ninon Maillard, sont intervenues sur la représentation cinématographique de la justice. Cette rencontre nous a permis d'échanger notamment avec Nathalie Goedert dont le travail récent porte sur l'analyse juridique de l'image cinématographique. Elle est responsable d'un blog intitulé IMAJ[115] (Carnet de recherches en analyses juridiques de l'image). Toutefois, ses recherches portent sur des films traitant de la justice « classique ». Nous avons pu également échanger avec Virginie Saint-James, maître de conférences à Limoges et auteur d'une intervention sur *Largo Winch 2*, film de mon corpus et très peu commenté par des chercheurs.
- Un colloque de juristes organisé dans le cadre de la 3eme Journée de la Justice Pénale Internationale (Centre Thucydide et CRDH- Université Paris 2 Assas, février 2018) qui nous a permis notamment d'entendre Jean-René Ruez, commissaire divisionnaire, chef du groupe d'enquête *Srebrenica* au TPIY de 1995 à 2001, qui a inspiré le personnage principal du film *Resolution 819* qui figure dans mon corpus secondaire.
- Une rencontre autour de la Cour pénale internationale (décembre 2018, Cité des Arts).

---

[113] SANDS Philippe, *East West Street. On the Origins of Genocide and Crimes Against Humanity*, New York, A Knopf Publishing Group, 2016.
[114] Le livre a été traduit en français sous le titre *Retour à Lemberg*, Paris, Albin Michel, 2017.
[115] https://imaj.hypotheses.org/.

Ces nombreux colloques (et d'autres groupes de travail comme le Théâtre de la Mémoire – organisé par Sylvie Lindeperg ou le séminaire Traces de guerre – Corine Defrance (CNRS), François-Xavier Nérard (Paris 1 Panthéon- Sorbonne), Fabrice Virgili (CNRS), Eva Weil (psychanalyste) et Annette Wieviorka (CNRS) m'ont permis de nouer des liens avec des chercheurs ou des juristes travaillant sur des thèmes proches des miens. Ils ont été essentiels pour permettre d'établir des liens, de mieux maîtriser l'histoire et les mécanismes de la justice pénale internationale, une justice en train de se construire, d'en percevoir les enjeux politiques.

Ma participation à la Mission d'Études sur la recherche et l'enseignement des génocides et crimes de masse en France ainsi que quelques années plus tard à la Commission de recherche sur les archives françaises relatives au Rwanda et au génocide des Tutsi (1990-1994) m'ont permis d'approfondir ma recherche et de mieux en percevoir les enjeux. J'ai également eu la chance de participer et d'intervenir au colloque international « Savoirs, sources et ressources sur le génocide perpétré contre les Tutsi qui s'est tenu au Rwanda du 11 au 19 septembre 2022.

3. Le choix de la thèse et du sujet de thèse

Les raisons qui m'ont amenée à choisir la voie de la recherche doctorale sont diverses. J'aurais en effet pu décider plus simplement d'écrire un livre. Ou encore de réaliser un documentaire, qui aurait sans doute touché un public plus large. Mais il m'a semblé important d'éprouver mes idées par les méthodes rigoureuses de la thèse, de les faire valider par des universitaires. Cette thèse est pour moi une étape, elle me permet d'enclencher une démarche de chercheur, de prendre un point d'appui pour me permettre d'aller plus loin dans ma réflexion et mes projets de création.

En outre, une thèse a une valeur scientifique, à la différence d'un ouvrage ou d'un film. Cette valeur est reconnue par des universitaires renommés. C'est une œuvre de réflexion et de savoir qui permet de se mettre en situation de débattre, de discuter, de se remettre en question.

Mais c'est également pour moi l'occasion de donner à mon parcours une nouvelle dimension, de m'insérer dans un univers professionnel de recherches, de réflexion, de faire reconnaître la valeur de mes travaux et la possibilité de proposer un travail transversal sur le droit, l'histoire, le cinéma, de donner à cette orientation un avenir

professionnel, une suite. Et ce projet me paraît d'autant plus important qu'il n'existe aujourd'hui que très peu de travaux proposant ce type de démarches comme le montrera l'enquête historiographique.

PARTIE I : JUSTICE, VIOLENCES EXTREMES ET REPRESENTATIONS CINEMATOGRAPHIQUES

CHAPITRE 1 UN CADRE HISTORIQUE : LA JUSTICE FACE AUX VIOLENCES EXTREMES (INFRACTIONS AU DROIT DES GENS, CRIMES CONTRE L'HUMANITE, GENOCIDE)

> Agis de telle sorte que tu traites l'humanité aussi bien dans ta personne que dans la personne de tout autre, toujours en même temps comme une fin et jamais simplement comme un moyen.
> Kant, *Critique de la raison pure* [116]

1. Le heurt de deux systèmes juridiques

La loi et le droit établis par les nazis ont été au cœur de la mise en place du génocide des Juifs d'Europe[117]. Ce procédé ne se retrouve pas de façon aussi systématique dans les autres génocides du XX^{e} siècle. Le système juridique des nazis est particulièrement élaboré. Des lois et des décrets ont été promulgués pour encadrer la préparation et la mise en place de l'extermination des Juifs. Dès avril 1933, une première loi est adoptée, aux fins de bannir les Juifs du gouvernement et leur interdire d'exercer une série de professions. Le même mois, le Ministre de l'Intérieur limite à 1,5 % le nombre de Juifs admis dans les écoles et les universités Différentes lois sont promulguées entre avril 1933 et septembre 1935, date d'adoption des lois de Nuremberg. L'une des plus marquantes est celle du 14 novembre 1935 établissant le statut des Juifs[118]. À partir de cette date, les Juifs sont bannis de la société civile ; ils n'ont plus le droit de vote. La loi sur la protection du sang allemand (26 novembre 1935) qui fait partie des Lois de Nuremberg[119] fait l'objet d'un décret d'application le 26 novembre 1935, qui détermine les différentes catégories de mariages interdits. De nombreuses lois et décrets vont suivre,

---

[116] KANT, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 1993, p. 150-151.
[117] Voir notamment les ouvrages du juriste allemand Carl Schmitt, dont les théories justifient l'État national-socialiste et les fondations idéologiques de la dictature nazie.
[118] Le Juif est défini comme 1) toute personne ayant au moins trois grands parents juifs, 2) toute personne ayant deux grands-parents juifs et marié à un Juif, 3) toute personne appartenant à la religion juive à la date de publication de la loi ou qui s'est converti à cette religion postérieurement à la loi.
[119] Les lois de Nuremberg sont trois textes adoptés par le *Reichstag* à l'initiative d'Adolf Hitler, lors d'une session du parlement tenue à Nuremberg à l'occasion du septième congrès annuel du Parti nazi le 15 septembre 1935.

restreignant petit à petit les libertés des Juifs d'Allemagne mais aussi de ceux des pays occupés. La mise en place de ghettos dans les territoires occupés, est encadrée par la loi et justifiée par des raisons sanitaires. Les nazis introduisent également le droit au sein même de ces ghettos en instaurant des « Judenrat », ces conseils juifs composés de personnalités de la communauté juive et chargés de veiller à ce que les décrets et règlements nazis soient mis en œuvre. À la conférence de Wannsee, en janvier 1942, sept des quinze participants nazis sont diplômés en droit. C'est donc bien la loi qui va encadrer l'extermination des Juifs d'Europe, ce qui permet au professeur Bazyler d'affirmer :

> Without law and lawyers, the Holocaust would not have occurred […] Philosophy can expedite genocide. So can law[120].

Il est également intéressant de noter que la première réponse à la Shoah est la loi : le procès de Nuremberg se tient en effet seulement quelques mois après la fin de la guerre, alors que la Shoah est encore, pour le grand public, une énigme. Le délai très court entre la commission des crimes et la tenue du procès demeure une exception. Le fait que les criminels soient déjà en détention avant même la tenue du procès l'est également. Cette spécificité ne se retrouvera pas dans les procès pour crimes de masse qui se tiendront ultérieurement. À titre d'exemple, si le Tribunal international pour le Rwanda a été institué très peu de temps après la fin du génocide des Tutsi (novembre 1994), les premières arrestations n'interviennent que plus d'un an après et le premier jugement est prononcé en septembre 1998[121], soit plus de quatre ans après la perpétration du génocide, ce qui est en réalité assez rapide.

2. Le droit pénal à l'assaut des violences extrêmes

Avant Nuremberg, il n'existe en droit international ni crime contre l'humanité ni responsabilité pénale internationale de l'individu. L'idée de constituer un tribunal composé de plusieurs États pour traduire des criminels de guerre, a déjà été évoquée plusieurs fois. Gustave Moynier, l'un des fondateurs de la Croix Rouge, est l'un des premiers à plaider pour la création d'une institution judiciaire internationale propre

---

[120] BAZYLER Michael J., *Holocaust, Genocide and the Law… op. cit.* p. 26 : « Sans le droit et les avocats, l'Holocauste n'aurait pas eu lieu [...]. La philosophie peut accélérer le génocide. Le droit aussi ».

[121] Il s'agit de la condamnation de Jean-Paul Akayesu, arrêté en octobre 1995. Akayesu était le bourgmestre du village de Taba. Il est inculpé pour génocide, crimes contre l'humanité et crimes commis dans le cadre d'un conflit armé non international. Il est condamné le 2 septembre 1998 à une peine d'emprisonnement à vie, condamnation confirmée en appel.

à prévenir et réprimer les infractions à la Convention de Genève. Lors de la Conférence de la Paix qui se tient à Paris, juste après la Première Guerre mondiale, les grandes puissances chargées de décider du sort des États vaincus évoquent pour la première fois la répression internationale des « offenses contre les lois de l'humanité » qui sont distinctes des « offenses graves aux lois et aux coutumes de la guerre ».

Les quelques tentatives après la Première Guerre mondiale et les traités de paix (Traité de Versailles signé le 28 juin 1919, Traité de Sèvres, le 10 août 1920) n'aboutissent pas. En 1923, le Traité de Lausanne vient remplacer le Traité de Sèvres, signé entre la Turquie et les Alliés. Ce Traité ne reprend aucune des dispositions relatives à la question arménienne qui semble définitivement enterrée et avec elle, tout espoir de mettre en œuvre sur le plan international le concept de « crime contre l'humanité ». L'idée de la nécessité d'un tribunal chargé de juger les criminels de guerre renaît durant la Seconde Guerre mondiale. Il faudra attendre la fin de ce conflit mondial pour que naisse enfin le Tribunal militaire international qui aura pour mission de juger les principaux criminels nazis.

3. Du droit au procès

Le procès de Nuremberg ainsi ceux qui lui succède (les procès successeurs) sont à tout point de vues historiques et nécessaires. Ils permettent d'imposer la définition du crime contre l'humanité, notion qui ne cessera d'évoluer jusqu'au Traité de Rome. Mais le crime de « génocide » inventé par le juriste Raphaël Lemkin [122] n'est

[122] Rappelons que le terme génocide est un néologisme formé en 1944 par Raphael Lemkin, professeur de droit international à l'Université de Yale, à partir d'un radical grec γένος-*genos* – la race – et d'un suffixe latin, *cide*-tuer. Le terme est apparu pour la première fois dans son étude « Axis Rule in Occupied Europe » en 1944 pour tenter de définir les crimes perpétrés par les nazis à l'encontre des peuples juif, slave et tzigane durant la Seconde Guerre mondiale, ceux commis par le gouvernement des Jeunes-Turcs de l'Empire ottoman à l'encontre des Arméniens pendant la Première Guerre mondiale et ceux dont furent victimes les Assyriens en Irak en 1933. « De nouvelles conceptions supposent l'adoption de nouveaux termes. Par « génocide », nous entendons la destruction d'une nation ou d'un groupe ethnique. Ce nouveau mot, forgé par l'auteur pour signifier une vieille pratique dans son évolution moderne, est composé du mot grec *genos* (race, tribu), et du mot latin *cide* (tuer), s'apparentant ainsi par sa formation à des mots comme tyrannicide, homicide, infanticide, etc. En règle générale, le génocide ne signifie pas nécessairement la destruction immédiate d'une nation, sauf lorsqu'il est réalisé par des meurtres en masse de tous les membres d'une nation. Il entend plutôt signifier un plan coordonné de différentes actions visant à la destruction de fondements essentiels de la vie de groupes nationaux, dans le but d'exterminer les groupes eux-mêmes. Un tel plan aurait pour objectifs la désintégration des institutions politiques et sociales, de la culture, de la langue, des sentiments nationaux, de la religion et de la vie économique de groupes nationaux, ainsi que la suppression de la sécurité personnelle, de la liberté, de la santé, de la dignité, voire de la vie des personnes appartenant à ces groupes. Le génocide vise le groupe

repris ni par l'accusation[123] ni par le jugement. Aucun des accusés n'est reconnu coupable de ce crime.

3.1 Le crime de génocide

Philippe Sands[124] écrit qu'en dépit de l'insistance de Lemkin auprès des membres du Tribunal de Nuremberg et notamment de Robert Jackson, le terme de génocide n'est pas retenu par ce dernier dans son réquisitoire final. Le seul à mentionner la qualification de génocide est le procureur Shawcross qui l'utilise à plusieurs reprises mais pour désigner un crime contre l'humanité aggravé, commis dans le cadre d'une guerre. Lemkin n'est pas satisfait par cette interprétation, estimant qu'elle confère au mot « génocide » un sens hybride. Aux termes du jugement, aucun des accusés n'est déclaré coupable de génocide. Comme le relève Annette Wieviorka, « R.W. Copper note le fait que les puristes aient accueilli le mot "génocide" moins comme un crime contre l'humanité que comme un crime contre la langue anglaise témoigne que nombre de personnes n'ont pas encore compris la terrible signification de ces procès[125]». L'accusation, au moment du procès de Nuremberg, n'a pas intégré la proposition de Lemkin de viser les crimes dirigés contre des individus non dans leurs capacités individuelles mais comme membres d'un groupe national. Pour Lemkin, seul le terme de « génocide » transmet l'élément vital de la motivation raciale et du désir de détruire une culture entière. Les procureurs à Nuremberg n'en ont sans doute pas saisi la portée, privilégiant la notion d'individus défendue par un autre juriste, Lauterpacht[126], qui est celui qui a suggéré à Jackson d'ajouter le terme nouveau de « crimes contre

---

national en tant qu'entité et les actions en question sont dirigées contre des individus, non pas ès qualité, mais en tant que membre du groupe national », Raphael Lemkin, « Axis rule in occupied Europe : laws of occupation, analysis of government, proposals for redress », Washington, Carnegie Endowment for International Peace, Division of International Law, 1944, p. 79.

[123] Exception faite du procureur britannique qui utilise le terme à plusieurs reprises, mais pour désigner un crime contre l'humanité aggravé commis en temps de guerre.

[124] SANDS Philippe*, East West Street…, op. cit.*

[125] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg*, Caen, Éditions Ouest-France, coll. « Seconde Guerre mondiale », 1995, p. 127.

[126] Hersch Lauterpacht naît à Zolkiew (Autriche) en 1897. Il s'engage dans des activités sionistes, étudie le droit à Vienne, puis emménage à Londres bien avant la guerre. En 1940, il s'installe aux États-Unis et devient professeur de droit international à Cambridge. C'est lui qui émet l'idée du terme « crime contre l'humanité » dans le statut de Nuremberg. En 1940, il rencontre Jackson et le conseille sur la position à adopter par rapport à la Grande-Bretagne pendant la guerre. En juin 1942, il participe à un projet de réflexion sur les punitions des crimes de guerre. En mars 1944, il achève un article sur les crimes de guerre. Sa position est de se concentrer sur la protection des individus et non sur les groupes ou les minorités, bien qu'il reconnaisse que les Juifs sont les premières victimes.

l'humanité » au droit international. Le juriste Raphaël Lemkin est le premier à réfléchir au concept de génocide. Il y travaille depuis les années 1920, inspiré par l'extermination des Arméniens. Comme l'évoque l'historien Vincent Duclert, Lemkin « s'interroge sur la nécessité d'une évolution du droit pénal international jusque-là centré sur le « droit des gens » - en droite ligne de la Clause Martens (1899), affirmant un devoir de l'humanité de protection des personnes mais incapable de se projeter vers ces nouveaux univers de la violence extrême et de la destruction de masse »[127]. Comme le souligne le Rapport de la Mission d'Étude en France sur la recherche et l'enseignement des génocides et crimes de masse en France :

> Ces premières avancées ignorent en revanche le sort des colonisés puisque les conquêtes coloniales ne sont pas reconnues comme des guerres. Le droit apparaît ainsi en retard sur les réalités du temps. Il se révèle impuissant face aux crimes de guerre sur les civils et les combattants, tout comme face au génocide des Arméniens bien que la déclaration anglaise, française et russe du 24 mai 1915 sur le sujet ait introduit la notion de crime contre l'humanité et la civilisation, impliquant la mise en jugement des coupables par les belligérants[128].

3.2 Raphaël Lemkin

Raphaël Lemkin naît dans un village de l'Empire russe, dans une famille modeste. Il étudie le droit à Lwow et devient procureur à Varsovie où il s'implique dans la vie politique. Lemkin est un idéaliste : il estime que le droit pénal peut prévenir les atrocités. En octobre 1933, il est invité à participer à une conférence internationale à Madrid. Son rapport insiste sur la dimension exterminatrice des actes commis par l'Allemagne nazie et les persécutions anti juives. En raison de la montée du nazisme et de l'antisémitisme, Lemkin doit quitter son poste de procureur et devient avocat à Varsovie. En 1938, il quitte Varsovie et retrouve ses parents à Wolkowysk. Après un passage par Vilnius et Riga, il obtient en 1940, un visa pour la Suède où il débute ses recherches sur les lois allemandes nazies. Sa famille demeure en Pologne occupée. Ils seront presque tous exterminés par les nazis. En avril 1941, il est invité à enseigner à l'université de Duke en Caroline du Nord et obtient un visa d'immigration. Il part ensuite à Washington au « Board of

[127] DUCLERT Vincent (dir.), « Les génocides », *Documentation photographique,* 1/2019.
[128] Rapport de la Mission d'études en France sur la recherche et l'enseignement des génocides et des crimes de masse, 15/02/2018, p. 95.

Economic Welfare » (l'Office américain de l'économie de guerre). Lemkin prend conscience du fait qu'aux États-Unis, l'extermination des juifs d'Europe de l'Est est entourée de silence, personne ne s'intéressant à ce qui est en train de se dérouler en Europe. Il décide alors d'écrire un livre pour s'adresser au peuple Américain et leur faire connaître l'ampleur des événements en Europe, inventant un nouveau mot « génocide » c'est à dire un crime dirigé contre des individus non dans leurs capacités individuelles mais comme membres d'un groupe national. Son livre, *Axis Rules*, est publié en novembre 1944 et reçoit un accueil plutôt favorable même si la référence aux groupes n'est pas appréciée par tout le monde. Mais, en dépit de l'insistance de Lemkin auprès des membres du Tribunal de Nuremberg et notamment de Robert Jackson, le terme de génocide n'est pas retenu par ce dernier dans son réquisitoire final. Les procureurs ont privilégié la notion d'individus défendue par Lauterpacht, qui est celui qui a suggéré à Jackson d'ajouter le terme nouveau de « crimes contre l'humanité » au droit international, crime qui est le seul retenu par le Tribunal de Nuremberg au terme de son jugement.

3.3 Les suites de Nuremberg

La définition des crimes contre l'humanité telle qu'elle figure dans la charte du Tribunal militaire de Nuremberg est adoptée par une Résolution de l'assemblée générale des Nations Unies le 13 février 1946[129]. Le génocide est juridiquement défini pour la première fois le 11 décembre 1946 par la résolution 95/1 qui confirme les principes de droit international reconnus par le Statut du Tribunal militaire International :

> Le génocide est le refus du droit à l'existence de groupes entiers [...]. C'est "un crime du droit des gens [...] pour lequel les auteurs principaux et leurs complices, qu'ils soient des personnes privées, des fonctionnaires ou des hommes d'Etat, doivent être punis, qu'ils agissent pour des raisons raciales, religieuses, politiques ou pour d'autres motifs[130].

[129] Résolutions 3 (I) l'Assemblée générale de l'Organisation des Nations Unies, en date du 13 février 1946, portant sur l'extradition et le châtiment des criminels de guerre et 170 (II) du 31 octobre 1947 sur l'extradition des criminels de guerre et des traîtres.

[130] Confirmation des principes de droit international reconnus par le statut de la Cour de Nuremberg, Résolution 95 (I) du 11 décembre 1946 : « L'Assemblée générale, Reconnaît l'obligation qui lui incombe aux termes de l'Article 13, paragraphe 1, alinéa a, de la Charte, de provoquer des études et de faire des recommandations en vue d'encourager le développement progressif et la codification du droit international ; Prend acte de l'Accord relatif à la création d'une Cour militaire internationale chargée de poursuivre et de châtier les grands criminels de guerre de l'Axe européen, Accord signé à Londres le 8 août 1945, ainsi que du statut joint en annexe; prend acte également du fait que des

En 1948, la Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide consacre ce terme en le définissant ainsi (article II) :

> le génocide s'entend de l'un quelconque des actes ci-après, commis dans l'intention de détruire, ou tout ou en partie, un groupe national, ethnique, racial ou religieux, comme tel :
>
> a) Meurtre de membres du groupe ;
>
> b) Atteinte grave à l'intégrité physique ou mentale de membres du groupe ;
>
> c) Soumission intentionnelle du groupe à des conditions d'existence devant entraîner sa destruction physique totale ou partielle ;
>
> d) Mesures visant à entraver les naissances au sein du groupe ;
>
> e) Transfert forcé d'enfants du groupe à un autre groupe .

Anson Rabibach souligne les différences entre la définition forgée par Lemkin et celle de la convention sur le génocide :

> À bien des égards, la convention sur le génocide diffère considérablement de la formulation d'origine de Lemkin. (…) Pour les États-Unis, dont la position fut énoncée par l'adjoint au sous-secrétaire d'État, Dean Rusk, les auteurs d'un génocide devaient avoir eu l'intention de détruire un groupe tout entier (afin d'exclure la possibilité de prendre en compte le lynchage). Lemkin s'opposa à cette conception, insistant sur le fait que l'intention pouvait être de détruire un groupe dans sa totalité ou en partie. Comme Lemkin le soutint par la suite, la convention sur le génocide cernait plus étroitement « le crime monstrueux de la destruction en masse de nations, races et groupes religieux [et] requérait l'intention spécifique d'anéantir tous les habitants d'un pays appartenant à de tels groupes de façon à ce que des parties considérables de ces groupes soient exterminées. Elle ne spécifiait pas non plus l'auteur de la destruction (États ou individus), et étendait la définition aux groupes nationaux, ethniques, « raciaux ou religieux » (mais non politiques).
>
> Le débat sur l'inclusion des victimes de groupes politiques prit une ampleur considérable, dressant de l'Union soviétique contre les États-Unis pour

---

principes analogues ont été adoptés dans le statut de la Cour militaire internationale chargée de juger les grands criminels de guerre en Extrême-Orient, statut promulgué à Tokyo, le 19 janvier 1946 ; En conséquence, Confirme les principes de droit international reconnus par le statut de la Cour de Nuremberg, et par l'arrêt de cette Cour ; Invite la Commission chargée de la codification du droit international, créée par la résolution de l'Assemblée générale en date du 11 décembre 1946, à considérer comme une question d'importance capitale les projets visant à formuler, dans le cadre d'une codification générale des crimes commis contre la paix et la sécurité de l'humanité ou dans le cadre d'un Code de droit criminel international, les principes reconnus dans le statut de la Cour de Nuremberg et dans l'arrêt de cette Cour. Cinquante-cinquième séance plénière, le 11 décembre 1946. »

> lesquels l'exclusion de tels groupes constituait une « lacune » destinée à protéger les crimes soviétiques de toute poursuite. Platon Morozov, représentant de l'Union soviétique au comité concerné de l'ECOSOC, soutint que la convention devrait inclure uniquement les groupes ethniques et nationaux, puisque l'inclusion des groupes politiques élargirait « la notion fondamentale de génocide reconnue par la science. En novembre 1946, Lemkin s'inquiéta que « nous puissions perdre la convention à cause de l'inclusion des groupes politiques considérée par de nombreux délégués comme une question controversée. En conséquence, la convention retira de la définition du génocide les groupes « politiques » et « culturels », laissant d'autres paramètres dans le flou le plus total. On l'a vu, la convention précisait qu'il fallait qu'il y eut une intention de détruire (pas simplement d'éliminer) totalement ou partiellement quatre types de groupes de victimes – « national, ethnique, racial ou religieux » – et incluait six actes criminels qui, « totalement ou partiellement », étaient considérés comme un génocide : « meurtre, atteinte grave à l'intégrité physique ou mentale, soumission intentionnelle à des conditions d'existence devant entraîner la destruction, mesures destinées à restreindre par la force les naissances et transfert forcé d'enfants hors du groupe[131].

Ces débats et la difficulté à intégrer la notion de « génocide » dans l'ordre juridique international, aux côtés de celle de « crime contre l'humanité » montre la difficulté à cerner ces nouvelles notions en perpétuelle évolution. Pour autant, ces avancées décisives ne sont pas suivies d'effets immédiats. Sur le plan international, il faudra attendre la création du TPIY en 1993 pour que le Traité de 1948 trouve enfin une application concrète devant la justice. La définition du « génocide » adoptée par la Résolution 827 du 25 mai 1993, qui crée le TPIY, est très proche de celle de la Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide. La qualification de génocide, qui, relevons-le, s'écrit de la même façon dans presque toutes les langues, évolue peu. À la différence de celle de crime contre l'humanité, qui, on le verra, est à géométrie variable. S'il faut attendre près de cinquante ans pour que des tribunaux pénaux internationaux voient enfin le jour, le droit interne, et notamment le droit français consacre l'imprescriptibilité des crimes contre

[131] RABINBACH Anson, « Raphael Lemkin et le concept de génocide », *Revue d'histoire de la Shoah*, vol. 189, nº 2, 2008, p. 511-554. Anson Rabinbach est professeur d'histoire moderne européenne et directeur du programme d'études des cultures européennes à l'université de Princeton, où il enseigne depuis 1995.

l'humanité en 1964. La loi du 26 décembre 1964 n°64-1326 permettra aux tribunaux français d'inculper les criminels Barbie, Touvier et Papon, pour crimes contre l'humanité. Cette loi, qui renvoie à la résolution de l'ONU et à Nuremberg, précise :

> Les crimes contre l'humanité, tels qu'ils sont définis par la résolution des Nations-Unies du 13 février 1946[132], prenant acte de la définition des crimes contre l'humanité telle qu'elle figure dans la charte du tribunal international du 8 août 1945, sont imprescriptibles par nature.

Aucune définition n'est offerte par la loi française et la notion de crime contre l'humanité va évoluer au gré des procès Barbie, Touvier et Papon. Ce n'est qu'en 1994 que le Nouveau Code pénal français codifie le crime contre l'humanité et le génocide (Code pénal modifié le 1er mars 1994, articles 211-1 et 212-1[133]).

Le chapitre premier (livre deuxième), intitulé « Des crimes contre l'humanité », propose une définition du crime de génocide qui est très proche de celle retenue par les instances internationales. Ces articles sont applicables uniquement pour uniquement pour les faits commis au-delà du 1er mars 1994. Le génocide est traité comme faisant partie de la catégorie des crimes contre l'humanité. Comme le relève Michel Massé :

> Non rétroactifs et jamais appliqués encore, ces textes témoignent d'un mûrissement de bon augure : distinction du génocide des « autres crimes contre l'humanité » ; intégration dans ces autres crimes (art. 212-2) d'actes commis contre des résistants ainsi que cela avait été jugé dans l'affaire Barbie ; aucune mention du contexte de guerre en dehors de cet article 212-2 ; imprescriptibilité des peines comme de l'action publique (art. 213-5).
>
> Mais ils s'écartent aussi sur plusieurs points du droit international : généralisation de l'exigence d'un plan concerté, qui ne jouait qu'un rôle mineur en 1945 et n'apparaissait pas en 1948 ; plus de mention des « persécutions» dans les crimes contre l'humanité de l'article 212-1, alors que les « actes inhumains » doivent désormais être inspirés de motifs discriminatoires[134].

---

[132] Résolutions 3 (I) l'Assemblée générale de l'Organisation des Nations Unies, en date du 13 février 1946, portant sur l'extradition et le châtiment des criminels de guerre.

[133] Voir Article 211-1 Modifié par la loi n°2004-800 du 6 août 2004 - art. 28 *JORF* 7 août 2004.

[134] MASSE Michel, « L'évolution de la notion de crimes contre l'humanité », dans JEAN Jean-Paul, SALAS Denis, *Barbie, Papon, Touvier. Des procès pour la mémoire,* Paris, Autrement, coll. « Mémoires », 2002.

Eichmann est le premier criminel nazi à être condamné pour crime contre l'humanité. Ce procès combine une justice pénale classique et une justice du peuple (droit international public et droit des gens). Eichmann est accusé de crime contre le peuple juif, de crime contre l'humanité, et de crimes de guerre. D'autres procès, moins médiatisés, suivront.

Cependant, comme le relève Vincent Duclert, et bien que le crime de génocide demeure d'une implacable actualité et reste, aux côtés du crime contre l'humanité, le seul crime qualifié juridiquement :

> dans les années 2000, en France, la catégorie des génocides a semblé contestée au profit de la notion semble-t-il plus opérationnelle de violence de masse ». […] Toutefois le concept de génocide se réimpose aujourd'hui. […]. Mieux appréhendé par les chercheurs, il n'apparaît plus dans sa seule définition juridique, elle-même transformée par son historicisation et le travail sur ses concepteurs. L'entrée par les génocides assure la possibilité de la comparaison, indispensable à la fois pour désenssentialiser des évènements réputés impénétrables et pour identifier des processus dont la répétition est toujours envisageable comme l'a montré le surgissement du génocide des Tutsi au Rwanda [135]».

4. Le procureur au cœur du procès pour violences extrêmes

Le procureur est un acteur essentiel du droit pénal, du droit pénal international et plus largement, des procès pour criminels de masse. Il est en effet le représentant unique de l'accusation, une sorte d'avocat de la société. Si en droit romano-germanique il agit aux côtés des parties civiles, c'est à dire des parties plaignantes, des victimes ou de leurs ayants-droits, le procureur de common law[136], représente non seulement les intérêts de la société mais également ceux des victimes qui ne peuvent se constituer partie civile. La mission de mener les poursuites dans des procès pour crimes de masse fait donc peser une responsabilité immense sur le représentant de l'accusation, responsabilité d'autant plus grande que dans le système de *common law*, système retenu dans les tribunaux pénaux internationaux,

[135] DUCLERT Vincent (dir.), « Les génocides », art. cité.

[136] La *common law* est l'un des principaux systèmes juridiques en vigueur dans le monde. Elle provient du droit anglais non écrit qui s'est développé depuis le XII[e] siècle. Sa première source du droit est la jurisprudence par opposition au droit civiliste ou codifié. La *common law* prévaut au Royaume-Uni, aux États-Unis et dans la plupart des pays du Commonwealth. Elle concerne plus de 30 % de la population mondiale.

il n'y a pas de juge d'instruction comme en droit français notamment. Le procureur agit donc le plus souvent seul, face à la défense et aux juges.

Les pouvoirs du procureur agissant dans le cadre de la justice pénale internationale ont largement évolué depuis Nuremberg. Définis actuellement par le Statut de Rome constitutif de la Cour pénale internationale[137], ils confirment que le procureur est la « clé de voûte » de l'action pénale. Le procureur de la CPI dispose en effet d'un pouvoir discrétionnaire au stade de l'ouverture de l'enquête et de la décision sur les poursuites. Il est totalement indépendant. Le rôle du procureur dans le procès pour crimes de masse et l'évolution importante de ce rôle et de ses pouvoirs depuis les procès de Nuremberg sera évoqué plus en détail.

CHAPITRE 2 : LA JUSTICE DES VIOLENCES EXTREMES ET LA PLACE DU PROCUREUR DANS LES PROCES

Examinons à présent la façon dont la justice des crimes de masse a fini par s'imposer à la communauté internationale et quelle a été l'évolution du rôle du procureur dans les différents procès qui ont jalonné cette histoire.

1. Origines de la justice des violences extrêmes

Avant Nuremberg ni le crime contre l'humanité ni la responsabilité pénale internationale de l'individu n'ont encore été encadrés par le droit international. Des tentatives peuvent cependant être relevées. En 1815, le journaliste Lewis Goldmsith estime qu'il convient de traduire Napoléon Bonaparte devant un tribunal européen composé de magistrats de pays ayant eu à souffrir de ses agressions. Il est le premier à émettre l'idée d'un tribunal composé de plusieurs États[138]. Mais le cabinet britannique recule devant cette idée qui lui paraît porter atteinte à l'autorité du pouvoir sur les peuples que l'on n'imagine pas soumis à une autre sanction que celle des armes. La notion de justice internationale naît un peu plus tard, avec Gustave Moynier en 1872, l'un des fondateurs de la Croix Rouge ; il adresse une note au Comité international de secours aux militaires blessés pour plaider pour la création

[137] Le Statut de Rome a été ratifié le 17 juillet 1998 et est entré en vigueur le 1er juillet 2002. https://www.icc-cpi.int/NR/rdonlyres/ADD16852-AEE9-4757-ABE7-9CDC7CF02886/283948/RomeStatuteFra1.pdf.

[138] COTTE Bruno, GHALEH-MARZBAN Peimane, JEAN Jean-Paul, MASSE Michel (dir.), *70 ans après Nuremberg : juger le crime contre l'humanité*, Paris, Dalloz, Coll. « Thèmes & commentaires », 2017.

d'une institution judiciaire internationale propre à prévenir et réprimer les infractions à la Convention de Genève. Pour la première fois, l'idée de la mise en place d'un tribunal international (à Genève) est réellement émise. L'idée que les États doivent créer une organisation forte et puissante pour permettre de maintenir la sécurité sur le plan international est lancée.

Albert Einstein écrit à Sigmund Freud en juillet 1932 :

> La voie qui mène à la sécurité internationale impose aux États l'abandon sans condition d'une partie de leur liberté d'action, en d'autres termes, de leur souveraineté, et il est hors de doute qu'on ne saurait trouver d'autre chemin vers cette sécurité[139].

Le psychanalyste Sigmund Freud, qui estime qu'il convient de mettre en place une « puissance centrale » pour éviter la guerre, lui répond :

> Il n'est possible d'éviter à coup sûr la guerre que si les hommes s'entendent pour instituer une puissance centrale aux arrêts de laquelle on s'en remet dans tous les conflits d'intérêts […] la Société des Nations ne dispose pas d'une force à elle et ne peut en obtenir que si les membres de la nouvelle association (ndlr, les États membres de le SDN) la lui concèdent[140].

La notion de « crime contre l'humanité » naît dans une déclaration alliée du 24 mai 1915[141] au moment de ce que l'on nommera plus tard le génocide des Arméniens. Les massacres des Arméniens sont désignés par le terme de « nouveaux crimes contre l'humanité et la civilisation »[142]. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, se

---

[139] Lettre d'Albert Einstein à Sigmund Freud, Postdam, 30 juillet 1932. Sous le titre « Pourquoi la guerre ? », elle fut publiée en 1933, avec la réponse de Freud, par l'Institut international de coopération intellectuelle, cité dans HAZAN Pierre, *La paix contre la justice ? Comment reconstruire un État avec des criminels de guerre*, Bruxelles, André Versaille, GRIP, 2010.

[140] Lettre de Sigmund Freud à Albert Einstein, Vienne, septembre 1933, cité dans HAZAN Pierre, *La paix contre la justice ?, op. cit.,* p. 18.

[141] GARIBIAN Sévane, « Généalogie d'un concept centenaire : le crime contre l'humanité. De sa naissance à l'ébauche d'une Convention internationale », dans COTTE Bruno, GHALEH-MARZBAN Peimane, JEAN Jean-Paul, MASSE Michel (dir.), *70 ans après Nuremberg, op. cit.,* p. 39.

[142] La Déclaration intégrale de la France, de la Grande-Bretagne et de la Russie remise au gouvernement ottoman est la suivante : « Depuis un mois environ, la population kurde et turque de l'Arménie procède, de connivence et souvent avec l'aide des autorités ottomanes, à des massacres des Arméniens. De tels massacres ont eu lieu vers la mi-avril (nouveau style) à Erzéroum, Dertchan, Eguine, Bitlis, Mouch, Sassoun, Zeitoun, et dans toute la Cilicie ; les habitants d'une centaine de villages aux environs de Van ont été tous massacrés ; dans la même ville, le quartier arménien est assiégé par les Kurdes. En même temps, à Constantinople, le gouvernement ottoman sévit contre la population arménienne inoffensive. En présence de *ces nouveaux crimes de la Turquie contre l'humanité et la civilisation*, les gouvernements alliés font savoir publiquement à la Sublime Porte qu'ils tiendront personnellement responsables desdits crimes tous les membres du gouvernement ottoman ainsi que ceux de ses agents qui se trouveraient impliqués dans de pareils massacres », dans GARIBIAN Sévane, « Généalogie d'un concept centenaire… », contribution citée.

tient à Paris la Conférence de la Paix qui réunit les grandes puissances chargées de décider du sort des États vaincus : l'Allemagne et l'Empire ottoman. C'est alors que l'on tente pour la première fois de penser la répression internationale des « offenses contre les lois de l'humanité » qui sont distinctes des « offenses graves aux lois et aux coutumes de la guerre [143]».

L'article 227 du traité de Versailles[144] prévoit que l'agresseur vaincu doit être jugé, stipulant que « les puissances alliées et associées mettent en accusation Guillaume II de Hohenzollern, ex-empereur d'Allemagne, pour offense suprême contre la morale internationale et l'autorité sacrée des traités ». Un tribunal *ad hoc* doit être constitué « pour déterminer la peine qu'il estimera devoir être appliquée ». Mais le tribunal spécial qui devait être créé ne se réunira jamais ; les Pays- Bas refusent en effet l'extradition de l'empereur Guillaume II. L'article 228 du Traité de Versailles prévoit le jugement des « autres criminels de guerre ». Un seul procès a lieu à Leipzig, de mai 1921 à décembre 1922 qui est « largement une mascarade[145] ». La Commission des « Quinze » est chargée d'examiner les responsabilités de pour violation des lois et des coutumes de la guerre. Parallèlement au jugement des criminels de guerre (allemands et turcs), elle prévoit que les responsables soient poursuivis pour « crimes contre les lois de l'humanité » et « massacres » commis contre les Arméniens. La délégation américaine est hostile à cette proposition, les Français et les Britanniques y étant plus favorables. En 1920, le traité de Sèvres est signé entre les Alliés et l'Empire Ottoman. Ce traité prévoit notamment la poursuite des responsables turcs. Il est stipulé que les Alliés « se réservent le droit de désigner le tribunal qui sera chargé de juger les personnes ainsi accusées et le gouvernement ottoman s'engage à reconnaître ce tribunal ». En 1923, le Traité de Lausanne vient remplacer le Traité de Sèvres, signé entre la Turquie et les Alliés. Ce Traité ne reprend aucune des dispositions relatives à la question arménienne qui semble définitivement enterrée et avec elle, tout espoir de mettre en œuvre sur le plan

[143] Sur ce sujet, voir notamment GARIBIAN Sévane, « Génocide arménien et conceptualisation du crime contre l'humanité. De l'intervention pour cause d'humanité à l'intervention pour violation des lois de l'humanité », *Revue d'histoire de la Shoah*, nº 177-178, 1-2/2003, p. 274-294, https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah1-2003-1-page-274.htm.

[144] Le Traité de Versailles est signé à l'issue de la Conférence de la Paix le 29 juin 1919.

[145] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg… op. cit*., p. 10. Selon l'auteur, huit-cent-quatre-vingt-huit accusés y avaient été acquittés, treize condamnés à des peines légères qu'ils n'avaient pas purgées.

international le concept de « crime contre l'humanité ». Ce qui fait dire au juriste Eugène Antonéanu :

> On avait vêtu d'un faux chapeau neuf (le terme de crime de guerre) la tête d'un corps véritablement nouveau (le crime contre l'humanité) que l'on a habillé d'un faux vieux vêtement (les lois de la guerre). Ainsi maquillé, le forfait était méconnaissable et ses auteurs introuvables[146].

2. La justice face à la Solution Finale et aux génocides

2.1 Le procès de Nuremberg

Les idées qui ont conduit au procès de Nuremberg et à ses procès successeurs ont été en grande partie formulées pendant l'automne et l'hiver 1944-1945 par un groupe de juristes new-yorkais. La décision de Henry L. Stimson (alors secrétaire à la Guerre) d'écarter les conseils de guerre qui jugent habituellement les crimes militaires et de créer un tribunal international fut, selon Telford Taylor « capitale »[147]. Il ajoute que Winston Churchill était partisan de fusiller sans procès les principaux responsables nazis. De cette décision naquit le Tribunal militaire international (TMI) mis en place par les États-Unis, la France, l'Union Soviétique et la Grande-Bretagne. Le Tribunal dût : «inventer » ses propres règles de fonctionnement, adoptant une « Charte » (le statut du TMI) qui, en trente articles, précisa la constitution, la compétence et les pouvoirs du TMI. D'autres textes sont également adoptés par les puissances alliées, notamment pour fixer les règles de procédure. Durant le conflit, les Alliés avaient déjà menacé les puissances de l'Axe de les poursuivre pour crimes de guerre. Le 25 octobre 1941 Franklin Roosevelt et Winston Churchill firent deux déclarations simultanées dans lesquelles ils condamnaient : « les exécutions massives d'otages innocents » par les Allemands et d'autres atrocités commises dans les territoires occupés. Ils annonçaient que ces crimes devraient être punis, sans néanmoins entrer dans les détails de leur châtiment[148].

---

[146] Document daté du 3 septembre 1946 et déposé au tribunal militaire international de Nuremberg sous le chiffre Dc F 775.19 p. 15, cité dans GARIBIAN Sévane, « Généalogie d'un concept centenaire… », contribution citée.
[147] TAYLOR Telford, *Procureur à Nuremberg*, *op. cit.*, p. 14.
[148] *Ibid*.

Le 13 janvier 1942, les représentants de gouvernements en exil[149] se rencontrent au palais Saint James à Londres, se constituant en « Commission interalliée pour la sanction des crimes de guerre » et rédigent la déclaration de Saint James qui affirme que le « sens de la justice du monde civilisé » exige que les puissance signataires *«* mettent au nombre des buts majeurs de la guerre le châtiment, dans le cadre d'une juridiction internationale, des coupables ou responsables de ces crimes, qu'ils les aient ordonnés ou perpétrés ou qu'ils y aient participé[150]*»*. Selon Annette Wieviorka, « c'est bien ce 13 janvier 1942 à Londres que prend corps l'idée d'un procès international[151] ». Les déclarations vont se succéder. Ainsi, en août 1942, Roosevelt déclare :

> When victory has been achieved, it is the purpose of the Government of the United States, as I know it is the purpose of each of the United Nations, to make appropriate use of the information and evidence in respect to these barbaric crimes of the invaders in Europe and in Asia. It seems only fair that they should have this warning that the time will come when they shall have to stand in courts of law in the very countries which they are now oppressing and answer for their acts[152].

Dans un message diffusé le 7 octobre 1942, Roosevelt promet à la nation américaine de poursuivre les responsables des « crimes barbares commis contre les populations civiles dans les pays occupés et en particulier en Europe ». Une semaine après, il demande la création d'une « commission d'enquête sur les crimes de guerre ». L'URSS ne se joint pas à cette commission au départ mais en novembre 1942, met en place sa propre Commission extraordinaire pour enquêter sur les crimes de guerre. Le 17 décembre 1942, pour la première fois, les massacres des Juifs sont mentionnés explicitement. Anthony Eden, secrétaire au *Foreign Office*, donne lecture à la Chambre des communes d'une déclaration interalliée qui sera publiée

---

[149] Il s'agit des gouvernements suivants : belge, hellénique, luxembourgeois, norvégien, polonais, tchécoslovaque, des Pays-Bas et le gouvernement yougoslave, et le Comité national français. Voir notamment https://mjp.univ-perp.fr/france/fli3.htm#cr.

[150] TAYLOR Telford, *Procureur à Nuremberg*, *op. cit*.

[151] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.,* p. 11.

[152] Cité dans LANDSMAN Stephan, *Crimes of the Holocaust: The Law Confronts Hard Cases*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2005 : « Une fois la victoire remportée, le gouvernement des États-Unis a pour objectif, comme je sais que c'est le cas pour chacune des Nations Unies, de faire un usage approprié des informations et des preuves concernant les crimes barbares des envahisseurs de l'Europe et de l'Asie. Il semble juste qu'ils soient avertis que le moment viendra où ils devront répondre de leurs actes devant les tribunaux des pays qu'ils oppriment actuellement ».

simultanément à Londres, Moscou et Washington. Anthony Eden expose notamment :

> Dans des conditions inhumaines, les Juifs sont concentrés en Europe centrale, en particulier en Pologne que les nazis ont transformée en un gigantesque abattoir. Ils vident systématiquement les ghettos qu'ils ont constitués, à l'exception de quelques travailleurs hautement qualifiés qui sont nécessaires à leur industrie de guerre. […] Les gouvernements susnommés ainsi que le Comité français de la libération nationale (CFLN), condamnent avec la plus extrême rigueur cette politique d'extermination. Ils déclarent que de tels actes ne peuvent que renforcer la détermination des peuples libres de détruire la tyrannie barbare du régime de Hitler. Ils réaffirment solennellement leur volonté de châtier les coupables à la mesure de leurs forfaits et d'accélérer les mesures nécessaires pour parvenir à ce but[153] .

En octobre 1943, la « Commission des crimes de guerre des Nations Unies » se constitue à Londres. La notion de « Nations Unies » est née en décembre 1941, au moment où Roosevelt et Churchill discutaient notamment de leurs objectifs de guerre. Cette Commission comprend dix-sept membres dont l'Afrique du Sud, le Royaume Uni, les États-Unis, la Chine, l'Australie et l'Inde. La Commission n'est cependant pas en position de force car elle comprend de nombreux gouvernements en exil. De plus, comme le souligne Annette Wieviorka, elle « ne dispose que de moyens dérisoires. Elle est supposée enquêter sur les crimes de guerre, mais ne dispose pas d'équipes pour le faire ; les ressources des gouvernements qui la soutiennent sont minces ; il ne lui reste en dernière analyse qu'une possibilité : enregistrer les cas de criminels de guerre que lui transmettent les divers gouvernements [154] ». L'historienne précise que la Commission procède à l'examen des questions d'ordre juridique : « la guerre d'agression est-elle, selon la loi internationale, un crime ? Les crimes d'un gouvernement contre ses propres nationaux peuvent-ils être considérés comme des crimes contre l'humanité relevant d'une justice internationale ? [155]». Selon Annette Wieviorka, les résultats de la Commission sont minces ; parallèlement, les représentants des quatre puissances alliées préparent le procès des grands criminels à Londres. Le 30 octobre 1943 se tient la conférence de Moscou à la suite de laquelle est publiée une déclaration, sur

[153] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.,* p. 11.
[154] *Ibid*., p. 12.
[155] *Ibid*., p. 13.

les crimes de guerre, connue sous le nom de « Déclaration de Moscou », signée par Churchill, Roosevelt et Staline Le dernier paragraphe de cette déclaration précise :

> Those German officers and men and members of the Nazi party ... who have been responsible for atrocities, massacres and executions will be sent back to the countries in which their abominable deeds were done in order that they may be judged and punished according to the laws of these liberated countries. The above declaration is without prejudice to the case of the major war criminals whose offenses have no particular geographical localization and who will be punished by the joint decision of the governments of the allies [156].

La Déclaration prévoit deux catégories de criminels de guerre : ceux responsables d'« atrocités, massacres et exécutions », et les « principaux criminels de guerre », les « *major war criminals* ». Les membres du premier groupe seraient jugés sur les lieux de leurs crimes. Le second groupe « dont les crimes n'ont pas de localisation géographique particulière » seraient punis selon la façon dont les gouvernements Alliés s'accorderont. La Commission se concentre surtout sur des problèmes juridiques. La question des crimes contre l'humanité se pose mais les Alliés sont divisés. Les discussions se déroulent principalement entre Churchill et Roosevelt mais également avec Staline qui finit par accepter le principe qu'il n'y ait pas d'exécutions sans procès préalable. Quelques semaines après, du 28 novembre au 2 décembre 1943, une conférence se tient à Téhéran au cours de laquelle, pour la première fois dans l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, Roosevelt, Staline et Churchill sont réunis. Au cours de cette rencontre, Staline déclare que 50 000 officiers allemands doivent être exécutés. Churchill raconte dans ses mémoires avoir été choqué non par le principe d'une exécution sommaire (il a lui-même défendu cette idée) mais par son caractère massif et le fait qu'elle concerne des officiers. Les Britanniques sont en effet plutôt partisans d'exécutions sommaires à l'encontre des principaux dirigeants allemands. L'échec du procès de

---

[156] « Les officiers et hommes de troupe allemands et les membres du parti nazi [...] qui ont été responsables d'atrocités, de massacres et d'exécutions seront renvoyés dans les pays où leurs actes abominables ont été commis afin d'être jugés et punis selon les lois de ces pays libérés. La déclaration ci-dessus ne préjuge pas du cas des criminels de guerre majeurs dont les délits n'ont pas de localisation géographique particulière et qui seront punis par la décision conjointe des gouvernements des Alliés ». La Déclaration réservait par avance une procédure particulière aux « criminels allemands dont les crimes sont sans localisation géographique précise » en indiquant qu'ils feraient l'objet d'une « décision conjointe du gouvernement des Alliés », 1er novembre 1943, HMSO, « History of the UN War Crimes Commission », 1948, p. 107.

Wilhelm II après la Première Guerre mondiale et sa fuite pour les Pays-Bas les a profondément marqués.

Alors que les preuves des atrocités commises par les nazis se répandent, certains parmi les membres du gouvernement américain semblent pencher au départ pour la solution prônée par les Britanniques. Deux conceptions s'affrontent au sein de l'administration américaine : Henry Morgenthau, secrétaire au Trésor est partisan d'une ligne « dure ». Henry L Stimson, secrétaire à la Guerre, prône une solution plus favorable à l'Allemagne. Dans un mémorandum du 5 septembre 1944, adressé au Président Roosevelt, intitulé « *Program to prevent Germany from Starting a World War III »,* le secrétaire au Trésor, Henry Morgenthau expose ses vues sur l'avenir de l'Allemagne. Il propose la démilitarisation et la désindustrialisation du pays. Il précise : « I want to make Germany so impotent that she cannot forge the tools of a war[157] ». Morgenthau souhaite également qu'une liste des principaux criminels nazis soit établie et qu'une fois identifiés, ces dirigeants soient exécutés sans procès. L'argument de Morgenthau est qu'un procès fournirait aux nazis une tribune et risquerait d'ériger Hitler en martyr. Le secrétaire à la Guerre, Henry L. Stimson, profondément opposé aux exécutions sommaires, et partisan de préserver les ressources de l'Allemagne, propose une alternative.

Dans un mémorandum adressé à son assistant b , rédigé le même jour que le projet de Morgenthau, il propose :

> [T]he method of dealing with these and other criminals requires careful thought and a well-defined procedure. Such procedure must embody, in my judgement, at least the rudimentary aspects of the Bill of Rights, namely notification to the accused of the charge, the right to be heard and, within reasonable limits, to call witnesses in his defence[158] .

L'idée de Stimson était que les criminels de guerre soient soumis à une procédure de type américaine.

L'historien Antonin Tisseron explique la position de Stimson :

---

[157] Henry Morgenthau Jr., cité par Arieh J. Kochavi, cité dans TISSERON Antonin, « La France et le procès de Nuremberg (1941-1954) », thèse de Doctorat dirigée par Annette Wieviorka, soutenue le 13 décembre 2012, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne : « Je veux rendre l'Allemagne si impuissante qu'elle ne puisse forger les outils d'une guerre ».

[158] Cité dans LANDSMAN Stephan, *Crimes of the Holocaust…, op. cit.* : « La méthode de traitement de ces criminels et d'autres nécessite une réflexion approfondie et une procédure bien définie. Cette procédure doit comporter, à mon avis, au moins les aspects rudimentaires de la *Bill of Rights*, à savoir la notification à l'accusé des charges qui pèsent sur lui, le droit d'être entendu et, dans des limites raisonnables, de citer des témoins pour sa défense ».

> Les peines infligées aux Allemands ne doivent pas concerner tout un peuple dont les atrocités seraient oubliées devant l'attitude des Alliés. Au contraire, il faut individualiser le châtiment, mais sans pour autant ignorer l'implication des organisations nazies dans la violence de guerre. Stimson préconise ainsi l'arrestation, dès les premiers jours de l'occupation, des membres de la Gestapo et la mise en place d'investigations pour étudier la responsabilité de la SS dans les crimes de guerre. Il ne veut pas de vengeance, pas de sanctions sans justice. Il veut que chaque Allemand puisse voir les crimes commis en son nom pour empêcher dans le futur des conduites similaires. De manière à rendre les procès les plus efficaces possibles, Stimson préconise d'aller rapidement et surtout, de faire attention à ce qu'aucun des criminels punis ne soit considéré comme un martyr[159].

Les positions des deux hommes s'affrontent et créent des dissensions au sein de la société américaine. Roosevelt semble favorable dans un premier temps au plan de Morgenthau, estimant que « la nation allemande toute entière a été engagée dans une conspiration contre les principes de la civilisation moderne[160] » alors que les militaires, le chef d'état-major des armées, Georges C Marshall et le juge-avocat major-général Myron C. Cramer appuient la position de Stimson. Roosevelt soumet la proposition de Morgenthau à Churchill lors d'une réunion au Québec le 15 septembre 1944. Morgenthau présente son projet devant les deux hommes. Avant de partir, Churchill avait informé son cabinet de son intention de discuter la question du sort des criminels dont les crimes n'ont pas de localisation géographique. D'abord réticent, Churchill finit par se ranger à l'avis de Roosevelt et les deux hommes signent un texte le 15 septembre, qui prévoit de faire de l'Allemagne un pays agricole et de fusiller les dirigeants nazis sans procès. Le 21 septembre, des détails du plan de Morgenthau sont publiés dans la presse[161], suscitant une réaction hostile du public. Roosevelt se rend compte que les idées de Morgenthau ne rallient pas l'opinion publique américaine. Mais c'est l'opposition des Soviétiques aux exécutions sommaires qui se montre décisive. Staline est profondément opposé à la peine de mort pour les responsables nazis. Pour Staline, « un procès est un moyen de publiciser les crimes allemands, une opération de communication, tout en permettant d'obtenir des anglo-saxons l'assurance de voir

---

[159] TISSERON Antonin, « La France et le procès de Nuremberg… », thèse citée, p. 76.
[160] *Ibid*.
[161] Dans un premier temps par le *Washington Post*, suivi par d'autres journaux.

les criminels de guerre ennemis tués et de participer au processus[162] ». Staline est en effet convaincu qu'il convient de juger les criminels. Les Soviétiques avaient d'ailleurs déjà commencé à organiser leurs propres procès dès décembre 1943[163]. Stimson propose alors que les criminels de guerre soient poursuivis par un tribunal pénal international. Il soumet sa proposition à son équipe et reçoit une réponse du colonel Murray Bernays le 15 septembre. Bernays suggère que les nazis soient jugés en tant que représentants d'une organisation et non en tant qu'individus.

Il ajoute que les poursuites ne devraient pas être limitées aux crimes de guerre mais qu'il conviendrait d'y ajouter la notion de « conspiracy ». Stimson est enthousiasmé par la proposition de Bernays et obtient l'accord de Roosevelt.

En octobre 1944, Churchill part pour Moscou rencontre Staline. Les deux hommes sont en désaccord sur un certain nombre de points et notamment la peine de mort. Ils s'accordent sur le principe d'un procès, pour « mieux montrer au monde que les alliés n'ont pas peur de juger ces hommes-là[164]». Le 22 octobre, Churchill écrit à Roosevelt[165] :

> There must be no executions without trial otherwise the world would say we were afraid to try them. I pointed out the difficulties in international law but he replied if there were no trials there must be no death sentences, but only life-ling confinements[166].

A Yalta, la question est abordée par Churchill à la fin de la session du 9 février 1945. Le premier ministre britannique revient sur sa position et demande à nouveau à ce que les principaux responsables nazis soient exécutés une fois identifiés.

Le communiqué final publié à Yalta mentionne simplement :

---

[162] TISSERON Antonin, « La France et le procès de Nuremberg… », thèse citée, p. 78.

[163] En décembre 1943, les Soviétiques jugent trois prisonniers de guerre allemands et un Russe accusés d'avoir commis des atrocités sur 30 000 civils dans la ville de Kharkov. Les procureurs soviétiques parviennent à obtenir des accusés qu'ils reconnaissent avoir utilisé des camions à gaz et d'autres méthodes d'extermination de masse.

[164] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.,* p. 15.

[165] TAYLOR Telford, *The Anatomy of the Nuremberg Trials: A Personal Memoir,* New York, Skyhorse Publishing, 2013, p. 109.

[166] « Il ne peut y avoir d'exécutions sans procès, sinon le monde pourrait dire que nous avons eu peur de les juger. J'ai souligné les difficultés du droit international, mais il a répondu que s'il n'y avait pas de procès, il ne devait pas y avoir de condamnation à mort, mais seulement des internements à vie ».

> the question of major war criminals should be the subject of enquiry by the three Foreign Secretaries for report in due course after the close of the conference[167].

La prochaine étape est donc de définir les crimes pour lesquels les responsables nazis devront être incriminés. Roosevelt envoie alors l'un de ses proche conseiller, le juge Samuel Rosenman, à Londres pour discuter de la question des crimes de guerre. Rosenman est l'homme de confiance de Roosevelt. Il explique la position du Président sur la nécessité de tenir un grand procès :

> He was determined that the question of Hitler's guilt-and the guilt of his gangsters-must not be left open for future debate. The whole nauseating matter should be spread out on a permanent record under oath by witnesses and with all the written documents .... In short, there must never be any question anywhere by anyone about who was responsible for the war and for the uncivilized war crimes[168].

En chemin pour Londres, Rosenman rencontre De Gaulle, qui lui explique être favorable à un procès plutôt qu'à des exécutions. Mais Lord Simon est toujours partisan de cette solution. Le 12 avril, le cabinet de guerre conclut, après de longues discussions, qu'il est exclu qu'un procès se tienne pour juger les principaux responsables nazis. Ce même jour, Roosevelt meurt. C'est désormais Truman qui prend les rênes des négociations. Truman, comme Roosevelt, est opposé aux exécutions sommaires. Entre-temps, le 28 avril 1945, Mussolini est exécuté et le 30 avril, Hitler se suicide, suivi par Goebbels et sa famille. Le 3 mai, le cabinet de guerre britannique capitule, informant les américains de sa nouvelle position :

> The position as regards the major war criminals has greatly changed since this matter was last considered. Many of these have already been killed, and the same fate may well overtake others before the fighting is over[169] .

Le 2 mai 1945, le président Truman publie un décret au terme duquel il nomme Robert Jackson juge assesseur de la Cour Suprême, représentant des États-Unis et

---

[167] « La question des principaux criminels de guerre devrait faire l'objet d'une enquête de la part des trois secrétaires d'État aux affaires étrangères, qui feront rapport en temps utile après la clôture de la conférence ».

[168] LANDSMAN Stephan, *Crimes of the Holocaust…, op. cit.* : « Il était déterminé à ce que la question de la culpabilité d'Hitler – et de celle de ses gangsters – ne soit pas laissée ouverte à un débat futur. Toute cette affaire nauséabonde devrait être enregistrée de façon permanente, sous serment de témoins et avec tous les documents écrits [...] En bref, la question de la responsabilité de la guerre et des crimes de guerre barbares ne doit jamais être remise en question par qui que ce soit et où que ce soit ».

[169] TAYLOR Telford, *The Anatomy of the Nuremberg Trials*…, *op. cit*., p. 113.

procureur général « pour l'établissement des charges et la mise en accusation pour atrocités et crimes de guerre de ceux des dirigeants des pays européens de l'Axe […] que les États-Unis conviendront avec une quelconque des Nations Unies de faire comparaître devant un Tribunal militaire international[170] ». Jackson n'est pas soumis au département d'État, mais dépend directement du Président des États-Unis. Le président Truman charge le juge Jackson de la préparation du procès de Nuremberg[171]. Selon les mots d'Edgar Faure, il sera « le metteur en scène de la représentation[172] ».

Jackson est un proche de Roosevelt. Annette Wieviorka rapporte que Jackson fait preuve, très précocement d'une obsession : « démontrer que les États-Unis n'ont rien fait d'illégal et justifier leur intervention militaire en prouvant que les Allemands avaient planifié une guerre d'agression[173] ». Jackson s'est très tôt intéressé à la justice pénale internationale des crimes de guerre. Dès 1940, il explique à Roosevelt que l'Amérique ne remettra pas en cause son statut de pays neutre si elle aide les Alliés. En mars 1941, alors qu'il est juge à la Cour Suprême, s'adressant à l'association inter américaine du Barreau, il rejette l'idée que toutes les guerres sont légales et explique « aggressive wars are civil wars against the international community[174] ». Invoquant le pacte de Briand-Kellogg[175], il accuse les puissances de l'Axe d'avoir violé les obligations qui leur incombaient en vertu de ce texte. Le 13 avril 1945, au lendemain de la mort de Roosevelt, il s'adresse à la société américaine de droit international et expose publiquement pour la première fois son opinion sur le traitement des crimes de guerre :

> I have no purpose to enter into any controversy as to what shall be done with war criminals, either high or humble. If it is considered good policy for the future peace of the world, if it is believed that the example will outweigh the tendency to create among their own countrymen a myth of martyrdom, then

---

[170] TAYLOR Telford, *The Anatomy of the Nuremberg Trials*…, *op. cit*., p. 133 et https://www.historia.fr/robert-jackson-un-impitoyable-procureur.
[171] Robert Jackson, juge à la Cour Suprême depuis 1941, est nommé procureur général le 2 mai 1945.
[172] FAURE Edgar, *Mémoires II…, op. cit.*, p. 21.
[173] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.,* p. 16.
[174] TAYLOR Telford, *The Anatomy of the Nuremberg Trials*…, *op. cit*., p. 151.
[175] Le pacte Briand-Kellogg, ou pacte de Paris, a été signé le 27 août 1928 à Paris par soixante-trois pays. Les pays signataires « condamnent le recours à la guerre pour le règlement des différends internationaux et y renoncent en tant qu'instrument de politique nationale dans leurs relations mutuelles ». Les pays signataires incluent notamment la France, les États-Unis, l'Allemagne, le Royaume-Uni, l'Italie et le Japon.

> let them be executed. But in that case let the decision to execute them be «made as a military or political decision.…
>
> Of course, if good faith trials are sought, that is another matter. I am not troubled as some seem to be over problems of jurisdiction of war criminals or of finding existing and recognized law by which standards of guilt may be determined. But all experience teaches that there are certain things you cannot do under the guise of judicial trial. Courts try cases, but cases also try courts. You must put no man on trial before anything that is called a court…under the forms of judicial proceedings if you are not willing to see him freed if not proven guilty [176].

Dans l'un des premiers rapports que Jackson remet à Truman, il précise :

> Notre procès doit constituer un historique bien documenté de ce qui était, nous en sommes convaincus, un plan d'ensemble, conçu en vue d'inciter à commettre des agressions et les actes de barbarie qui ont indigné le monde. Nous ne devons pas oublier qu'à l'époque où les nazis proclamaient audacieusement leurs plans, ceux-ci étaient tellement extravagants que le monde refusa de les envisager sérieusement [177].

Le 20 juin 1945, l'équipe américaine arrive à Londres pour préparer le procès et négocier un accord. Les négociations débutent avec la seule délégation britannique menée par Sir David Maxwell-Fyfe, attorney général, qui sera remplacé par Sir Hartley Shawcross après la défaite de Churchill aux élections.

Un certain nombre de questions sont immédiatement évoquées : un seul grand procès ou plusieurs sont-ils nécessaires ? Que doit contenir l'acte d'accusation : une accusation pour crimes de guerre ou de complot nazi (« *conspiracy* ») pour dominer l'Europe ? Les Américains sont partisans de retenir cette dernière accusation, avec un nombre d'accusés limité et des preuves peu nombreuses mais

---

[176] TAYLOR Telford, *The Anatomy of the Nuremberg Trials*…, *op. cit*., p. 153. : « Je n'ai pas l'intention d'entrer dans une controverse sur ce qu'il faut faire des criminels de guerre, qu'ils soient grands ou petits. Si l'on considère que c'est une bonne politique pour la paix future du monde, si l'on croit que l'exemple l'emportera sur la tendance à créer parmi leurs propres compatriotes un mythe du martyre, alors qu'ils soient exécutés. Mais dans ce cas, que la décision de les exécuter soit prise en tant que décision militaire ou politique […]. Bien sûr, si des procès de bonne foi sont recherchés, c'est une autre affaire. Je ne suis pas préoccupé, comme certains semblent l'être, par les problèmes de juridiction des criminels de guerre ou par la recherche d'une loi existante et reconnue permettant de déterminer les normes de culpabilité. Mais l'expérience nous enseigne qu'il y a certaines choses que l'on ne peut pas faire sous le couvert d'un procès judiciaire. Les tribunaux jugent les affaires, mais les affaires jugent aussi les tribunaux. Vous ne devez juger aucun homme devant ce qu'on appelle un tribunal [...] sous les formes d'une procédure judiciaire si vous n'êtes pas prêt à le voir libéré si leur culpabilité n'est pas prouvée ».

[177] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg…, op. cit.,* p. 17.

décisives[178]. Ils souhaitent également mettre en accusation plusieurs organisations qui sont, selon eux, les principaux instruments du complot. Ce sont le cabinet du *Reich*, le corps des chefs politiques du parti, le Haut commandement des forces armées allemandes, la SS, la SA, et la Gestapo. Les Britanniques, qui n'opposent pas de résistance à ce projet, établissent une liste de dix noms, le premier étant Hermann Göring, maréchal du *Reich* et commandant de la *Luftwaffe*, qui est sans doute le plus haut dignitaire encore en vie après les suicides de Hitler et de Himmler. Göring s'est rendu volontairement aux Américains ; il est donc à la disposition de la justice.

Le deuxième nom proposé est celui de Rudolf Hess, adjoint de Hitler jusqu'en 1941 et aux mains des Britanniques depuis qu'il s'est rendu dans ce pays le 10 mai pour proposer « une paix séparée ». Hess est le numéro deux du régime juste après Göring. Il souffre de troubles mentaux, ce qui sera mis en avant au cours du procès de Nuremberg. Le troisième sur la liste est Joachim Von Ribbentrop. En 1938, il succède à Von Neurath au ministère des Affaires étrangères et signe le pacte germano soviétique du 23 août 1939. Il est arrêté à Hambourg le 14 juin 1945 par des soldats britanniques. Les autres membres du parti nazi figurant sur la liste des Britanniques sont : Robert Ley (chef du front du Travail), Wilhelm Keitel (chef du haut commandement des forces armées), Julius Streicher (directeur du « Stürmer [179]»), Ernst Kaltenbrunner (chef du RSHA[180]), Alfred Rosenberg (théoricien de l'antisémitisme, ministre des Territoires occupés de l'Est), Hans Frank (gouverneur général de Pologne) et Wilhelm Frick (ancien ministre de l'Intérieur). S'ajoutent d'autres noms : Hitler (dont la mort n'a pas encore été officiellement annoncée), Hjalmar Schacht (président de la *Reichsbank* puis ministre de l'économie), Arthur Seyss-Inquart (commissaire du *Reich* pour les Pays-Bas), l'amiral Donitz (commandant en chef de la Marine), Walter Funk (ministre de l'économie, président de la *Reichsbank*), Albert Speer (ministre de l'Armement et de la Production de guerre) et Baldur Von Schirach (chef de la

[178] *Ibid*.

[179] Le *Stürmer* était un hebdomadaire nazi publié par Julius Streicher de 1923 à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

[180] Le *Reichssicherheitshauptamt* (Office central de la sécurité du *Reich*, RSHA) est une organisation créée le 27 septembre 1939 par le *Reichsführer-SS* Heinrich Himmler en fusionnant le SD (*Sicherheitsdienst*, Service de sécurité) – organisme du parti national-socialiste – et la Sipo (*Hauptamt Sicherheitspolizei*, Office central de la police de sécurité) – organisme d'État incluant notamment la *Gestapo* (*Geheime Staatspolizei*) et la Kripo (*Kriminalpolizei*) – afin d'accroître l'efficacité de la lutte contre les « ennemis du Reich » et les « indésirables ».

Jeunesse hitlérienne, *Gauleiter* de Vienne). Mais la question de la liste des accusés est suspendue, face aux tâches plus urgentes qui attendent les Britanniques et les Américains : mettre au point le futur procès international et établir les procédures du tribunal. Le 24 juin, la délégation française arrive à Londres, représentée par le juge Robert Falco, rejoint par André Gros qui a une solide connaissance des crimes de guerre, ayant représenté la France à la Commission des crimes de guerre des Nations Unies. Le 25, c'est au tour de la délégation soviétique de rejoindre Londres. Elle est menée par le général Nikitchenko et le professeur Aron Trainin, auteur d'un ouvrage sur les crimes de guerre. Le 26 se tient la première session de la conférence de Londres. Elle en tiendra en tout quatorze[181], enregistrées dans leur totalité par Elsie Douglas, secrétaire de Robert Jackson.

La bonne entente qui régnait entre Britanniques et Américains est terminée : les nouveaux venus suspectent les anciens de s'être ligués contre les nations continentales. D'autre part, la tension entre les Américains et les Soviétique s'amplifie : le représentant de l'Union Soviétique déclare que pour lui, les crimes sont déjà prouvés et qu'il s'agit simplement de prononcer les peines. -Il critique la notion de crime contre la paix, de complot et la mise en accusation de l'organisation. En accord avec la délégation française, il souhaite que l'accent soit mis sur les crimes de guerre dont les deux pays ont été les victimes.

André Gros déclare : « Nous ne considérons pas que le déclenchement d'une guerre d'agression soit un crime ». Selon lui, « les nazis ne sont pas des criminels parce qu'ils ont lancé une guerre d'agression. Ils le sont parce qu'ils l'ont menée de façon criminelle, violant les lois et les coutumes de guerre et qu'ils ont élaboré leurs méthodes de guerre avant l'attaque de la Pologne[182]».

Deux rapports et deux conceptions du procès s'affrontent. Pendant six semaines, les Soviétiques campent sur leurs positions. Ils exigent en outre que le procès se tienne à Berlin, dans le secteur qu'ils contrôlent. Les Français semblent plus conciliants. Ainsi, le représentant de la France affirme lors de la séance du 25 juillet :

> Nos différences sont plus ou moins les suivantes : les Américains veulent gagner le procès au motif que la guerre nazie était illégale, et le peuple français

[181] TISSERON Antonin, « La France et le procès de Nuremberg… », thèse citée, p. 80.
[182] André Gros cité par TUSA John & Ann, *The Nuremberg Trial*, New York, Cooper State Press, 2003, p. 77, cité dans TISSERON Antonin, « La France et le procès de Nuremberg… », thèse citée, p. 82.

> et d'autres personnes des pays occupés veulent juste montrer que les nazis étaient des bandits. Ce n'est pas très difficile à démontrer. Il y a eu un banditisme organisé en Europe pendant de nombreuses années. Le résultat a été des crimes, et nous voulons prouver que ces crimes ont été exécutés en vertu d'un plan concerté. Le résultat en serait de montrer que les nazis ont lancé et mené une guerre illégale ; donc c'est vraiment une différence de formulation mais les résultats permettront de montrer au monde ce que vous [Robert H. Jackson voulez démontrer][183].

Robert Jackson se montre intransigeant. Il semble même souhaiter l'échec de la conférence pour pouvoir mener un procès sans les Soviétiques[184]. La conférence de Postdam qui se tient au mois d'août permet de débloquer la situation. Les Soviétiques se rallient enfin à la position américaine ; le procès se tiendra à Nuremberg, les principales organisations allemandes seront jugées, et le « complot » fera partie des chefs d'accusation. L'unique concession accordée aux Soviétiques est la fixation du siège permanent du tribunal à Berlin où se tiendra la séance d'ouverture le 18 octobre, en zone américaine. Les deux documents qui sont signés par les représentants des quatre délégations sont appelés respectivement : « Accords de Londres du 8 août 1945 » et « Statut du Tribunal International ».

Le premier, tient en deux pages et huit articles. Il prévoit l'établissement d'un Tribunal militaire international établi pour « juger les criminels de guerre dont les crimes sont sans localisation géographique précise, qu'ils soient accusés individuellement, ou à titre de membres d'organisations ou de groupements, ou à double titre » (article 1). Les gouvernements des Nations Unies qui le souhaitent peuvent adhérer à l'accord. Ce sera le choix de la Grèce, du Danemark, de la Yougoslavie, de la Belgique, de l'Éthiopie, de l'Australie, du Honduras, de la Norvège, du Panama, du Luxembourg, de Haïti, de la Nouvelle Zélande, de l'Inde, de l'Uruguay et du Paraguay. Le Statut est plus long et comporte trente articles, les cinq premiers portant sur la constitution du tribunal, sa procédure et son fonctionnement. La procédure retenue est la procédure anglo-saxonne. L'article 6, le plus connu, définit les actes qui sont « des crimes soumis à la juridiction du tribunal et entraînant une responsabilité individuelle » et introduit la notion de

---

[183] André Gros, séance du 25 juillet 1945, *Report of Robert H Jackson, United States Representatives to the International Conference on Military Trials, London 1945*, cité dans TISSERON Antonin, « La France et le procès de Nuremberg… », thèse citée, p. 84.
[184] TAYLOR Telford, *Procureur à Nuremberg*, *op. cit.*, p. 92.

« crime contre l'humanité » (article 6c) du Statut), bien que le premier crime listé soit « le crime contre la paix ». Les trois chefs d'accusation sont donc : le crime contre la paix[185], le crime de guerre[186], le crime contre l'humanité[187]. Les quatre délégations doivent alors s'atteler à la tâche de réunir les preuves, rédiger l'acte d'accusation, et établir la liste définitive des accusés. Des discussions s'engagent sur le choix des accusés, dont la première liste, constituée de seize personnes a été complétée par cinq nouveaux noms : Fritz Sauckel, responsable de la mise en œuvre du Service du travail obligatoire, Afred Jodl, chef de l'État-major de la *Wehrmacht*, Franz Von Papen, ambassadeur et Erich Raeder, ancien dirigeant de la marine allemande. Enfin, sont ajoutés, Gustav Krupp et Martin Bormann dont on ne sait s'il est encore vivant. Mais les Soviétiques manifestent une nouvelle fois leur désaccord ; la majorité des accusés sont détenus par les Américains (dix au total dont Göring), et cinq par les Britanniques. Seul Raeder est aux mains des Soviétiques qui se sentent écartés. Les Occidentaux finissent par accepter l'ajout à la liste de Hans Fritzsche, un collaborateur de Goebbels, interné à Moscou.

La liste, comportant désormais vingt-quatre noms, est publiée le 29 août 1945. Mais il s'avère que Gustav Krupp est incapable physiquement de subir des interrogatoires et de suivre les débats, en raison de lourdes infirmités. Son nom est retiré de la liste. S'ajoutent les organisations mises en accusation : le Cabinet du *Reich*, le Corps des chefs politiques du parti nazi, la SS, la *Gestapo,* la SA, l'état-major général et le Haut commandement des forces armées allemandes. La séance inaugurale a lieu à Berlin le 18 octobre 1945. Elle est présidée par le général Nikitchenko. L'acte d'accusation est remis au tribunal et des copies du Statut, de l'acte d'accusation et des documents afférents sont remis aux accusés.

---

[185] C'est-à-dire la direction, la préparation, le déclenchement ou la poursuite d'une guerre d'agression, ou d'une guerre en violation des traités, assurances ou accords internationaux, ou la participation à un plan concerté ou à un complot pour l'accomplissement de l'un quelconque des actes qui précèdent. Tous les accusés sans exception seront inculpés de ce chef.

[186] C'est-à-dire les violations des lois et coutumes de la guerre. Ces violations comprennent, sans y être limitées, l'assassinat, les mauvais traitements et la déportation pour des travaux forcés ou pour tout autre but, des populations civiles dans les territoires occupés, l'assassinat ou les mauvais traitements des prisonniers de guerre ou des personnes en mer, l'exécution des otages, le pillage des biens publics ou privés, la destruction sans motif des villes et des villages ou la dévastation que ne justifient pas les exigences militaires.

[187] C'est-à-dire l'assassinat, l'extermination, la réduction en esclavage, la déportation, et tout autre acte inhumain commis contre toutes populations civiles, avant ou pendant la guerre, ou bien les persécutions pour des motifs politiques, raciaux ou religieux, lorsque ces actes ou persécutions, qu'ils aient constitué ou non une violation du droit interne du pays où ils ont été perpétrés, ont été commis à la suite de tout crime rentrant dans la compétence du Tribunal, ou en liaison avec ce crime.

Le 20 novembre 1945 s'ouvre officiellement, devant le Tribunal militaire international, le premier procès des principaux criminels de guerre nazis à Nuremberg, en Allemagne, l'ancienne capitale des congrès du parti nazi. Vingt et un dignitaires nazis vont finalement être jugés[188]. La ville de Nuremberg n'est plus qu'un vaste champ de ruines. Seuls ont résisté aux bombardements, le palais de Justice, la prison reliée par un tunnel, l'hôtel de ville et le Grand hôtel. Selon Annette Wieviorka[189], ce sont bien ces considérations d'ordre pratique et non le fait que Nuremberg soit le lieu de l'adoption des célèbres lois raciales et le lieu de rassemblement annuel du parti nazi, qui auraient motivé la décision d'en faire le lieu du procès. Elle rapporte que le général Nikitchenko aurait dit au juge Biddle : « J'ai l'impression que les pilotes de vos bombardiers songeaient déjà au procès : ils n'ont épargné que le Palais de justice. Vous autres Américains, vous pensez toujours à tout [190]» . Sylvie Lindeperg ajoute une autre explication : la ville de Nuremberg est moins peuplée que les autres centres urbains, elle est placée sur un nœud ferroviaire entre Berlin et Munich et son aéroport est situé à moins de dix kilomètres du centre[191].

Les juges sont huit, quatre pour chaque pays, accompagnés d'un suppléant. La présidence du procès est attribuée au Britannique Lord Justice Lawrence. Ce dernier représente en Angleterre la justice du Roi. Il est à ce titre, le deuxième personnage du royaume. Le juge américain est Francis Biddle. Il a pour suppléant John Parker. Le juge français est Henri Donnedieu de Vabres, professeur de droit pénal à la faculté de droit de Paris. Son suppléant est Robert Falco, qui a représenté la France lors des accords de Londres. Les Soviétiques sont représentés par le général Nikitchenko et le lieutenant-colonel A.F. Volchov. Ils sont les seuls militaires et assistent aux audiences en uniformes. Les autres juges portent la robe noire, chacun étant libre d'y ajouter des détails ornementaux[192].

---

[188] Il y avait 24 prévenus figurant sur la liste initialement. Gustav Krupp a été retiré de la liste, Robert Ley s'est suicidé dans sa cellule avant le procès, Martin Bormann est demeuré introuvable et sera jugé par contumace. On s'accorde aujourd'hui sur le fait qu'il a sans doute perdu la vie dans les derniers combats de Berlin.

[189] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.,* p. 33.

[190] Cité par GRÜNDLER Gerhard E. & MANIKOWSKY Arnim von, *Nuremberg ou la justice des vainqueurs*, traduit de l'allemand, Paris, Laffont, 1969, p. 38, cité dans WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.,* p. 33.

[191] LINDEPERG Sylvie, *Nuremberg, la bataille des images*, Paris, Payot & Rivages*,* 2021, p. 101.

[192] Sylvie Lindeperg rapporte qu'il y eut un « long marchandage » sur les tenues vestimentaires des juges. Les Français avaient obtenu que la robe noire soit adoptée pour tous, mais Nikitchenko se refusa à porter cette toge. Les juges finirent par s'accorder sur le fait que les Soviétiques porteraient

Le ministère public siège à gauche des juges. Il est composé de représentants des quatre puissances. Pour les États-Unis, c'est Robert Jackson, personnage central dont le rôle sera examiné un peu plus loin. S'il est selon les mots d'Annette Wieviorka « l'âme du procès, le maître d'œuvre de la juridiction[193] », il ne fait cependant pas l'unanimité. Didier Lazard dit de lui qu'il est un « homme puissant très américain : certaines caricaturistes l'ont représenté en joueur de rugby[194] ». Edgar Faure voit en lui un homme « solennel et distant » auquel il attribue une certaine morgue, sans doute, ajoute-t-il, parce qu'il ne s'intéresse pas à lui[195].

Les Britanniques sont représentés par Sir Hartley Shawcross, qui avait succédé à Sir David Maxwell Fyfe aux accords de Londres après la victoire des travaillistes. Mais Shawcross est souvent appelé à Londres en raison de ses obligations au sein du gouvernement et c'est Sir David Maxwell Fyfe qui assure principalement la charge de l'accusation britannique. Les procureurs soviétiques sont le général Rudenko et son adjoint le colonel Y.V. Pokrovsky. Ils portent, comme leurs collègues, un uniforme. Enfin, l'accusation française est représentée par François de Menthon, qui a été nommé par De Gaulle. En janvier 1946, alors que De Gaulle se retire, De Menthon quitte Nuremberg pour assurer les fonctions de ministre de la justice en France. Il est remplacé par un grand avocat civiliste, Auguste Champetier de Ribes, qui est assisté d'Edgar Faure et de Charles Dubost, avocat également.

Le TMI innove sur bien des points. Tout d'abord, il s'agit de la première instance pénale internationale. Ensuite pour la première fois la notion de crime contre l'humanité est invoquée. Enfin et surtout, la procédure est inhabituelle : des films sont retenus comme preuve contre les accusés et les audiences sont filmées.

2.1.1 Le filmage du procès

Comme le souligne Christian Delage :

> C'est à Nuremberg que, pour la première fois, on a eu recours à l'image animée à la fois pour sensibiliser les protagonistes du procès aux atrocités

leur tenue militaire en tant que juges militaires. LINDEPERG Sylvie, *Nuremberg…, op. cit.,* p. 169 et suiv.

[193] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.,* p. 35.

[194] LAZARD Didier, *Le Procès de Nuremberg, récit d'un témoin,* Paris, 1947, p 29, cité dans WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.,* p. 35.

[195] FAURE Edgar, *Mémoires II…, op. cit.*, p. 21, cité dans WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.,* p. 35.

> nazies (image comme preuve) et pour faire connaître, à l'extérieur du prétoire, les débats qui s'y sont déroulés pendant dix mois (image comme archive). L'ensemble de ces nouveautés a fait jurisprudence et se retrouve, tout ou partie, dans les grands procès historiques du second XX^e^ siècle, de Jérusalem (procès Eichmann) à la Haye (Tribunal pénal international pour l'ex Yougoslavie) [196].

Enfin, dès mai 1945, James Donovan et Robert Jackson décident de filmer le procès et d'en confier la responsabilité à John Ford et son équipe. La Field Photo se prépare sous la direction de Ford qui rédige une note d'intention. Celle-ci précise que les opérateurs mettront en valeur la dignité de la Cour et « la rigoureuse impartialité des débats ». Ils accorderont une « grande importance » au discours du procureur général américain et produiront « des archives pour l'Histoire qui resteront comme une justification permanente de *notre* démocratie et serviront à dissuader pour toujours les peuples vaincus[197] ». Le projet de Ford révèle un imaginaire de la justice qui puise largement dans les fictions de prétoire hollywoodiennes : il imagine un procès « au suspens intense » fondé sur « l'affrontement entre les avocats de la défense et de l'accusation ». Le filmage suit les codes hollywoodiens : Ford préconise de multiplier les positions et les points de vue sur la scène judiciaire. Les opérateurs filment tous les protagonistes – témoins, juges, accusation, défense, public, presse – en variant les échelles et les perspectives. Deux caméras sont constamment dirigées sur le banc des accusés qu'elles montrent en gros plans et en plans généraux. Les échanges sont filmés en champs-contrechamps et les opérateurs s'autorisent de nombreux plans d'écoute. La diversité des angles de vue et les jeux d'échelles rendent le drame judiciaire dans sa pleine amplitude[198]. Mais dans le courant du mois d'août, le tournage du film est retiré à la Field Photo de Ford pour être confié à l'Army Pictorial Service du Signal Corps. Les opérations de filmage sont coordonnées par le lieutenant Chester Kreiswirth, le colonel Kirk B Lawton assurant la direction des prises de vue. Si les archives sont muettes sur les raisons de ce dessaisissement, Sylvie Lindeperg

---

[196] DELAGE Christian, « Nuremberg, le premier procès filmé », *l'Histoire*, n° 303, 11/2005, p. 77 et suiv.,
http://www.cairn.info/magazine-l-histoire-2005-11-page-77.htm.

[197] LINDEPERG Sylvie, *Nuremberg…, op. cit.,* p. 148. Toutes les citations de Ford sont tirées du document « A Note of the Film Record of the War Criminal Trials », Field Photographic and War Crimes. NARA RG226 E : A1 148 B : 73F : 1038. Cette note concerne le filmage du TMI, mais aussi d'autres procès « mineurs » de criminels de guerre.

[198] LINDEPERG Sylvie, *Nuremberg…, op. cit.,* p. 150.

formule différentes hypothèses. La plus probable tient au désaccord entre James Donovan et Robert Jackson sur la façon de mener le procès. Jackson souhaite s'appuyer sur les écrits alors que Donovan privilégie les témoins et souhaite théâtraliser les débats dans le « style habituel des dossiers criminels américains[199] ». L'idée de Donovan est de séduire les journalistes afin d'accomplir les desseins américains et porter les messages de Jackson auprès de l'opinion mondiale. Mais Robert Jackson n'est pas d'accord et a décidé d'appeler à la barre un nombre restreint de témoins. Ils n'auront pas la charge de « dire l'Histoire ».

La Cour doit valider l'autorisation de filmage. Dans un premier temps, les juges Britanniques et Américains sont assez hostiles au projet. Les Français y sont plutôt favorables et les Russes trouvent inéquitables qu'une seule nation ait la possibilité de filmer les débats. Le lieutenant Kreiswirth se charge d'exposer aux magistrats sa philosophie du filmage ; il indique les emplacements des caméras, rassure sur l'absence de perturbations du procès et notamment sur l'absence de bruits, les caméras étant placés dans des lieux aménagés. Bien que le juge Biddle soit réticent, l'autorisation est finalement accordée de filmer le procès. Les opérateurs américains chargés de filmer ont pour consigne de ne pas gêner le bon déroulement de l'audience. Les caméras doivent être placées discrètement (sur la photo ci-dessous : une caméra est placée à la droite des magistrats permettant ainsi de filmer de face les accusés. Une autre caméra est placée sur la mezzanine face aux juges). Notons que ni les Français ni les Britanniques ne filment le procès. Seuls les Soviétiques utilisent une caméra portée au début et à la fin du procès[200].

[199] *Ibid*., p. 153.
[200] DELAGE Christian, *La vérité par l'image…, op. cit.,* p. 191. Les Russes disposent de deux caméras sonores et de petites Eyemo de poing, LINDEPERG Sylvie, *Nuremberg…, op. cit.*

Figure 1 : Tribunal de Nuremberg[201]

Les opérateurs disposent de pellicules de courte durée et ne peuvent filmer que des extraits des audiences. Ils couvrent cependant la plupart des sessions et permettent ainsi la constitution d'archives qui seront précieuses par la suite. Il en résultera un peu moins d'une trentaine d'heures d'enregistrements qui seront conservées dans les locaux des Archives nationales américaines. Ces images sont aujourd'hui disponibles en France au Mémorial de la Shoah[202].

Annette Wieviorka estime, contrairement à ce qui est souvent affirmé, que la décision de filmer le procès fut probablement prise pour fournir des images aux actualités et réaliser ultérieurement un documentaire, et non pour constituer des archives filmées. Selon elle, cette décision de filmer le procès reste « opaque » à ce jour[203]. Certaines images de Nuremberg seront en effet diffusées lors des actualités cinématographiques internationales de l'époque. Plusieurs documentaires seront également réalisés à partir des rushes, dont *The Sealed Verdict*, réalisé par la Paramount en 1947[204].

En regardant aujourd'hui les images de ce procès vieux de plus de soixante-dix ans, largement diffusées, le spectateur est à même de saisir l'émotion et la tension qui régnait dans le tribunal, sans doute bien mieux qu'en lisant les comptes rendus

---

[201] Image issue de https://www.dw.com/fr/il-y-a-75-ans-le-proc%C3%A8s-de-nuremberg-en-allemagne-jamais-autant-de-femmes-noires-candidates-aux-municipales-br%C3%A9siliennes/av-55647872.

[202] Mémorial de la Shoash, Paris, copies de la collection Steven Spielberg Film and Video Archive.

[203] FRODON Jean-Michel (dir.), *Le cinéma et la Shoah*…, *op. cit*., p. 219.

[204] Le conseiller technique est Gordon Dean, il sort en salle en novembre 1948, LINDEPERG Sylvie, *Nuremberg…, op. cit.,* p. 351 et suiv.

d'audience. Lors du procès Eichmann, c'est le même dessein de constituer des archives qui guide Ben Gourion et les juges de la Cour Suprême de Jérusalem dans leur décision d'autoriser le filmage du procès Eichmann par Léo Hurwitz et Milton Fruchtmann. Les images du procès Eichmann ont été mises en ligne au printemps 2011, par les archives d'État israéliennes et le musée Yad Vashem. En France, le filmage des procès Barbie, Touvier, Papon, a été autorisé par la loi du 11 juillet 1985 votée sur proposition du Garde des Sceaux de l'époque, Robert Badinter. La méfiance à l'égard des images était alors plus grande qu'à l'époque des procès de Nuremberg et Eichmann, époque à laquelle Sylvie Lindeperg se réfère comme à « l'ère de l'innocence[205] ». La loi de 1985 permet le filmage dans le cas de procès « présentant un intérêt pour la constitution d'archives historiques de la Justice ». Les images ne peuvent être communiquées au public qu'après un délai de cinquante ans, délai qui peut être levé par certaines dérogations accordées par le Tribunal de Grande Instance. En outre, elle encadre strictement les conditions selon lesquelles les caméras peuvent procéder à l'enregistrement des images du procès, pour éviter un effet « spectacle »[206]. Sylvie Lindeperg souligne que « l'enregistrement filmé relève avant tout d'un enjeu archivistique visant à conserver les traces des procès pour les futurs chercheurs qui les consulteront avec le recul critique, loin des passions de l'actualité[207] ». Avec les procès devant les TPIY, on entre dans « l'ère de la technologie[208] ». Les images des procès devant les tribunaux internationaux sont en effet transmises quasiment en direct [209]. Leur vocation est double : constituer des archives, et être diffusées auprès du public via Internet et la télévision. Ajoutons que le procès de Francfort fit l'objet d'un enregistrement audio uniquement.

De nombreuses fictions se sont emparées de ces procès, recyclant bien souvent les images d'archives soit en les insérant directement dans le film (*Hannah Arendt, The Eichmann Show, Résolution 819*[210]) soit en empruntant aux acteurs des procès

[205] LINDEPERG Sylvie, *Nuremberg…, op. cit.*
[206] La loi du 22 décembre 2021 (loi 2021-1729) pour la confiance dans l'institution judiciaire et son décret d'application modifient les conditions d'enregistrement des procès.
[207] LINDEPERG Sylvie, « Du prétoire à l'écran. Éléments de réflexion sur le filmage des procès », *Études*, t. 416, 4/2012, p. 507-518, https://www.cairn.info/revue-etudes-2012-4-page-507.htm.
[208] *Ibid*.
[209] Un décalage d'environ trente minutes est prévu entre la prise d'images et leur diffusion pour permettre un contrôle.
[210] Téléfilm, France, Giacomo Battiato, 2008.

(accusés, juges, procureurs ou témoins) leurs mimiques, leur attitude ou leurs propos (*Judgment at Nuremberg*, *Nuremberg).*

2.1.2 Déroulé du procès et verdict

Le mercredi 21 novembre, le Président Lord Justice Lawrence demande aux accusés s'ils entendent plaider coupable ou non coupable. Les vingt et un accusés déclarent plaider non coupable. Juste après ces déclarations, Robert Jackson est appelé à délivrer son réquisitoire, au nom du Ministère public. Sa prestation est brillante. Il conclut par ces mots :

> La véritable partie plaignante à votre barre est la civilisation. Dans tous nos pays, la civilisation est encore imparfaite et elle doit lutter. Elle ne prétend pas que les États-Unis ou tout autre pays n'ont pas une part de responsabilité dans les circonstances qui ont fait du peuple allemand une proie facile pour les flatteries et les menaces des conspirateurs nazis.

Le procès dure dix mois. Soixante et un témoins sont cités par la défense et trente-trois par l'accusation. Conformément à la procédure anglo-saxonne, l'essentiel de l'instruction a lieu à l'audience même si les témoins ont été longuement entendus avant de déposer. Le procès de Nuremberg s'appuie cependant davantage sur des preuves écrites que sur les témoignages. Il est vrai qu'un film est utilisé pour la première fois comme preuve. Ce moment important du procès sera étudié en détail un peu plus loin.

Même si le procès de Nuremberg constitue un moment essentiel de la justice pénale internationale, il demeure qu'il fut long et finalement assez monotone. Comme le souligne Annette Wieviorka :

> Somme toute et tous les observateurs sont d'accord sur ce point, ce fut un procès ennuyeux et on s'y ennuya beaucoup, y compris les accusés qui y risquaient leur peau. Derrière les lunettes noires, ils somnolent souvent. D'emblée la salle paraît silencieuse et paisible, note l'un d'eux. On entend quelqu'un parler quelque part et on a l'impression d'assister à une simple conversation. En apparence, il ne se passe rien : c'est une pièce sans action jouée par des muets. Il est impossible de deviner que les vainqueurs sont en train d'évaluer la responsabilité de ceux qui ont déclenché une guerre au cours de laquelle le monde a failli sombrer. Seuls les écouteurs placés devant chaque

> siège laissent supposer qu'il se passe quelque chose dans cette salle, traduisant en quatre langues ce que l'orateur débite à voix basse[211].

Le jugement est rendu les 30 septembre et 1er octobre 1946, le dernier jour étant consacré aux responsabilités individuelles. Le premier à recevoir la décision des juges est Göring ; il est déclaré coupable des crimes visés par les quatre chefs d'accusation : plan concerté ou complot, crimes contre la paix, crimes de guerre, et crimes contre l'humanité. Le second est Rudolf Hess qui est reconnu coupable seulement des deux premiers chefs d'accusation. Sont déclarés en outre coupables des crimes visés par les quatre chefs d'accusation : von Ribbentrop, Rosenberg, Neurath, Keitel, Jodl, Streicher. Tous, hormis Hess, Schacht, von Papen Raeder, Donitz et Fritzsche sont reconnus coupables de crimes contre l'humanité.

Onze des accusés sont condamnés à mort par pendaison : Göring, Von Ribbentrop, Kaltenbrunner, Rosenberg, Bormann (par contumace), Frank, Sauckel, Seyss-Inquart, Streicher, Keitel, et Jodl.

LE VERDICT *

ACCUSÉS	CHEFS D'ACCUSATION				VERDICT
	plan concerté ou complot	crimes contre la paix	crimes de guerre	crimes contre l'humanité	
GÖRING maréchal du Reich, commandant en chef de la Luftwaffe	■	■	■	■	mort
RIBBENTROP ministre des Affaires étrangères	■	■	■	■	mort
HESS adjoint de Hitler jusqu'en 1941	■	■	□	□	prison à vie
KALTENBRUNNER chef du RSHA	□		■	■	mort
ROSENBERG théoricien de l'antisémitisme, ministre des Territoires occupés de l'Est	■	■	■	■	mort
FRANK gouverneur général de Pologne	□		■	■	mort
BORMANN successeur de Hess	□		■	■	mort par contumace
FRICK ancien ministre de l'Intérieur	□	■	■	■	mort
LEY chef du Front du travail, s'est suicidé en prison le 25 octobre 1945					
SAUCKEL commissaire général à la main-d'œuvre	□	□	■	■	mort
SPEER ministre de l'Armement et de la Production de guerre	□	□	■	■	vingt ans de prison
FUNK ministre de l'Économie, président de la Reichsbank	□	■	■	■	prison à vie
SCHACHT président de la Reichsbank jusqu'en 1939, ministre de l'Économie jusqu'en 1937	□	□			non coupable
VON PAPEN ex-chancelier du Reich, ambassadeur en Turquie	□	□			non coupable
NEURATH ministre des Affaires étrangères jusqu'en 1938, protecteur de Bohême-Moravie jusqu'en 1943	■	■	■	■	quinze ans de prison
SCHIRACH chef de la Jeunesse hitlérienne, Gauleiter de Vienne	□			■	vingt ans de prison
SEYSS-INQUART commissaire du Reich pour les Pays-Bas	□	■	■	■	mort
STREICHER directeur du « Stürmer »	□			■	mort
KEITEL chef du haut commandement des forces armées	■	■	■	■	mort
JODL chef de l'état-major	■	■	■	■	mort
RAEDER commandant en chef de la Marine jusqu'en 1943	■	■	■		prison à vie
DÖNITZ commandant en chef de la Marine	□	■	■		dix ans de prison
FRITZSCHE directeur du service de la radio au ministère de la Propagande	□		□	□	non coupable
	□ inculpé ■ condamné				

* Ce tableau est paru dans : Annette Wieviorka, « Le Procès de Nuremberg », *L'Histoire*, n° 136, septembre 1990.

Figure 2 : Condamnations prononcées par le TMI[212]

---

[211] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.,* p. 44.

[212] Tableau paru dans WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg*, *op cit,* p 178

2.1.3 Critiques du procès

Le procès de Nuremberg, en dépit du fait qu'il constitua une immense innovation, fut également très critiqué. Annette Wieviorka expose ses propres doutes, suggérant qu'«il eût probablement mieux valu, comme il fut suggéré alors, que les nazis fussent jugés dans un procès organisé par des États restés neutres pendant le conflit ou par des Allemands ayant lutté, en Allemagne même ou en exil, contre le nazisme[213] ». Pourtant, le procureur Jackson avait très vite abordé sans détours la question de la justice des vainqueurs en affirmant :

> Avant d'entrer dans la discussion détaillée des preuves, des considérations d'ordre général pouvant influer sur le crédit accordé à ce procès aux yeux du monde doivent être envisagées en toute franchise. […] Malheureusement, le caractère de ces crimes est tel que l'accusation doit être présentée, et le jugement rendu par les nations victorieuses contre leur ennemi vaincu. Le caractère mondial des actes d'agression commis par ces hommes n'a laissé que quelques pays réellement neutres. […] Il faut que nous n'oubliions jamais que les faits sur lesquels nous jugeons ces accusés aujourd'hui sont les faits sur lesquels l'histoire nous jugera demain. Tendre un calice empoisonné à ces accusés, c'est le porter nous-mêmes à nos lèvres. Il faut, dans notre tâche, que nous fassions preuve d'une objectivité et d'une intégrité intellectuelle telles que ce procès s'impose à la postérité, comme ayant répondu aux aspirations de justice de l'humanité[214].

En dépit de ce point de vue très clair, certains comme le professeur Ludwig Erhardt[215] déplorent cette justice de « vainqueurs » :

> Il est à regretter qu'à Nuremberg, la loi fut appliquée par les seuls vainqueurs. La promesse que malgré cela, le droit des gens, et non celui des vainqueurs serait appliqué aurait été plus convaincante si le glaive de la loi avait été laissé entre les mains des puissances neutres. Il est vrai qu'il y eut peu de neutres au cours de cette guerre mondiale mais il y eut cependant la Suisse, la Suède, le Portugal, pays dans lesquels les spécialistes du droit international et les juges avertis ne manquent pas. Enfin, la confiance dans la jurisprudence de cette Cour et l'effet moral du jugement auraient été plus grands chez les Allemands,

---

[213] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.,* p. 179.
[214] TAYLOR Telford, *Procureur à Nuremberg*, *op. cit.*, p. 185-186.
[215] Ludwig Erhardt a succédé en 1963 à Adenauer. Cité dans POLIAKOV Leon, *Le bréviaire de la haine,* Paris, Calmann-Levy, 1951, p. 274 et dans WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.,* p. 179.

> si des juges allemands avaient participé à un procès dont tous les justiciables étaient allemands.

La philosophe Julie Saada explique :

> […] des critiques très sévères ont été adressées, aussi bien au tribunal de Nuremberg qu'à celui de Tokyo, comme étant une justice de vainqueurs, c'est-à-dire un moyen utilisé par ces derniers pour cacher leurs propres crimes. L'une des plus vigoureuses critiques fut d'ailleurs celle de Kelsen pour qui la sanction des criminels de guerre n'a été qu'une manière de poursuivre les hostilités, dès lors que les vainqueurs avaient refusé que leurs ressortissants coupables de crimes soient aussi sanctionnés. Et l'on a aussi souligné à quel point Nuremberg, quoiqu'ayant codifié le crime contre l'humanité et contribué de manière décisive au développement du droit pénal international, ne fut pas le procès de l'holocauste[216].

La présence de l'URSS parmi les puissances accusatrices fait aussi l'objet de critiques : les massacres perpétrés à Katyn sur des officiers polonais ne sont pas évoqués au cours du procès. Mais l'attitude des États-Unis, qui, avec le bombardement de Hiroshima et Nagasaki, a tué des milliers d'hommes, de femmes et d'enfants est également relevée notamment par Casamayor (Serge Fuster de son vrai nom) qui fit partie de l'accusation française au procès : « Fusiller cent mille hommes, femmes, enfants, vieillards comme la *Wehrmarcht* le fit en Ukraine c'est mal. Tuer cent mille, deux cent mille hommes, femmes, enfants, vieillards, par bombardement comme à Dresde, Hiroshima, Nagasaki, c'est bien[217] ».

Léon Poliakov relève une formule fréquemment utilisée : « À dater de maintenant, il y a deux genres de droit international, un pour les Allemands, l'autre pour le reste du monde[218] ».

Aux États-Unis et en Grande-Bretagne, des voix s'élèvent contre le verdict jugé trop dur. Le sénateur Taft parle de « viol de la justice » et un célèbre commentateur militaire, J.F.C Fuller, estime que les condamnés allemands n'ont pas été mieux traités que les victimes juives : « Dans le premier cas, les Juifs avaient à souffrir parce qu'ils étaient une race que les nazis avaient en horreur, dans l'autre, les généraux ont à souffrir parce qu'ils appartiennent à une organisation dont le monde

---

[216] SAADA Julie, « La justice pénale internationale entre idéaux et justifications », *Revue Tiers Monde*, nº 205, janvier-mars 2011.
[217] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.,* p. 181.
[218] POLIAKOV Léon, *Le bréviaire…, op. cit.*, p. 274 et WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.,* p. 181.

a horreur. Chercher une différence serait couper des cheveux en quatre[219] ». La position de Taft apparaît totalement absurde aujourd'hui mais elle est un indice de l'indignation de l'époque face à un verdict sévère et qui restera pour beaucoup, injuste.

Quelques trente années plus tard, Marcel Ophuls, avec *The Memory of Justice* (1976) propose « le procès du procès ». Son documentaire est une remise en question de Nuremberg. Il épouse la forme d'une enquête menée auprès de nombreuses personnes grâce à des entretiens (qu'on pourrait aussi parfois appeler des interrogatoires...). Il utilise des preuves (les images des procès par exemple pour confirmer ou récuser les dires des témoins). Il soulève des questions philosophiques : existe-il une moralité internationale ? Qui est habilité à juger les Allemands ? Que peut/doit résoudre un procès ? Comment juger des individus par rapport à des événements collectifs ? Dans *The Memory of Justice*, Ophuls s'interroge sur la pertinence des procès de Nuremberg, sur leur légitimité morale, sur leur efficacité, sur les motivations des participants. Le réalisateur offre donc un discours critique. C'est à ce titre que l'on peut affirmer qu'Ophuls signe un « film-procès ». Nuremberg jugeait les criminels nazis, Ophuls juge Nuremberg.

Comme le dit Marcel Ophuls :

> Nuremberg, dans la structure de *The Memory of Justice* joue le même rôle que Clermont Ferrand dans le *Le Chagrin et la Pitié* : c'est le lieu où les destins individuels et les destins collectifs se rencontrent. Pour la construction du film, c'est le manche de l'éventail. À partir de là, l'enquête permet des retours en arrière, mais aussi des réflexions sur le présent, et débouche sur l'avenir. Vietnam, Algérie, bombe atomique, stalinisme, CIA, tortures en Amérique latine et ailleurs. Hitler, en fin de compte, semble être à la fois le grand vaincu et le grand vainqueur du XX^e^ siècle[220].

Selon les mots d'Ophuls lui-même, Nuremberg ne constitue que le « manche de l'éventail » à partir duquel se déploient les différentes thématiques et problématiques du film. À l'origine, Ophuls s'interroge sur les procès en général. Cependant, son enquête sur Nuremberg le mène directement à d'autres évènements historiques : la guerre d'Algérie, la guerre du Vietnam, les bombes atomiques au Japon. En abordant d'autres évènements mondiaux, le réalisateur démontre que les

---

[219] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.,* p. 181.
[220] LOWY Vincent, *Marcel Ophuls,* Paris, Le Bord de l'Eau, 2008.

problématiques propres à Nuremberg sont toujours d'actualité. La guerre du Vietnam est abordée parce qu'elle offre une perspective nouvelle du concept de crime contre l'humanité et qu'elle permet d'aborder à nouveau le problème de la responsabilité individuelle face à la responsabilité collective. À partir de son enquête sur Nuremberg*, The Memory of Justice* débouche sur des interrogations fondamentales, elle fait émerger des principes moraux universels qui permettront de penser une justice moderne. En cela, on peut dire que le film est avant-gardiste, il pose des bases qui seront reprises dans le procès de Milosevic.

Il demeure aujourd'hui que le plus grand mérite du procès de Nuremberg fut sans doute de fournir des archives pour la postérité. Selon le procureur Robert Kempner, Nuremberg fut :

> un laboratoire politologique sans précédent, qui avait été préparé par les États-Unis car les équipes qui se penchèrent sur nos documents avaient été formés là-bas. Effectivement le procès de Nuremberg fut le plus grand centre de recherche qui ait jamais existé. Où ailleurs qu'à Nuremberg a-t-on disséqué un État aussi systématiquement[221] ?

La politologue américaine Judith Shklar estime quant à elle que Nuremberg fut une entreprise purement légaliste c'est à dire qui évacuait du droit et de la justice toute dimension morale et politique :

> Pour autant qu'il concernait les crimes contre l'humanité, le procès [de Nuremberg] fut à la fois nécessaire et avisé. Il ne peut être comparé aux procès conduits dans des systèmes juridiques plus stables. Il fut plutôt un moyen légaliste d'éliminer les leaders nazis d'une manière telle que leurs contemporains, dont dépendait l'avenir immédiat de l'Allemagne, puissent apprendre exactement ce qui avait eu lieu dans l'histoire récente. Précisément en raison du légalisme traditionnel des classes professionnelles et bureaucratiques allemandes, les preuves présentées de cette façon et le jugement rendu sur la base des délibérations du procès purent être efficaces[222].

Depuis les années 90, les critiques du procès se diversifient. Il est aujourd'hui reproché aux artisans de Nuremberg d'avoir laissé le génocide à la périphérie du procès et de n'avoir pas donné une place suffisante aux victimes. Parallèlement au grand procès de Nuremberg, d'autres procès se déroulent en Allemagne dans

---

[221] MOURALIS Guillaume, « Le procès de Nuremberg : retour sur soixante-dix ans de recherche », *Critique internationale*, nº 73, 4/2016, p. 159-175, https://www.cairn.info/revue-critique-internationale-2016-4-page-159.htm.

[222] *Ibid.*

chacune des zones d'occupation. Ils aboutissent à l'inculpation de 5 006 personnes dont 794 sont condamnées à mort et 486 exécutées[223]. Douze procès dits « successeurs » se tiennent notamment dans la zone américaine, conduits par Telford Taylor. Des procès débutent devant les tribunaux allemands, même si les condamnations restent faibles et pour des délits mineurs. Selon Devin O. Pendas[224], entre 1945 et 1949, 4 419 allemands sont inculpés dans les tribunaux ouest-allemands pour crimes nazis, quinze d'entre eux seulement étant des crimes commis dans les camps. Par contraste, la période de 1949 à 1958 est marquée par ce qu'un historien allemand, Gotthard Jasper, appelle « half-hearted judicial processing of the Nazi past[225] », c'est-à-dire un traitement judiciaire du passé nazi en demi-teinte. En Allemagne, l'atmosphère est à la reconstruction : le temps n'est guère à la recherche des nazis et il faudra encore des années avant que le premier grand procès de nazis se tienne en Allemagne. Dans d'autres pays, les criminels sont jugés selon la déclaration de Moscou qui avait prévu que ceux qui avaient commis des exactions dans un seul pays y soient jugés. Ainsi des tribunaux ordinaires jugent des criminels (Norvège, Danemark ou Yougoslavie), des tribunaux militaires spéciaux sont mis en place en Grèce et en Italie et des tribunaux spéciaux voient le jour en Tchécoslovaquie et en Pologne. En France aussi des procès se tiennent comme celui de Klaus Barbie (par contumace).

Le 11 décembre 1946, l'Assemblée générale des Nations Unies se réunit et affirme que les principes du droit international du Tribunal de Nuremberg font désormais partie du droit international : les résolutions 95 et 96 consacrent ce principe que « le génocide est un crime en vertu du droit international ». Le 9 décembre 1948, l'Assemblée générale adopte la Convention sur la prévention et la répression du crime de génocide. La Cour criminelle internationale prévue par l'article VI ne sera jamais créée.

Les procès de Nuremberg n'ont pas été très bien perçus par la population allemande en général. Même parmi ceux qui considéraient que les criminels nazis méritaient d'être punis, les critiques sur la forme des procès menés par les Alliés étaient

[223] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.,* p. 183.
[224] PENDAS Devin O*., The Frankfurt Auschwitz Trial, 1963-1965: Genocide, History and the Limits of the Law*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 14.
[225] Gotthard Jasper cité par PENDAS Devin O*., The Frankfurt Auschwitz Trial*…, *op. cit*., p. 14.

nombreuses. Un juriste allemand, Otto Strahmer, écrit en 1945, mettant en cause la légitimité même du procès :

> That the defendants at Nuremberg were held responsible, condemned and punished, will seem to most of us initially as a kind of historical justice. However, no one who takes the question of guilt seriously, above all no responsibly thoughtful jurist, will be content with this sensibility nor should they be allowed to be. Justice is not served when the guilty parties are punished in any old way, even if this seems appropriate with regard to their measure of guilt. Justice is only served when the guilty are punished in a way that carefully and conscientiously considers their criminal errors according to the provisions of valid law under the jurisdiction of a legally appointed judge[226].

2.1.4 Suites du procès de Nuremberg en Allemagne

En 1949, la République fédérale d'Allemagne (RFA) est créée. La politique du chancelier Adenauer repose sur une volonté d'oubli de la période du nazisme et une réintégration massive d'anciens nazis. Dans les années 50, seuls quelques dizaines d'allemands sont condamnés par la justice ouest allemande pour « assassinats commis sous le III[e] *Reich* ». Cet aspect sera exploité par le film *Im Labyrinth des Schweigens*. En 1958 a lieu le procès d'Ulm au cours duquel dix membres des *Einsatzgruppen* sont jugés. La société allemande découvre avec ce procès qu'une grande partie des crimes nazis est demeurée impunie[227]. D'autres procès suivent : le procès de Bonn (1962-1963) au cours duquel douze criminels nazis responsables de l'utilisation de camion à gaz à Chelmno sont jugés[228] ; le procès de Düsseldorf, d'octobre 1964 à septembre 1965 contre dix accusés du camp d'extermination de Treblinka ; le procès de Hagen (septembre 1966-décembre 1966) contre douze

---

[226] PENDAS Devin O., *The Frankfurt Auschwitz Trial*…, *op. cit*., p. 23 : « Que les accusés de Nuremberg aient été tenus pour responsables, condamnés et punis, apparaîtra d'abord à la plupart d'entre nous comme une sorte de justice historique. Cependant, aucune personne prenant au sérieux la question de la culpabilité, et surtout aucun juriste réfléchi et responsable, ne se contentera de cette sensibilité et ne devrait être autorisé à le faire. La justice n'est pas rendue lorsque les coupables sont punis de n'importe quelle manière, même si cela semble approprié par rapport à leur degré de culpabilité. La justice n'est servie que lorsque les coupables sont punis d'une manière qui prend en compte soigneusement et consciencieusement leurs erreurs criminelles, conformément aux dispositions d'une loi valide et sous la juridiction d'un juge légalement nommé ».

[227] BOURREL Magali, entretien avec Guillaume Mouralis, « Le procès de Francfort est décisif dans l'histoire de la mémoire du nazisme en Allemagne », https://www.zerodeconduite.net/article/le-proces-de-francfort-est-decisif-dans-lhistoire-de-la-memoire-du-nazisme-en-allemagne.

[228] Camp d'extermination situé à 60 kilomètres de Lodz en Pologne. Le gazage dans des camions a été une étape avant l'utilisation des chambres à gaz.

membres des SS du camp d'extermination de Sobibor[229]. En octobre 1958, les autorités allemandes ont créé une agence fédérale chargée d'enquêter sur les crimes nazis commis en dehors des frontières de la RFA : l'Office central de l'administration fédérale pour l'instruction des crimes nazis. Basée à Ludwigsburg[230], près de Stuttgart, l'agence mène des enquêtes préliminaires, rassemble les preuves relatives aux crimes les plus graves et transmet les dossiers concluants au Parquet. Cette agence est en partie à l'origine du procès de Francfort. C'est dans ce contexte qu'intervient le procès d'Adolf Eichmann, qui s'inscrit directement dans la lignée du procès de Nuremberg.

2.2 Le procès Eichmann en Israël

Adolf Eichmann naît en Rhénanie à Soligen, le 19 mars 1906, dans une famille protestante très pratiquante. Il est l'aîné de cinq enfants d'un premier lit. En 1914, la famille s'installe à Linz en Autriche, le père, Adolf Karl Eichmann y travaillant comme directeur commercial de la compagnie d'électricité et des tramways locale. La mère décède en 1916, Eichmann a alors 10 ans. Son père se remarie. En 1932, âgé de trente-six ans, après avoir occupé différents emplois non qualifiés, notamment auprès de la société minière, Eichmann adhère au parti nazi. Il quitte l'Autriche pour l'Allemagne en 1933 et sert dans l'armée puis dans les camps d'entraînement SS à Lechfeld et Dachau. Il est alors sergent. En 1935, il entre au Service des affaires juives qui travaille en collaboration avec le service juif de la Gestapo. Il apprend des rudiments de yiddish et d'hébreu, et se spécialise dans « l'organisation sioniste mondiale ». En 1937 il se rend en Palestine. Après l'*Anschluss* en mars 1938, il est nommé à la tête du bureau chargé des « affaires juives et des évacuations » et est promu au grade de *SS Obersturmbannführer*. En 1944, il est chargé d'organiser la déportation des Juifs hongrois à Auschwitz. En 1945, il est arrêté par les Américains à Ulm et fait prisonnier sous l'identité usurpée d'Adolf Karl Barth. Il parvient à s'échapper mais est à nouveau arrêté par les américains et se présente cette fois sous l'identité du SS Otto Eckmann. En janvier 1946, il parvient à disparaître et se cache en Allemagne durant quatre ans, dans la zone de Lünebourg où il est éleveur de poules et bûcheron. En 1950 il part en

[229] Entretien avec Gerhard Wiese conduit par Daniel Bonnard, http://alencontre.org/europe/allemagne/il-y-a-50-ans-le-proces-de-francfort-auschwitz.html.
[230] La ville dans laquelle a été tourné le film *Le Juif Süss* de Veit Harlan.

Argentine où il s'installe sous le nom de Ricardo Klement avec sa famille. Son départ a été préparé et organisé par un réseau dirigé par le chef des services secrets argentins de l'époque, Rodolfo Freude. Le réseau est soutenu par l'Église catholique. En Argentine, Eichmann exerce divers métiers mais sa situation financière est précaire. Espérant améliorer sa situation, il accepte la proposition d'un journaliste ancien officier SS Willem Sassen, d'écrire un livre sur lui. Les confidences de Eichmann sont enregistrées par Sassen sur un magnétophone. Des extraits paraîtront dans le magazine *Life* après l'enlèvement du criminel. Eichmann y apparaît comme nostalgique de l'époque du nazisme. Si Simon Wiesenthal est toujours à la recherche d'Eichmann, les recherches d'anciens nazis ont perdu de leur vigueur, l'époque est à la réunion des efforts pour développer le tout nouvel État juif. Le hasard mène à la piste Eichmann. La fille de Lothar Hermann, survivant du camp de Dachau, fréquente un certain Nick Eichmann. Au cours d'un dîner familial, celui-ci déclare : « Il aurait mieux valu pour tout le monde que les Allemands eussent pu achever leur travail d'extermination[231] ». Un an plus tard, en lisant un quotidien argentin, Hermann découvre que des procès de criminels nazis se tiennent en Allemagne. L'article mentionne le fait qu'Eichmann est toujours en fuite. Sachant qu'il ne peut compter sur l'ambassade d'Allemagne à Buenos Aires qui est infestée d'anciens nazis, Hermann écrit aux procureurs de Francfort dont le nom était mentionné dans le journal, pour leur apprendre qu'Eichmann se cache à Buenos Aires. C'est Fritz Bauer qui reçoit la lettre de Lothar Hermann. Ne souhaitant pas s'appuyer sur le gouvernement et les hommes politiques allemands pour obtenir l'arrestation d'Eichmann, il transmet aux services secrets Israéliens les renseignements permettant d'arrêter Eichmann. Déçu par le manque de bonne volonté du Mossad pour retrouver Eichmann, Bauer se rend en Israël fin 1959 pour rencontrer Haïm Cohen, ancien ministre de la Justice et conseiller du gouvernement. Lors d'une réunion avec Cohen, Isser Harel (chef du Mossad) et Zvi Aharoni (enquêteur), il est décidé d'envoyer ce dernier en Argentine pour s'occuper de Eichmann. En mai 1960, une équipe d'agents secrets est dépêchée à Buenos Aires : des planques sont louées, des repérages effectués et le 11 mai, Eichmann est enlevé alors qu'il descend de l'autobus qui le ramène de son travail de contremaître à l'usine Mercedes Benz. Eichmann passe neuf jours enfermé dans une villa avant

[231] WIEVIORKA Annette, *Eichmann, de la traque au procès*, Bruxelles, André Versaille Éditeur, 2011, p. 23.

son départ en Israël. Le 20 mai, il est embarqué dans un avion de la compagnie El Al, dans le plus grand secret. Le 23 mai 1960, le premier ministre Ben Gourion annonce au Parlement israélien :

> Je dois informer la Knesset qu'il y a peu de temps, un des principaux criminels de guerre nazis, Adolf Eichmann, qui fut responsable avec les leaders nazis de qu'ils appellent "la Solution Finale du problème juif" c'est-à-dire de l'extermination de six millions de Juifs en Europe, a été découvert par les services de sécurité israéliens. Adolf Eichmann est d'ores et déjà en Israël et sera jugé prochainement conformément aux dispositions de la loi sur le châtiment des nazis et de leurs collaborateurs[232].

Aussitôt, la presse israélienne et « mondiale » s'empare de l'événement. De nombreux ouvrages sont publiés et des films ou téléfilms sont réalisés[233]. Les circonstances de la capture du criminel ne sont pas dévoilées. Mais l'Argentine considère que sa souveraineté a été violée, ne reconnaissant pas qu'elle a abrité l'un des plus grands criminel nazi et affirmant que Eichmann se serait installé sur son territoire sous un nom d'emprunt. Le 15 juin, l'Argentine porte plainte devant le Conseil de sécurité de l'ONU et réclame une réunion urgente. Le 23 juin 1960, le Conseil adopte une résolution au terme de laquelle il est proposé qu'Israël présente ses excuses et offre une « réparation appropriée ». La résolution est votée à l'unanimité, seul deux pays s'abstenant : la Pologne et l'URSS. La résolution du Conseil de Sécurité[234] reconnaît que « la violation de la souveraineté d'un État membre est incompatible avec la Charte des Nations-Unies ; que le renouvellement de faits tels que celui qui est à l'origine de cette situation signifierait la rupture des principes sur lesquels repose l'ordre international, créant un climat d'insécurité et

---

[232] *Ibid*., p. 11.

[233] Pour les livres, *Le dossier Eichmann et la solution finale de la question juive*, Paris, Buchet-Chastel/Corrêa, 1960 ; Lev GOUREVITCH, *Agents secrets contre Eichmann*, avec la collab. de S. RICHEY, Paris, Gallimard, 1961 ; Moshe PEARLMAN, *La longue chasse*, Paris, Éditions France-Empire, 1961 ; Victor ALEXANDROV, *Six millions de morts. La vie d'Adolf Eichmann*, Paris, Plon, 1960 ; François MONTFORT, *Adolf Eichmann, levez-vous !*, Paris, Presses de la Cité, 1961. Pour les films : *Engineer of Death: The Eichmann Story* (réal. Paul Bogart, USA, 1960) ; *Memo to Eichmann*, (réal. Bernard Euslin, USA, 1961) ; *Operation Eichmann* (réal. Robert G. Springsteen, 1961). Cités notamment dans LINDEPERG Sylvie, WIEVIORKA Annette, « Les deux scènes du procès Eichmann », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2008/6 (63e année), p. 1249-1274, https://www.cairn.info/revue-annales-2008-6-page-1249.htm.

[234] 23 juin 1960, UN Doc. S/4349, *Revue des Nations unies*, no 2, 1960, p. 15 cité dans GREEN Leslie, « Aspects juridiques du procès Eichmann », *Annuaire français de droit international*, a. 1963, vol. 9, no 1, p. 150-190, https://www.persee.fr/docAsPDF/afdi_0066-3085_1963_num_9_1_1027.pdf.

de méfiance incompatibles avec le maintien de la paix ». Le Conseil ajoute cependant que :

> tenant compte de la condamnation unanime de la persécution subie par les juifs de la part du nazisme et du souci universel des peuples de voir Eichmann conduit pour les crimes dont il est accusé devant une justice qualifiée, cette Résolution ne doit en aucune manière être interprétée comme tendant à excuser les crimes répréhensibles dont Eichmann est accusé, (le Conseil) déclare que des faits tels que celui qui est examiné, qui affectent la souveraineté d'un Etat membre et par conséquent entraînent un désaccord international peuvent, s'ils se renouvellent, mettre en danger la paix et la sécurité internationales; (il) demande au Gouvernement d'Israël de procéder aux réparations qui conviennent conformément à la Charte des Nations Unies et aux règles du droit international.

Pourtant l'Argentine se garde bien de réclamer Eichmann, tout comme l'Allemagne, qui n'est alors pas prête à rechercher et juger ses citoyens. Le rôle de Bauer dans l'arrestation d'Eichmann ne sera révélé que bien après sa mort, en 1968.

La loi israélienne 5 710 du 1er août 1950[235] sur le châtiment des nazis et de leurs collaborateurs ne crée pas de nouveaux chefs d'accusation. Elle ajoute un crime spécifique, le crime contre le peuple juif, aux côtés du crime contre l'humanité et du crime de guerre. La qualification de ces deux derniers crimes reprend l'accord de Londres du 8 août 1945 fixant le Statut du TMI. La loi israélienne modifie légèrement la définition de celle de l'accord de 1945 en déconnectant le crime contre l'humanité des crimes de guerre et crime contre la paix visés à Nuremberg. La loi qualifie de crime contre le peuple juif (article 1) ainsi :

> le meurtre des juifs, l'atteinte grave à leur intégrité physique ou mentale, la soumission de juifs à des conditions d'existence destinées à entraîner leur destruction physique, les mesures visant à entraver les naissances parmi les juifs, le transfert forcé d'enfants juifs dans un autre groupe national ou religieux, la destruction ou profanation du patrimoine culturel ou religieux des juifs et enfin l'incitation à la haine contre les juifs. Ces actes doivent être

[235] Le droit israélien repose sur diverses sources, dont la *common law* britannique. Le système juridique israélien se rapproche plus de la *common law* que du droit continental, même s'il ne fait pas complétement partie de l'une ou l'autre de ces familles. On peut considérer qu'il s'agit d'un système « mixte ». Sur cette opinion, voir RABELLO Alfredo Mordechai, LERNER Pablo, « Remarques sur le droit comparé en Israël », *RIDC*, vol. 51, nº 4, 1999, p. 963-987, https://www.persee.fr/doc/ridc_0035-3337_1999_num_51_4_18191.

> commis dans le but spécial « d'entraîner la destruction totale ou partielle du peuple juif.

Le crime contre l'humanité désigne :

> l'un des quelconques actes ci-après : meurtre, extermination, mise en esclavage, privation de nourriture, ou déportation et autres actes inhumains commis contre la population civile et persécutions pour des motifs fondés sur la nationalité, la race, la religion ou les options politiques.

Le crime de guerre est qualifié par :

> le meurtre, les mauvais traitements ou la déportation, en vue du travail forcé ou pour toute autre fin, de la population civile d'un territoire occupé ou se trouvant dans un territoire occupé, le meurtre ou le mauvais traitement de prisonniers de guerre ou de personnes se trouvant en mer ; les meurtres d'otages ; le pillage de biens publics ou privés ; la destruction inutile de cités, de villes ou de villages et la dévastation non justifiée par la nécessité militaire.

Selon Annette Wieviorka, « la loi de 1950 n'innove guère. Elle incorpore dans le droit israélien les principes reconnus du droit international moderne. Si elle est rétroactive (mais le droit de Nuremberg l'était déjà), elle est extraterritoriale. Certains juristes voient dans ce caractère extraterritorial de la loi les prémices de la compétence universelle[236] ». La loi de 1950 ne vise pas spécifiquement les crimes nazis mais les « collaborateurs » juifs. Elle est donc rétroactive en ce qu'elle vise des crimes commis avant la création de l'État d'Israël. À sa création, l'État d'Israël refuse d'appliquer la peine de mort et l'abolit officiellement en 1954[237] sauf dans deux cas : les crimes définis par la loi de 1950 et la trahison en temps de guerre. Dans les faits, cette loi permet à l'État d'Israël de mener une quarantaine de procès avant celui d'Eichmann. Ces procès concernent des juifs accusés de crimes de guerre ou de crimes contre le peuple juif, soit dans les camps soit dans les ghettos.

Le procès Eichmann suscite la polémique dans le monde. En premier lieu, tant le fait d'avoir enlevé le criminel que les circonstances de son enlèvement, soulèvent l'indignation. Or, comme le dit Leslie Green, « ll est clair que les auteurs de l'enlèvement ont enfreint le droit pénal argentin mais on peut soutenir que leur incursion ne forme pas plus une violation de souveraineté que ne le ferait un cambriolage-éclair dans une banque[238] ».Telford Taylor est plus critique et soutient

---

[236] WIEVIORKA Annette, *Eichmann, de la traque…, op. cit.,* p. 40.
[237] Ayant hérité du Code pénal britannique, la peine de mort figurait encore dans la loi jusqu'alors.
[238] GREEN Leslie, « Aspects juridiques du procès Eichmann », *Annuaire français de droit*

que « l'action des Israéliens minait le principe établi à Nuremberg, suivant lequel le génocide était un crime contre la communauté internationale plutôt qu'une affaire privée intéressant les seules victimes[239]». La question de la rétroactivité et de l'extra territorialité de la loi sont également problématiques. Or, comme le souligne le Professeur Leslie Green « La loi est rétroactive et extraterritoriale et son but, entre autres, est de fournir une base pour sanctionner des crimes non prévus dans le code pénal israélien car ils sont conséquence spécifique du régime nazi et de ses persécutions... Elle est plus sévère que les lois criminelles... Quelle est la raison de tout cela ? Une seule réponse est possible : les circonstances qui ont entouré ces crimes étaient extraordinaires et par conséquent il est juste et convenable que cette loi, sa portée, son utilisation et, le but même de l'Etat en la promulguant, soient, aussi, extraordinaires[240] ».

L'avocat de Eichmann, Servatius, soulève différentes objections dès le début du procès. La première est la question du manque d'impartialité des juges. Servatius estime en effet que le fait qu'ils soient eux-mêmes juifs et donc appartenant au peuple qui avait été persécuté par l'accusé, serait de nature à entraver leur discernement et leur impartialité lors de leur jugement. Cette première objection est rejetée par le Tribunal qui rappelle que ceux qui composent la Cour sont des juges professionnels « qui ont l'habitude de juger les faits et qui rempliront leur fonction sous les yeux de l'opinion publique ». La Cour affirme ensuite que : « le juge, en exerçant ses fonctions, ne cesse d'être un homme de chair et de sang avec des sentiments, mais la loi exige qu'il sache dominer ses sentiments et ses émotions, car autrement il ne serait jamais capable de juger dans un cas pénal qui fait naître des sentiments d'horreur, comme par exemple le cas de trahison, d'assassinat ou tout autre crime grave[241] ». La seconde objection de la défense concerne le principe de territorialité et plus généralement le droit d'Israël de juger les crimes des nazis. A l'appui de sa demande, la défense avance que la loi 5710 est « contraire au droit

---

international, a. 1963, vol. 9, nº 1, p. 150-190, https://www.persee.fr/docAsPDF/afdi_0066-3085_1963_num_9_1_1027.pdf.

[239] TAYLOR Telford, « Large Questions in the Eichmann Case », *New York Times Magazine*, 22 janvier 1961, cité par NOVICK Peter, *L'Holocauste dans la vie américaine* [traduit de l'anglais *The Holocaust in American Life*, 1999], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 2001

[240] Leslie Green cite une décision de la Cour Suprême israélienne, « Honigman v. Attorney general » (1953), *Int. Law Rep*. 1951, p. 542.

[241] Jugement incident nº 3, Audience 6, cité dans PAPADATOS Pierre A., « Les principaux problèmes du procès Eichmann », dans PAPADATOS Pierre A. (dir.), *Le procès Eichmann,* Genève, Librairie Droz, coll. « Travaux de Sciences Sociales », 1964, p. 44-90, https://www.cairn.info/le-proces-eichmann--9782600040082-page-44.html.

international par le fait qu'elle incrimine des actes commis avant la création de l'État d'Israël, en dehors de ses frontières actuelles et dont les victimes furent des personnes qui n'étaient pas des citoyens d'Israël ». Selon la défense : « L'État ne peut exercer son droit de punir qu'à l'égard des personnes et des actes qui l'affectent plus qu'aucun autre État ; ceci peut avoir lieu ou bien à cause du fait que l'acte a été commis sur son territoire (principe de territorialité), ou bien parce que l'auteur est un de ses ressortissants ou se trouve le plus près de lui (principe personnel), ou enfin parce que le délit porte une atteinte à son ordre légal ou à ses ressortissants (principe de protection)[242] ». Autrement dit, la question du jugement d'Eichmann est mise d'emblée sur un plan international. A cela, Hannah Arendt répond avec justesse : « les Juifs avaient été tués en tant que Juifs. Là-dessus aucun doute n'était possible. Dès que les Juifs eurent un territoire à eux, l'État d'Israël, ils eurent évidemment autant le droit de juger les crimes contre leur peuple que les Polonais de juger les crimes commis en Pologne[243] ». En tout état de cause, nul pays ne réclame Eichmann pour le juger : ni l'Argentine, ni l'Allemagne. La Cour rejette l'argument de la défense aux motifs que le caractère universel du crime contre le peuple juif et de l'absence d'un Tribunal pénal international compétent pour juger de ces crimes. Le droit d'Israël de juger Eichmann est fondé au titre de la compétence universelle. Enfin, la défense critique également le fait que la loi Israélienne soit rétroactive.

La question de la rétroactivité de la loi pénale se posa également à Nuremberg dans des termes un peu différents. C'est une question essentielle car elle détermine l'avenir de la justice pénale internationale : comment en effet punir des actes qui au moment où ils ont été commis n'étaient pas incriminés par une loi ? Cette question s'inscrit dans la règle *nullum crimen nulla poena sine lege* (il ne peut y avoir de crime ni de peine sans loi). La Cour suprême israélienne répond à cet argument dans son arrêt en se rattachant en substance à la solution donnée à Nuremberg[244]. Le point de départ de la solution est : « le fait que les sources du droit international ne sont pas seulement les conventions et la coutume mais encore les principes généraux du droit reconnus par les nations civilisées ». Ces principes généraux du droit conduisent à

---

[242] *Ibid*.
[243] ARENDT Hannah, *Les origines du totalitarisme, suivi de Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2002, p. 1269.
[244] Cour Suprême d'Israël, 29/05/1062.

identifier quels sont les éléments constitutifs d'un crime en droit international pénal. La Cour suprême les distingue ainsi :

1. l'atteinte à des intérêts internationaux essentiels,
2. la mise en danger des fondements même de la communauté internationale et de sa sécurité et
3. la violation des valeurs morales universelles et des principes humanitaires sauvegardés dans les systèmes répressifs des nations civilisées

Autrement dit, les responsables nazis, au moment où ils commettaient leurs actes odieux, ne pouvaient ignorer qu'ils agissaient de façon illégale. Pour justifier la rétroactivité de la loi, la Cour Suprême évoque le « précédent » :

> Si nous considérons le droit international coutumier comme un corps de droit en voie d'évolution progressive, tel qu'il convient de le faire... et du moment que le Tribunal militaire international de Nuremberg a tranché ce point comme il l'a fait, sa décision doit être tenue pour un acte de juridiction faisant « jurisprudence », ayant pour effet de poser une règle du droit des gens, jurisprudence dont tout autre tribunal doit pour le moins tenir compte pour la suivre et se garder de s'en écarter[245].

Ben Gourion avait promis que le procès Eichmann bénéficierait de toutes les garanties de justice et que l'accusé pourrait choisir son défenseur, à condition qu'il n'ait pas été un nazi. Eichmann choisit donc Maître Servatius du Barreau de Cologne. L'État d'Israël accepte de payer ses honoraires. La préparation du procès dure presque une année. Un bureau spécial, le bureau n°06 est créé pour la circonstance. Dirigé par le commissaire Abraham Selinger, il comprend plusieurs sections. Des documents sont recueillis à travers le monde, aux États-Unis, en France, en Allemagne, aux Pays-Bas. 1 700 témoins sont entendus par Hausner et Bach. L'équipe fait appel à des hommes de Nuremberg comme le psychologue Gilbert [246]. Pendant l'instruction, Eichmann est détenu dans une prison près de la ville de Haïfa. Il en est le seul prisonnier. Sa cellule est gardée en permanence par une cinquantaine de policiers d'un détachement spécial. Ses gardes personnels sont remplacés toutes les quatre heures. Aucun d'entre eux ne parle l'espagnol ou l'allemand pour éviter tout contact avec le criminel. Aucun n'a souffert de la persécution nazie. On veut ainsi éviter un geste de vengeance. Pour éviter que le

[245] Cité dans PAPADATOS Pierre A. (dir.), *Le procès Eichmann, op. cit.*
[246] WIEVIORKA Annette, *Eichmann, de la traque…, op. cit.*

prisonnier ne tente de se suicider (les gestes de Himmler, de Ley et de Göring sont encore en mémoire), un gardien reste en permanence à ses côtés. Gideon Hausner, qui vient d'être nommé procureur général de l'État d'Israël, représente l'accusation au procès. Originaire de Lvov en Galicie, Hausner est arrivé en Palestine en 1927, à l'âge de douze ans. Il est nommé par le gouvernement en mai 1960. Contrairement à ce qu'affirmera Hannah Arendt, il n'a pas été choisi par Ben Gourion, mais par le ministère de la Justice. Au moment où il est nommé, il exerce la profession d'avocat spécialisé en droit des affaires ; il n'a aucune expérience ni en droit public ni en droit pénal. Considérant qu'il s'agit du procès de sa vie, il décide de diriger lui-même l'accusation, ce qui dans ce type de procédure est assez rare. Il est assisté de Gabriel Bach. Face à lui, trois juges d'origine allemande, Moshe Landau, qui préside, Benjamin Halevi et Yitzchak Raveh qui l'assistent. Moshe Landau est né à Danzig et a quitté l'Allemagne en 1933 pour faire ses études à Londres. Il retourne une seule fois en Allemagne en 1937 pour son voyage de noces. Ses grands-parents sont assassinés dans le ghetto de Lodz. Après la guerre, il refusera de parler allemand. Au moment du procès Eichmann, il est âgé de quarante-neuf ans. Moshe Landau est choisi pour plusieurs raisons : il parle allemand, il possède un talent pour mener des procédures complexes et semble être capable d'empêcher que le procès ne devienne un spectacle. Enfin, il a l'expérience de la procédure criminelle[247].

Moshe Landau est surtout préoccupé par la sobriété des débats : il refuse le tapis rouge déployé pour les juges dans la salle du tribunal. Il refuse également de rencontrer les journalistes, exception faite de Hannah Arendt qu'il n'apprécie pas pour autant. Il choisit d'échanger en anglais avec Eichmann, puis passe naturellement à l'allemand[248]. Les deux autres juges parlent également l'allemand. Ils ont tous deux fait leurs études de droit à l'Université de Berlin et ont émigré en Palestine avant le déclenchement de la guerre. Il reste à trouver le lieu où va se tenir le procès, qui symboliquement, ne peut avoir lieu qu'à Jérusalem. Une maison de la culture, alors en construction, comporte une salle de spectacle capable d'accueillir 750 personnes. L'entrepreneur chargé des travaux s'engage à la terminer dans les temps. Il n'existe en effet pas en Israël de Palais de Justice pouvant accueillir un si grand nombre de personnes. À la fin du procès, la maison

[247] SHAKED Michal, « The Unknown Eichmann Trial : The Story of the Judge », *Holocaust and Genocide Studies,* vol. 29, nº 1, Spring 2015, p. 1-38.
[248] SHAKED Michal, « The Unknown Eichmann Trial… », art. cité.

de la culture sera rendue à sa vocation initiale. Près de 500 journalistes sont invités à suivre le procès, « deux fois plus qu'à Nuremberg » estime Joseph Kessel[249].

La grande innovation du procès réside dans son filmage. À l'époque, la télévision n'existe pas encore en Israël (elle n'y entrera qu'en 1967 après la guerre des Six Jours). La presse écrite et la radio sont les grands médias de communication. Mais Milton Fruchtman, un producteur américain, est décidé à obtenir l'autorisation de filmer le procès Eichmann. Il se rend en Israël pour convaincre Ben Gourion de l'autoriser à mettre son projet en œuvre. Celui-ci refuse, craignant que le procès ne se transforme en procès-spectacle. Fruchtman ne se laisse pas décourager, décidant d'utiliser les technologies les plus modernes comme le magnétoscope Ampex dont la première version a été mise au point en 1956 grâce à six inventeurs. La première utilisation de ce magnétoscope a lieu le 24 juillet 1959 lorsque Richard Nixon et Nikita Kroutchtchev débattent des mérites du système politique de leurs pays respectifs. Le débat est retransmis à la télévision deux jours après. Pour la première fois, il est possible de stocker des images pour la télévision. Fort de ce succès, Fruchtman repart en Israël proposer un projet plus abouti : il filmera avec des caméras Marconi et les images seront stockées sur les magnétoscopes Ampex pour une retransmission à la télévision. Le 8 novembre 1960, un accord est signé entre le gouvernement de l'État d'Israël et Capital Cities, la société de Milton Fruchtman. Celui-ci s'engage à mettre les enregistrements vidéo à la disposition des télévisions, des individus et de tous les groupes d'individus sur une base équitable. Les bénéfices éventuels de Capital Cities doivent être reversés à un organisme désigné par le gouvernement israélien. Il est également prévu que les enregistrements doivent être conservés pendant une durée de trois mois, disposition qui, selon Annette Wieviorka[250], indique que l'idée de constituer des archives est absente du procès. Seules 250 heures du filmage du procès sont disponibles aujourd'hui.

Le 10 mars 1961, les juges, après avoir inspecté le dispositif mis en place par Fruchtman, donnent leur accord au filmage. Les juges ont été satisfaits de leur inspection : les quatre caméras sont silencieuses et invisibles. Selon Sylvie Lindeperg les juges « motivèrent leur décision en se référant à Jeremy Bentham – « là où il n'y a pas de publicité, il n'y a pas de justice[251] ». Elle ajoute « […]

[249] WIEVIORKA Annette, *Eichmann, de la traque…, op. cit.,* p. 62.
[250] WIEVIORKA Annette, *Eichmann, de la traque…, op. cit.,* p. 70.
[251] LINDEPERG Sylvie, « Du prétoire à l'écran… », art. cité, p. 507-518.

l'intérêt manifesté pour le procès étant considérable dans certains pays. L'enregistrement vidéo de la procédure leur apparaissant en outre plus fidèle que les mots écrits, il ne pouvait que servir les intérêts de la justice ».

L'avocat de la défense s'insurge contre la décision des juges. Il estime que le filmage pourrait influencer les témoins et les conduire à modifier leur attitude ou encore que les émissions de télévision pourraient déformer la vision du procès. La Cour ne cède pas à ses arguments, précisant seulement qu'elle se réserve le droit de retirer l'autorisation de filmer en cas de distorsion grave. Le réalisateur Léo Hurwitz est chargé de filmer le procès. Fils d'immigrés juifs d'Europe de l'Est, diplômé de Harvard et communiste, Hurwitz s'est toujours montré concerné par le racisme à l'encontre des Noirs américains. Il a également réalisé un documentaire sur le musée d'État de Auschwitz en 1956. Mais il a surtout déjà travaillé pour la télévision. Un mois environ avant le début du procès, la médiatisation est donc bien en place. Le procès début le 11 avril 1961. Eichmann est isolé dans une cage de verre, construite pour le défendre « contre tout attentat possible » précise Joseph Kessel[252]. Il ajoute : « Le verre en était d'une pureté cristalline qui livrait au regard le plus infime détail, et en même temps, d'une texture à l'épreuve des balles autant qu'un mur blindé. Cette cellule n'avait rien d'une cage. Elle rappelait plutôt les cabines destinées à isoler les employés, fonctionnaires, surveillants d'un rang supérieur dans les banques et les administrations ». Landau annonce les quinze chefs d'accusation, dont huit concernent les Juifs, relatifs à des faits accomplis dans dix-huit pays d'Europe. Servatius, l'avocat de Eichmann, s'engage ensuite dans une longue bataille procédurale, contestant la légitimité du procès, comme cela a été évoqué plus haut. Après le rejet de ses demandes par le Tribunal, le 17 avril 1961, le procès peut véritablement commencer. Eichmann plaide non coupable de tous les chefs d'accusation, comme ses compagnons à Nuremberg. C'est au tour du procureur Hausner de développer son acte d'accusation. Il parle pendant une journée et demi, soit plus de dix heures.

Son exposé débute par ces mots, passés à la postérité :

> Juges d'Israël à l'heure où je me lève devant vous, pour mener l'accusation contre Adolf Eichmann, je ne suis pas seul. A mes côtés, à ces heures, en ce lieu, se lèvent 6 millions d'accusateurs. Mais ils ne peuvent se dresser sur leurs

[252] KESSEL Joseph, *Jugements derniers. Les procès Pétain, de Nuremberg et Eichmann*, Paris, Éditions Tallandier, coll. « Texto », 2007, p. 137.

> pieds ni pointer un doigt vengeur sur l'homme assis ici dans sa cellule de verre, ils ne peuvent crier " J 'accuse ! ". Car leurs cendres sont entassées dans les collines d'Auschwitz, dispersées sur les plaines de Treblinka, éparpillées dans les forêts de Pologne. Leurs tombes sont dispersées dans toute l'Europe. Leur sang hurle, mais leurs voix restent muettes. Je serai donc leur porte-parole et c'est en leur nom que je déroulerai la plus inouïe des accusations[253].

La procédure pénale anglaise est demeurée en vigueur en Israël. Le procès est donc soumis à une procédure accusatoire. Elle permet à l'accusé de témoigner au cours de son propre procès. Servatius décide de faire témoigner son client comme témoin, en dépit du fait que le statut lui ait été refusé. Eichmann refuse de prêter serment sur le Nouveau Testament, acceptant seulement de jurer « par Dieu ». Il est interrogé par son avocat du 20 juin au 2 juillet puis contre interrogé par Hausner du 7 au 24 juillet, suivi par les juges. Cent dix témoins sont appelés à la barre. Ils viennent de tous les pays du monde, outre Israël, les États-Unis, la Grande-Bretagne, la France, le Brésil, le Canada, le Luxembourg et l'Allemagne. Parmi les témoins, 22 femmes[254]. La stratégie de Hausner est de donner pour la première fois la parole aux victimes. Pour lui, le procès doit servir à raconter toute l'histoire de la Shoah en commençant dès le début de la persécution avec l'arrivée de Hitler au pouvoir jusqu'à la défaite du *Reich*. Comme le souligne Annette Wieviorka : « il imposa ainsi une chronologie ou plutôt des chronologies qui font fi de la guerre. ». Au-delà de cette chronologie, Hausner souhaite mettre en valeur les actes héroïques des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. Par opposition, le juge Landau voit la Shoah comme une série de catastrophes et d'actes d'héroïsme qui sont pour lui une façon de diminuer la catastrophe. Le procès donnera lieu à de nombreux affrontements entre les deux hommes. Sur les images du procès, on remarque que Landau semble souvent en alerte. Il intervient à plusieurs reprises pour exiger le silence du public, menaçant d'évacuer la salle, mettant parfois sa menace à exécution.

Après dix mois de procès, le 11 décembre 1961, le Tribunal se réunit à nouveau pour énoncer son verdict. Eichmann est reconnu coupable de crimes contre

---

[253] Procès Eichmann, 6e session, 17 avril 1961.

[254] Hannah Yablonka dresse le portrait des 110 personnes appelées à témoigner : neuf témoins ne sont pas des survivants ; 22 sont titulaires d'un doctorat ; 32 sont juristes médecins, psychologues ou ingénieurs ; sept écrivains poètes peintres : six fonctionnaires ; 15 ouvriers et petits commerçants ; six sont impliqués dans la recherche et écriture de la Shoah, WIEVIORKA Annette, *Eichmann, de la traque…, op. cit.,* p. 60.

l'humanité, de crimes contre le peuple juif, de crimes de guerre et d'appartenance à des organisations criminelles. Le procureur Hausner réclame la peine de mort. Eichmann est autorisé à s'exprimer. Il rejette la condamnation du Tribunal et estime qu'il n'a fait qu'obéir aux ordres de ses supérieurs :

> J'accuse les gouvernants d'avoir abusé de mon obéissance […] C'est pourquoi je demande que l'on tienne compte du fait que j'ai obéi et non pas à qui j'ai obéi […] La classe dirigeante à laquelle je n'appartenais pas donnait des ordres. Je pense qu'elle a mérité d'être punie pour les horreurs commises sur ses ordres. Mais les subordonnés sont maintenant des victimes. Je suis l'une de ces victimes et l'on ne peut pas ne pas en tenir compte[255].

Le 15 décembre, la Cour condamne Eichmann à la peine de mort. Eichmann fait appel de cette décision. Le 23 mars 1962, la Cour Suprême examine sa demande. L'appel est rejeté et le jugement confirmé en totalité. Servatius tente un recours en grâce auprès du président Ben Zvi. Le 31 mai, son recours est rejeté et il est pendu dans la nuit qui suit. Son corps est incinéré et ses cendres dispersées dans la Méditerranée en dehors des eaux territoriales israéliennes. Il est le seul condamné à mort de l'histoire de l'État d'Israël.

Si beaucoup de documentaires ont traité du procès Eichmann, aucun film de fiction ne met en scène le procès, hormis deux films : *Hannah Arendt* (Margarethe von Trotta, Fiction, Allemagne, 2012), et *Eichmann Show*. Pourtant, lorsqu'il s'agit de représenter le procès, les deux réalisateurs ont recours à des images d'archives. Margarethe von Trotta s'en explique : *«* Le jeu d'un acteur ne peut produire ce qu'on ressent lorsqu'on regarde le vrai Eichmann[256] *».* Selon Matthias Steinle :

> l'image documentaire d'Eichmann – forgée par une multiple mise en scène, notamment celle du réalisateur Leo Hurwitz responsable du filmage du procès et celle d'Eichmann (Lindeperg et Wieviorka 2008, 1273) – a une qualité spécifique que d'autres images n'ont pas. Si cette spécificité n'est, certes, qu'un « effet d'archives » lié à la réception (Baron 2014, 7), elle rend le cas d'Eichmann d'autant plus intéressant en tant que phénomène médiatique. Comme le montre *Hannah Arendt*, la fascination éprouvée à l'égard

[255] WIEVIORKA Annette, *Eichmann, de la traque…, op. cit.,* p. 188.

[256] « Ich denke, dass ein Schauspieler das nicht leisten kann, was man bei dem echten Eichmann empfindet, wenn man ihn ansieht, ihn beobachtet », cité dans STEINLE Matthias, « Le vieil homme et la cage de verre : Adolf Eichmann et la migration d'une iconographie sous- et sur-déterminée », *Aniki,* vol. 2, n°°2, 2015, p. 251-275.

> d'Eichmann est étroitement liée aux images, et à leur circulation, suite à sa capture spectaculaire en Argentine et son procès[257].

Cela signifierait donc qu'aucune image fictionnelle ne serait suffisamment puissante pour se substituer aux images d'archives largement diffusées et exploitées.

Et que les images tournées par Hurwitz ont fait l'objet d'une telle mise en scène que toute « re-présentation » paraît inutile.

2.3 Le procès d'Auschwitz-Francfort

En Allemagne, la condamnation à mort d'Eichmann ne fait pas l'unanimité. L'institut de démoscopie organise un sondage d'opinion : 35 % des personnes interrogées sont d'accord avec la peine de mort, 31 % sont partisans des travaux forcés et 15 % auraient préféré la clémence. Les 4 % restant n'ont pas entendu parler du procès Eichmann[258]. Le procès d'Auschwitz-Francfort s'ouvre deux ans après le procès Eichmann et vingt ans après Nuremberg, à un moment où l'Allemagne est en reconstruction. À cette époque, les anciens nazis ont été massivement réintégrés dans la fonction publique, notamment dans la justice, ce qui entrave les poursuites.

2.3.1 Nazisme et après-guerre en RFA

Après la tenue de divers procès contre les nazis en RFA, en 1965, le Bundestag prolonge le délai de prescription des assassinats perpétrés sous le nazisme (les crime commis pendant la guerre sont en effet, en vertu du Code pénal, presque tous prescrits au moment où s'achève le procès d'Auschwitz-Francfort)[259]. Les poursuites en RFA sont menées en vertu du Code pénal de 1871. Les autorités judiciaires ouest-allemandes ont en effet rejeté l'arsenal juridique mis en place par les Alliés à Nuremberg, ce rejet tenant « à une forme de patriotisme et au raisonnement juridique selon lequel on ne condamne pas un individu en utilisant des catégories rétroactives, d'autant que la Loi fondamentale de 1949 interdit celles-

---

[257] *Ibid.*

[258] « 35 % des Allemands approuvent la peine de mort pour Eichmann », *Le Monde*, 23 mars 1962, cité dans WIEVIORKA Annette, *Eichmann, de la traque…, op. cit.,* p. 192.

[259] Entretien avec Guillaume Mouralis, Dossier pédagogique *Le Labyrinthe du Silence,* http://www.zerodeconduite.net/dp/zdc_labyrinthedusilence.pdf.

ci[260] ». Les crimes nazis sont donc traités conformément au droit pénal « ordinaire », la catégorie du « crime contre l'humanité » étant écartée au profit de celle de « meurtre » entraînant des difficultés d'administration de la preuve : pour établir qu'il y a eu meurtre, il faut un témoin, qui atteste avoir vu le crime. L'accusation doit non seulement prouver que les crimes commis remplissent les conditions du meurtre en utilisant des procédures « classiques » mais également établir que l'accusé a agi à son initiative personnelle.

Le procureur Gerhard Wiese raconte, dans un entretien, ses difficultés à établir la culpabilité des prévenus lors du procès :

> Selon nous, il s'agissait donc de considérer que toute personne ayant exercé une fonction à Auschwitz devait au moins être mise en cause comme complice. Ensuite, ce qui pouvait être reproché à tel ou tel suivant sa position dans la hiérarchie du camp, ou bien en vertu de son incrimination par les témoins, était d'un autre ressort. Mais la Cour n'a pas suivi notre avis. Au contraire, elle a dit que la faute de chaque personne était à examiner de manière séparée, [sans tenir compte de la «division du travail» en vigueur dans le camp,]. Et sinon, rien! En faisant abstraction de l'organisation du camp, il était très difficile de démontrer la faute de chaque individu. Même si la Cour s'en est bien tirée, cela explique pourquoi il y a eu des acquittements. Car la Cour n'a pas jugé possible de reprocher quelque chose de concret à ces trois accusés10. S'il était établi, par exemple, que l'accusé Willi Schatz était présent sur la rampe, la Cour posait la question de savoir s'il s'était rendu coupable ou pas d'avoir participé à la sélection. Selon notre interprétation du droit, cela n'aurait posé aucun problème ! L'accusé était sur la rampe lors des sélections, il avait à suivre un plan de service dont nous connaissions l'existence. Chaque officier SS, qu'il soit médecin ou ait une autre fonction, avait à effectuer son service sur la rampe. Point à la ligne ! Nous nous sommes pourvus en révision et la défense aussi, naturellement. Mais le Bundesgerichtshof (BGH) [plus haute juridiction de l'ordre judiciaire en RFA, ce qui est l'équivalent de la Cour de cassation en France] n'a malheureusement pas suivi notre interprétation[261].

---

[260] Entretien avec Marie-Bénédicte Vincent, Dossier pédagogique *Fritz Bauer, un héros allemand* https://www.zerodeconduite.net/dp/zdc_fritzbauer.pdf.

[261] Entretien avec Gerhard Wiese conduit par Daniel Bonnard, « Il y a cinquante ans, le procès d'Auschwitz-Francfort », 15 janvier 2014, accessible en ligne http://alencontre.org/europe/allemagne/il-y-a-50-ans-le-proces-de-francfort-auschwitz.html.

2.3.2 Fritz Bauer

Un homme est au cœur du combat pour que les anciens nazis puissent être jugés. L'existence et le rôle de cet homme, Fritz Bauer, sont longtemps demeurés dans l'ombre. Depuis quelques années, comme le souligne Werner Renz : « F. Bauer est souvent cité aujourd'hui et a le vent en poupe. On a réalisé sur lui trois films documentaires et trois films de fiction, deux biographies et trois volumes d'œuvres complètes[262] ».

Fritz Bauer naît à Stuttgart le 16 juillet 1903, dans une famille juive. Après des études de droit et d'économie, il commence sa carrière à Stuttgart. À 26 ans, il est le plus jeune magistrat de l'Ouest. En 1933, il est démis de ses fonctions en raison de ses opinions sociales-démocrates. Arrêté en pleine séance au tribunal, aucun de ses collègues ne le défend. Il est ensuite interné quelques mois au camp de concentration de Heuberg[263]. En 1936, il parvient à se réfugier au Danemark puis en Suède. Durant son exil, il réfléchit déjà à la manière de punir les crimes du national-socialisme et publie en 1944 un livre sur la comparution des criminels de guerre devant les tribunaux[264]. Il revient en Allemagne en 1949 avec le soutien de Kurt Schumacher[265] qu'il tente d'aider à reconstruire une justice démocratique pour parvenir à faire juger les anciens criminels nazis. En 1950, Bauer est nommé

---

[262] RENZ Werner *et al.,* « Entretien. Fritz Bauer, de l'histoire à la fiction », *Allemagne d'aujourd'hui,* nº 219, 1/2017, p. 51-55. Werner Renz, chercheur, a été directeur des archives de l'Institut Fritz Bauer. Cet entretien a été réalisé le 15 septembre 2016 par Jean-Louis Georget et Bérénice Zunino. Jean-Louis Georget est chercheur au Centre Georg Simmel (EHESS, UMR 8131). Bérénice Zunino est maîtresse de conférences à l'université de Bourgogne Franche-Comté (EA 3224, CRIT). Les films sont les suivants : Films documentaires : *Die Würde eines jeden Menschen. Erinnern an Fritz Bauer*, réalisé par David Wittenberg, Allemagne, 1995 ; *Fritz Bauer – Tod auf Raten*, réalisé par Ilona Ziok, Allemagne, 2010 ; *Mörder unter uns – Fritz Bauers Kampf*, ZDF History, réalisé par Peter Hartl et Andrzej Klamt, 2014, https://www.zdf.de/dokumentation/zdf-history/moerder-unteruns- fritz-bauers-kampf-102.html. Ces films documentaires sont tous en allemand non sous-titrés. Ajoutons que deux documentaires français ont été réalisés au cours de ce travail : *Fritz Bauer, un procureur contre le nazisme*, Catherine Berstein, Kuiv Productions, Arte France, 2018 ; *Le procès d'Auschwitz, la fin du silence*, Barbara Necek, 13 Productions, France Télévisions, Toute l'histoire, 2017. Fictions : *Abschied von gestern* (Anita G.), réalisé par Alexander Kluge, République fédérale d'Allemagne, 1966 ; *Im Labyrinth des Schweigens* (Le Labyrinthe du silence), réalisé par Giulio Ricciarelli, Allemagne, 2014. *Der Staat gegen Fritz Bauer* (Fritz Bauer, un héros allemand), réalisé par Lars Kraume, Allemagne, 2015. Biographies : *Irmtrud Wojak, Fritz Bauer (1903-1968). Eine Biografie*, Munich, C. H. Beck, 2009 ; Ronen Steinke, *Fritz Bauer oder Auschwitz vor Gericht*, Munich, Piper-Verlag, 2013.

[263] RENZ Werner *et al.,* « Entretien. Fritz Bauer… », art. cité.

[264] BAUER Fritz, *Die Kriegsverbrecher vor Gericht*, Zurich, Europa-Verlag, 1945

[265] Schumacher fut le président du Parti social-démocrate d'Allemagne(SPD) juste après la Seconde Guerre mondiale, de 1946 à 1952. Il passa plusieurs années dans des camps de concentration, puis fut interné au camp de Dachau. Libéré en 1943 en raison de son état de santé, il est assigné à résidence, puis libéré par les troupes américaines.

procureur général à Braunschweig, puis en 1956, Georg August Zinn[266] obtient sa nomination aux fonctions de procureur général du Land de Hess. Il devient alors le procureur le plus important de toute l'Allemagne de l'Ouest, avec près de deux cent personnes sous ses ordres. En 1952, Bauer est l'artisan du procès Remmer, un procès crucial qui fait de lui un procureur connu mais controversé. Il permet de faire naître l'idée, en RFA, selon laquelle le peuple allemand a été trahi par ses dirigeants[267]. Bauer est convaincu que les criminels nazis doivent être jugés en Allemagne.

Comme l'écrit Werner Renz :

> D'après lui, les Allemands qui avaient combattu le nazisme – et non les Alliés vainqueurs – devaient avoir la mission de traduire en justice les criminels de guerre. Ils auraient dû siéger dans les tribunaux pour juger leurs compatriotes et prononcer les peines au nom du droit et de la justice. F. Bauer était persuadé que le droit qui prévalait à l'époque des faits n'était pas un instrument adéquat pour juger des crimes. Il défendait avec véhémence la position selon laquelle seul un droit rétroactif, nouveau, on peut dire révolutionnaire, était requis et seul habilité à statuer sur les crimes sans précédent des nazis. Pour F. Bauer, le plus important n'était pas la condamnation des criminels mais la démonstration de la responsabilité individuelle des personnes impliquées. En d'autres termes, F. Bauer souhaitait que cette entreprise judiciaire confronte les Allemands à leurs crimes. Selon lui, les procès auraient dû revêtir une fonction pédagogique en leur montrant que l'on doit résister à un État de non-droit [Unrechtsstaat] et à une politique criminelle. Il espérait immuniser les Allemands contre leur propension à la piété envers les lois et au respect aveugle de l'autorité[268].

---

[266] Georges August Zinn est chef du gouvernement du Land de Hesse de 1950 à 1969. Tout comme Bauer, il est marqué par son engagement social-démocrate sous la République de Weimar et sa lutte contre le nazisme.

[267] Le procès Remer est instruit en mars 1952 par la troisième chambre criminelle du tribunal du *Land* de Basse-Saxe, à Brunswick (Allemagne de l'Ouest), contre Otto-Ernst Remer, accusé de « diffamation et d'insulte » envers la mémoire des défunts. Ce procès a permis la réhabilitation par la justice allemande des membres du complot du 20 juillet 1944 contre Adolf Hitler. Remer fut condamné à trois mois de prison, mais s'enfuit à l'étranger pour éviter sa peine. Ce procès est très important, car il met le régime nazi en accusation. Dans son arrêt, la Chambre Criminelle dispose ainsi : « La Chambre criminelle est d'avis que l'État national-socialiste n'était pas un État constitutionnel, mais un État d'injustice qui ne servait pas le bien du peuple allemand. Ici, la question de la constitutionnalité de l'État nazi n'a pas besoin d'être discutée. Tout ce que le peuple allemand, à commencer par l'incendie du *Reichstag* des 30 juin 1934 et 9 novembre 1938, a dû endurer, était une injustice criante, dont l'élimination était nécessaire ».

[268] RENZ Werner *et al.,* « Entretien. Fritz Bauer… », art. cité.

Le rôle de Fritz Bauer dans l'arrestation d'Eichmann a déjà été évoqué. Mais le procureur allemand est bien plus connu en Allemagne pour son rôle dans le procès d'Auschwitz-Francfort.

2.3.3 Le procès

En janvier 1959, le journaliste Thomas Gnielka remet à Bauer des documents relatifs à Auschwitz, qu'il a lui-même obtenus d'un survivant, Emil Wulkan demeurant à Francfort-sur-le-Main. Ces documents comprennent des listes de prisonniers d'Auschwitz assassinés et les noms des gardes impliqués dans ces assassinats[269]. Bauer demande alors à la Cour fédérale de justice allemande d'attribuer la compétence au tribunal régional de Francfort pour l'enquête et la poursuite des personnes ayant œuvré à Auschwitz. Ce transfert, qu'il obtient, lui permet de diriger l'enquête en tant que procureur général et de s'assurer que l'enquête sur tous les suspects d'Auschwitz soit centralisée par une unique équipe de procureurs, évitant la possibilité de multiples procès. À la mi-1959, Bauer confie l'enquête à deux jeunes procureurs choisis parce qu'ils n'ont pas été impliqués dans le National-Socialisme compte-tenu de leur âge : Joachim Kügler (1926-2012), et Georg Friedrich Vogel (1926-2007) auxquels se joindra plus tard Gerhard Wiese (1928). A la fin de la guerre, ils avaient tous trois moins de 20 ans. Le procureur Hans Großmann dirige l'équipe de procureurs.

Figure 3 : Hans Großmann

Figure 4 : Joachim Kugler

[269] Wulkan avait obtenu ces documents durant le siège de Breslau en mai 1945 et les avait sauvés d'un incendie.

Figure 5 : Georg Vogel

Figure 6 : Gerhard Wiese

Source : http://www.auschwitz-trial-frankfurt.hessen.de/fr/05_Der_erste_frankfurter_Auschwitz_prozess.html

Les procureurs disposent de peu d'éléments de preuve : en 1960, il se rendent en Pologne pour examiner les archives à Varsovie et à Auschwitz. Ils peuvent également compter sur le soutien de Hermann Langbein, le secrétaire général du comité international d'Auschwitz qui leur permet d'accéder aux témoignages de survivants[270].Pour Bauer, ce procès est fondamental. Le procès Eichmann n'a pu avoir lieu en Allemagne comme il le souhaitait, c'est donc pour lui l'opportunité de conduire son « propre procès Eichmann » et de faire œuvre de pédagogie en enseignant au peuple allemand qu'il faut résister à la tyrannie sous toutes ses formes. Ainsi, il déclare :

> One of the most important task of this trial is not only to present the horrendous facts [of the Final Solution], but also actually to teach ourselves something that we here in Germany have completely forgotten in the course of the last one hundred years. […] That's why it is the be all and the end of all of this trial to say : "You should have said no." I think that in Germany we must all recognize that there are limits that everyone sees and feels. Watch out for your fellow men, such things cannot happen again, you must not go along with it ! And if something is to be learned, from this trial, then it is the meaning of the fight for equality, which must be taken seriously, the meaning of tolerance, care and recognition, and the understanding that hate… leads to such things as Auschwitz[271].

---

[270] Lui-même témoin au procès, Langbein joua un rôle clé dans la recherche des témoins au procès d'Auschwitz-Francfort. Suite à d'âpres négociations, il fut autorisé à assister à la totalité du procès et écrivit un compte rendu publié en 1949 intitulé *Die Stärkeren* [Les plus forts].

[271] WITTMANN Rebecca, *Beyond Justice. The Auschwitz Trial*, Cambridge, Harvard University Press, 2005, p. 65 : « L'une des tâches les plus importantes de ce procès n'est pas seulement de présenter les faits horribles [de la Solution finale], mais aussi de nous apprendre quelque chose que nous, ici en Allemagne, avons complètement oublié au cours des cent dernières années [...] C'est pourquoi c'est le but et la finalité de ce procès est de dire : 'Vous auriez dû dire non'. Je pense qu'en Allemagne, nous devons tous reconnaître qu'il y a des limites que chacun voit et ressent. Faites attention à vos semblables, de telles choses ne peuvent plus se reproduire, vous ne devez pas vous

Gerhard Wiese explique :

> Nous voulions donner un échantillon représentatif de l'organisation du camp, qui permettrait de mettre en évidence plusieurs fonctions du commandant jusqu'au "Kapo" [détenu disposant de fonctions dans la hiérarchie concentrationnaire].
>
> […] Le Procureur général *Generalstaatsanwalt* Fritz Bauer qui avait fait en sorte que le procès ait lieu à Francfort, accordait une grande importance au fait que la procédure pénale soit englobante [c'est-à-dire éviter qu'elle soit morcelée en une série de petits procès] et intègre donc tous les groupes du personnel du camp. Différentes fonctions de la hiérarchie du camp étaient dès lors représentées parmi les 22 accusés : un adjudant [immédiatement subordonné au commandant du camp], un groupe de médecins, un groupe de pharmaciens et d'infirmiers, des gens qui appartenaient aux gardes, un chef de bloc, ainsi qu'un « Kapo » qui s'était très mal comporté envers ses détenus. Bauer craignait, non sans raison, que si on n'instruisait pas une seule et même procédure pénale comprenant tous les groupes, peut-être que certaines parties ou même certaines personnes, auraient été traduites séparément en justice, ce qui aurait fait capoter le concept consistant à présenter une vue d'ensemble du système concentrationnaire. Les témoins ne seraient alors pas venus plusieurs fois à Francfort et l'exposé des preuves aurait dû se répéter maintes fois… Il est donc tout à fait juste que Bauer ait insisté avec énergie pour que le procès englobe un grand nombre d'accusés et jette clairement la lumière une fois pour toutes, sur ce qui s'était passé à Auschwitz [272].

Joachim Kügler ajoute :

> Je ne suis pas extrêmement intéressé par le fait que chacun (des accusés) soit condamné à 12 ou 15 ans ou à la prison à vie. […] La sentence ne peut, loin de là, être adaptée au crime. Le plus important pour moi est que ce procès, et ceux à venir, aient un effet pédagogique sur le peuple allemand. Si ils retiennent quelque chose de tout cela, l'effort sera récompensé[273].

Après près de cinq années d'instruction, le procès débute le 20 décembre 1963 à l'hôtel de ville de Francfort. Il va durer 20 mois et prend fin en août 1965. 360 témoins venant de 19 pays différents dont 211 survivants d'Auschwitz (185

---

laisser faire ! Et si quelque chose doit être appris de ce procès, c'est le sens de la lutte pour l'égalité, qui doit être prise au sérieux, le sens de la tolérance, de l'attention et de la reconnaissance, et la compréhension que la haine [...] mène à des choses telles qu'Auschwitz ».

[272] Entretien avec Gerhard Wiese conduit par Daniel Bonnard, *op. cit*.

[273] OLSEN Arthur J., « Auschwitz trial enters 2nd year », *New York Times*, 22 décembre 1964, https://www.nytimes.com/1964/12/22/auschwitz-trial-enters-2d-year.html?src=DigitizedArticle.

hommes et 26 femmes) viennent déposer. Vingt mille personnes assistent au procès. L'acte d'accusation comporte 700 pages. Il passe en revue le système des camps de concentration et d'Auschwitz. Vingt-deux prévenus comparaissent, dont vingt seront condamnés. Ils sont représentatifs de chaque division du camp (sauf la division économique). Devin Pendas les classe en cinq groupes, selon leur fonction dans le camp : l'administration exécutive (Mulka et Höcker), la direction de détention préventive, la section politique, le service médical, et les kapos[274]. Richard Baer, dernier commandant d'Auschwitz de mai 44 à Janvier 45, devait également être jugé mais il meurt durant sa détention le 17 juin 1963. Si le sort des Juifs n'est pas au centre du procès, l'accusation cherche à se concentrer sur leur persécution et l'évolution chronologique. Selon le procureur Vogel, le procès n'est pas fait pour permettre à l'Allemagne de surmonter son passé au détriment de quelques accusés mais d'offrir un nouveau départ pour une discussion ouverte en Allemagne[275]. L'accusation requiert la prison à vie pour seize des vingt accusés ; les parties civiles demandent des condamnations plus lourdes. Pour Robert Mulka par exemple, ils demandent plus de 30 000 années de détention, soit une pour chaque victime. Six seront condamnés à la prison à vie[276]. Les autres accusés seront soit relaxés, soit condamnés à des peines légères. Si le verdict ne satisfait ni Bauer ni les procureurs, il est un événement médiatique important. Les journaux nationaux et internationaux couvrent le procès. La radio et la télévision diffusent des comptes rendus d'audience. 20 000 personnes se rendent au Palais de Justice de Francfort. Le procès met fin à une période de silence sur l'histoire du parti national socialiste et marque un tournant dans la relation des allemands avec le passé nazi de leur pays. Pour les procureurs qui ont mené l'accusation tout au long du procès et passé six longues années à se consacrer à cette tâche, le résultat est un peu différent.

---

[274] Les accusés sont : Stefan Baretzki, SS et officier de bloc à Birkenau (1942-45) ; Emil Bednarek, Kapo ; Wilhelm Boger, sergent SS et enquêteur au département politique (1942-45) ; Wilhelm Breitwieser, Pery Broad, membre de la Gestapo ; Victor Capesius, pharmacien ; Klaus Dylewski, membre de la Gestapo ; Willi Frank, chef du service de dentisterie ; Emil Hantl, membre du service médical ; Karl Friedrich Höcker, 1er SS lieutenant et adjudant de Baer (mai 44-janvier 45) ; Franz Johann Hofmann, chef de la détention préventive ; Oswald Kaduk, sous-officier SS ; Josef Klehr, membre du service médical ; Franz Lucas, SS *Obersturmführer* ; Robert Mulka, 1er SS lieutenant, capitaine et adjudant du commandant Rudolf Hoss (février 42-mars 43) ; Gerhard Neubert, infirmier ; Hans Nierzwicki, HKB Auschwitz I ; Willi Schatz, dentiste ; Herbert Scherpe, SS *Oberscharführer* ; Bruno Schlage, SS Oberscharführer ; Johann Schobert, Département politique ; Hans Stark, sergent SS et directeur de l'office ; PENDAS Devin O*., The Frankfurt Auschwitz Trial*…, *op. cit*., p. 99.

[275] WITTMANN Rebecca, *Beyond Justice…*, *op. cit.*

[276] Wilhelm Boger, Oswald Kaduk, Josef Klehr, Franz Hofmann, Stefan Baretzki et Emil Bednarek.

Joachim Kügler quitte le service judiciaire et devient un avocat renommé. Georg Friedrich Vogel retourne au bureau du procureur de sa ville natale où il continue à poursuivre des criminels de guerre. Gerhard Wiese continue à travailler sur les « vieilles affaires politiques » durant plusieurs années, après quoi il est promu et transféré dans une autre section. Interrogé sur le film de Ricciarelli, *Im Labyrinth des Schweigens,* Wiese se remémore son expérience du procès de Francfort. Il explique l'ampleur de la tâche à laquelle lui et ses collègues ont été confrontés et sa perception du procès :

> On change de regard sur les événements sur ce qui s'est passé. Quand on est chaque jour comme je l'ai été confronté uniquement à la mort et au meurtre, on prend de la distance. On ne peut pas se laisser atteindre sur la durée jusqu'à ce que le médecin ouvre la porte. Et ça aussi c'est inévitable. Quand on travaille aussi longtemps à une procédure particulière, une certaine routine, même devrais-je dire. Des observateurs extérieurs peuvent peut-être ne pas le concevoir mais dans le travail quotidien une procédure d'une telle ampleur. C'est comme ça. J'ai essayé de faire de mon mieux avec cet acte d'accusation. Surtout que j'avais réalisé que ce n'était pas une banale procédure pénale mais une procédure qui sans aucun doute allait devenir très importante. Tous les jours après le travail j'étais à vrai dire très content quand on me donnait congé et que je retrouvais le monde, les tramways le métro. Ce n'est pas tant qu'on se sente comme une taupe dans un débarras, toujours à effectuer les mêmes tâches, mais c'est ce retour à la vie avec femme et enfants[277].

Le procès d'Auschwitz-Francfort, demeuré longtemps inconnu du grand public, sera étudié plus longuement avec notamment l'étude du film *Im Labyrinth des Schweigens.*

3. La justice pénale internationale après Nuremberg : des TPI à la CPI

Si Nuremberg a créé l'élan et suscité une véritable réflexion sur la nécessité de la création d'un tribunal pénal international, au cours des cinquante années qui suivent, aucune innovation n'est véritablement apportée et le souhait formulé par les États lors de la création du TMI demeure un vœu pieu. Au lendemain de Nuremberg, l'article 6 de la Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide du 9 décembre 1949, prévoit la possibilité de traduire les personnes

[277] Interview Gerhard Wiese, bonus du DVD de *Im Labyrinth des Schweigens*.

accusées d'un tel crime « devant la cour criminelle internationale qui sera compétente à l'égard de celles des parties contractantes... ». Mais la Convention ne crée pas cette Cour. De même pour la Convention sur l'élimination et la répression du crime d'*apartheid* du 30 novembre 1973 qui prévoit la création d'un tel tribunal. Les tensions nées de la guerre froide ont probablement paralysé les Nations Unies durant près de quatre décennies. Les évènements en ex-Yougoslavie vont précipiter les choses.

3.1 Des violences en ex-Yougoslavie au TPI

Durant l'été 1992, le journaliste Roy Gutman publie un article dans la presse américaine, dénonçant les camps de concentration bosno-serbes [278]. Une chaîne de télévision britannique (ITN TV) diffuse des images de prisonniers décharnés, déclenchant une mobilisation des ONG et notamment de *Human Right Watch* qui publie un rapport sur les crimes commis, demandant la mise en place d'une justice pénale internationale. En France, Robert Badinter défend cette cause, et Elie Wiesel est dépêché auprès des chefs militaires serbes Milosevic et Karadzic. Le symbole est fort : un ancien déporté, militant de la mémoire qui tente de dialoguer avec les responsables de ce qui s'avérera être un génocide. Il marque ainsi le lien entre les évènements survenus en ex-Yougoslavie et la Shoah, lien qui se renforcera au moment de la découverte des camps de détenus et des charniers et surtout lors des témoignages des survivants. Une commission sur les crimes de guerre est constituée et un rapporteur spécial des Nations Unies est nommé : l'ex premier ministre polonais Tadeusz Mazowiecki. Puis une commission sur les crimes de guerre (commission d'experts) comprenant cinq membres permanents (États-Unis, France, Chine, Grande Bretagne, Russie) est mise en place. En janvier 1993, Roland Dumas demande à l'avocat général Pierre Truche[279] de prendre la présidence d'un comité de juristes afin de mener une réflexion sur la création d'un Tribunal pénal international. Boutros Boutros-Gali, alors secrétaire général des Nations Unies, insiste sur le fait qu'à la différence de Nuremberg, ce nouveau tribunal serait l'émanation de l'ensemble de la communauté internationale et non une justice de

[278] Il s'agit notamment de l'article publié par GUTMAN Roy, « Les camps de la mort », *Newsday,* 2 août 1992, cité par HAZAN Pierre, *La justice face à la guerre. De Nuremberg à La Haye*, Paris, Stock, 2000, p. 33.
[279] Procureur lors du procès Barbie.

vainqueurs. Mais parallèlement à ces déclarations et à la création du tribunal, le nettoyage ethnique se poursuit en ex-Yougoslavie sans qu'aucun contrôle du territoire ne soit mis en place. Par sa résolution 808, du 22 février 1993, le Conseil de Sécurité des Nations Unies décide de la création d'un Tribunal pénal international ayant pour objet de juger les personnes présumées responsables des violations graves du droit humanitaire international. En mai 1993, le Conseil adopte le statut du Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie (TPIY)[280].

Comme le souligne la philosophe Magali Bessone, le TPIY est :

> mis en place du bout des lèvres, sans réels moyens financiers ni techniques, sans que les règles de son fonctionnement ni de ses procédures aient été établies (elles le seront en février 1994, et le tribunal entre en fonction le 14 mars 1994), sans personnel en nombre suffisant, sans force de police capable de poursuivre et d'arrêter les accusés, est un gage de la communauté internationale (avec l'envoi de casques bleus) pour prouver sa bonne volonté envers les Bosniens ; il est le produit d'un sursaut moral provoqué par les images répercutées du génocide : En 1993, il y avait un régime quotidien de morts et de tortures en couleur et en live sur CNN et d'autres chaînes télévisées, et ces images ont conduit les gens partout dans le monde à exiger que quelque chose soit fait pour stopper les violences et punir les responsables des massacres[281].

Un juge du TPI s'exprime ainsi aux tout débuts du tribunal « nous devions apprendre à vivre comme des astronautes, en état d'apesanteur juridique[282] ». La procédure fait l'objet d'âpres discussions entre les juges issus de culture juridique différentes, comme cela avait été le cas lors de la mise en place du statut de Nuremberg. Tous les juges d'origine musulmane sont écartés, tous comme ceux soupçonnés de sympathie envers l'un des belligérants. Antoine Cassese est élu. Le TPIY devient un lieu d'expérimentation d'une justice internationale élaborée dans un contexte de guerre, ou comme l'écrit Pierre Hazan :

> Le Tribunal en gestation ressemble à une pièce de théâtre où s'activent autant de régisseurs que de membres du Conseil de Sécurité, ceux-ci s'avérant bien

[280] Résolution 827 adopté le 25 mai 1993.
[281] BESSONE Magali, « Le Tribunal Pénal International pour l'ex-Yougoslavie : la justice en vue de la paix ? », *Le Philosophoire*, n°°24, 1/2005.
[282] HAZAN Pierre, *La justice face à la guerre*…, *op. cit*.

> incapables de se mettre d'accord sur le script, la date des représentations, l'argent nécessaire pour monter le spectacle et le nom même[283].

Le Statut du TPIY s'inspire de plusieurs textes. D'abord de la Convention de Genève, l'article 2 énumérant « les infractions graves aux Conventions de Genève de 1949 » et aux « violations des lois et coutumes de la guerre ». Son article 3 reprend l'essentiel des articles de règlement de La Haye concernant les lois et coutumes de la guerre sur terre. L'article 4 prévoit « la poursuite des personnes ayant commis le génocide ». Enfin, l'article 5 du Statut du tribunal aborde le problème des crimes contre l'humanité. Il précise que le crime contre l'humanité est constitué par « l'assassinat, la réduction en esclavage, la déportation... ». Le Statut assure en outre une justice autonome. Il précise que les juges sont indépendants (article 12) et que le procureur, responsable de l'instruction des dossiers et de l'exercice des poursuites, ne sollicite ni ne reçoit d'instructions d'aucun gouvernement ni d'aucune autre source (article 16). Les États ont l « obligation de coopérer pleinement avec le tribunal et de répondre sans retard à toute demande d'assistance ou à toute ordonnance, concernant entre autres, la réunion des témoignages et la production des preuves ainsi que l'arrestation ou la détention des personnes et le transfert des accusés devant le tribunal » (article 29). Selon Florence Hartmann, « les grandes puissances ont créé sur le papier une cour presque idéale. Preuve paradoxalement, qu'elles n'ont jamais pensé qu'elle marcherait un jour[284] ». Les propos de Madeleine Albright, lors de l'audience de jugement de Biljana Plavsic, confirment cette idée :

> Ce fut facile de voter la résolution, mais personne à l'époque n'imaginait qu'un tel tribunal pourrait un jour fonctionner. Tous pensaient qu'il n'y aurait jamais d'inculpés, jamais de procès. Même les plus optimistes admettaient qu'il n'y aurait jamais de jugements, jamais de condamnations[285].

La presse internationale est tout aussi sceptique, titrant : « un tribunal voué à l'échec », « Un tribunal sans dents », « Un alibi : les grandes puissances cherchent seulement à se donner bonne conscience : les coupables supposés participent en même temps aux discussions de paix sous les auspices des Nations Unies ».

---

[283] *Ibid.*
[284] HARTMANN Florence, *Paix et châtiment. Les guerres secrètes de la politique et de la justice internationale,* Paris, Flammarion, 2007, p. 24.
[285] Madeleine Albright lors de l'audience de jugement de Biljana Plavsic, TPIY décembre 2002, cité dans HARTMANN Florence, *Paix et châtiment…, op. cit.*, p. 24.

Le TPIY est un tribunal « temporaire ». Si sa compétence s'étend à la période commençant à partir du 1er janvier 1991, aucun terme n'est fixé. Le rapport du Secrétaire général indique seulement :

> le Tribunal international étant créé à titre de mesure coercitive en vertu du Chapitre VII, la durée de son mandat serait liée à la restauration et au maintien de la paix et de la sécurité internationales sur le territoire de l'ex-Yougoslavie ainsi qu'aux décisions du Conseil de sécurité s'y rapportant[286].

La résolution 827 de l'ONU précise que le TPIY est créé : « dans le seul but de juger les personnes présumées responsables de violations graves du droit humanitaire international commises sur le territoire de l'ex-Yougoslavie entre le 1er janvier 1991 et une date que déterminera le Conseil après la restauration de la paix ». Durant les premières années de son fonctionnement, la question de la durée d'existence du Tribunal ne se pose guère. Parallèlement à la création du TPIY, et pour traiter des massacres commis au Rwanda entre avril et juillet 1994, la résolution 955 du 8 novembre 1994 du Conseil de sécurité de l'ONU crée le Tribunal pénal international pour le Rwanda (TPIR) « chargé uniquement de juger les personnes présumées responsables d'actes de génocide ou d'autres violations graves du droit international humanitaire commis sur le territoire du Rwanda et les citoyens rwandais présumés responsables de tels actes ou violations commis sur le territoire d'États voisins, entre le 1er janvier et le 31 décembre 1994, et d'adopter à cette fin le Statut du Tribunal criminel international pour le Rwanda annexé à la présente résolution[287] ». Contrairement au TPIY, un cadre est fixé à la compétence *ratione temporis*[288] du TPIR.

---

[286] Secrétaire général, Rapport du Secrétaire général établi conformément au paragraphe 2 de la résolution 808 (1993) du Conseil de sécurité, présenté le 3 mai 1993 (S/25704), § 29, cité dans GRANT Philip, « Vers la fin des Tribunaux pénaux internationaux pour l'ex-Yougoslavie et le Rwanda : conséquences juridiques des contraintes temporelles », Centre universitaire de Droit international, mémoire sous la direction de William Schabas, 2004-2005, http://www.prix-henry-dunant.org/wp-content/uploads/2005_Dissertation_Philip_Grant_fr.pdf.

[287] https://www.irmct.org/specials/ictr-remembers/docs/res955-1994_fr.pdf.

[288] La compétence *ratione temporis* ou compétence temporelle est l'aptitude juridique à prendre un acte à un moment donné. Elle désigne la durée de l'habilitation à exercer le pouvoir juridictionnel que l'on associe à la durée de validité de l'engagement juridictionnel de l'État. La compétence temporelle désigne également le domaine temporel d'exercice du pouvoir de juger.

3.2 Difficultés de la mise en place et successions de procureurs

Le choix du premier procureur est difficile. L'Argentin Luis Moreno-Ocampo, avocat des droits de l'homme, est pressenti[289] mais le gouvernement argentin s'oppose à sa nomination. Puis un juriste vénézuélien, Ramon Escovar, est nommé par le Conseil de Sécurité le 21 octobre 1993 pour une durée limitée, fixée à février 1994. À cette date, Escovar démissionne pour devenir ministre de l'Intérieur au Vénézuela. Le nouveau procureur est désigné à l'été 1994. Il s'agit de Richard Goldstone, un juge Sud-Africain, qui vient d'être nommé à la Cour Constitutionnelle post-apartheid dans son pays. Le Président Mandela accepte que Goldstone occupe le poste de procureur seulement pendant deux années. Goldstone choisit un adjoint, Graham Blewitt, un Australien, issu du système de *common law*, ce qui influencera nécessairement la structure et l'approche du Bureau du Procureur. Goldstone occupe le poste de procureur jusqu'au 31 septembre 1996[290]. Les premières inculpations interviennent à la fin de l'année 1994 alors que le Tribunal ne détient que quelques suspects assez mineurs, parmi lesquels Dusko Tadic. Le procès de ce dernier débute en mai 1996 et se termine environ un an plus tard. Dragan Nikolic, un acteur tout aussi mineur que Tadic, est également inculpé. En juillet 1995, Goldstone signe les premiers actes d'accusation contre Radovan Karadžić et Ratko Mladić notamment pour les crimes commis à Srebrenica. Le procureur Goldstone admettra plus tard que les poursuites initiales du TPIY étaient influencées par des considérations d'ordre politique. Selon Goldstone, Dragan Nikolic « was not 'an appropriate first person for an indictment by the first international war crimes tribunal ». Mais les Nations Unies, notamment, étaient impatientes que les poursuites débutent et selon Goldstone, « We had to get out an indictment quickly[291] ». La pression financière est également importante. Les Nations Unies réduisent le budget de 33 à 22 millions de dollars après avoir conclu que les procès ne démarreraient pas avant le milieu de l'année 1995.

La tâche de Goldstone est difficile ; les hostilités se poursuivent et les moyens matériels et financiers manquent. Lors de l'inculpation de Karadžić et Mladić, le secrétaire général des Nations Unies, Boutros Boutros-Ghali exprime son mécontentement de ne pas avoir été consulté sur la pertinence de cette action. Un

[289] Il est nommé procureur de la CPI dix ans plus tard.
[290] Jusqu'en 2003, le procureur du TPIY est le même que celui du TPIR.
[291] « Nous devions sortir un acte d'accusation rapidement » (ma traduction).

juge américain de l'époque, Gabrielle Kirk McDonald, explique la lourde tâche qui incombe alors au procureur :

> The Tribunal's creation was simultaneously an act of hope, desperation and cynicism by an international community lacking a coherent policy to respond to the carnage inflicted in the former Yugoslavia. Its mandate was to help restore international peace and security, but the logical implication of this – the indictment and trial of the most senior officials considered to be the primary perpetrators – also was considered an unacceptable risk to the peace process[292].

Les actes d'accusation contre les deux criminels ont cependant pour effet que ceux-ci n'assistent pas aux accords de paix de Dayton. Un autre suspect, le président Serbe, Slobodan Milosevic, s'y rend à leur place. La stratégie de Goldstone est « pyramidale » selon ses termes. Il tente de construire la base de cette pyramide en poursuivant les criminels de « seconde zone » pour atteindre ensuite les plus importants. Ce plan, qu'il présente aux juges en janvier 1995, les scandalise. Leurs relations, déjà conflictuelles s'enveniment. Les magistrats menacent de publier un communiqué de presse dévoilant l'approche de Goldstone. Le 31 janvier 1995, ils adoptent une résolution décidant que le tribunal devra désormais poursuivre uniquement les principaux responsables des crimes en ex-Yougoslavie. La stratégie de Goldstone, qui consistait essentiellement à donner des gages aux Nations Unies pour les convaincre de l'efficacité du Tribunal, a échouée. Louise Arbour prend la suite de Goldstone en septembre 1996. À son arrivée au TPIY, elle constate qu'en trois ans, le tribunal n'a procédé qu'à très peu d'arrestations (sept au total). Son mandat va être marqué par différentes innovations : elle inaugure les actes d'accusation « scellés », c'est à dire secrets. Ces actes sont préparés par l'accusation, soumis au juge pour approbation puis transmis aux entités chargées de procéder à l'arrestation de l'inculpé. Cette stratégie fondée sur « l'effet de surprise » paie : en trois ans, de sept à trente-quatre personnes sont incarcérées au

---

[292] MCDONALD Gabrielle Kirk, « Reflections on the Contributions of the International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia », *Hastings International and Comparative Law Review,* nº 155, 2001, p. 161, cité dans SCHABAS William A, *The U.N. International Criminal Tribunals: The Former Yugoslavia, Rwanda and Sierra Leone,* Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 604 : « La création du Tribunal était à la fois un acte d'espoir, de désespoir et de cynisme de la part d'une communauté internationale dépourvue d'une politique cohérente pour répondre au carnage infligé à l'ex-Yougoslavie. Son mandat était d'aider à rétablir la paix et la sécurité internationales, mais l'implication logique de ce mandat – l'inculpation et le procès des plus hauts responsables considérés comme les principaux auteurs des crimes – était également considérée comme un risque inacceptable pour le processus de paix ».

TPIY. La pratique perdurera jusqu'en 2002, date à laquelle il apparaît que les actes d'accusation « publics » incitent les personnes incriminées à se rendre de leur propre gré[293]. À cette stratégie nouvelle s'ajoutent des pressions exercées sur les États, en particulier sur la France qu'Arbour accuse de ne pas livrer les criminels de son secteur au Tribunal. Enfin, sa stratégie est à l'opposé de celle de Goldstone : c'est celle des « *no more small fish* »[294]. Arbour parviendra à inculper Milosevic en mai 1999, alors qu'il est encore Président de la Serbie. C'est la première fois de l'histoire qu'un chef d'État est inculpé[295]. Louise Arbour arrive à un moment crucial de l'histoire des TPI, alors que l'institution devient enfin un instrument performant de la justice criminelle internationale. Arbour utilise la pression médiatique pour obtenir la coopération des États. À son départ en septembre 1999, le TPIY compte soixante-six actes d'accusation et trente-trois accusés en prison. Après avoir exercé la fonction de procureur pendant trois ans, Arbour est nommée à la Cour suprême du Canada. La Suissesse Carla Del Ponte lui succède. Héritant du travail de sa prédécesseure, elle passe deux années à demander le transfert de Milosevic, arpentant les capitales d'Europe pour convaincre les dirigeants. Elle parvient à obtenir son transfert à La Haye le 28 juin 2001. Si Milosevic a déjà été inculpé par Arbour uniquement pour les crimes commis au Kosovo, l'équipe de Carla Del Ponte doit désormais établir les preuves des crimes commis en Croatie, à Sarajevo et à Srebenica. Le 8 octobre, Milosevic est officiellement inculpé pour crimes contre l'humanité et le 23 novembre, il est mis en accusation pour génocide, complicité de génocide, et crimes contre l'humanité pour sa responsabilité individuelle dans les crimes commis par les forces serbes en Bosnie notamment à Sarajevo et Srebenica. Son procès débute le 12 février 2002. L'accusation est menée par Carla Del Ponte assistée de Geoffrey Niced. Les dossiers Kosovo, Bosnie et Croatie sont réunis, après beaucoup de difficultés. Les procureurs disposent de soixante-six chefs accusation : Milosevic encourt une condamnation à la prison à perpétuité. Il refuse de prendre un avocat : il souhaite se défendre lui-même et contre-interroger les témoins qu'il cherche à humilier. Il est décidé d'adjoindre à l'accusé des « *amicus curiae* » qui sont des experts et juristes rémunérés par le tribunal. Ils restent en

[293] SCHABAS William A, *The U.N. International Criminal Tribunals…, op. cit.,* p. 366.
[294] « plus de menu fretin ».
[295] C'est aussi la toute première fois de l'histoire qu'un ancien chef d'État est jugé devant une juridiction internationale pour ses crimes.

dehors du prétoire à la demande de Milosevic. La ligne de défense de Milosevic est agressive : il refuse de reconnaître la légitimité de la juridiction et tente de transformer le procès en tribune politique en s'adressant à son peuple. Il dresse son propre acte d'accusation contre l'OTAN en parlant du « génocide du peuple Serbe », affirmant « L'opinion sera le jury dans cette affaire ». Il refuse également de porter ses écouteurs et on doit lui proposer un système spécial de sonorisation. Milosevic meurt d'une crise cardiaque le 11 mars 2006, soit dix jours et quarante heures d'audience avant de conclure sa défense[296].

3.3 Bilan de l'activité du TPIY

Le TPIY a fermé ses portes en décembre 2017, après plus de vingt ans d'activité. Un système de « mécanisme résiduel » a été mis en place pour connaître des appels. Le bilan du TPIY est contrasté. Le Tribunal a dû gérer un certain nombre de contraintes. Comme le fait d'être un « tribunal *ad hoc* », et d'être limité à une zone géographique, l'ex Yougoslavie, pour une période donnée et dans un temps donné. Or le temps de préparation d'un procès est long, en moyenne deux ans. Et le déroulement d'une instance presque aussi long : près de seize mois en moyenne. De plus, les juges ne cessent d'amender les procédures au gré des difficultés qu'ils rencontrent entraînant une confusion entre les pouvoirs de ces derniers et de celui du législateur. D'autres difficultés surgissent : alors qu'en *common law* le centre de gravité du procès pénal est le jury, au TPIY c'est aux juges qu'il appartient de décider, le jury n'existe pas. En outre, alors qu'en *common law* l'appel n'est pas automatique, et qu'en droit romano germanique l'appel est possible, par le biais d'une sophistication procédurale, devant le TPIY, l'appel est automatique.

Pour Stephan Landsman, les problèmes rencontrés par le TPIY sont différents de ceux de Nuremberg : le fait que La Haye soit à des milliers de kilomètres des Balkans et donc loin des scènes de crime complique la collecte des preuves[297]. En outre l'accès aux preuves a été mis à mal par l'attitude des différentes parties. Il ajoute que la façon dont le TPIY a été mis en place, dans la précipitation, l'a conduit à poursuivre un certain nombre d'accusés insignifiants. La taille et les moyens mis en œuvre à La Haye étaient démesurés par rapport aux crimes, souvent mineurs au début. Ces cas auraient dû, selon lui, être soumis aux cours nationales pour ne pas

[296] HARTMANN Florence, *Paix et châtiment…, op. cit.*, p. 143.
[297] LANDSMAN Stephan, *Crimes of the Holocaust…, op. cit.*

nuire aux ressources du Tribunal. Enfin, le TPIY a souffert d'un phénomène d'instabilité : en six ans, le poste de procureur en chef a été occupé par trois personnes différentes, ce qui a entraîné, toujours selon lui, une perte d'expertise et de leadership. Landsman conclut :

> While the ICTY has not failed, it has not provided a prototype worthy of emulation. It seems to be a prisoner of the Nuremberg tradition out of which it grew. It is not surprising, although it is shortsighted, that the Bush administration has declared that the tribunal at The Hague must make every effort to conclude its work no later than 2008. Nor is it remarkable that so well-informed an international lawyer as the Clinton administration's Harold Koh urged that an ICTY-type prosecution not be used if Osama bin Laden is captured because it is too "slow and expensive[298].

Selon Joël Hubrecht :

> Le TPIY est le premier tribunal à avoir été créé par l'Organisation des Nations Unies. C'est aussi le premier tribunal à utiliser comme objets de poursuites devant une juridiction internationale les crimes de guerre, les crimes contre l'humanité, les crimes de génocide. […] Mais le TPIY marque une étape fondatrice du point de vue du droit par les jugements qu'il a rendus, les affaires qu'il a examinées et parce qu'il n'y avait pas eu d'autres tribunaux à le faire avant lui. […] Tout commence d'une certaine manière quant à l'exploitation par les historiens des jugements et des preuves présentées devant les juges. Nuremberg, ça ne s'est pas arrêté en 1945. Le tribunal ferme ses portes mais son héritage demande à être exploité[299].

3.4 Le Tribunal pénal international pour le Rwanda

Le TPIR est également né du choc et de l'horreur des massacres commis sur les Tutsi au cours de l'année 1994 et plus particulièrement entre avril et juillet. L'idée d'un Tribunal pénal international est au départ soutenue par le gouvernement Tutsi. Les Nations Unies proposent de créer un tribunal séparé identique à celui déjà créé

---

[298] « Bien que le TPIY n'a pas échoué, il n'a pas fourni un prototype digne d'être imité. Il semble être prisonnier de la tradition de Nuremberg dont il est issu. Il n'est pas surprenant, bien qu'il s'agisse d'un manque de perspicacité, que l'administration Bush ait déclaré que le tribunal de La Haye devait tout mettre en œuvre pour conclure ses travaux au plus tard en 2008. Il n'est pas non plus remarquable qu'un juriste international aussi bien informé que Harold Koh, de l'administration Clinton, ait insisté pour que des poursuites de type TPIY ne soient pas engagées si Oussama Ben Laden était capturé, car elles sont trop 'lentes et coûteuses' ».

[299] BARON Léa, « Justice : quel bilan pour le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie », 30/11/2017, interview TV5-*Le Monde*, https://information.tv5monde.com/info/justice-quel-bilan-pour-le-tribunal-penal-international-pour-l-ex-yougoslavie-205092.

à La Haye pour l'ex-Yougoslavie, avec un procureur commun. Les deux tribunaux partageraient une même Cour pour les appels et les mêmes règles de preuve et de procédure. Mais cette proposition ne satisfaisait pas le gouvernement Rwandais. Il lui reproche : le fait de se restreindre à l'année 1994, sa localisation à Arusha (Tanzanie) et non à Kigali, le fait de se limiter à un panel de six juges qu'il trouve insuffisant et le refus d'appliquer la peine de mort. Mais les Nations Unies refusent d'entendre les demandes du gouvernement Rwandais et le 1er novembre 1994, le Conseil de Sécurité de l'ONU adopte la Résolution 955 qui établit le TPIR sous la forme proposée au départ. Quatre ans après sa création, le procureur émet son premier acte d'accusation à l'encontre de Jean-Paul Akayesu[300]. Le procès débute en janvier 1997 et dure plus d'un an. Au moment de sa fermeture, le 20 décembre 2012, le TPIR avait mis 93 personnes en accusation. 62 avaient été condamnées, quatorze personnes avaient été acquittées, dix renvoyées devant les tribunaux nationaux, trois fugitifs devant le MTPI[301].

Parallèlement au TPIR, et à des tribunaux nationaux submergés[302], sont créés au Rwanda dans les années 2000, des « gagacas », des tribunaux locaux issus d'une pratique ancestrale s'inspirant des sages des collines pour régler un litige. La loi du 26 janvier 2001[303] transpose ce système coutumier en instituant de nouvelles instances de jugement. En juin 2002, quelque onze mille tribunaux sont inaugurés. Ce système fonctionne sur la base d'une justice participative, la population pouvant tour à tour être juge ou partie. Valérie Rosoux et Aggée Shyaka Mugabe expliquent :

> Ce système se base sur une justice participative : la population est à la fois témoin, juge et partie. Le principe est de réunir sur les lieux mêmes des crimes les protagonistes du drame : rescapés, témoins, criminels présumés. Tous

[300] Jean-Paul Akayesu est accusé d'être responsable directement ou indirectement de la mort de 2 000 tutsis en 1994. Il sera condamné par le TPIR le 2 septembre 1998 à une peine de prison à vie pour génocide, crimes de guerre et crimes contre l'humanité.

[301] Le Mécanisme international appelé à exercer les fonctions résiduelles des Tribunaux pénaux (le MTPI ou MIFRTP) est chargé d'exercer un certain nombre de fonctions essentielles qu'assumaient auparavant le Tribunal pénal international pour le Rwanda (TPIR) et le Tribunal pénal international pourl'ex-Yougoslavie (TPIY).

[302] « En 1998, on a estimé qu'au rythme de la justice de l'époque, il faudrait deux cent ans pour juger les accusés qui s'entassaient par milliers dans les prisons rwandaises », série Rwanda, les lieux du génocide, *Le Monde*, 13/04/2019.

[303] Loi organique nº 4/2000 portant création des juridictions Gacaca et organisation des poursuites des infractions constitutives du crime de génocide ou de crimes contre l'humanité commises entre le 1er octobre 1990 et le 31 décembre 1994, https://www.refworld.org/cgi-bin/texis/vtx/rwmain/opendocpdf.pdf?reldoc=y&docid=52f234884.

> doivent débattre de ce qui s'est passé afin d'établir la vérité, de dresser la liste des victimes et de désigner les coupables. Les débats sont encadrés par des « juges » non professionnels élus parmi les hommes intègres de la communauté et habilités à prononcer les peines à l'encontre des coupables. Ce système est désormais appliqué à l'immense majorité des accusés. Seuls les individus soupçonnés de figurer parmi les « grands responsables » du génocide relèvent encore de la justice classique[304].

Ce système, que nous ne développerons pas dans cette étude, est assez inédit. Le Rwanda y a mis fin officiellement en juin 2012, soit six mois avant la fermeture du TPIR. Environ 12 000 gacacas ont jugé près de deux millions de personnes avec un taux de condamnation d'environ 65 % [305].

3.5 Le constat judiciaire et la CPI

Le fonctionnement des TPI a eu pour principale conséquence de montrer à la communauté internationale l'importance d'un tribunal permanent chargé de traiter des violations graves du droit pénal international. Dès 1995, sous les auspices des Nations Unies, un comité préparatoire se met au travail pour établir un projet de Statut. Un projet de traité est adopté, contre l'avis de la délégation américaine qui exige notamment l'ajout d'une possibilité de véto en cas de poursuite contre un citoyen américain. Le Statut de Rome, qui entérine la création de la Cour pénale internationale, est adopté en juillet 1998 à Rome et entre en vigueur le 1er juillet 2002. La grande nouveauté est que la Cour pénale internationale est une juridiction permanente : c'est donc la première fois de l'histoire qu'un organe permanent est nommé pour juger des crimes les plus graves. Quatre types de crimes relèvent de la compétence de la Cour : le génocide, les crimes contre l'humanité et les crimes de guerre commis après le 1er juillet 2002, ainsi que les crimes d'agression (à compter du 17 juillet 2018). Nous reviendrons un peu plus loin la définition et l'évolution de ces notions. La CPI fonctionne selon un principe de « complémentarité » : les tribunaux de droit commun demeurent en effet prioritaires. La CPI a en effet « vocation à compléter, et non à remplacer, les systèmes pénaux nationaux ; elle

---

[304] ROSOUX Valérie, SHYAKA MUGABE Aggée, « Le cas des gacaca au Rwanda. Jusqu'où négocier la réconciliation ? », *Négociations*, nº 9, 1/2008, p. 29-40, https://www.cairn.info/revue-negociations-2008-1-page-29.htm.

[305] *Le Monde Afrique*, 18 juin 2012, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2012/06/18/genocide-le-rwanda-clot-officiellement-ses-juridictions-populaires-gacaca_1720824_3212.html.

n'engage de poursuites que lorsque les États n'ont pas la volonté de le faire, ou sont dans l'incapacité de le faire véritablement[306] ». Cela signifie que la CPI peut se saisir d'une affaire lorsque :

- les crimes ont été commis par un ressortissant d'un État partie, ou sur le territoire d'un État partie ou d'un État qui a autrement accepté la compétence de la Cour ; ou
- les crimes ont été déférés au Procureur de la CPI par le Conseil de sécurité des Nations Unies.

À ce jour, 122 États en font partie. Parmi eux, 33 sont des États d'Afrique, 18 sont des États d'Asie et du Pacifique, 18 sont des États d'Europe Orientale, 28 sont des États d'Amérique Latine et des Caraïbes, et 25 sont du Groupe des États d'Europe Occidentale et autres États. Les États-Unis ont signé le Traité mais refusent de le ratifier[307]. Ils manifestent une opposition constante à toute enquête de la CPI concernant les actions menées par leur pays. La Chine s'est opposée au Statut de Rome au motif principal que la Cour irait contre la souveraineté des États. La CPI comporte dix-huit juges, élus pour un mandat de neuf ans (non renouvelable) par l'Assemblée des états parties. Son président actuel est Monsieur Piotr Hofmański (depuis le 11 mars 2021). Le procureur est M Karim Khan (depuis juin 2021). Les langues de travail sont le français et l'anglais comme au TPI mais il y a six langues officielles : l'anglais, l'arabe, le chinois, l'espagnol, le français et le russe. Son siège est à la Haye.

Le premier procès devant la CPI est celui de Thomas Lubanga, un congolais accusé de crimes de guerre. Il commence le 26 janvier 2009. Le 14 mars 2012, Thomas Lubanga est reconnu coupable de crimes de guerre. Il est alors le premier individu condamné par la Cour pénale internationale. Il a été condamné à une peine de quatorze ans d'emprisonnement.

En janvier 2020, la situation était la suivante :

- douze enquêtes étaient en cours d'instruction par le Bureau du Procureur dans le cadre des situations en Ouganda, en RDC, en RCA, en RCA II, au Darfour (Soudan), au Kenya, en Libye, en Côte d'Ivoire, au Mali, en Géorgie, au Burundi et au Bangladesh/Myanmar.

---

[306] https://www.icc-cpi.int/about/how-the-court-works/Pages/default.aspx?ln=fr#legalProcessfr.
[307] Tout comme la Russie qui a retiré sa signature.

- neuf examens préliminaires étaient en cours d'instruction par le Bureau du Procureur qui examinait les situations de l'Afghanistan, de la Colombie, de la Guinée, de l'Irak, du Nigéria, de la Palestine, des Philippines, de l'Ukraine et du Venezuela.
- trente-quatre mandats d'arrêt avaient été délivrés : 16 mandats d'arrêt avaient été exécutés et trois avaiet été retirés en raison du décès des intéressés.
- neuf citations à comparaître avaient été émises : Les neuf personnes s'étaient présentées volontairement devant la Cour ; elles ne sont pas en détention.
- vingt-sept affaires avaient été ouvertes devant la Cour.
- cinq personnes sont actuellement détenues : pour le Mali : Al Hassan Ag Abdoul Aziz Ag Mohamed Ag Mahmoud. Pour l'Ouganda : Dominic Ongwen. Pour la RDC : Bosco Ntaganda. Pour la RCA II : Alfred Yekatom et Patrice-Edouard Ngaïssona.
- quinze suspects sont en fuite.

La CPI fait depuis des années, l'objet d'attaques répétées. Outre le fait que trois États majeurs, parties au Statut de Rome n'ont pas ratifié la Convention (les États-Unis, la Russie et la Chine, qui siègent pourtant au Conseil de Sécurité et exercent ainsi leur droit de véto), différents reproches lui sont faits. Elle serait une « justice des puissants », voire même « le joker des puissants »[308]. Elle serait également une justice impuissante, dépendant entièrement de la bonne volonté des États. Et enfin une justice inefficace, dont le bilan à l'été 2019 est de quatre condamnations et quatre acquittements pour un total de 37 accusés.

Joël Hubrecht en vient à s'interroger : « La Cour pénale internationale pèse-t-elle encore sur l'échiquier mondial ?[309] ». À l'appui de sa question, il expose l'initiative récente et inédite des quatre premiers présidents de l'Assemblée des États parties (AEP) qui, s'inquiétant du « fossé croissant entre la vision unique exprimée dans le Statut de Rome, le document fondateur de la Cour, et une partie des travaux quotidiens de la Cour » (ont) co-signé, en avril 2019, une tribune intitulée « La CPI a besoin d'être réparée ». Ils y appellent de leurs vœux « un nouvel accord entre la CPI et ses États parties, dans l'esprit qui nous a permis de réussir à Rome ». Le

[308] MAUPAS Stéphanie, *Le joker des puissants, le grand roman de la Cour pénale internationale*, Paris, Don Quichotte, 2016.
[309] HUBRECHT Joël, « La Cour pénale internationale pèse-t-elle encore sur l'échiquier mondial ? », *Politique étrangère*, 4/2019, p. 23-35, accessible à l'adresse https://www.cairn.info/revue-politique-etrangere-2019-4-page-23.htm.

malaise qui s'empare de la Cour a des causes à la fois externes et internes : la menace de certains États Africains de se retirer, l'hostilité croissante des États-Unis et de la Russie, mais aussi le faible nombre de condamnations prononcées par la Cour. Joël Hubrecht rappelle qu'Antoine Cassese avait déjà dépeint la CPI comme « un géant sans bras ni jambes » car « dépourvu de forces de police et dépendant de la coopération des États ». Il ajoute que « la CPI a aussi été qualifiée d'«ornithorynque du droit institutionnel international » parce qu'elle est à la fois une juridiction pénale internationale et une organisation internationale, qu'elle n'a rien d'une juridiction interétatique classique, et se présente comme une juridiction pénale internationale dotée d'un organe législatif impliquant des États[310] . En outre, le Statut de la Cour combine des règles de droit anglo-saxon et de droit romano germanique, difficulté à laquelle s'ajoute les origines différentes des juges qui peinent parfois à s'entendre sur leur interprétation. Si la légitimité de la CPI est aujourd'hui ébranlée, il n'en demeure pas moins que, comme le rappelle Joël Hubrecht, « le sens profond de la justice pénale internationale semble parfois perdu mais il est loin d'être mort. Il repose sur trois promesses : une promesse rétributive, une promesse préventive et une promesse réparatrice[311] ». Selon Joël Hubrecht, la promesse rétributive consiste à assurer que la justice a le pouvoir de prononcer une sanction contre quiconque aurait commis un des crimes visés par le Statut de Rome. La promesse préventive est moins tangible. On a vu que la mise en place du TPI n'avait pas empêché le massacre de Srebenica[312]. Mais, comme l'explique Joël Hubrecht, des actions préventives sont désormais envisagées, et le procureur « n'envisage plus seulement la prévention qu'à travers ses condamnations. Il développe d'autres formes d'intervention qui peuvent être confidentielles (échanges discrets avec des responsables d'un État membre dans lequel la situation

---

[310] *Ibid.*

[311] HUBRECHT Joël, « Imaginer l'avenir de la justice pénale internationale malgré sa régression », *Communications*, nº 104, 1/2019, p. 179-190, https://www.cairn.info/revue-communications-2019-1-page-179.htm.

[312] À Srebenica, au mois de juillet 1995, plus de 8 000 hommes et adolescents bosniaques ont été massacrés par les forces serbes de Bosnie sous le commandement de Radko Mladić. L'enclave de Srebenica avait été déclarée « zone de sécurité » le 16 avril 1993 par la Résolution 819 du Conseil de sécurité de l'ONU. Les évacuations des réfugiés par les forces Serbes, qui ont abouti au massacre de la plupart d'entre eux, se sont perpétrées sous les yeux des casques bleus néerlandais, impuissants à agir. En 2019, la Cour suprême des Pays-Bas a déclaré que l'État néerlandais n'avait qu'une responsabilité « très limitée » dans la mort de plusieurs centaines d'hommes musulmans lors du massacre de Srebrenica en Bosnie en 1995. Qualifié de génocide par la justice internationale, Srebrenica reste synonyme du pire des massacres commis en Europe depuis la Seconde Guerre mondiale.

évolue dangereusement) ou, au contraire, publiques, par le biais de déclarations et de mises en garde. Là encore, peu de résultats tangibles mais la volonté d'agir sur plusieurs fronts pour tenter de contrecarrer la montée des périls ».

Enfin, la dernière promesse de la CPI, selon l'auteur, concerne la recherche de réparation des victimes. Devant la CPI, celles-ci peuvent désormais participer aux procédures et demander des réparations. Mais elles ne peuvent toujours pas déposer plainte, ni contraindre le procureur d'ouvrir une enquête. Elles ont cependant la possibilité d'envoyer des informations au procureur et lui demander d'ouvrir une enquête. Si elles ne sont toujours pas parties au procès, elles sont « participantes »[313]. Elles peuvent également demander réparation du préjudice qu'elles ont subi. Le Fonds au profit des victimes crée en 2004 par l'Assemblée des États parties, met en œuvre les ordonnances de réparation prises par la Cour, mais propose également des programmes qui prennent en charge les victimes et leurs familles.

C'est l'une des nouveautés importantes de la CPI.

4. La particularité du procureur : rôle et place dans le procès

> I am a prosecutor. I am a part of the business of accusing, judging, and punishing. I explore the evidence of a crime and determine who is charged, who is brought to this room and tried upon it. They must determine what really happened. If they cannot, we will not know whether the accused deserves to be freed or punished. If they cannot find the truth, what is our hope for justice ?
> *Presumed Innocent* (Présumé innocent, Alan J. Pakula, 1990[314])

Le procureur (paradoxalement plus que les juges qui rendent la décision) est au cœur de la poursuite des crimes de masse en ce qu'il représente la société et agit en son nom. Il est en réalité le personnage central du procès et porte le poids de la responsabilité de celui-ci vis-à-vis de l'humanité, de la communauté internationale,

---

[313] CPI, Chambre de première instance I, situation en République démocratique de Congo (RDC) dans l'affaire le Procureur contre Thomas Lubanga Dyilo, Décision relative à la participation des victimes, ICC-01/04-01/06-1119, 18 janvier 2008.

[314] Je suis un procureur. Je fais partie de l'entreprise qui accuse, juge et punit. J'explore les preuves d'un crime et je détermine qui est inculpé, qui est amené dans cette salle et jugé. Ils doivent déterminer ce qui s'est réellement passé. S'ils ne le peuvent pas, nous ne saurons pas si l'accusé mérite d'être libéré ou puni. S'ils ne peuvent pas trouver la vérité, quel est notre espoir de justice ?

de l'histoire, des victimes. En outre, la mission du procureur ne commence pas aux portes du prétoire. Son rôle et son statut varient en fonction des différents droits applicables (droit romano-germanique / *Common law* / droit hybride du TPIY). Ainsi, dans le cadre de la *common law* et du droit hybride retenu par les tribunaux pénaux internationaux, il a également la charge de la préparation du dossier d'accusation, charge lourde qui implique notamment qu'il soit celui qui choisit et entend les différents témoins. Les différences entre ces deux systèmes conditionnent le rôle et la place du procureur dans la procédure criminelle.

4.1 En droit commun : civil law et common law

Pour bien comprendre la tâche qui incombe à un procureur chargé de requérir dans le cadre d'un procès pour crime de masse, il nous semble important de rappeler brièvement le rôle et la mission d'un procureur « de droit commun ». Le terme de « procureur » vient du radical latin *Cura* à travers le terme « procurer » apparu au XII^{e} siècle et a surgi pour la première fois dans la langue française en 1213. Les procureurs assistent les plaideurs, ils effectuent des besognes moins prestigieuses que celles des avocats : assignations convocations de témoins, production et communication de pièces, actes de procédure. Les avocats sont ceux qui parlent, les procureurs sont ceux qui écrivent. Dans le dictionnaire de l'Académie française de 1762, le procureur est « un officier établi pour agir en justice au nom de ceux qui plaident en quelque juridiction ». On les appelle « magistrats debouts » parce que devant le Roi ils se lèvent, par opposition aux juges qui demeurent assis. La véritable mutation va s'effectuer à la Révolution française : la disparition du roi entraîne celle de la fonction du « procureur du Roi » qui est remplacé par un procureur de la République et surtout un accusateur public[315]. En France, il existe désormais deux catégories de magistrats : les magistrats du siège (les juges) qui sont chargés de dire le droit en rendant des décisions de justice, et les magistrats du parquet (ou encore les magistrats « debout », c'est-à-dire le ministère public) qui ont pour fonction de requérir l'application de la loi. Les magistrats du siège bénéficient d'un statut leur garantissant leur indépendance renforcée par rapport aux membres du parquet. Ces derniers appartiennent à un corps très hiérarchisé. Chaque membre du parquet, est placé sous la direction et le contrôle de son

[315] LEMESLE Laurent, PANSIER Frédéric Jérôme, *Le procureur de la République,* Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que-sais-je ? », 1998.

supérieur, et sous l'autorité du ministre de la Justice qui a un pouvoir disciplinaire à leur encontre. On désigne par « parquet » le ministère public c'est à dire les procureurs généraux, les procureurs de la République et les substituts. Les magistrats du Parquet sont nommés par décret du président de la République après avis consultatif du Conseil supérieur de la magistrature. Chaque magistrat du parquet représente l'ensemble du ministère public. Ce principe se dénomme l'indivisibilité du ministère public. Ainsi, lors d'une procédure judiciaire, les magistrats du parquet peuvent se remplacer et se succéder pendant la procédure, alors que les juges du siège ne le peuvent pas. Le rôle du parquet devant les juridictions pénales est d'agir au nom de la société et dans l'intérêt général. Le procureur est le centre névralgique, le maître de la procédure. Il met en mouvement l'action publique[316] et la capacité d'engager des poursuites. Si la victime peut également déclencher l'action publique en déposant une plainte, elle n'a pas le pouvoir de l'exercer, ce pouvoir est propre au procureur (articles 40 et 41 du Code de procédure pénale). C'est aussi le procureur qui dirige l'enquête, réunit les éléments, saisit le tribunal, soutient l'action publique et ramène la peine à exécution. L'enquête est menée, sous son contrôle, par des magistrats instructeurs, magistrats du siège, absents de la procédure de *common law.* Le ministère public joue deux rôles dans le procès pénal : pendant la phase pré-juridictionnelle de l'instruction et pendant la phase juridictionnelle. Au cours de la phase pré-juridictionnelle, le procureur reçoit les plaintes ou les procès-verbaux émanant de la police judiciaire. Le procureur peut également se saisir lui-même d'une affaire. Il mène l'enquête sur les faits qui lui sont soumis, en procédant ou faisant procéder à tous les actes nécessaires à la recherche et à la poursuite des infractions (article 41 du CPP).

En France, l'instruction des affaires pénales, est obligatoire pour les crimes (et facultative pour les autres infractions). Elle est réalisée par un juge d'instruction à la demande du ministère public. Le juge d'instruction, qui est un magistrat indépendant, instruit à charge et à décharge afin de déterminer s'il existe des

[316] L'action publique est l'action conduite au nom de la société en vue de réprimer une infraction en application de la loi pénale. Elle est engagée au nom de la société puisqu'elle vise à réprimer un trouble à l'ordre public et non à réparer un préjudice personnel. Elle est mise en œuvre par le ministère public contre les auteurs, coauteurs ou complices d'une infraction. L'action publique est définie par l'article 1 du Code de Procédure pénale qui dispose : « L'action publique pour l'application des peines est mise en mouvement et exercée par les magistrats ou par les fonctionnaires auxquels elle est confiée par la loi. Cette action peut aussi être mise en mouvement par la partie lésée, dans les conditions déterminées par le présent code ».

charges suffisantes contre une personne pour traduire celle-ci devant la juridiction de jugement. Il dispose à cet effet de nombreux pouvoirs (perquisitions, saisies, écoutes téléphoniques, auditions des témoins, des parties civiles et des personnes mises en examen, etc.), dont la plupart peuvent être délégués à des officiers de police judiciaire. Cependant, certains de ces pouvoirs doivent être exercés personnellement par le juge d'instruction. C'est notamment le cas de la prescription des écoutes téléphoniques et de l'audition des personnes mises en examen. À l'issue de l'enquête, le juge d'instruction rend soit une ordonnance de non-lieu soit une ordonnance de renvoi devant la juridiction pénale, ou de mise en accusation si l'infraction relève de la compétence de la cour d'assises. Le juge d'instruction effectue son enquête en concertation avec le procureur de la République. Le procureur a donc un vrai pouvoir de direction et de contrôle de l'enquête. Une fois la phase d'instruction pré-juridictionnelle clôturée, le ministère public est libre de décider de l'opportunité des poursuites. Il peut choisir de classer l'affaire sans suite ou de mettre en mouvement l'action publique en saisissant le tribunal compétent. Le ministère public devient alors partie au procès. Soulignons qu'en matière pénale, le ministère public est toujours partie principale au procès.

Le schéma ci-dessous illustre les différents pouvoirs du ministère public en France.

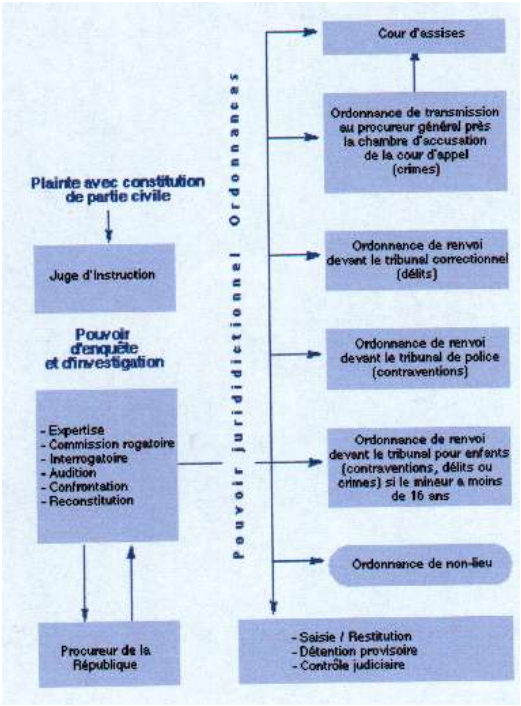


Figure 7 : Schéma illustrant l'action et les pouvoirs du Ministère Public en France.
Source : http://www.lycee-lapicque.fr/pages/ECJS/FONTIONNEMENT_20JRD_20PEN_20CENTRE.htm

Comme on peut le voir sur le schéma ci-dessus, le procureur de la République est celui qui intervient en première instance. Devant la Cour d'assises[317], le représentant du ministère public est appelé « avocat général ». Ce terme est spécifique aux procédures devant les cours d'assises. Devant un tribunal de police ou un tribunal correctionnel, on utilise le terme *«* procureur *»*, et devant la Chambre des appels correctionnels, on utilise celui de « procureur général *».*

Dans le système américain, le procureur a également un rôle central dans la procédure. À la différence du procureur des pays de droit civil, le procureur américain ou *District Attorney*, n'est pas un membre de la magistrature, mais un avocat en exercice, élu au suffrage universel. Il est chargé d'exposer les preuves (*evidence)* ou la cause de l'État au jury et au tribunal. Il parle à la barre sans toge, et se trouve sur un pied d'égalité avec les avocats de la défense. Le procureur dispose d'un pouvoir discrétionnaire concernant l'enquête, l'inculpation, la poursuite et la conformité des cas, pouvoir qui ne peut être remis en cause. Ce phénomène est propre au système américain. Bien qu'il soit lié par une certaine obligation d'impartialité et d'objectivité, le dossier du procureur ne comprend pas nécessairement d'éléments dits « à décharge ». S'il trouve des témoins ou des preuves favorables à la défense, il doit généralement les communiquer à cette dernière mais son obligation ne va pas beaucoup plus loin. Il ne dispose pas, comme le procureur français, de l'exercice de l'action publique, de la capacité d'engager des poursuites ou de diriger une enquête, assisté des services de police. En outre, contrairement aux usages du droit français, l'instruction se déroule à l'audience : l'objectif premier du procès est de réunir des preuves. Antoine Garapon et Ioannis Papadopoulos insistent sur l'opposition entre le procès en droit français et celui qu'ils nomment le *« trial* », en *common law* et qui tient, principalement, au rapport que chacune de ces cultures entretiennent avec la vérité[318]. Enfin, et c'est un élément essentiel, à la différence du procureur de droit romano-germanique, le

[317] La Cour d'assises est une juridiction départementale compétente pour juger des personnes accusées d'avoir commis un crime. Les crimes sont les infractions les plus graves (assassinat, meurtres, viols, etc.). Elle est aussi compétente pour juger les infractions connexes à un crime qui serait l'infraction principale. Sa compétence est définie à l'article 231 du Code de Procédure pénale. La cour d'assises siège généralement avec un jury. Les crimes sont les infractions passibles d'une peine de réclusion ou de détention criminelle allant de plus de dix ans (quinze ans en pratique) à la perpétuité. En France, la peine de mort a été abolie en 1981.

[318] GARAPON Antoine & PAPADOPOULOS Ioannis*, Juger en Amérique et en France, op. cit.*, p. 95 et suiv.

procureur de *common law* représente non seulement les intérêts de la société mais également ceux des victimes qui ne peuvent se constituer parties civiles. Aucune possibilité de prendre part au procès n'est en effet offerte aux victimes dans ce système. Leur rôle, réduit au statut de témoin, se limite à la communication d'informations ou à la présentation d'éléments de preuve.

La procédure devant un tribunal statuant en *common law* se déroule ainsi :

- *Opening statement* : L'audience débute par une déclaration préliminaire du procureur. La défense peut également faire une déclaration mais en général elle le fait plus tard dans le procès.
- *Prosecution's case* : le procureur présente sa cause. Il appelle ses témoins et présente ses pièces à conviction (*exhibits*).
- *Examination in chief puis cross examination* : les témoins de l'accusation sont entendus puis contre interrogés. Une pratique est propre au système américain, celle du « recollement des témoins » c'est à dire le fait de rencontrer le témoin avant l'audience pour préparer son témoignage (*witness proofing*). En Grande-Bretagne, le *witness proofing* est interdit. Lors du contre-interrogatoire, il est interdit de poser des questions fermées. Les questions doivent porter sur l'objet principal, afin que le jury soit informé des faits directement.
- *Defense case* : c'est au tour de la défense de s'exprimer.
- *Closing arguments* : le procureur présente ses arguments et se prononce sur la peine demandée.
- *Closing statement* : la défense conclut.

La fonction principale du procureur devant un tribunal soumis à la *common law* est de démontrer à l'audience la culpabilité de l'accusé *« beyond a reasonable doubt ».* La notion de « *evidence* » (preuve) est essentielle. Les pièces ou documents bénéficient d'un tel statut si elles sont introduites et admises par le juge lors du procès.

Antoine Garapon souligne la différence fondamentale d'approche du procès criminel en droit romano germanique et en *common law,* différence qui tient selon lui, à l'approche de la vérité :

> Dans un cas, la vérité demande confirmation, dans l'autre, élaboration.
>
> En France, l'issue des procès d'assises ne fait souvent pas de doute comme l'indique le nombre très faible d'acquittements comparé à celui des juridictions anglaises qui est presque de un sur deux. Non pas parce que les

> juridictions françaises seraient plus arbitraires mais parce que ne sont renvoyés aux assises que des dossiers pour lesquels les faits sont reconnus ou fermement établis. Les affaires ne parviendront à ce stade qu'après avoir été appréciées par d'autres juges, le juge d'instruction et la chambre d'accusation. Acquitter à l'audience en France revient à invalider le travail de ces magistrats qui, quoiqu'ils s'en défendent, ont déjà pris parti sur le fond. La procédure inquisitoire fonctionne ainsi par une série de paris successifs sur la culpabilité. […] La culture juridique anglo-saxonne repose sur l'idée que chacun doit pouvoir tenter sa chance […]. Les possibilités d'échapper à la justice sont plus grandes mais le traitement réservé à ceux qui auront perdu est impitoyable[319].

Antoine Garapon précise qu'en anglais on parle de « *fair trial* » c'est à dire de « droit à un juste procès », alors qu'en français, on utilise l'expression de « procès équitable ». En outre, et il est important de le souligner pour comprendre le rôle du procureur dans les différentes procédures, la relation aux faits varie d'un système à l'autre. Alors qu'en France les faits sont donnés par l'État, par le juge d'instruction, relevant donc du domaine public, en *common law*, « il n'y a que des points de vue partiels sur la réalité que la procédure doit exprimer le plus fidèlement[320] ».
C'est la conception anglo-saxonne qui sera privilégiée dans les statuts des divers tribunaux pénaux internationaux.

4.2 En droit pénal international

La mission de mener les poursuites dans des procès pour crimes contre l'humanité fait peser une responsabilité immense sur le représentant de l'accusation, responsabilité d'autant plus grande que dans le système de *common law*, il n'y a pas de juge d'instruction comme en droit français notamment.

À Nuremberg, le choix de la procédure applicable fut problématique. L'une des difficultés fut de définir les fonctions du ministère public, question d'autant plus épineuse que les Alliés étaient issus de cultures juridiques différentes et que leurs positions semblaient inconciliables. Telford Taylor évoque cette difficulté dans ses mémoires en rappelant de façon détaillée les différences fondamentales entre les deux systèmes :

---

[319] GARAPON Antoine, *Bien juger…*, *op. cit.*, p. 160 et suiv.
[320] *Ibid*., p. 169.

> Le problème le plus épineux était sans doute d'ordre technique : définir les fonctions respectives du Tribunal et du Ministère public du fait des différences entre la procédure pénale anglo-saxonne et celles des autres pays européens. Aux termes du droit européen (que les juristes qualifient d'« inquisitoire »), la plupart des preuves écrites et des témoignages sont présentés à un juge d'instruction qui constitue un dossier. Si cette procédure établit une base suffisante à des poursuites, des copies du dossier et de la mise en accusation fondée sur celui-ci sont remises à l'accusé et au tribunal, les parties en cause ayant pleinement connaissance à l'avance des pièces réunies contre l'accusé ou pour sa défense. Si le tribunal, de son propre mouvement ou à la demande de l'une des parties, décide de recueillir d'autres dépositions, les témoins sont habituellement interrogés par le juge et non par les avocats, de sorte que les contre-interrogatoires conduits par l'avocat de la partie adverse, qui jouent un si grand rôle dans les procès anglo-saxons, sont rares. L'accusé n'est pas autorisé à témoigner sous serment, mais il peut faire une déclaration à la cour. Dans le système « accusatoire » anglo-saxon, selon lequel l'accusé comparaît en vertu d'une mise en accusation sommaire, par comparaison, qui n'exige pas de preuves et où le juge ne connaît pas à l'avance que le caractère général de l'affaire, la preuve est présentée à l'audience par les avocats qui procèdent à l'interrogatoire et au contre-interrogatoire des témoins et qui peuvent exploiter l'élément de surprise ou doivent au contraire, trouver la parade. L'accusé peut témoigner sous serment en son propre nom, ou décider de ne pas venir à la barre des témoins sans que cette décision joue en sa défaveur. […]
>
> Dès le début, il est apparu que notre plus grand problème serait de concilier les deux systèmes de procédure. […] J'ignorais comment conduire un procès dans lequel tous les éléments de preuve auraient pu figurer dans l'acte d'accusation. Il me semblait qu'il n'y aurait plus rien à juger et, pour ma part, je n'aurais pas su à quoi m'occuper pendant les audiences[321].

Taylor résume ici les différentes spécificités des deux systèmes procéduraux :

- les fonctions respectives du tribunal et du ministère public,
- l'existence ou non d'un juge d'instruction,
- la possibilité pour la partie adverse de mener des contre-interrogatoires des témoins,

[321] TAYLOR Telford, *Procureur à Nuremberg, op. cit*., p. 78.

- la possibilité pour l'accusé de témoigner ou non sous serment,
- la place des avocats dans le procès.

Il ajoute que les Alliés finirent par s'accorder sur un compromis :

- l'acte d'accusation comporterait « les éléments complets spécifiant en détail les charges relevées à l'encontre des accusés » contrairement aux usages anglo-saxons »,
- les accusés pourraient témoigner en leur propre nom (contrairement aux usages européens), mais pourraient également faire une déclaration en fin de procès (contrairement au droit anglo-saxon).

On le voit, dès Nuremberg, la question de la procédure applicable est complexe. Elle est liée à la différence de culture juridique entre les différentes parties dirigeant les procès. Robert Jackson qui représente l'accusation américaine, souhaite que ce procès soit essentiellement documentaire. Il relègue les témoins à un rôle plus secondaire : trente-trois témoins sont cités et interrogés par l'accusation, dont quatorze témoins « victimes ». Seuls trois rescapés du génocide sont appelés à témoigner : Avrom Sutzkever, Marie-Claude Vaillant Couturier et Samuel Rajzman[322].

Selon Telford Taylor, le procureur Jackson domine l'ensemble du procès :

> De tous les procureurs généraux […] Jackson était de loin le plus puissant car il menait sa barque comme il l'entendait. Personne ne s'interposait entre lui et le Président Truman […]. Ainsi Jackson prenait-il ses décisions sinon invariablement du moins en général sans demander le feu vert de Washington ni d'ailleurs[323].

Robert Jackson achève son réquisitoire final par cette phrase : « If you were to say of these men that they are not guilty, it would be as true to say there has been no war, there are no slain, there has been no crime[324] ».

---

[322] Samuel Rajzman fut transporté du ghetto de Varsovie à Treblinka, où il passa une année. Avrom Sutzkever, grand poète yiddish, parvint à s'échapper du ghetto de Vilnius pour rejoindre un groupe de partisans juifs sous commandement soviétique. Marie-Claude Vaillant-Couturier était une résistante communiste. Elle fut déportée à Birkenau en janvier 1943 avec 230 autres françaises. Voir notamment MOURALIS Guillaume, « Le procès de Nuremberg : retour sur soixante-dix ans de recherche », *Critique internationale*, nº 73, 4/2016, p. 159-175, https://www.cairn.info/revue-critique-internationale-2016-4-page-159.htm.

[323] TAYLOR Telford, *Procureur à Nuremberg, op. cit*., p. 230.

[324] « Si vous deviez dire de ces hommes qu'ils ne sont pas coupables, il serait aussi vrai de dire qu'il n'y a pas eu de guerre, qu'il n'y a pas de morts, qu'il n'y a pas eu de crime ».

Cette phrase « choc » sera reprise par nombre de fictions mettant en scène le procès de Nuremberg et notamment, par la mini-série *Nuremberg* (Yves Simoneau, 2000) dans laquelle Alec Baldwin reprend à la virgule près la fin de ce réquisitoire[325].

Le Statut du tribunal de Nuremberg[326] est finalement adopté le 8 août 1945. Les articles 14 et 15 qui définissent les fonctions du ministère public, stipulent :

Article 14

> Chaque Signataire nommera un représentant du Ministère Public, en vue de recueillir les charges et d'exercer la poursuite contre les grands criminels de guerre.
>
> Les représentants du Ministère Public formeront une commission aux fins suivantes :
>
> (a) décider d'un plan de travail individuel de chaque représentant du Ministère Public et de son personnel,
>
> (b) désigner en dernier ressort les grands criminels de guerre qui devront être traduits devant le Tribunal,
>
> (c) approuver l'acte d'accusation et les documents annexes,
>
> (d) saisir le Tribunal de l'acte d'accusation et des documents joints,
>
> (e) rédiger et recommander à l'approbation du Tribunal les projets de règles de procédure prévus par l'article 13 du présent Statut. Le Tribunal sera compétent pour accepter, avec ou sans amendements, ou pour rejeter les règles qui lui seront proposées.
>
> La Commission devra se prononcer sur tous les points ci-dessus spécifiés par un vote émis à la majorité et désignera un président, en cas de besoin, en observant le principe du roulement; il est entendu que, en cas de partage égal de voix en ce qui concerne la désignation d'un accusé à traduire devant le Tribunal, ou les crimes dont il sera accusé, sera adoptée la proposition du Ministère Public qui a demandé que cet accusé soit traduit devant le Tribunal ou qui a soumis les chefs d'accusation contre lui.

Article 15

> Les membres du Ministère Public, agissant **individuellement et en collaboration les uns avec les autres**, auront également les fonctions suivantes :

---

[325] *Nuremberg*, TC 02.33.07.

[326] Accord concernant la poursuite et le châtiment des grands criminels de guerre des puissances européennes de l'Axe et statut du tribunal international militaire.

> (a) Recherche, réunion et présentation de toutes les preuves nécessaires, avant le procès ou au cours du procès;
> (b) Préparation de l'acte d'accusation en vue de son approbation par la Commission, conformément au paragraphe (c) de l'article 14;
> (c) Interrogatoire préliminaire de tous les témoins jugés nécessaires et des accusés; (d) Exercice des fonctions du Ministère Public au procès;
> (e) Désignation de représentants pour exercer telles fonctions qui pourront leur être assignées;
> (f) Poursuite de toute autre activité qui pourra leur apparaître nécessaire en vue de la préparation et de la conduite du procès. […].

Aux termes de ces dispositions, le ministère public dispose de larges pouvoirs, qui correspondant à ceux conférés par le droit anglo-saxon. Les Alliés acceptent quelques compromis : il est prévu que, conformément au droit romano germanique, l'acte d'accusation comporte « les éléments complets spécifiant en détail les charges relevées à l'encontre des accusés » contrairement aux usages anglo-saxons[327]. Les Britanniques et les Américains concèdent également que les accusés puissent faire une déclaration non assermentée à la fin du procès. Pour le reste, la procédure est essentiellement celle de *common law :* les accusés peuvent déposer en tant que témoin. Et, contrairement à ce que les Français notamment exigeaient, il n'y pas de juge d'instruction. Le fait de préciser (article 15) : « individuellement et en collaboration les uns avec les autres » indique que chaque représentant de l'accusation s'exprime pour son pays mais en conservant une unité. Les quatre Alliés se répartissent les charges : celle de guerre d'agression est confiée aux Britanniques, les crimes de guerre et les crimes contre l'humanité en Europe de l'Est sont dévolus aux russes, les mêmes crimes en Europe de l'Ouest aux français, et les Américains prennent en charge le plan concerté et le complot.

Lors des discussions concernant l'adoption du statut des tribunaux *ad hoc* (TPIY et TPIR), les mêmes problèmes d'ordre procédural prévalent et ce sera finalement un système de procédure essentiellement accusatoire de type anglo-saxon qui sera retenu, le statut du TPIY étant sur ce point beaucoup plus développé que le texte adopté préalablement au procès de Nuremberg. Le statut du TPIY précise en effet en ses articles 16 et 18[328] :

---

[327] TAYLOR Telford, *Procureur à Nuremberg, op. cit*., p. 78.
[328] http://www.icty.org/x/file/Legal%20Library/Statute/statute_sept09_fr.pdf.

Article 16 Le Procureur

1. Le Procureur est responsable de l'instruction des dossiers et de l'exercice de la poursuite contre les auteurs de violations graves du droit international humanitaire commises sur le territoire de l'ex- Yougoslavie depuis le 1er janvier 1991.

2. Le Procureur, **qui est un organe distinct au sein du Tribunal international, agit en toute indépendance. Il ne sollicite ni ne reçoit d'instructions d'aucun gouvernement ni d'aucune autre source.**

3. Le Bureau du Procureur se compose du Procureur et du personnel qualifié qui peut être nécessaire.

4. Le Procureur est nommé par le Conseil de sécurité sur proposition du Secrétaire général. **Il doit être de haute moralité, d'une compétence notoire et avoir une solide expérience de l'instruction des affaires criminelles et de la poursuite.** Son mandat est de quatre ans, et il est rééligible. Ses conditions d'emploi sont celles d'un secrétaire général adjoint de l'Organisation des Nations Unies.

Article 18

Information et établissement de l'acte d'accusation

1. Le Procureur ouvre une information d'office ou sur la foi des renseignements obtenus de toutes sources, notamment des gouvernements, des organes de l'Organisation des Nations Unies, des organisations intergouvernementales et non gouvernementales. Il évalue les renseignements reçus ou obtenus et se prononce sur l'opportunité ou non d'engager les poursuites.

2. **Le Procureur est habilité à interroger les suspects, les victimes et les témoins, à réunir des preuves et à procéder sur place à des mesures d'instruction. Dans l'exécution de ces tâches, le Procureur peut, selon que de besoin, solliciter le concours des autorités de l'Etat concerné. […]**

4. S'il décide qu'au vu des présomptions, il y a lieu d'engager des poursuites, le Procureur établit un acte d'accusation dans lequel il expose succinctement les faits et le crime ou les crimes qui sont reprochés à l'accusé en vertu du statut. L'acte d'accusation est transmis à un juge de la Chambre de première instance.

C'est au procureur qu'il appartient donc de décider de :

- l'ouverture d'une enquête,
- de ce qui fera l'objet des recherches,
- des personnes à poursuivre,
- des chefs d'accusation.

Lorsqu'il estime qu'il y a lieu d'engager des poursuites, un acte d'accusation est établi, dans lequel les chefs d'accusation sont exposés. Le procureur agit en toute indépendance lorsqu' il prend des décisions. Précisions toutefois que pour qu'une personne soit mise en accusation et arrêtée, l'acte d'accusation doit être confirmé par un juge qui doit estimer qu'au vu des éléments fournis, il y a lieu d'engager des poursuites.

Plusieurs points de ces articles nous semblent important à souligner.

- le rôle central du procureur qui est seul responsable de la décision de l'ouverture de poursuites ;
- l'indépendance du procureur : cette indépendance étant renforcée par le fait que le procureur « est un organe indépendant au sein du tribunal » et qu'il « ne sollicite ni ne reçoit d'instructions d'aucun gouvernement ni d'aucune autre source ». Mais également
- les exigences vis-à-vis du procureur : haute moralité, compétence notoire, expérience solide de l'instruction des affaires criminelles et de la poursuite.

Le procureur du TPIY dispose donc d'un pouvoir discrétionnaire, renvoyant ainsi à la notion de « *Prosecutorial discretion* » du droit anglo-saxon. Il est la « clé de voûte » de l'action pénale, et ces pouvoirs se retrouvent dans le Statut de Rome constitutif de la Cour pénale internationale[329], bien que celui-ci prévoie un contrôle juridictionnel des activités du procureur à la différence des TPI qui laissent le procureur totalement libre de mener ses enquêtes comme il l'entend. Ainsi, différents articles du Statut de Rome limitent les pouvoirs du procureur, rapprochant ses pouvoirs de ceux d'un juge d'instruction, tels les articles 54, par. 1, al. a) et. 67, par. 2 qui imposent au procureur d'enquêter à charge et à décharge et de transmettre à la défense dès que cela est possible les éléments de preuve qui tendent à disculper l'accusé ou à atténuer sa culpabilité[330].

---

[329] Le Statut de Rome, ratifié le 17 juillet 1998, est entré en vigueur le 1er juillet 2002.

[330] Article 54 – Devoirs et pouvoirs du procureur en matière d'enquêtes. 1. Le Procureur : a) Pour établir la vérité, étend l'enquête à tous les faits et éléments de preuve qui peuvent être utiles pour déterminer s'il y a responsabilité pénale au regard du présent Statut et, ce faisant, enquête tant à charge qu'à décharge ; Article 67 – Droits de l'accusé 2. Outre toute autre communication prévue

Le site Internet de la CPI décrit ainsi les attributions du bureau du Procureur[331] :

> En raison de son mandat, le Bureau du Procureur comprend trois divisions :
>
> - La division des enquêtes […]
> - La division des poursuites qui a pour responsabilité principale d'exercer l'action publique devant la Cour.
> - La division de la compétence, de la complémentarité et de la coopération qui analyse les renvois et les communications reçus, et évalue leur recevabilité avec le concours de la Division des poursuites.
>
> Le Procureur peut ouvrir une enquête à la suite du renvoi d'une situation par un État partie ou par le Conseil de sécurité agissant en réponse à une menace qui pèse sur la paix et la sécurité internationales. En outre, le Procureur peut, de sa propre initiative, ouvrir une enquête sur le territoire d'un État partie ou à l'encontre de ressortissants d'un État partie pour autant qu'une Chambre préliminaire de la Cour donne son autorisation.
>
> Le Bureau du Procureur a pour politique de concentrer ses enquêtes sur les personnes portant la responsabilité pénale la plus lourde relativement à des crimes commis dans le cadre d'une situation faisant l'objet d'une enquête. Le préambule du Statut de Rome reconnaît que la Cour elle même ne constitue qu'une juridiction de dernier recours pour les victimes de génocide, de crimes de guerre et de crimes contre l'humanité. Le Statut de Rome assigne donc à la Cour et au Bureau du Procureur un rôle complémentaire à celui des systèmes nationaux.
>
> Le Statut de Rome précise aussi que le Bureau du Procureur agit en toute indépendance. Par conséquent, ses membres ne doivent ni solliciter, ni accepter d'instructions d'aucune source extérieure telle que les États, les organisations internationales, les ONG ou les particuliers.

Le schéma suivant explique l'organisation du bureau du Procureur de la CPI :

---

par le présent Statut, le Procureur communique à la défense, dès que cela est possible, les éléments de preuve en sa possession ou à sa disposition dont il estime qu'ils disculpent l'accusé ou tendent à le disculper ou à atténuer sa culpabilité, ou sont de nature à entamer la crédibilité des éléments de preuve à charge. En cas de doute quant à l'application du présent paragraphe, la Cour tranche.

[331] https://www.icc-cpi.int/iccdocs/PIDS/docs/OTPFra.pdf.

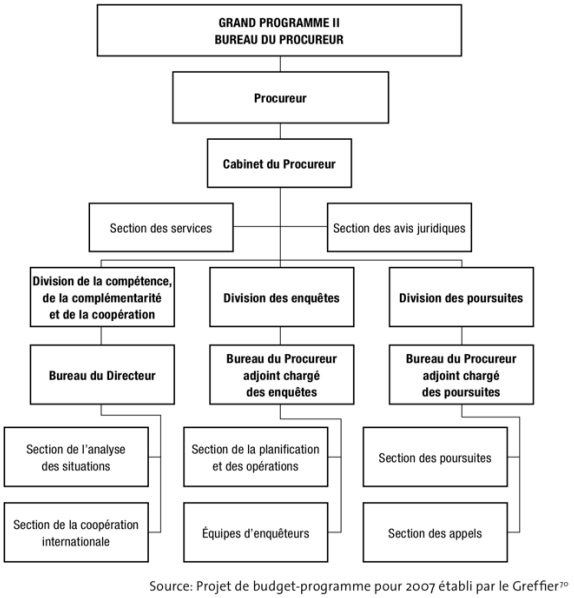


Figure 8 : Organisation du Bureau du Procureur,
source : https://www.fidh.org/IMG/pdf/5-manuel_victimesFR_CH-II.pdf

La grande innovation dans les pouvoirs attribués au Procureur de la CPI est son indépendance totale. En effet, l'article 15 du Statut de Rome prévoit la possibilité de renvoi d'une situation par le procureur sans contrôle d'un organe politique. Selon Pierre Giraud, le procureur dispose ainsi d'un pouvoir discrétionnaire au stade de l'ouverture d'enquête et de la décision sur les poursuites, pouvoir dans lequel « il faut y voir une référence à la notion anglo-saxonne de *« Prosecutorial discretion*[332] ». Pierre Giraud précise que « Le procureur dispose en effet du pouvoir de décider d'ouvrir ou non une enquête ainsi que du pouvoir d'engager ou non des poursuites, prérogatives résultant des articles 13, 14, 15, 18 et 53 du Statut de Rome ». Une fois les investigations terminées, le Procureur dispose également d'un pouvoir discrétionnaire à l'occasion de la décision sur les poursuites, pouvoir qui se rapproche, selon Giraud, du principe « d'opportunité des poursuites » du système judiciaire français. Comme le souligne Anne-Marie La Rosa[333], les pouvoirs du procureur de la CPI sont plus limités que ceux du procureur du TPIY. Ainsi :

[332] GIRAUD Pierre, « Le pouvoir discrétionnaire du Procureur de la Cour pénale internationale », rapport de recherche dirigé par Mme Pascale MARTIN-BIDOU pour l'obtention du certificat de recherche approfondie, février 2012.

[333] Avocate, titulaire d'un doctorat délivré par l'Institut de hautes études internationales de Genève, l'auteur a écrit de nombreux articles approfondissant des sujets divers du droit international pénal. Elle est actuellement conseillère juridique, chargée de liaison au Comité International de la Croix Rouge (CICR) sur les questions ayant trait à la justice pénale internationale.

> La primauté des TPI sur les juridictions nationales se matérialise aussi par le fait que le procureur peut ouvrir une information d'office, sans que cette mesure soit soumise à une autorisation préalable. Après avoir évalué les renseignements obtenus de différentes sources, notamment des gouvernements, des organes des Nations Unies et des organisations intergouvernementales ou non gouvernementales, le procureur se prononce sur l'opportunité ou non d'engager des poursuites**.** Pour ce qui est de la CPI, la décision du procureur d'ouvrir une enquête de sa propre initiative est soumise à un contrôle juridictionnel exercé par la chambre préliminaire de la CPI, qui doit vérifier notamment si l'affaire relève a priori de la compétence de la Cour, c'est-à-dire s'il n'existe pas de motifs d'irrecevabilité. Ce serait le cas, par exemple, si l'affaire faisait déjà l'objet d'une enquête ou de poursuites de la part d'un État ayant compétence en l'espèce. Contrairement aux TPI et en conformité avec le principe de la complémentarité, le procureur de la CPI peut dès lors se voir prier de surseoir à l'enquête et de laisser à l'État le soin de la mener [334].

L'article 42 du Statut de Rome prévoit que le Procureur est élu pour un mandat de neuf ans non renouvelables. Il est élu au scrutin secret à la majorité absolue des membres de l'Assemblée des Etats parties. L'article 42.3 dispose en outre que :

> Le Procureur et les procureurs adjoints doivent jouir d'une haute considération morale et avoir de solides compétences et une grande expérience pratique en matière de poursuites ou de procès dans des affaires pénales. Ils doivent avoir une excellente connaissance et une pratique courante d'au moins une des langues de travail de la Cour.

Cet article renvoie aux dispositions de l'article 16 du Statut du TPIY qui prévoyait que le procureur devait être « de haute moralité, d'une compétence notoire et avoir une solide expérience de l'instruction des affaires criminelles et de la poursuite ». La différence, qui ne nous paraît cependant pas être importante, est le terme de « considération morale » qui vient se substituer à la « haute moralité » du Statut du TPIY[335]. Le premier procureur de la CPI, Luis Moreno Ocampo, a été élu le 21 avril

---

[334] LA ROSA Anne-Marie, *Juridictions pénales internationales. La procédure et la preuve*, chapitre II « Présentation de l'instance pénale internationale », Genève, Graduate Institute Publications, 2003.

[335] Au vu de l'affaire Ocampo, il est permis de douter de la véritable signification de cette exigence. Luis Moreno Ocampo, le 1er procureur de la CPI, a été accusé d'avoir commis des actes illégaux au cours de son mandat : il posséderait des comptes *off shore* au Panama et dans les Îles Vierges britanniques et aurait transmis des informations confidentielles de la Cour à des personnages publics telle Angelina Jolie.

2003 par le vote unanime des 78 États parties présents et votants. Il a prêté serment le 16 juin 2003. La Gambienne Fatou Bensouda, auparavant procureure adjointe d'Ocampo depuis 2004, lui a succédé au poste de procureur général le 12 décembre 2011. Ses fonctions ont pris fin le 15 juin 2021. Le nouveau procureur de la CPI est l'avocat britannique Karim Khan, élu par les États membres de la CPI pour un mandat de neuf ans.

Aujourd'hui encore la procédure applicable à la justice pénale internationale divise la communauté internationale et un groupe de juristes dénommé « le Groupe de l'hôtel des Indes » cherche à combiner les deux systèmes juridiques. Stéphanie Maupas, journaliste au *Monde*, spécialiste de la justice internationale écrit ainsi :

> Trop lente, trop coûteuse, trop partiale : c'est le diagnostic porté sur la justice internationale depuis les premiers pas du Tribunal pénal international pour l'ex Yougoslavie en 1993. Une maladie chronique à laquelle le *« Groupe de l'hôtel des Indes »* propose un remède : marier Common law et droit romano-germanique. Initié par François Roux, avocat et vétéran de la justice internationale, le *« Groupe de l'hôtel des Indes »* - du nom d'un hôtel mythique de La Haye – rassemble depuis près de deux ans, juges, procureurs, avocats et juristes - français, espagnols, britanniques, canadiens, néerlandais et libanais - aguerris aux prétoires de la justice globale. « Les tribunaux internationaux ont rendu leur voix aux victimes », mais « nous ne sommes pas pour autant aveugles et sourds », lançait François Roux ce 9 novembre, au Palais de la Paix, devant un parterre de diplomates et de juristes conviés pour commenter les dix propositions de Solpérières, « un petit village du sud de la France où nous nous sommes réunis », explique François Roux. Le projet permettrait de conclure une affaire en six ans, entre le début de l'examen préliminaire et le verdict. Objectif ambitieux. La longueur des affaires devant les juridictions internationales ne laisse de choquer. Le procès de Butare, devant le TPIR, aura duré plus de 14 ans et les accusés ont passé 17 années en détention préventive. Devant la CPI, le procès de Laurent Gbagbo devrait, s'il se poursuit au rythme actuel, durer près de huit ans. […] Le mariage de Solpérières, qui reste à ce stade une simple base de travail, précisent ses concepteurs, prévoit de distinguer le procureur du juge d'instruction. Au premier, le soin de lancer une enquête sous le contrôle des juges. À la chambre de l'instruction de conduire les investigations, à charge et à décharge. Interrogatoires, confrontations, reconstitution seraient réalisés avant le début

du procès, qui dès lors ne devrait pas durer plus de trois mois[336].

Mais ce travail n'en est encore qu'à ses débuts. La CPI traverse une crise qui porte atteinte à sa légitimité : plusieurs pays ont déjà manifesté leur volonté de se retirer et le climat actuel impose nécessairement des réformes. La guerre qui se déroule actuellement en Ukraine parviendra-t-elle à lui rendre sa légitimité ?

4.3 La place du procureur dans le prétoire

Examinons à présent quelle est la place du procureur au sein du prétoire dans chacun des procès objets de cette étude ? Au procès de Nuremberg, les procureurs sont placés à la gauche des juges comme le montre ce schéma :

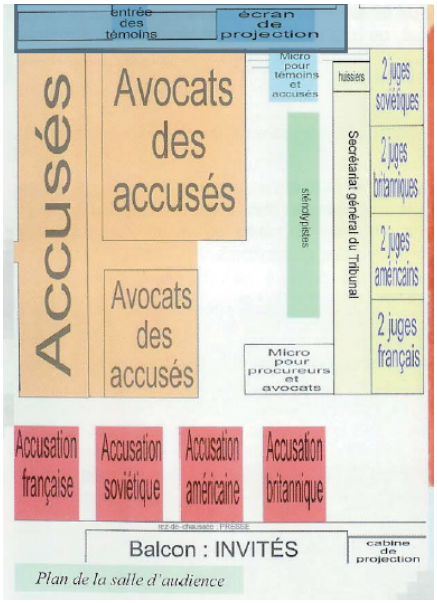


Figure 9 : *Salle d'audience du TMI – Source inconnue*

Dans un procès « classique », les juges sont au milieu de la pièce, les avocats de la défense et ceux des accusés sont face à eux, chacun de chaque côté. À Nuremberg, la disposition de la salle a été modifiée par un architecte, Dan Kiley, pour permettre de disposer l'écran placé face au public. Le box des accusés a été installé face aux juges, derrière les tables des avocats allemands de la défense. Les représentants des Alliés sont eux au milieu de la salle d'audience à équidistance des deux autres parties au procès et face aux témoins. L'une des priorités de Kiley est de créer des espaces pour placer discrètement les caméras et appareils photographiques et installer les équipes chargées de filmer le procès. Mais il doit

[336] MAUPAS Stéphanie, « Justice internationale : peut-on marier droit romain et *common law* ? », justiceinfo.net, 18/11/2016, http://www.justiceinfo.net/fr/component/k2/justice-internationale-peut-on-marier-droit-romain-et-common-law.html.

également composer avec l'installation d'un écran géant (sur lequel vont être projetés les différents films), placé au centre du tribunal. Comme le souligne Christian Delage :

> La Cour et les accusés devaient être placés de part et d'autre de l'écran. L'accusation et, sur la mezzanine, les journalistes et invités, étaient dans l'axe de la projection mais dans une sorte de deuxième espace, légèrement en retrait du premier. L'écran – et donc les films projetés – occupait bien une position de tiers[337].

Comme on peut le voir sur les deux schémas ci-dessus, la scène du procès de Nuremberg a été bouleversée afin de permettre l'installation de l'écran face au public. Le témoin, habituellement sous la protection du juge (*witness stand)* est situé entre les juges et les accusés, ceux-ci ne l'ayant plus face à eux comme habituellement. Dans un procès criminel de droit commun, l'avocat de la défense et l'accusation se déplacent librement dans la salle allant du jury au témoin, s'approchant ainsi du juge. À Nuremberg, un lieu fixe leur est assigné, à mi-chemin entre la défense et les juges, face aux témoins. Cette disposition des lieux, reprise par Stanley Kramer dans *Judgment at Nuremberg* (voir Figures 10 et 11) modifie le déroulement du procès. Les avocats sont enfermés dans un lieu fixe, dans un box, et la configuration du tribunal empêche tout déplacement dans le prétoire.

Figure 10 : Photographie © Evgueni Khaldei
Source Mahj.org

Figure 11 : Photographie : Ed Clark
Source Anglonautes

Sur ces deux photos, on voit bien que le procureur doit se tenir assis ou debout dans un lieu fixe qui lui est assigné pendant toute la durée du procès. Pour tenir son public en haleine il ne peut avoir recours qu'à son éloquence et non à ses déplacements dans le prétoire. Dans les films qui mettent en scène le procès de Nuremberg, tel le film de Simoneau (*Nuremberg*), le réalisateur doit avoir recours à des subterfuges

[337] DELAGE Christian, *La vérité par l'image…, op. cit*., p. 150.

pour éviter un trop grand statisme des parties : gros plans, zooms, champ contre champ, la caméra de Simoneau a plus de latitude que celle des opérateurs de Nuremberg. C'est là le privilège de la fiction.

Au procès de Francfort, l'accusation et la défense se font face et le témoin se trouve entre les deux parties regardant les juges, comme dans un procès classique. L'accusation est toujours à la gauche du banc des juges, comme au procès de Nuremberg.

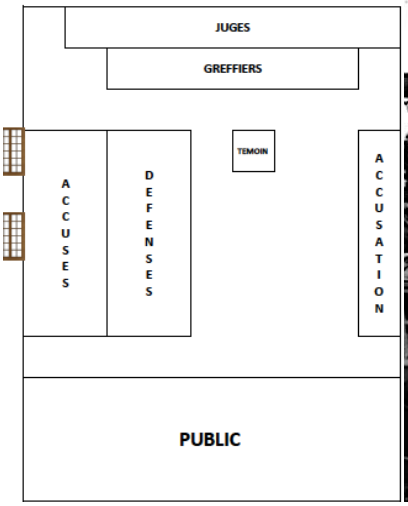


Figure 12 : Schéma salle du procès de Francfort (création personnelle)

Figure 13 : Salle du procès de Francfort
Source : https://www.antifainfoblatt.de/artikel/der-auschwitz-prozess

Au procès Eichmann, les juges siègent sur une estrade : à leur droite, Eichmann dans sa cage de verre, proche de ses défenseurs. À leur gauche, le box des témoins, collé à la table des procureurs. Annette Wieviorka décrit ainsi la salle du procès, soulignant la « mise en scène » :

> Les débats se déroulent sur une scène, devant un public. En ce sens, comme le note Agnès Tricoire, les architectes sont également les « auteurs de la mise en scène » judiciaire. Cette importance du décor est encore accentuée par le fait que ce procès se déroule sur une vraie scène de théâtre. « Celui qui a conçu un tel auditorium [...] a dû penser à un théâtre, avec son orchestre, ses balcons, son avant-scène, son plateau et ses portes latérales pour l'entrée des acteurs » écrit Hannah Arendt, qui, dans son enthousiasme à démontrer que le procès est un procès spectacle, semble ignorer qu'il s'agit effectivement d'une salle de spectacle. Les juges, comme il sied à tous les juges, sont installés en hauteur, ils surplombent, sur leur droite, l'accusé installé dans une cabine vitrée. Lui faisant face, rigoureusement à la même hauteur, se trouve la barre des témoins. C'est une petite estrade surélevée où ils ont la possibilité de parler

> debout ou assis. Les tables et bancs de la défense sont légèrement en contrebas de l'accusé et des témoins. Avocats et procureurs font face aux juges, tournant le dos au public. Mise en scène imposée par la loi ; choix de Hausner ; architecture de la salle[338].

L'organisation du prétoire est donc bien différente de celle de Nuremberg : Contrairement à ce procès, l'accusé et le témoin se font face, donnant lieu à des confrontations dramatiques en dépit du silence de Eichmann durant son procès. À la différence d'un procès criminel de type « classique » en *common law* (voir Figure 14), le témoin n'est pas placé à côté des juges, sous leur protection. Il est isolé, dans une configuration symétrique par rapport à l'accusé, est protégé par une cage de verre. Cette configuration ne sera d'ailleurs pas reprise par l'un des films de notre corpus, *The Man in the Glass Booth*, dans lequel le témoin réintègre sa place traditionnelle, aux côtés des juges.

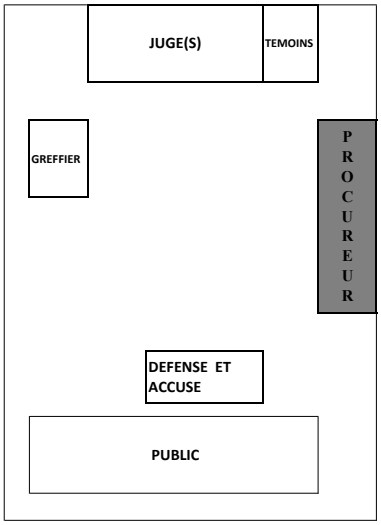


Figure 14 : Schéma d'une salle de tribunal aux États-Unis (common law) (sans jury) Création personnelle.

À Jérusalem, la défense et l'accusation sont placés côté à côte (ce qui n'a pas été le cas à Nuremberg), différant à nouveau sur ce point d'un procès criminel de type anglo-saxon (États-Unis) sans jury, dans lequel le procureur est placé à la gauche du juge, non loin du témoin. On remarque sur le schéma ci-dessous, la symétrie parfaite : la défense est située du côté de l'accusé, l'accusation du côté du témoin, les juges leur faisant face, renforçant ainsi l'impression de « pièce de théâtre ». Sur

[338] LINDEPERG Sylvie, WIEVIORKA Annette, *Univers concentrationnaire et génocide. Voir, savoir, comprendre*, Paris, Mille et Une Nuits, 2008, p. 88.

la Figure 16, le procureur Hausner est debout, face au témoin, semblant le prendre sous sa protection.

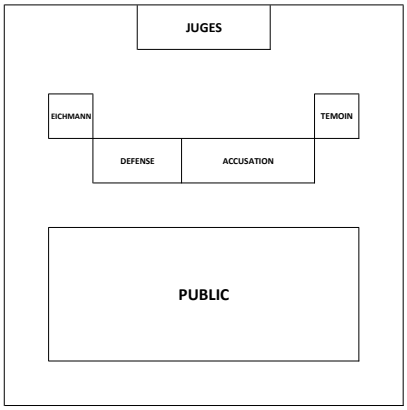


Figure 15 : Schéma salle procès Eichmann (création personnelle) *Figure 16 : Salle du procès* Eichmann *Source : http://www.lintermede.com/exposition-juger-eichmann-memorial-de-la-shoah-paris-jerusalem-proces.php*

Devant le TPIY, l'accusation et la défense se font face et sont situées à équidistance des juges. Derrière les avocats de la défense, se tiennent les accusés. L'aménagement de la salle du Tribunal est étonnamment similaire à celle du procès de Francfort, hormis la vitre de protection qui sépare le public de la salle d'audience.

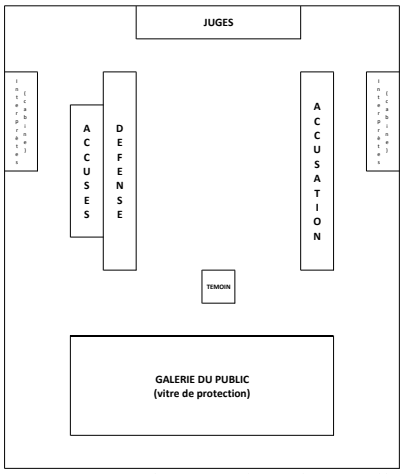


Figure 17 : Schéma et photo d'une salle du TPIY, création personnelle.

En conclusion, le procureur apparaît isolé dans l'enceinte du prétoire (exception faite du procès Eichmann). Si l'accusé est « protégé » en quelque sorte physiquement par son défenseur, qui fait « écran » avec les autres protagonistes au procès, les victimes, au nom desquelles le procureur requiert, sont placées, lorsqu'elles témoignent, à équidistance de la défense et de l'accusation et ne bénéficient pas la même protection. En dehors du moment où elles témoignent, elles demeurent en dehors du prétoire, soit avec le public, soit ailleurs. Le procureur ne les représente pas individuellement, et ne siège pas à leurs côtés. Il demeure seul

face aux criminels et à leurs représentants, personnage solitaire endossant la lourde responsabilité de la poursuite de criminels au nom de victimes parfois non dénommées, de la « civilisation » comme le dit Robert Jackson au procès de Nuremberg[339]. Pourtant, comme le rappelle Gideon Hausner devant le tribunal de Jérusalem, le procureur ne se présente pas seul devant le tribunal. Il invoque les « 6 millions d'accusateurs » qui l'accompagnent, se proposant d'être leur porte-parole[340].

CHAPITRE 3 : LE CINEMA ET L'HISTOIRE : ELABORATION DU CORPUS ET REPRESENTATION

1. Élaboration du corpus et cohérence

1.1 Elaboration du corpus

Un constat s'impose : l'industrie Hollywoodienne est la plus grande productrice de fictions judiciaires au monde. La société américaine est imprégnée de justice, ce qui a pour effet de provoquer une porosité des frontières entre fiction et réalité. On retrouve d'ailleurs cette imbrication entre réalité et fiction notamment dans deux documentaires réalisés par Jean- Xavier de Lestrade : *Murder on a Sunday Morning* (*Un coupable idéal*, 2001) et *The Staircase* (*Soupçons,* 2004), portant sur la justice américaine. Si en France, il existe des films de « prétoire », leur nombre et leur variété ne sont pas comparables avec la production américaine. L'une des raisons du succès des films judiciaires aux États-Unis est probablement l'aspect bien plus cinématographique du procès à l'anglo-saxonne. La procédure accusatoire, qui est celle retenue par le système judiciaire américain et sur les détails de laquelle nous reviendrons, se prête en effet bien plus aux jeux de la caméra, entraînant de nombreux rebondissements qui seraient inimaginables en France en raison des règles de procédure. Laurent Goualle souligne la dimension sociale et politique du film de procès américain, estimant que « le cinéma propose de tester l'organisation sociale à travers les drames judiciaires. Le procès, élément cathartique du film, est l'expression de ce test, fonctionnant comme une représentation en miniature de l'Amérique »[341]. En d'autres termes, le film de procès permettrait de concentrer un

[339] « La véritable partie plaignante à votre barre est la civilisation », réquisitoire de Robert Jackson, 21 novembre 1946.
[340] Procès Eichmann, 6e session, 17 avril 1961.
[341] GOUALLE Laurent, « Le drame judiciaire hollywoodien, un petit théâtre pour l'Amérique », dans BIET Christian & SCHIFANO Laurence (dir.), *Représentations du procès…, op. cit.,* p. 249 et suiv.

certain nombre de questionnements propres aux États-Unis, offrant une sorte de tribune permettant de débattre de thèmes variés tels que la place de l'individu dans la société, le racisme et la discrimination, ou, comme dans notre étude, l'histoire. Car lorsque le procès se mêle à l'histoire, et plus particulièrement à celle de la Seconde Guerre mondiale, une autre dimension se met alors en place, celle de la moralité. Comme le souligne Jeffrey Shandler[342], le public américain endosse alors un devoir rédempteur, devenant ainsi le témoin des crimes commis par les nazis et de la responsabilité du peuple américain tout entier face à ces crimes. Mais alors cette que la production outre-Atlantique de « films de procès » classique ou *court room movies* est pléthorique, n'épargnant aucun genre cinématographique (comédies, film noir, film de guerre, etc), il existe très peu de films de fiction consacrés à la justice des crimes de masse et bien moins encore aux procès des criminels de masse.

La période étudiée porte sur la justice des crimes de masse au XX^{e} et XXI^{e} siècle. Seuls les crimes et les procès de ces siècles ont été retenus. La période débute au procès de Nuremberg, premier procès pour crimes contre l'humanité et est toujours en cours. La liste des procès pour crimes de masse retenue est donc la suivante : procès de Nuremberg, procès Eichmann, procès de Francfort, procès Barbie, procès Touvier, procès Papon, procès devant les TPI (TPIY et TPIR), procès devant la CPI. Ces procès concernent les crimes de masse commis contre les juifs d'Europe, le génocide Rwandais, les crimes de masse commis en ex-Yougoslavie, et ceux soumis à la CPI. Tous les procès ne visent pas l'incrimination de génocide ni même celui de crime contre l'humanité.

Pour constituer le corpus, nous nous sommes notamment attachés à répertorier les représentations cinématographiques de la justice des crimes de masse, sans fixer de limites géographiques. Dans un premier temps, nous avons listé l'ensemble des œuvres cinématographiques évoquant la justice des crimes de masse, sans tenir compte à ce stade, de la présence ou non d'un ou plusieurs procureurs. La méthodologie et la constitution du corpus ont été évoquées, ainsi que les raisons du choix de la fiction et non du documentaire. Certains procès ont dû être écartés, ne faisant pas l'objet de représentations fictionnelles. Il s'agit des procès Eichmann,

[342] SHANDLER Jeffrey, *While America Watches*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 69.

Barbie, Touvier et Papon ainsi que ceux se déroulant devant la CPI[343]. Certaines fictions s'inspirent cependant de ces procès pour leur trame narrative, ainsi que celui de Demjanjuk.

Nous nous attachons notamment :

- au point de vue du réalisateur ;
- au jeu et à l'interprétation des acteurs ;
- à la période et au lieu de la réalisation du film ;
- au rapport entre la réalité historique et la fiction.

Aux fins de constituer le corpus, nous sommes partis des films étudiés dans le cadre du Mémoire de Master 2 (deux fictions et un documentaire). En étudiant les fictions de ce premier travail, il est apparu que celles-ci en disaient autant sur la justice que sur les intentions du réalisateur et que la contextualisation de ces films était également particulièrement intéressante. Ces deux fictions (*None Shall Escape*, André de Toth, 1944 et *Judgment at Nuremberg,* Stanley Kramer, 1961) sont des *court room* movies c'est à dire des films dans lesquels la justice joue un rôle critique dans la structure narrative (définition de l'*American Film Institute*). Une liste de fictions évoquant à titre principal ou accessoire la justice des crimes génocidaires est alors constituée. À partir de cette liste, sont identifiés les éléments qui vont déterminer le fait que ce film figure ou non dans le corpus :

- Premier élément : existence d'un crime de masse
- Deuxième élément : présence d'un ou plusieurs criminels
- Troisième élément : procédure judiciaire ou intention de justice existant dans la trame narrative
- Quatrième élément : présence d'un procureur.

Ce quatrième élément sera identifié dans un second temps, après avoir vu *Im Labyrinth des Schweigens,* un film allemand réalisé par Giulio Ricciarelli en 2015 et dont le personnage principal est un jeune procureur allemand. Il nous permet de réduire sensiblement la liste des films retenus, liste à laquelle s'ajouteront d'autres films au cours de notre recherche, soit grâce à des entretiens (Florence Hartman,

[343] *Largo Winch 2* met en scène une procureure fictive agissant au nom de la CPI, mais ses fonctions et ses pouvoirs sont très éloignés de ceux réels de la procureure de la CPI. Une série co-produite par la BBC et accessible sur la plateforme Netflix, *Black Earth Rising* (série, Grande-Bretagne), Hugo Blick, 2018, évoque également la justice devant la CPI.

Ophir Levy, Joël Hubrecht notamment) soit par recoupements avec d'autres films, soit grâce à des lectures.

Les quatre éléments listés ci-dessus nous conduisent à écarter un certain nombre de films qui évoquent la justice de crimes de masse mais ne font pas intervenir de personnage fictionnel de procureur ou ne visent pas directement de procès pour crimes de masse. Ces films sont les suivants :

- *None Shall Escape* (Fiction, États-Unis), André de Toth, 1944
- *The Reader (*Fiction, États-Unis, Allemagne), Stephen Daldry, 2008
- *Eichmann* (Fiction, États-Unis), Robert Young, 2007
- *Hannah Arendt* (Fiction, Allemagne), Margarethe von Trotta, 2012
- *The Eichmann Show* (Fiction, États-Unis)*,* Paul Andrew Williams, 2015
- *Sometimes in April* (Fiction, Rwanda, France, États-Unis) Raoul Peck, 2005
- *Woman in Gold* (Fiction, États-Unis), Simon Curtis, 2015
- *Denial* (Fiction, États-Unis), Mick Jackson, 2016

Ces fictions serviront toutefois à nourrir une réflexion sur la représentation de la justice des crimes de masse.

Un autre corpus de films se dessine qui sera conservé dans une catégorie intitulée « corpus secondaire ». Les films du « corpus secondaire » sont ceux qui mettent en scène des personnages appelés à remplir la fonction de procureur ou qui revendiquent cette fonction. Nous nous réfèrons ainsi à une figure du procureur « élargie », dépassée, qui inclue d'autres personnage en quête de justice, des « chasseurs » de nazis ou d'autres criminels de masse. Ces personnages ne sont pas tous investis par la justice et n'agissent pas au nom de son autorité. Certains d'entre eux ne pourront donc pas requérir contre un criminel : leur mission est essentiellement une mission d'enquête, de recherche des criminels. Mais ils ont besoin du procès et donc du droit pour que justice soit faite, même si la justice qui est finalement rendue l'est non par un tribunal classique mais plutôt par le peuple, par les victimes. Notons que dans ce corpus « secondaire », deux concernent des criminels qui seront jugés en France (Barbie et Touvier), deux autres portent sur des criminels ayant agi en ex-Yougoslavie.

Les films de ce « corpus secondaire » sont les suivants :

- *La Traque* (Fiction, France), Laurent Jaoui, 2008
- *The Statement* (Fiction, États-Unis), Norman Jewison, 2003
- *The Hunting Party (*Fiction, États-Unis), Richard Shepard, 2007

- *Resolution 819* (Téléfilm, France), Giacomo Battiato, 2008
- *Black Earth Rising* (Série, Grande Bretagne), Hugo Blick, 2018

Les critères qui ne sont pas pris en compte sont les suivants :

- Film de cinéma ou de télévision : certains films du corpus ont été uniquement diffusés à la télévision, d'autres n'ont jamais été commercialisés en dehors du pays où ils ont été réalisés. Certains films sont disponibles uniquement en ligne (*YouTube, Dailymotion*) et n'ont jamais pu être vus en France.
- Qualités cinématographiques
- Caractère correct des interprétations juridiques
- Succès commercial
- Réalité des crimes commis ou des procès représentés.

À partir des films du corpus, des tableaux synoptiques sont constitués qui permettent en un coup d'œil de repérer les différents points communs ou d'achoppement entre ces différents films et personnages. Ainsi une série de tableaux propose notamment une classification par film afin de relever notamment la part du réel et du fictionnel dans la représentation proposée. D'autres tableaux sont consacrés au personnage du procureur, listant les « qualités » de celui-ci, établissant des « types » de procureur, ou montrant leur interaction avec les autres personnages du film, ceci afin d'identifier le rôle et la place du procureur dans les fictions.

Ce travail aboutit à une liste de quatorze films réalisés entre 1946 et 2015 soit en Europe soit aux États-Unis, liste qui pourra être modifiée si un nouveau film répondant à nos critères venait à être réalisé avant la fin de ce travail.

Ces quatorze films ont été présentés dans la partie introductive de ce travail.

1.2 Cohérence

Dans la suite de ce travail, chacun des films du corpus sera étudié. Ces films sont les suivants :

- *Judgment at Nuremberg (Jugement à Nuremberg),* Stanley Kramer, États-Unis, 1961
- *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung,* Marcel Hanoun, France, 1966
- *Epilog Norymberski,* Jerzy Antczak, Pologne, 1971
- *The Man in the Glass Booth (L'Homme dans la cage de Verre)*, Arthur Hiller, Etats-Unis, 1975

- *Music Box,* Costa-Gavras, États-Unis, 1989
- *Nichts als die Wahrheit (Rien que la vérité),* Roland Suso Richter, Allemagne, 1999
- *Nuremberg,* Yves Simoneau, Canada, 2000
- *Hunt for Justice (Combat pour la justice)*, Charles Binamé, Canada, 2005
- *Sturm (Révélation),* Hans-Christian Schmid, Allemagne, 2008
- *J'étais à Nuremberg,* André Chandelle, France, 2011
- *Largo Winch 2,* Jérôme Salle, France, 2011
- *Ustanicka Ulica,* Miroslav Terzic, Serbie, 2012
- *Im Labyrinth des Schweigens (Le Labyrinthe du Silence),* Giulio Ricciarelli, Allemagne, 2014
- *Der Staat gegen Fritz Bauer* (Fritz Bauer, un héros allemand), Lars Kraume, Allemagne, 2015

Dans l'ensemble des quatorze films du corpus, les éléments suivants sont toujours présents : l'existence d'un ou plusieurs crimes, la présence d'un ou plusieurs criminels, la justice (même si le procès n'est pas nécessairement toujours présent et/ou représenté), un personnage de procureur (principal ou secondaire).
Afin de vérifier cette proposition, un tableau synoptique a été établi, récapitulant pour chacun des films ces éléments :

FILM	PAYS	PROCES	CRIMINEL	TRIBUNAL OU JUSTICE REELS/ FICTIONNELS	PROCUREUR REEL/ FICTIONNEL
Judgment at Nuremberg 1961 Stanley KRAMER (Américain)	USA	Procès des juges à Nuremberg 1946 **TMI**	REELS	REEL	Colonel Lawson : Fictif mais inspiré de Telford Taylor
Authentique procès de CE Jung 1966 Marcel HANOUN (Français)	France	Procès d'un crimine de masse **Tribunal France**	FICTIF mais inspiré de Eichmann	IMAGINAIRE mais inspiré de procès réel Barbie/ Eichmann	Un procureur fictif
Epilog Norymberski 1971 Jerzy ANTCZAK (Polonais)	Pologne	Procès de Nuremberg **TMI**	REELS	REEL	R. Jackson : réel
The Man in the Glass Booth 1975 Arthur HILLER (Américain)	USA	Procès d'un homme (Dorf) accusé d'être un criminel de masse **Tribunal Israël**	FICTIF mais inspiré de Eichmann	IMAGINAIRE mais inspiré du procès Eichmann	Myriam Rosen : fictif
MusicBox 1989 COSTA-GAVRAS (Français)	USA	Procès civil devant **Cour Fédérale de Chicago**	FICTIF mais inspiré de Demjanjuk	IMAGINAIRE mais inspiré du procè Demjanjuk	Jack Burke : fictif
Nichts als die Wahrheit 1999 Roland Suso RICHTER (Allemagne)	Allemagne	Procès fictif de Mengele sous la loi fédérale allemande **Tribunal allemand**	FICTIF : procès fantasmé de Mengele mais le criminel existe vraiment	IMAGINAIRE	AdlatusVogt: ficti
Nuremberg 2000 Yves SIMONEAU (Canada)	Canada	Procès de Nuremberg **TMI**	REEL	REEL	Robert Jackson : réel
Hunt for Justice 2005 Charles BINAME (Canada)	Canada	Préparation du proc de Milosevic principalement et d'autres criminels **TPIY**	REEL : procès devant le TPIY	REEL	Louise Arbour : réelle
Sturm 2008 Hans Christian SCHMID (Allemagne)	Allemagne/ Pays Bas/ Danemark	Procès fictif (Goran Duric) **TPIY**	Fictif mais inspiré de procès réels devant le TPIY	REEL	Hannah Maynard fictive
J'étais à Nuremberg 2011 André CHANDELLE (France)	France	Procès de Nuremberg **TMI**	REEL	REEL	Pierre Bernard : fictif : mais inspiré de E. Faure et de Charles Dubost
Largo Winch 2 2011 Jérome SALLE (France)	France /Belgique	Poursuite d'un complice de crime contre l'humanité **CPI**	FICTIF	REELLE : justice de la CPI (pas de procès)	Diane Francken : fictif

Ustanicka Ulica **2012** Miroslav TERZIC (Serbie)	Serbie	Traque d'un survivant d'un commando para militaire. Cour spéciale des crimes de guerre Belgrade	FICTIF Mais ce type de procès a probablement eu lieu.	REELLE (pas de procès)	Dusan Ilic : fictif
Im Labyrinth des Schweigens **2014** Giulio RICCIARELLI (Allemagne)	Allemagne	Procès de Francfort Tribunal allemand Droit allemand Présence de Menge	REELS	REELLE (pas de procès)	Johann Radmann fictif : mais inspir de 3 procureurs réels.
Der Staat gegen Fritz Bauer **2015** Lars KRAUME (Allemagne)	Allemagne	Traque d'Eichmann en vue de son procès en Allemagne **Le procès se déroule finalement en Israël**	REEL	REELLE (pas de procès)	Fritz Bauer : réel

Ce premier tableau nous permet de constater les éléments communs suivants :

- La réalité des crimes : tous les crimes sont réels (exception faite de ceux reprochés à Largo Winch dans *Largo Winch 2*). Plus des deux tiers des films représentent des tribunaux ou une justice réels. À l'inverse, les personnages de procureurs sont presque tous fictionnels, à l'exception de Robert Jackson, Louise Arbour et Fritz Bauer. Dans les fictions représentant ces trois personnages, les réalisateurs se sont d'ailleurs efforcés de tendre vers une forte ressemblance physique avec le personnage historique. Est-ce pour autant un indice de la difficulté du cinéma à s'emparer du sujet de la justice des crimes de masse ? Nous y reviendrons.
- Le temps : plus les crimes sont récents, plus la fiction est prompte à s'emparer du sujet. Pour le procès de Nuremberg, le premier film (*Judgment at Nuremberg*) est réalisé quinze ans après le procès historique alors que le premier film réalisé sur les procès en ex-Yougoslavie est réalisé dix ans après la création du TPIY et trois ans seulement après le début du procès de Milosevic. Notons qu'une série Britannique co-produite par *Netflix* et la *BBC* portant sur la CPI a été réalisée en 2018 (*Black Earth Rising)* et alors que les questions soulevées par le réalisateur sont toujours d'actualité.
- Les origines et les expériences personnelles des réalisateurs, scénaristes, acteurs ou producteurs : six films sont réalisés par des Américains ou des Canadiens, quatre par des Allemands. Nous y reviendrons.

- Le contexte historique dans lequel ces films se sont déroulés est essentiel. Il fera l'objet d'un développement particulier.
- Les vides : en Allemagne, il faut attendre cinquante ans pour qu'un film s'empare du procès de Francfort. À ce jour, aucun film de fiction ne porte sur les procès pour crimes contre l'humanité qui se sont tenus en France.
- La place du droit et la difficulté de filmer la justice : bien que tous ces films aient pour objet la justice pénale, le droit est curieusement souvent absent de leur narration. Certains réalisateurs prennent même le parti d'arrêter le film aux portes du tribunal. La représentation des crimes internationaux ne cherche pas (à quelques exceptions près) à qualifier juridiquement les crimes représentés. Cette question, déjà évoquée dans la partie introductive, sera également développée.
- La place du génocide et des crimes de masse : ces films permettent finalement assez peu d'aborder la question du génocide ou de l'idéologie génocidaire. Ces films mettent surtout en scène la quête de justice ou la justice à l'encontre de criminels de masse et se concentrent soit sur la recherche des preuves, des victimes, des criminels, soit sur la mise en place du procès. Ces films sont centrés sur des intrigues, des mises en scènes sur la difficulté à trouver des preuves, le combat à mener pour parvenir au procès. La tentative de compréhension de l'idéologie nazie ou génocidaire, ou l'évocation précise des actes perpétrés n'intéresse pas vraiment la fiction.
- La place des femmes : aucun des films du corpus n'a été réalisé par une femme. Parmi les procureurs étudiés, seules trois sont des femmes. Cela correspond-il à une réalité historique ? Le procès de Nuremberg est un procès d'hommes, celui d'Eichmann et de Francfort également. De plus, très peu de femmes ont été jugées devant les juridictions internationales. Tous les criminels apparaissant dans fictions, qu'elles traitent de crimes réels ou fictionnels, sont des hommes. Ce n'est que depuis la création des TPI que des femmes exercent les fonctions de procureur et prennent part à la mise en œuvre de la justice.
- Le droit triomphe toujours : dans tous les films de fiction du corpus, la justice triomphe toujours et les criminels sont punis. Est-ce à dire que ces films présentent tous une vision univoque de la justice des crimes de masse ? Comme nous le verrons, ce n'est pas toujours le cas et la justice est parfois montrée comme étant bafouée, objets de pressions provenant de diverses sources.

De façon plus générale, le procureur mène toujours un combat pour que justice soit faite ; c'est à notre sens le thème qui guide tous ces films. Ces combats sont multiples : qu'il doive affronter le « politique », faire entendre la voix des victimes, le procureur semble inspiré par une foi absolue dans la justice et ses institutions dans son combat qui l'emmène bien souvent « hors cadre ». Mais le combat du procureur est souvent entravé par de nombreux obstacles : de héros combattant, il devient en quelque sorte un héros « sacrifié ». Enfin, les procureurs représentés dans les films du corpus exercent selon nous une fonction rédemptrice, permettant en quelque sorte d'offrir une seconde chance à l'histoire.

2. Un corpus soumis a la critique

Ce corpus étant fixé, les questions qui se posent sont les suivantes :

2.1 Les procès historiques vus par les films de fiction ?

Un premier constat s'impose : la fiction s'empare de procès mal digérés en proposant une autre façon de juger ces cas. Mais pour qu'il y ait fiction, il faut d'abord qu'il y ait eu crime et que la justice ait accompli son œuvre. La confrontation avec le passé des génocidaires est avant tout l'affaire de la justice. Christian Biet et Laurence Schiffano remarquent :

> La fiction littéraire et artistique s'insinue dans le droit, le mime et le détourne à son profit. Pourquoi ? Pour *quoi* faire ? Pour le mettre en débat, en faute, ou en question : pour le dévoiler. Ensuite, pour guetter les failles du droit, les moments où il ne répond pas ou répond mal, et proposer d'autres réponses. Enfin, pour anticiper ce que le droit peut dire, ou pourra dire, d'un cas, d'une affaire civile ou criminelle, ou d'un règlement judiciaire encore insuffisant : c'est le côté projectif de la littérature qui, bien souvent, semble proposer par des fictions, des solutions pour le droit aux vides théoriques qu'il contient, des correctifs aux excès qu'il pratique. La fiction alors, s'empare des cas difficiles, mal réglés par le droit et les représente en ouvrant largement la brèche, en soulignant ce qui n'a rien d'évident, enfin en proposant des histoires qui permettent de juger, ou de juger autrement, ces cas-là[344].

Les fictions ont donc un impact sur le droit lui-même : on peut dire qu'elles ont un effet de dévoilement, permettant de « dire le droit » d'un point de vue extérieur.

---

[344] BIET Christian & SCHIFANO Laurence (dir.), *Représentations du procès…, op. cit.,* p. 6.

Le procès est un thème central car il permet de concentrer en un moment plus ou moins long, tous les problèmes relatifs à la justice dans une société donnée à partir d'un cas particulier. Mais il s'avère également très difficile à filmer. Il existe en effet un véritable défi dans la façon de filmer un procès : comment en restituer les moments clés, parvenir à mettre tous les acteurs du procès dans le même cadre ? Comment éviter les longueurs et l'ennui du spectateur ? Divers procédés comme le « hors-champ » du procès, des flashbacks, des interrogatoires de témoins, offrent des alternatives à l'aspect « immobile » du procès et au face-à-face entre les accusés, les avocats et leurs juges. Ce point sera développé un peu plus loin. Si l'on s'intéresse aux grands procès historiques français, on constate que peu ont fait l'objet d'adaptations cinématographiques. Le procès de Jeanne d'Arc, a suscité de nombreuses adaptations fictionnelles et pas uniquement en France [345]. L'affaire Dreyfus, a également inspiré les réalisateurs, depuis Georges Méliès en 1899, jusqu'à Roman Polanski avec *J'accuse* en 2019[346]. Ces deux affaires sont encore polémiques aujourd'hui. Les films refont en quelque sorte le « procès », en reprenant les principaux questionnements, en offrant une autre interprétation des faits, en tentant de rendre justice à certains protagonistes demeurés dans l'ombre. Plus récemment, l'affaire Grégory, qui continue à fasciner plus de quarante ans après les faits, a fait l'objet d'une adaptation télévisuelle en 2006[347]. Une nouvelle série est en cours de tournage alors que *Grégory*, une série documentaire est actuellement diffusée sur Netflix[348].

Le corpus ainsi constitué réunit donc, à titre principal, quatorze films, mettant tous en scène la justice de crimes de masse et comportant un personnage de procureur. Parmi ces films, seule la moitié d'entre eux représentent des criminels réels et des procès (ou une justice) réels. Les autres fictions sont « inspirées » de

---

[345] *Jeanne d'Arc*, Georges Méliès, France, 1900 ; *Joan the Woman,* Cecil B. DeMille, États-Unis, 1916 ; *La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928 ; *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*, Marco de Gastyne, Allemagne, 1929 ; *Jeanne d'Arc*, Victor Fleming, États-Unis, 1948 ; *Jeanne au bûcher (Giovanna d'Arco al rogo)*), Roberto Rosselini, Italie, 1954 ; *Le procès de Jeanne d'Arc*, Robert Bresson, France, 1962 *; Jeanne la Pucelle*, Jacques Rivette, France, 1994 ; *Jeanne captive*, Philippe Ramos, France, 2011.

[346] *L'affaire Dreyfus*, Georges Méliès, France, 1899 ; *La vie d'Émile Zola*, William Dieterle, États-Unis, 1937 (le film établit un parallèle entre la France de l'affaire Dreyfus et l'Allemagne des années 1930) ; *L'affaire Dreyfun*
s, Jose Ferrer, 1957, France ; *Émile Zola ou la conscience humaine*, Stellio Lorenzi, Italie, 1978 ; *Prisoner of Honor*, Ken Russell, États-Unis, 1981 ; *L'affaire Dreyfus*, Yves Boisset, France, 1984 ; *J'accuse*, Roman Polanski, France, 2019.

[347] *L'Affaire Villemin*, Raoul Peck, France, 2006.

[348] *Grégory*, Gilles Marchand, production Netflix, 2019.

criminels ou de crimes réels. En outre, seuls huit films peuvent être qualifiés de *court room movie*, c'est à dire de films dont l'action principale se déroule à l'intérieur d'un prétoire (soit plus d'un tiers du film). Parmi les autres films, qualifiés de « law related movies », quatre ne représentent pas du tout le procès, et deux proposent uniquement quelques scènes courtes de procès. Un constat est présent cependant : dans tous les films du corpus, et quel que soit le degré de fictionnalisation ou d'invention, le crime est toujours réel.

Ce premier constat permet d'identifier sans doute la difficulté à filmer un procès historique. Pourtant, la catégorie des « *court room movies* » (qui ne traitent pas de procès historiques) est un genre florissant aux États-Unis ; de nombreux films mettent en scène à titre principal des procès, l'action se déroulant parfois principalement voire uniquement dans une salle d'audience. Citons les plus célèbres : *Fury* (*Furie,* États-Unis), Fritz Lang, 1936 ; *Beyond a reasonable doubt,* (*L'invraisemblable vérité*, États-Unis), Fritz Lang, 1956 ; *Witness for the Prosecution* (*Témoin à charge*, États-Unis), Billy Wilder, 1957 ; *Twelve Angry Men* (*Douze hommes en colère,* États-Unis), Sidney Lumet, 1957 ; *Anatomy of a Murder* (Autopsie d'un meurtre, États-Unis), Otto Preminger, 1959 : *The Accused, (Les Accusés,* Fiction, États-Unis), Jonathan Kaplan, 1988 ; *Presumed Innocent,* (*Présumé innocent*, États-Unis), Alan Pakula, 1990 ; *Beyond a reasonable doubt,* (*Présumé coupable,* États-Unis), Peter Hyams, 2009.

Face à cette production pléthorique, il existe très peu de films de fiction consacrés à la justice des crimes de masse et bien moins encore aux procès des criminels de masse.

2.2 La part de l'histoire dans la fiction : une analyse générale

Les films du corpus parlent tous d'histoire, non seulement de celle des crimes de masse, mais également et surtout, de celle de la justice qui leur a été appliquée. Comme l'écrit Antoine Gaudin: « Il s'agit […] moins de « films historiques » au sens traditionnel du terme que de films qui posent le problème de l'histoire avec leurs moyens propres et en rapport avec leur contexte de création[349] ». La plupart des réalisateurs semblent s'efforcer de demeurer, dans la mesure du possible, fidèles à cette histoire et assez respectueux de ses enseignements. Nombre d'entre eux

[349] GAUDIN Antoine, « Qu'est-ce qu'un procès mémoriel… », art. cité.

affirment ainsi avoir passé des mois voire des années à consulter les archives des procès traités[350], quand d'autres font intervenir dans le scénario un témoin réel ayant assisté au procès et servant en quelque sorte de « caution historique »[351]. Certains scénaristes ou réalisateurs assistent, quand cela leur est possible, à des procès[352]. D'autres ont recours à un « historical researcher »[353] Tous soulignent l'importance de l'histoire dans l'écriture et la réalisation.

Un procédé utilisé par les cinéastes consiste à insérer un « carton historique », voire à intercaler des images d'archives dans le film. Sur l'ensemble du corpus principal, cinq films proposent ainsi au spectateur un texte incrusté à l'écran juste avant le générique de fin. Le texte contextualise alors l'action qui s'est déroulée durant le film, le rattachant ainsi à la réalité et en donnant parfois les suites judiciaires.

2.3 La part de la réalité historique dans la fiction : étude de cas

À la fin de *Judgment at Nuremberg*, alors que le juge Haywood quitte la prison dans laquelle le juge Janning purge sa peine, l'écran suivant apparaît :

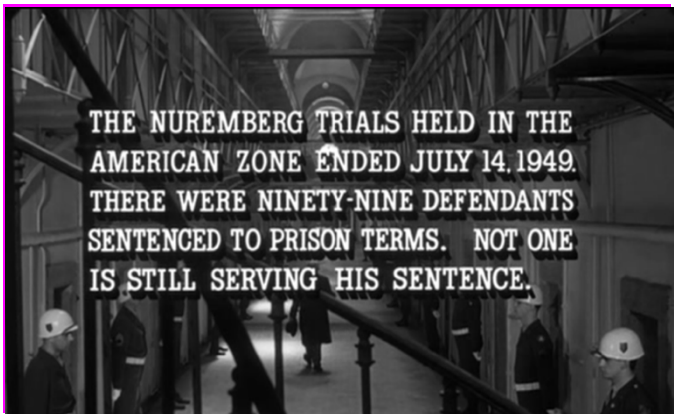


Figure 18 : Générique, Judgment at Nuremberg

La réalité historique fait ainsi irruption dans la fiction. Le texte introduit un lien entre le passé et le présent, rappelant au spectateur la période dans laquelle il se situe, l'année 1961. Il eut sans doute été plus clair d'indiquer dans ce texte la date à laquelle il convient de se situer, ou le délai intervenu entre la dernière sentence et le film (14 ans). Ajoutons également que le carton comporte une erreur : en 1961, date de la sortie de *Judgment at Nuremberg*, Rudolf Hess était toujours détenu à

[350] Notamment Abby Mann et Stanley Kramer pour *Judgment at Nuremberg*.
[351] Karol Malcuzynski dans *Epilog Norymberski.*
[352] Estheraz, le scénariste de *Music Box,* a assisté au procès Demjanjuk en Israël. Charles Binamé, le réalisateur *de Hunt for Justice*, raconte avoir été effectuer des repérages lors du procès Milosevic à La Haye.
[353] Jeffrey C Blutinger dans *Nuremberg.*

Spandau[354]. Albert Speer et Baldur von Schirach ont été libérés en 1966. Si le carton historique inséré dans le film manque de précision historique, il demeure que son intention, qui est sans doute d'attirer l'attention du spectateur sur les failles de la justice, est compréhensible. Vingt ans après les procès de Nuremberg, aucun accusé n'est encore emprisonné, exception faite de Hess.

Un film historique récent et polémique relance le débat sur la fonction historique du film de fiction. La précision de *J'accuse* de Roman Polanski, pourtant récemment primé aux Césars notamment, est remise en cause notamment par l'historien Vincent Duclert qui estime que « Roman Polanski (fait) un commerce très problématique de l'histoire tout en s'estimant fondé de profiter de l'énorme renommée de l'événement.[355] ». Il ajoute : « Dès qu'on met en orbite une création grâce au pouvoir d'évocation du passé, on ne peut agir de manière si désinvolte avec les faits ». Le même type de reproche a également été adressé à *J'étais à Nuremberg*[356]*,* film qui déclencha la critique de plusieurs historiens dont Annette Wieviorka qui, choquée par les libertés prises par le réalisateur André Chandelle, conclut une tribune dans *Le Monde* par ces mots : « La fiction a ses droits ; elle ne peut pas pour autant faire l'économie de ses devoirs envers l'Histoire[357] ».

Mais la réalité historique intervient également à un autre niveau dans les films : elle se rapporte au contexte temporel dans lequel le film s'insère. Une partie des développements sera consacrée à cette contextualisation historique. Replacer le film dans son contexte historique paraît essentiel pour répondre notamment aux interrogations posées, en particulier par Antoine Gaudin[358] : comment le cinéma de fiction se situe-t-il non seulement par rapport à la justice des crimes de masse mais aussi par rapport aux événements historiques et politiques qui l'entoure ? Y a-t-il une vision filmique de l'histoire (ou de la justice) ? Qu'est-ce que le film dit de la période durant laquelle il a été réalisé ? Qu'est-ce que le film permet de transmettre, au-delà de ce qu'il représente ? Quelle est la part du non visible, du caché ? Le cinéma apporte-t-il une autre « vérité » que l'on peut qualifier d'historique ? Devient-il un « document historique » à son tour ?

---

[354] Il y reste prisonnier jusqu'à sa mort, en 1987, à l'âge de 93 ans.

[355] DUCLERT Vincent, « Juger du *J'accuse »*, *Esprit*, janvier-février 2020, https://esprit.presse.fr/actualites/vincent-duclert/juger-du-j-accuse-42475.

[356] *J'étais à Nuremberg*, André Chandelle, France, 2011.

[357] DAZET-BRUN Philippe, MEYER Olivier, WIEVIORKA Annette, « Comment la fiction historique peut bafouer la vérité », *Le Monde,* 24/11/2011.

[358] GAUDIN Antoine, « Qu'est-ce qu'un procès mémoriel… », art. cité.

2.4 La part du droit dans la fiction

Bien que tous les films de notre corpus traitent de la justice pénale, le droit est curieusement souvent absent de leur narration. Certains réalisateurs prennent même le parti d'arrêter le film aux portes du tribunal, dérobant le procès au regard des spectateurs.

Le juriste Xavier Philippe souligne l'absence du droit au cinéma :

> La mobilisation du droit international au cinéma reste assez intuitive : elle est assez souvent déconnectée des procès pénaux internationaux, davantage concentrés sur les mécanismes procéduraux que sur la substance des crimes eux-mêmes. […] si les fictions cinématographiques délaissent le plus souvent l'analyse juridique des crimes commis, elles ciblent davantage leur représentation sur la complexité des comportements psychologiques et sociaux, tant des auteurs de ces crimes que des victimes. Le droit international pénal est ainsi suggéré comme cadre normatif à ne pas transgresser mais l'est pourtant le plus souvent. […] ce n'est pas tant la qualification des crimes qui les (les réalisateurs) préoccupent que les motifs qui poussent les acteurs de la violence à l'accepter comme cadre de référence et à adopter de tels comportements. […] si le cinéma ne prétend pas donner une leçon de droit, il permet de saisir par l'image ce que les mots seuls sont incapables de révéler. Il offre au juriste un matériau d'étude qui – en dépit de ses imperfections – permet une analyse autant sociologique que juridique des crimes commis[359].

La représentation des crimes internationaux ne cherche pas (à quelques exceptions près) à qualifier juridiquement les crimes représentés. Elle se concentre plus sur les intrigues, les enquêtes, les criminels ou les victimes. Plusieurs raisons explicitent ce parti pris. L'une des premières raisons tient sans doute à la difficulté à filmer la justice et plus spécifiquement le procès, qui impose des limitations cinématographiques. L'espace du tribunal est immuable, clos, restreint. La scène est statique puisqu'elle se déroule, en principe, dans un seul lieu, le tribunal, chacun des parties y ayant une place assignée. Comment les réalisateurs filmant un procès contournent-ils cette difficulté ? Bien souvent en éludant le procès et en se concentrant sur l'enquête, la traque des criminels. Ou, en ayant recours à divers procédés (flashbacks, témoignages, reconstitutions). Une autre explication tient

[359] PHILIPPE Xavier, « Les crimes internationaux vus par le cinéma : une mobilisation intuitive du droit pénal international », dans CORTEN Olivier, DUBUISSON François (dir), *Du droit international au cinéma…*, *op. cit*., p. 226 & 233. Xavier Philippe est professeur de droit public à l'Université d'Aix-Marseille et de Western Cape (Afrique du Sud).

sans doute à la fluidité du scénario : le développement d'aspects juridiques ou judiciaires risquerait de lasser, de perdre l'attention du spectateur qui suit une intrigue déjà complexe et souhaite avant tout se divertir. Ainsi, les films de notre corpus procèdent souvent à des « raccourcis » sur les détails juridiques ou judiciaires des procédures qu'elles mettent en scène, voire réaménagent les procès historiques pour les rendre plus cinématographiques, plus lisibles pour le spectateur.

Par exemple, le procès représenté dans *Judgment at Nuremberg*, quoique historiquement et juridiquement assez fidèle, a toutefois été « déplacé » dans le temps par Stanley Kramer : le « vrai » procès a en fait eu lieu du 5 mars au 4 décembre 1947. Mais le réalisateur a choisi de le situer un an plus tard, afin qu'il se déroule pendant le blocus de Berlin. En outre, au cours du procès des juges, seize accusés comparurent et non quatre comme le montre le film. Enfin, lors du procès des Juges (Justice Trial), le Tribunal était composé de quatre juges et non de trois comme dans le film de Kramer[360]. Pourtant, *Judgment at Nuremberg* demeure aujourd'hui encore une référence pour les juristes dans la représentation du procès de Nuremberg, cité par de nombreuses sources comme étant (à tort) une fidèle représentation du procès historique.

Une autre question se pose, celle de la vérité judiciaire car justice et vérité ne sont pas synonymes. À l'issue du procès, le verdict qui est rendu correspond à une vérité, la vérité judiciaire. L'avocat français Daniel Soulez-Larivière, souligne la différence entre un spectacle et un procès :

> […] il est bien clair pour tout le monde qu'au théâtre, il faut faire le deuil de la vérité, en tant que réalité. Mais pour les justiciables et pour la plupart des citoyens, on ne fait pas le deuil de la vérité, parce qu'il s'agit de la Justice. Et par conséquent nous sommes toujours dans le malentendu[361].

Comparant la procédure française à la procédure américaine, il ajoute que la seconde « a fait ce deuil de la vérité réelle ». Selon lui, aux États-Unis, la justice est véritablement un travail de *représentation,* au travers de laquelle il s'agit de respecter une procédure, et non de rechercher la vérité. Le fait que l'accusé puisse

---

[360] Le président du Tribunal était Carrington T. Marshall, assisté de James T. Brand, de Mallory B. Blair et d'un juge de remplacement (*Alternate Judge*) Justin William Harding.

[361] SOULEZ-LARIVIERE Daniel, « Un système inquisitoire qui s'ignore, une scène judiciaire que personne ne voit », dans BIET Christian & SCHIFANO Laurence (dir.), *Représentations du procès…, op. cit*., p. 4.

choisir de se taire en vertu d'un droit qui lui est octroyé par la Constitution Américaine, renforce l'idée que la vérité n'est pas centrale dans la procédure américaine. Il paraît important de réexaminer cette notion de vérité : vérité judiciaire, vérité des images, vérité par l'image.

2.5 La part de la recherche et la place des archives dans la fiction

Les réalisateurs et scénaristes qui choisissent de traiter de l'histoire semblent revendiquer une responsabilité plus grande, mettant en avant les nombreuses lectures et recherches effectuées en amont de leur réalisation. Pourtant, très peu d'entre eux ont recours à un véritable conseiller historique[362]. Tous soulignent pourtant l'importance de l'Histoire dans l'écriture et la réalisation. Mais seuls quatre réalisateurs ont recours à des spécialistes. Ainsi, Hans-Christian Schmid pour *Sturm*, a demandé à Florence Hartmann, journaliste et ancien porte-parole de Carla Del Ponte, d'être sa « conseillère technique »[363]. Notons que Florence Hartmann, bien que certainement très bien informée sur le conflit en ex-Yougoslavie et le fonctionnement du TPIY, n'est pas historienne et a, en outre, publiquement accusé certains membres du Tribunal de dissimuler des documents[364]. Florence Hartmann ne figure dans le générique qu'à la page des remerciements généraux et ne semble pas ainsi avoir été officiellement désignée comme « conseillère historique ou technique ».

André Chandelle fait appel à l'historien Christian Delage pour *J'étais à Nuremberg*. Rappelons ~~l~~es reproches faits au film par l'historienne Annette Wieviorka. Giulio Ricciarelli et Lars Kraume demandent tous deux à Werner Renz[365], spécialiste de Fritz Bauer, de collaborer à leur film en tant que conseiller. Les autres réalisateurs ne semblent pas avoir recours à des conseillers scientifiques ou historiques. Leurs

---

[362] Jeffrey C Blutinger dans *Nuremberg*.

[363] Citée comme telle dans le dossier pédagogique consacré au film par *Zéro de conduite,* https://www.zerodeconduite.net/ressources/4613.

[364] Florence Hartmann a accusé le TPIY d'avoir conclu un accord secret avec Belgrade pour passer des faits sous silence. Elle mentionnait deux décisions confidentielles rendues par la cour d'appel du TPIY dans le cadre du procès de Slobodan Milosevic. Ces décisions prouvaient selon elle l'implication de l'État serbe dans le massacre de Srebrenica (8 000 morts en 1995). Condamnée par le TPIY, elle est arrêtée le 24 mars 2016 par les gardes du Tribunal et emmenée en détention dans la même enceinte que celle où sont enfermés les criminels de guerre qu'elle a pourchassés une partie de sa vie. Elle est libérée au bout de cinq jours.

[365] Werner RENZ a été directeur scientifique du Fritz Bauer Institut, à Francfort-sur-le-Main, de 1995 à 2016. Il a notamment co-dirigé avec Raphael GROSS l'ouvrage, *Der Frankfurter Auschwitz-Prozess (1963-1965). Kommentierte Quellenedition*, vol. 2, Francfort-sur-le-Main, Campus, 2013.

films sont cependant inspirés d'œuvres qui ont bien souvent un caractère historique. Un grand nombre des fictions de notre corpus utilise également des images d'archives et plus de la moitié des films ont recours à des images animées ou à des photos « historiques ». Tous les films traitant du procès de Nuremberg présentent des extraits du film *Nazi Concentration Camps*[366]. Ces images ont déjà été exploitées par plusieurs films au moment de la diffusion de *Judgment at Nuremberg*[367], mais n'ont jamais encore été présentées dans le cadre de la représentation du procès des criminels nazis. Certains des films portant sur la justice relative au génocide des Juifs utilisent également des images ou des films montrant des rassemblements nazis (*Judgment at Nuremberg* et *Nuremberg*), immergeant ainsi le spectateur dans l'Histoire dès le générique de début. Comme le fait également Marcel Hanoun (*L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung* 1966) qui débute son film avec une seule image fixe, la photographie d'une victime nue, très probablement juive, tenue en joue par des soldats allemands. Lars Kraume qui n'insère aucune image d'archives dans *Der Staat gegen Fritz Bauer*, fait débuter son film par une longue déclaration de Fritz Bauer qui porte sur la capacité de la jeune génération d'Allemands à affronter son passé. Ce court extrait en noir et blanc, ne comporte aucune indication ni sur l'identité du personnage qui apparaît à l'écran, ni sur la date ou le lieu auxquels cette déclaration intervient. Le premier contact du spectateur se passe avec un inconnu et un thème dont il doit supposer qu'ils vont jouer un rôle important dans le film qui suivra.

Un seul film comporte des images d'archives de procès : *Hunt for Justice* (Charles Binamé) qui exploite quelques images de Milosevic au TPIY, accompagnée de sous-titres expliquant que *«* le Tribunal a assez de preuves pour l'accuser de génocide et de crimes de guerre » et précisant qu'il a plaidé non coupable. Relevons brièvement que le film omet de signaler qu'à ce stade, Milosevic n'est accusé de crimes de guerre et de génocide que pour le Kosovo. Il ne sera inculpé pour la Croatie et la Bosnie que plus de deux ans après par la procureure Carla Del Ponte. Enfin, de nombreuses photos apparaissant dans *Music Box,* semblent à première

[366] Le film *Nazi Concentration Camps*, a été réalisé sous la direction de Ray Kellogg (lieutenant de marine), adjoint de John Ford en 1945 pour attester des découvertes des armées alliées lorsqu'elles pénétrèrent dans les camps de concentration. Le film comprend des séquences notamment, des camps de Leipzig, Ohrdruf, Hadamar, Mauthausen, Buchenwald, Dachau et Bergen-Belsen. Il a été diffusé au cours du procès de Nuremberg. Nous reviendrons sur ce film dans ce travail.

[367] Dans *The Stranger* (*Le criminel*, Orson Welles, 1946) et *Verboten !* (*Ordres secrets aux espions nazi*s, Samuel Fuller, 1959).

vue constituer des images provenant d'archives. Or, pour ce film, Costa-Gavras a créé ses propres images en noir et blanc. Bien que très inspiré du procès de Demjanjuk, ce n'est pas un film qui se veut historique. La démarche du réalisateur, bien qu'il ne s'en explique pas à notre connaissance, ne consiste pas à reconstituer un procès existant. Ainsi, la carte d'identité du criminel présentée lors du procès dans *Music Box*, si elle reprend les éléments de celle de Demjanjuk, n'est pas celle du criminel nazi.

Figure 19 : Carte d'identité de « Mischka », Music BoxFigure 20 : carte d'identité de Demjanjuk : Source https://www.jns.org/new-photos-show-convicted-guard-john-demjanjuk-at-nazi-death-camp/

Le fait d'utiliser des archives ou des images du passé dans une fiction ne fait pas du film un document plus historique ou plus fiable. Le film d'«Histoire » semble pouvoir dépasser les règles et les définitions. On peut se demander si les documentaires, qui utilisent pourtant beaucoup d'archives, ont pour autant un mode d'accès au réel plus objectif ou plus réel que la fiction.

La question qui se pose, et que souligne Antoine de Baecque, dans sa réflexion essentielle consacré aux rapports entre histoire et cinéma est celle de savoir si le cinéma a une capacité historiographique propre ? Est-il apte à « faire de l'Histoire » grâce à sa forme même ? Antoine De Baecque répond : « La forme cinématographique est historique et le cinéaste est un historien privilégié. En retour l'historien, comme sollicité et stimulé par ce défi, fait de l'histoire avec des fragments de films. […] le cinéma, tout le cinéma, est de part en part historique[368] ».

2.6 La part individuelle du réalisateur, du scénariste, du producteur ou des acteurs

Réaliser un film ayant pour thème l'histoire ou la justice des crimes de masse ne peut être anodin. Bien que le hasard ou l'opportunité ait sans doute guidé nombre d'entre eux, il paraît légitime de s'interroger sur les origines ou les motivations

[368] DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 444.

affichées des cinéastes, qu'ils soient réalisateurs, scénaristes ou acteurs. Ces origines sont souvent déterminantes. Ces films seraient en réalité des indices utiles pour tenter de comprendre l'état d'une génération, d'une société à un moment particulier de l'Histoire ; ils seraient des reflets non seulement des discours collectifs mais aussi de l'expérience personnelle des réalisateurs ou scénaristes. Réalisés pour certains, bien des années voire des dizaines d'années après les faits, ils sont l'occasion pour le scénariste ou le réalisateur de revenir sur une période trouble de leur pays ou de leur propre histoire et proposent pour beaucoup d'entre eux une réflexion sur la culpabilité individuelle et collective, sur la mémoire et bien sûr, sur la justice. La nationalité ou l'origine des réalisateurs peuvent constituer des pistes : par exemple, sur les quatorze films du corpus, quatre (voire cinq si l'on compte les co-productions) ont été réalisés par des Allemands, nés bien après la Seconde Guerre mondiale. Les réalisateurs invoquent une « responsabilité » en tant qu'allemands. Il est d'ailleurs notable que la production cinématographique commence à prendre une place très importante dans la mémoire des événements en Allemagne. Le cinéma prend le relais de la parole à l'intérieur des familles, il contribue à lever le silence et les non-dits qui règnent encore en Allemagne.

D'autres réalisateurs sont connus pour leur engagement. Stanley Kramer, par exemple, surnommé « the king of message movies »[369], avait en effet déjà abordé dans ses précédents films des thèmes comme le racisme, la tolérance, la liberté d'expression. Une partie des réalisateurs est issue de l'immigration : l'exil, le déracinement ont sans doute influencé leur travail. Enfin, notons que la nationalité des cinéastes a une influence certaine sur l'orientation du film. Ainsi, si Stanley Kramer se focalise sur l'attitude des Américains pendant le procès de Nuremberg, tout comme Yves Simoneau (qui est canadien), André Chandelle se concentre sur celle des Français alors que Jerzy Antczak semble défendre un point de vue exclusivement polonais. De même, Miroslav Terzic, de nationalité serbe, réalise un film sur les crimes commis dans son pays, film qui n'a d'ailleurs pas réellement vocation à être commercialisé ailleurs que dans les pays limitrophes (Croatie, Serbie, notamment)[370].

---

[369] GONSHAK Henry, « Does Judgment at Nuremberg Accurately Depict the Nazi War Crimes Trial ? », *The Journal of American Culture*, vol. 31, n° 2, juin 2008.

[370] La version dont nous disposons provient d'ailleurs du site *YouTube*.

PARTIE II L'HEROISME COMME CHOIX DE REPRESENTATION DU PROCUREUR

CHAPITRE 1 : LE PROCUREUR EN HEROS COMBATTANT : UNE REPRESENTATION CINEMATOGRAPHIQUE CONCORDANTE ET UNIVOQUE

> Chaque procureur pouvait citer sans réfléchir une centaine de bonnes raisons de ne pas être procureur. Depuis la bureaucratie et ses statistiques débiles, en passant par des experts assermentés et des policiers rétifs, jusqu'au poids psychologique que fait peser le contact avec le mal ou le mépris social qu'ils rencontrent à chaque moment de leur vie. Il n'y avait pas de procureur qui, une fois rentré chez lui, n'aurait pas songé à une carrière d'avocat, qui n'aurait pas envisagé, en parlant avec des amis, de devenir conseiller juridique ou qui n'aurait pas menacé de tout envoyer paître après un verre ou deux. Étonnamment, peu de gens quittaient le métier.
>
> Cela, certainement parce qu'on ressentait une grande force et une profonde confiance en soi à se tenir du bon côté de la barrière. Dans un monde où l'essentiel des professions consiste à pousser les gens à consommer des choses et des services inutiles, dans un monde où le relativisme moral et la capacité à subir des humiliations sont souvent les piliers d'une carrière, les procureurs se tenaient du bon côté.
>
> Procureur Teodore Szacki
>
> Zygmunt Miloszeswki, *La Rage*[371]

> Je ne vous en ai jamais parlé, mais j'ai l'intention d'aller en fac de droit après ma licence. J'ai *toujours* voulu être juriste. Mais maintenant je sais *quel genre* de juriste. Procureur ! Comme vous. Vous êtes les seuls qui fassiez quelque chose de bien.
>
> Praktri
>
> Jeffrey Eugenides, *Des raisons de se plaindre*[372]

---

[371] MILOSZESWKI Zygmunt, *La rage,* trad. du polonais par Kamil Barbarski, Paris, Fleuve Noir, 2016, p. 145.

[372] EUGENIDES Jeffrey, *Des raisons de se plaindre,* trad. de l'anglais (américain) par Olivier Deparis, Paris, Éditions l'Olivier, 2018, p. 295.

Le procureur (paradoxalement plus que les juges qui rendent la décision) est au cœur de la poursuite des crimes de masse en ce qu'il représente la société et agit en son nom. Il est en réalité le personnage central du procès et porte le poids de la responsabilité de celui-ci vis-à-vis de l'humanité, de la communauté internationale, de l'histoire, des victimes. En outre, la mission du procureur ne commence pas aux portes du prétoire. Son rôle et son statut varient en fonction des différents droits applicables (droit romano-germanique / *Common law* / droit hybride du TPIY). Ainsi, dans le cadre de la *common law* et du droit hybride retenu par les tribunaux pénaux internationaux, il a également la charge de la préparation du dossier d'accusation, charge lourde qui implique notamment mais pas exclusivement qu'il soit celui qui choisit et entend les différents témoins.

La part de la réalité historique dans la fiction a déjà été évoquée dans l'introduction. Il paraît intéressant d'examiner l'image du procureur au regard de la réalité historique mais aussi juridique. Le rôle et la fonction du procureur en droit romano germanique, déjà exposé, ne facilitent pas la représentation cinématographique. Le procureur de *common law* et plus généralement le procès pénal soumis à ce droit est bien plus cinématographique. C'est pourquoi on assiste à une américanisation de la représentation du procureur, du fait notamment, de l'imagerie collective véhiculée par le cinéma américain d'une part, et d'autre part, de son esthétisme. Ce travail s'efforcera de démontrer que la plupart des représentations proposées répondent à cet « américanisation ». Mais il semble essentiel dans un premier temps d'examiner dès à présent ce qu'est un héros, l'héroïsme étant un choix de représentation assumé des fictions du corpus.

Qu'est-ce qu'un héros ? Le schéma de Joseph Campbell

Nous partons de l'hypothèse de base que le procureur est un héros, sur lequel pèse la responsabilité de la justice au nom de la société, de l'humanité, comme nous avons pu l'examiner plus haut.

Le Trésor de la Langue française informatisé définit le héros ainsi :

> **A. 1.** Homme, femme qui incarne dans un certain système de valeurs un idéal de force d'âme et d'élévation morale. […]
>
> — *En partic.*
>
> ◆ Homme, femme qui fait preuve, dans certaines circonstances, d'une grande abnégation :

◆ Combattant(e) remarquable par sa bravoure et son sens du sacrifice.

[…]

2. Homme, femme, qui joue le rôle principal (dans un événement).

Les notions d'idéal, de force d'âme et d'élévation morale ainsi que celles d'abnégation seront mises en perspective avec chacun des personnages étudiés. Le second aspect de cette définition, celui renvoyant à la notion de personnage ayant un rôle principal, est également intéressant ; si le procureur des fictions du corpus n'occupe pas toujours la place principale (au sens narratif) dans le récit, il paraît important de déterminer en quoi sa fonction est sans doute elle essentielle, unique, dans la répression des violences extrêmes. Dans une exposition virtuelle consacrée aux héros [373], la Bibliothèque nationale de France (ci-après, BnF) décline plusieurs modèles de héros : le modèle héroïque, le héros aristocratique, le héros national, le héros mondialisé, les héroïnes, le héros de demain. Dans ce dossier, intitulé « d'Achille à Zidane », la définition du terme « héros » est rappelée dans l'introduction : « L'étymologie du mot héros est obscure mais évoque cette ambivalence du service et du commandement de celui qui protège et fait la guerre ». Le héros serait celui qui se hisse au-dessus des autres par un engagement total jusqu'au sacrifice patriotique. Dans la catégorie « héros national » on retrouve pêle-mêle Jeanne d'Arc, le général de Gaulle, Jean Moulin, Napoléon Bonaparte ou Lucie Aubrac, alors que « le héros mondialisé » regroupe aussi bien Che Guevara que Batman ou James Bond. Selon les auteurs de cette exposition virtuelle, la dernière grande figure héroïque nationale française serait celle du résistant qui porte dans son combat un projet social et mythique : le héros se sacrifie pour défendre les valeurs de la patrie vaincue ou menacée. Après la Seconde Guerre mondiale, le monde des héros opère une profonde mutation en Europe : les notions d'héroïsme et d'humanisme se rapprochent et on observe une diversification des figures exceptionnelles. Quel héros peut prétendre demeurer dans la mémoire humaine ne serait-ce que quelques décennies ? On le voit, le héros est protéiforme : mais un aspect demeure, celui du sacrifice au profit de la communauté, d'un intérêt supérieur, une volonté de protection de valeurs essentielles.

Joseph Campbell, un universitaire américain, spécialiste de mythologie comparée, a consacré la majeure partie de ses recherches à la figure du héros. Dans un livre

[373] Site de la BnF : http://classes.bnf.fr/heros/v/11/index.htm.

devenu un *bestseller*, *le Héros aux mille visages*[374] il développe l'idée du « monomythe », celle selon laquelle tous les grands mythes qui accompagnent l'humanité depuis l'Antiquité répondent au schéma immuable d'un héros ordinaire lancé dans une quête initiatique. Dans l'introduction de son livre, il explique :

> Que nous écoutions avec une réserve amusée les incantations obscures de quelque sorcier congolais aux yeux injectés de sang ou que nous lisions, avec le ravissement d'un lettré, de subtiles traductions des sonnets mystiques de Lao-tseu, qu'il nous arrive, à l'occasion, de briser la dure coquille d'un raisonnement de saint Thomas d'Aquin ou que nous saisissions soudain le sens lumineux d'un bizarre conte de fées esquimau — sous des formes multiples, nous découvrirons toujours la même histoire merveilleusement constante[375] .

Selon lui, le héros accomplit une sorte de « voyage », partant de sa condition d'homme ordinaire pour parvenir au terme de sa quête en traversant de nombreuses épreuves. Il précise :

> L'aventure mythologique du héros suit un itinéraire type qui est une amplification de la formule exprimée dans les rites de passage : séparation-initiation-retour, formule qui pourrait se définir comme l'unité nucléaire du mythe. Un héros s'aventure hors du monde de la vie habituelle et pénètre dans un lieu de merveilles surnaturelles (x) ; il y affronte des forces fabuleuses et remporte une victoire décisive (y) ; le héros revient de cette aventure mystérieuse doté du pouvoir de dispenser des bienfaits à l'homme, son prochain (z) [376] »

Georges Lucas, auteur de la saga *Star Wars*, reconnaît s'être largement inspiré du schéma de Joseph Campbell pour la création de son univers et de sa structure narrative[377]. Cette structure narrative quasi immuable pourrait, selon Joseph Campbell, se résumer dans le schéma suivant :

---

[374] CAMPBELL Joseph, *Le héros aux mille visages*, Paris, J'ai lu, 2013 (1ère édition sous le titre *The Hero with a Thousand Faces*, The Bollingen Series, Pantheon Books 1949).
[375] *Ibid*., p. 15.
[376] *Ibid*., p. 50.
[377] *Where the Star Wars Myths came from*, https://www.youtube.com/watch?v=bSyyqctan2c.

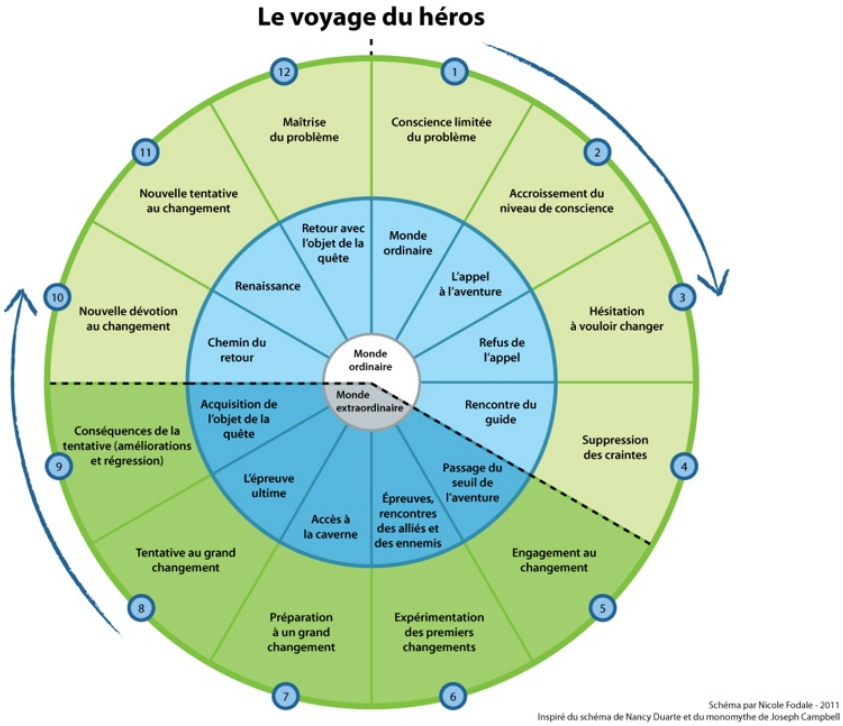


Figure 21: Le voyage du héros – Schéma de Joseph Campbell
Source https://encreetbanniere.wordpress.com/2015/07/15/le-monomythe/

Le héros accomplirait ainsi douze étapes le menant du monde ordinaire (Étape 1) au retour avec l'objet de la quête (Étape 12).

Si les procureurs des fictions du corpus ne sont pas des héros « mythologiques » au sens « Campbellien » ou comparables à Luke Skywalker, il n'en demeure pas moins qu'un certain nombre d'entre eux est confronté à une véritable odyssée, éprouvant certaines voire la totalité des épreuves identifiées par Campbell. Ainsi, le personnage de Johann Radmann (*Im Labyrinth des Schweigens*), accomplit selon nous la totalité du « voyage initiatique » décrit par Campbell et repris par nombre de scénaristes :

1. Monde ordinaire	Radmann est procureur, il traite de dossiers de droit commun « classiques »
2. Appel de l'aventure	Il rencontre le journaliste Thomas Gnielka, qui lui apporte un message
3. Refus de l'appel	Il y prête peu attention
4. Rencontre du guide	Il rencontre le procureur Fritz Bauer
5. Passage du seuil de l'aventure	Il entend son premier témoin et découvre l'horreur des crimes nazis commis à Auschwitz
6. Épreuves, rencontres des alliés, des ennemis	L'équipe des procureurs est hostile à son enquête mais Bauer le soutient
7. Accès à la caverne	Il recueille les témoignages de victimes
8. Épreuve ultime	Il subit diverses épreuves qui le déstabilisent
9. Acquisition de l'objet de la quête	Il parvient à faire arrêter son 1er suspect

10. Chemin du retour	Après avoir démissionné, il revient voir Bauer po reprendre son travail
11. Renaissance	Il n'est plus le même qu'au début du film : perception du monde a changée
12. Retour avec l'objet de la quête	Le procès des nazis peut commencer

Il nous est donc permis de postuler que Johann Radmann est bien un héros aussi bien au sens mythologique du terme que selon le schéma établi par Campbell. Comme le dit le réalisateur Giulio Ricciarelli dans une interview, évoquant un « voyage initiatique » :

> He reminds me of me when I was that age. The film is basically his journey to humility, to understanding, and to gaining the right state of mind to do this trial – to prosecute these people – and in the end he basically loses everything – all his convictions, his certainty, but he still knows from somewhere deep inside him that it's still the right thing to do. In the end he's humble[378].

Dans le cadre de cette première partie, nous nous attacherons à identifier les aspects héroïques du procureur au travers de ses multiples combats.

1. Un combat contre le Politique

C'est là un paradoxe. Car le procureur représente juridiquement l'intérêt de la société internationale par délégation des États. Comme nous l'avons évoqué plus haut, les divers statuts des tribunaux internationaux (TPI et CPI) insistent sur l'indépendance du procureur dans ses fonctions. Ainsi l'article 16.2 du Statut actualisé du TPIY stipule :

> 2. Le Procureur, […] agit en toute indépendance. Il ne sollicite ni ne reçoit d'instructions d'aucun gouvernement ni d'aucune autre source.

Pourtant les fictions développent souvent l'idée d'un « complot », ou tout au moins de manipulations ou d'entraves émanant d'hommes politiques ou de puissances pas toujours identifiables (anciens criminels protégés, supérieurs hiérarchiques…), tentant d'empêcher ou de contrôler l'exercice de sa mission.

---

[378] https://thespeakeasy.co.nz/2016/06/12/labyrinth-of-lies-an-interview-with-director-giulio-ricciarelli/. Ce travail revient plus loin sur la notion de « voyage intiatique » : « Il me rappelle moi à cet âge-là. Le film raconte essentiellement son périple vers l'humilité, la compréhension et l'obtention du juste état d'esprit pour mener ce procès – pour poursuivre ces personnes – et, à la fin, il perd pratiquement tout – toutes ses convictions, ses certitudes, mais il sait toujours, quelque part au fond de lui, que c'est toujours la bonne chose à faire. À la fin, il est humble ».

1.1 Aspects politiques des procès historiques

> De même que la foi relève de l'Église, de même l'éducation historique revient à l'école. Quand on utilise les tribunaux pour donner des leçons d'histoire, le risque de procès-spectacles n'est pas loin.
> Ian Buruma, *The Wages of Guilt*[379]

Chacun des procès historiques étudié comporte un aspect « politique » :

1.1.1 Le procès de Nuremberg

> The greatest history seminar ever held in the history world
> Robert H.W. Kempner[380]

Le procès de Nuremberg se déroule juste après la victoire des Alliés et avant le début de la guerre froide. Ainsi que nous l'avons développé, certaines tensions naissent entre les Alliés, notamment sur la façon de mener un tel procès. Les débuts de la guerre froide (qui surviendra en 1948, après la fin des procès) modifient les équilibres. La politique des anciens Alliés évolue à l'égard des criminels nazis. *Judgment at Nuremberg* (Stanley Kramer, États-Unis, 1961) montre la façon dont la politique américaine est largement influencée par la nécessité nouvelle de neutraliser les Soviétiques et de ménager les Allemands qui deviennent désormais des alliés. Dans le film de Kramer, les Américains tentent de convaincre le procureur Lawson et le juge Haywood de rendre un verdict clément à l'encontre des accusés, pour permettre la consolidation de la réconciliation américano-allemande.

1.1.2 Le procès Eichmann

Le procès Eichmann se tient en pleine guerre froide. Israël, un pays encore jeune, doit prouver au monde entier qu'il est légitime à juger Eichmann. Les pressions politiques viennent surtout de l'intérieur : la position du juge Landau et celle du procureur Hausner (désigné par le gouvernement Israélien) sont difficilement conciliables et donnent lieu à des affrontements lors du procès et à des critiques

---

[379] BURUMA Ian, *The Wages of Guilt. Memories of War in Germany and Japan*, New York, New York Review Books, reprint edition, 2015.
[380] *Junior prosecutor* au procès de Nuremberg, cité dans DOUGLAS Lawrence, *The Memory of Judgment. Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 2.

sévères (notamment mais pas uniquement, de la part de Hannah Arendt). Mais elles viennent des autres États qui estiment qu'Israël n'est pas compétent pour juger Eichmann.

1.1.3 Le procès d'Auschwitz-Francfort

> It was a matter of some luck that the Frankfurt Auschwitz Trial ever took place at all
>
> Devin. O. Pendas [381].

Le procès d'Auschwitz-Francfort s'ouvre deux ans après le procès Eichmann et vingt ans après Nuremberg, à un moment où l'Allemagne est en reconstruction. À cette époque, les anciens nazis ont été massivement réintégrés dans la fonction publique, notamment dans la justice, ce qui entrave les poursuites. Les procès de Nuremberg n'ont pas été très bien perçus par la population allemande en général. Même parmi ceux qui considéraient que les criminels nazis méritaient d'être punis, les critiques sur la forme des procès menés par les Alliés étaient nombreuses. Un juriste allemand, Otto Strahmer, écrit en 1945, mettant en cause la légitimité même du procès :

> That the defendants at Nuremberg were held responsible, condemned and punished, will seem to most of us initially as a kind of historical justice. However, no one who takes the question of guilt seriously, above all no responsibly thoughtful jurist, will be content with this sensibility nor should they be allowed to be. Justice is not served when the guilty parties are punished in any old way, even if this seems appropriate with regard to their measure of guilt. Justice is only served when the guilty are punished in a way that carefully and conscientiously considers their criminal errors according to the provisions of valid law under the jurisdiction of a legally appointed judge[382].

Après le procès de Nuremberg, les procès de criminels de guerre se poursuivent. Ils se déroulent dans les tribunaux nationaux des pays victimes, dans ceux des zones d'occupation ainsi que dans les tribunaux allemands. Comme le souligne

---

[381] PENDAS Devin O*., The Frankfurt Auschwitz Trial*…, *op. cit*., p. 24.

[382] *Ibid*. : « Il me rappelle moi à cet âge-là. Le film raconte essentiellement son périple vers l'humilité, la compréhension et l'obtention du juste état d'esprit pour mener ce procès – pour poursuivre ces personnes – et, à la fin, il perd pratiquement tout – toutes ses convictions, ses certitudes, mais il sait toujours, quelque part au fond de lui, que c'est toujours la bonne chose à faire. À la fin, il est humble ».

l'historienne Marie-Bénédicte Vincent, beaucoup d'Allemands n'ont pas intérêt à ce qu'un procès ait lieu :

> Il faut distinguer épuration judiciaire et administrative. La dénazification administrative avait visé toute la population adulte des zones d'occupation occidentales. Elle a donné lieu à des arrestations automatiques, à des suspensions pendant quelques mois de fonctionnaires et à des renvois. Cependant, le parti nazi comptait des millions de membres et les besoins liés à la reconstruction étaient immenses. En 1950-1951, toute une législation est adoptée en RFA pour restaurer les droits des fonctionnaires au passé nazi, qui sont réintégrés. Dans pratiquement toutes les administrations, les agents font une seconde carrière : alors qu'ils étaient déjà actifs sous le nazisme, ils parviennent à se hisser à de hauts postes. La police criminelle fédérale, qui a lancé une enquête sur son passé, a publié en 2011 son histoire qui montre que pratiquement tous ses fonctionnaires de l'après-guerre étaient déjà en poste avant 1945. […] Tous les fonctionnaires ne sont pas criminels, mais ils sont tous compromis et il y a une certaine solidarité dans cette compromission. De ce fait, la plupart des fonctionnaires se sont tus sur leur passé. Il y a eu beaucoup de travaux d'historiens sur le silence pendant les années 1950. On ne parle pas du passé, qui est un sujet tabou. C'est compromettant pour tout le monde, et pour ceux qui ne sont pas compromis comme Fritz Bauer, en parler condamne à être isolé et marginalisé. Le silence des années 1950 permet le consensus et l'intégration du plus grand nombre. Il permet de travailler ensemble. En effet, dans chaque administration coexistent des personnes qui ont été persécutées et envoyées en camp de concentration, comme Bauer en 1933, avec des personnes engagées dans la répression[383].

Le contexte dans lequel va intervenir l'enquête de Bauer et de son équipe est donc tout à fait particulier, influencé et entravé par l'histoire particulière de l'Allemagne, mais aussi mais l'environnement politique international qui est toujours celui de la guerre froide. Le procès d'Auschwitz-Francfort se tient de décembre 1963 à août 1965, quelques années après le procès Eichmann. Il révèle à la population allemande une fracture et surtout un silence de près de vingt ans. *Im Labyrinth des Schweigens*, un film de fiction va mettre ce procès sous les feux des projecteurs.

---

[383] Fritz Bauer, dossier pédagogique, entretien avec l'historienne Marie-Bénédicte Vincent, http://www.zerodeconduite.net/dp/zdc_fritzbauer.pdf.

1.1.4 Les procès devant le Tribunal pénal international pour l'Ex-Yougoslavie

C'est aussi non seulement la politique qui est l'une des raisons de la mise en place des tribunaux pénaux internationaux (ex-Yougoslavie et Rwanda), mais également les médias qui exercent une pression forte sur les gouvernements. Les TPI sont des laboratoires de la justice pénale internationale qui permettront des années plus tard, la création de la Cour pénale internationale. Si de nombreux documentaires s'intéressent à la justice pénale internationale[384], plus rares sont les films de fiction qui la mettent en scène. Trois d'entre figurent dans le corpus[385].

1.2 Aspects politiques des fictions

La mise en œuvre de la justice à l'encontre des criminels « extra ordinaires » s'accompagne d'enjeux éminemment politiques. C'est pourquoi il est peu étonnant de constater qu'un certain nombre des fictions de notre corpus reprennent ce thème à leur compte. Ce qui est plus surprenant est d'observer le traitement qu'elles en font. Ainsi, ce sont bien souvent les procureurs qui font l'objet de pressions, menaçant l'exercice serein de leur mission. Anne Lagerwall, professeure de droit à l'Université Libre de Bruxelles, relève qu'au cinéma, la justice pénale internationale peut être présentée « comme un lieu de frictions où (ses) objectifs propres se heurtent à d'autres impératifs inscrits à l'agenda du pouvoir politique ». Elle ajoute :

> Dans la plupart des films qui dévoilent ces frictions, les États, les organisations internationales et d'autres acteurs encore font obstacle à son exercice pour de mauvaises raisons ou pour des raisons qu'on ignore. […] Que le politique s'immisce à l'intérieur des institutions judiciaires pour leur dicter leur conduite ou qu'il s'organise à leur périphérie pour saper leur autorité, il constitue une entrave à la réalisation de la justice internationale

---

[384] *Death of Yougoslavia* (documentaire, Royaume-Uni), Brian Lapping, 1995 (BBC Londres) ; *La liste de Carla* (documentaire, France), Marcel Schupbach, 2007 ; *Milosevic on Trial* (documentaire, Royaume-Uni, Danemark), Michael Christoffersen, 2007 ; *Louise Arbour – The Prosecutor* (documentaire) Ole Gjerstad, 1999 ; *D'Arusha à Arusha (*documentaire, France), Christophe Gargot, 2008 ; *The Reckoning, the Battle for the International Criminal Court* (documentaire, États-Unis), Pamela Yates, 2009 ; *The International Criminal Court* (documentaire, Allemagne) Marcus Vetter, Michael Gentile, 2013.

[385] *Hunt for Justice, Sturm* et *Ustanicka Ulica*.

> sans que les motivations qui l'animent n'apparaissent comme des justifications valables[386].

Ces « frictions » qu'évoque Anne Lagerwall, se retrouvent dans la plupart des fictions du corpus.

1.2.1 *Judgment at Nuremberg (Jugement à Nuremberg*), Stanley Kramer, 1961

Judgment at Nuremberg raconte l'histoire du juge Dan Haywood (Spencer Tracy) envoyé à Nuremberg en 1948 pour présider au procès de quatre juges allemands accusés de crimes contre l'humanité pour avoir participé à la législation sur l'eugénisme et la déportation. Le film s'inspire du procès réel dit « des juges » qui s'est tenu à Nuremberg entre le 14 février et le 4 décembre 1947. C'est un film où la loi juge une autre loi, celle que les nazis ont mise en place et appliquée. L'avocat de la défense (Maximilian Schell, l'un des seuls allemands du film avec Marlène Dietrich) construit sa défense notamment sur l'argument suivant : si les accusés sont condamnés pour avoir soutenu leur pays, le peuple allemand tout entier doit être jugé. Deux témoins principaux sont appelés à la barre : Rudolph Petersen (Mongtomery Clift) qui fut stérilisé dans le cadre de la campagne menée par les nazis à l'encontre des malades mentaux[387] et Irène Hoffmann (Judy Garland) qui fut condamnée pour avoir eu des relations avec un homme juif, lui-même exécuté. Ces deux affaires s'inspirent de faits réels[388]. Le juge Haywood tente de comprendre ce que fut le nazisme en s'entretenant notamment avec la veuve d'un nazi (Marlène Dietrich) pendu par les Américains au terme d'un procès. À l'issue du procès, les accusés sont tous condamnés à la prison à vie par Haywood, en dépit des pressions exercées sur lui pour qu'il rende un verdict clément, du fait du blocus de Berlin-Ouest par les Soviétiques.

Le film avait eu un précédent : une version plus courte, sous une forme théâtrale, écrite par Abby Mann (également auteur du film) diffusée en 1959 à la télévision,

---

[386] LAGERWALL Anne, « Quand la justice pénale internationale tient le premier rôle », contribution citée.

[387] Les nazis ont développé très tôt une politique d'eugénisme spécifique à leurs idéaux. La première étape fut la loi de stérilisation eugénique du 14 juillet 1933 destinée à prévenir les personnes étant considérées comme handicapées d'avoir une descendance. L'étape suivante fut l'opération T4 qui consistait à éliminer physiquement les malades mentaux. Le nombre de victimes de l'opération T4 est estimé à 275 000 personnes.

[388] Le cas Feldenstein est inspiré du procès Katzenberg qui a réellement eu lieu et qui a eu une importance si grande que Raul Hilberg le cite dans son livre *La destruction des Juifs d'Europe*.

dans le cadre de l'émission *Playhouse 90*. Choqué par le fait que certains américains ont soutenu les nazis, Abby Mann raconte avoir eu l'idée de ce projet après avoir dîné avec Abraham Pomeranz, l'un des procureurs américains à Nuremberg, qui démissionna de ses fonctions car il était en désaccord avec la plupart des juges de Nuremberg. Mann rencontre également Telford Taylor[389] qui lui présenteun certain nombre de points du procès comme essentiels. Taylor confie notamment à Mann considérer que le procès des juges était le plus marquant. Mann est particulièrement fasciné par le procès des juges, estimant que : «[t]hey most of all should have valued justice[390] ». Mann se rend également en Allemagne pour s'y entretenir avec différentes personnalités, acteurs ou victimes du nazisme, comme Leni Riefenstahl[391], réalisatrice de films de propagande pour le compte de Hitler ou Hjalmar Schacht, une figure marquante du nazisme, acquitté à Nuremberg[392]. À l'issue de ces entretiens, Mann raconte avoir été convaincu que la société allemande souhaitait oublier les crimes des nazis[393]. Il écrit alors son script pour *Playhouse 90*. L'émission est diffusée en direct le 16 avril 1959 à 21h30 sur la chaîne CBS. Telford Taylor, conseiller technique, présente le programme qui obtient un certain succès. Il est produit par Herbert Brodkin, futur producteur de *Holocaust*, la célèbre série

[389] Procureur général pour les États-Unis à Nuremberg.

[390] « Plus que tout, ils auraient dû privilégier la justice » ; MANN Abby, *Judgment at Nuremberg*, New Directions Publishing, 2002, p. xi ; WASSERMANN Rudolf, « Der Nürnberger Juristenprozess », dans UEBERSCHÄR Gerd (dir.), *Der Nationalsozialismus vor Gericht. Die alliierten Prozesse gegen Kriegsverbrechen und Soldaten 1943-1952,* Frankfurt/Main, Fischer Verlag, 2008, p. 99-110. Taylor correspondit avec Mann au sujet du script de la série pour la télévision. *Telford Taylor Papers*, Arthur. W. Diamond Law Library, Columbia University Law School, New York, N.Y.: TTP-CLS: 9–3-3–63–4 [TMs] (20 Dec. 1957).

[391] Fascinée par Hitler après avoir assisté à l'un de ses grands rassemblements, Leni Riefenstahl accepte, à sa demande, de filmer les congrès du parti nazi. Elle réalise *La victoire de la foi (1932)* et *Le triomphe de la volonté* (1934), qui constitue l'un des plus grands films de propagande de l'histoire du nazisme. D'autres films suivent, même si dès 1937, la réalisatrice éprouve pour la première fois des doutes sur la politique pronée par Hitler. Leni Riefenstahl est arrêtée dans son chalet de Kitzbuhel en Autriche. On exige d'elle qu'elle identifie les responsables nazis à partir de bobines de films. Après la guerre, elle est placée sous la protection des autorités françaises d'occupation. Elle est soutenue par Jean Cocteau. Elle comparaît devant un tribunal allemand de dénazification et est acquittée, déclarée « non-concernée » le 1er décembre 1948. D'autres procès suivent à propos de son travail de propagandiste sous le régime nazi. Critiquée de toute part dans le milieu du cinéma, elle se tourne vers la photographie. Elle meurt dans son sommeil à l'âge de 101 ans.

[392] Hjalmar Schacht était ministre des Finances et conseiller particulier de Hitler. Il est le promoteur de la politique de redressement de l'Allemagne à partir de 1933. Accusé d'être impliqué dans l'attentat du 20 juillet 1944 contre Hitler, Schacht est interné dans divers camps de concentration, notamment Ravensbruck et Dachau jusqu'à la fin de la guerre. Acquitté par le TMI, il est libéré en 1946, mais est à nouveau jugé par plusieurs tribunaux allemands de dénazification à partir de 1946. Le premier d'entre eux le condamne à une peine de huit ans de travaux forcés, les autres l'ont classé en « catégorie 5 » (c'est-à-dire, relaxé pour faits de résistance). Il est libéré en 1948 et sa dénazification est achevée en 1950.

[393] TAYLOR Telford, *Procureur à Nuremberg, op. cit.,* p. 540.

de 1978 (Marvin Chomsky). Abby Mann a alors l'idée d'adapter son scénario sous la forme d'un long métrage. L'actrice Katherine Hepburn montre le projet à son ami, Spencer Tracy. Celui-ci, qui a joué dans un film de Kramer, *Inherit the Wind,* en parle à Stanley Kramer, annonçant sa volonté de participer au film. Stanley Kramer, décide de réaliser une version pour le cinéma. Les anciens de Nuremberg ne sont pas sollicités pour l'écriture de son scénario. Ils manifestent d'ailleurs leur mécontentement auprès du distributeur du film, l'United Artists. Kramer fait le choix de s'entourer d'acteurs très connus : Spencer Tracy, Burt Lancaster, Marlène Dietrich, Maximilian Schell, Judy Garland, Montgomery Clift, (certains de ses choix sont d'ailleurs fortement critiqués par la presse de l'époque). Le réalisateur espère tourner à l'intérieur du tribunal de Nuremberg, dans la salle même qui a accueilli le procès des juges. Mais la salle d'audience est toujours en activité. Il tourne donc les scènes d'extérieur dans la ville de Nuremberg et reconstitue la salle d'audience en studio. Le film est projeté pour la première fois à Berlin Ouest le 14 décembre 1961, soit la veille du jour de la condamnation à mort d'Adolf Eichmann à Jérusalem[394]. La projection a lieu dans le Congress Hall, un lieu financé et dessiné par les Américains. Comme le relève Robert G. Moeller, ce lieu symbolise « the friendship forged between World War II enemies by the exigencies of the Cold War[395] ». Certains journalistes se demandent même à l'époque si Kramer n'a pas choisi délibérément cette date pour la diffusion de son film. Il apparaîtra cependant plus tard que la date de cette avant-première avait été choisie avant même que le procès Eichmann ne débute. Environ soixante-quinze journalistes provenant de vingt-sept villes des États-Unis et du Canada, deux cent en incluant l'Europe, sont conviés à la première à Berlin. Avant la diffusion, il leur est fourni une série d'anecdotes historiques et d'informations sur le film pour augmenter le suspens.

La presse et le public allemand accueillent le film avec beaucoup de froideur alors que la première à New York (le 19 décembre 1961) recueille un certain succès. Le film remporte de nombreuses récompenses. Pourtant, les critiques sont partagés, notamment sur le choix des acteurs, un critique américain, écrit dans le *New York*

[394] La date de la projection de *Judgment at Nuremberg* varie selon les auteurs. L'un affirmant même qu'il y eut une projection à New York avant Berlin Ouest. Nous nous tiendrons ici à ce qu'expriment la majorité des auteurs.

[395] MOELLER Robert G., *War Stories: The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany*, Berkeley, University of California press, 2001 : « L'amitié forgée entre des ennemis de la Seconde Guerre mondiale par les exigences de la guerre froide ».

Times que le film communique « au monde un message vibrant qui donne à réfléchir sur le monde[396]. D'autres critiques sont moins élogieux. L'un appelle Kramer « the self-appointed conscience of the American cinema[397] ». Le *Time Magazine* considère que Kramer a « outrepassé son mandat judiciaire avec arrogance[398] ». Certains critiques classent le film par erreur dans la catégorie des documentaires[399]. Comme l'étude de la réception le montrera, Kramer aborde sans doute à l'époque un sujet délicat à un moment tout aussi délicat de l'histoire des Américains.

Judgment at Nuremberg sort en France le 20 décembre 1961. Le critique Louis Marcorelles écrit dans *les Cahiers du Cinéma* :

> Film de prétoire, constitué pour sa majeure partie d'interrogatoires et de plaidoiries, Jugement est par excellence un film démagogique. Il montre le mensonge à l'œuvre à tous les niveaux pour, en dernier ressort, affirmer l'unique exigence du droit naturel élémentaire, du respect d'autrui [400].

Antoine de Baecque souligne que le film s'inscrit dans un double contexte : il est non seulement un véritable *court-room movie*, mais également un film moral[401]. Tout au long du film, le juge Haywood, tout comme le procureur Lawson s'efforcent d'accomplir leur mission avec conscience et loyauté. Le verdict que rend Haywood est controversé par les autres juges qui manifestent d'ailleurs leur désaccord publiquement. En dépit d'une admiration certaine pour le juge Janning, et de la reconnaissance par ce dernier de sa culpabilité, Haywood lui applique la même sentence que ses comparses.

Il est important de relever le contexte dans lequel *Judgment at Nuremberg* est diffusé. Tout d'abord, comme nous l'avons relevé plus haut, la concomitance entre le prononcé du verdict d'Eichmann et la première à Berlin Ouest est saisissante. Elle permet sans doute de souligner la différence qui existe entre le procès d'un responsable nazi de premier ordre, Adolf Eichmann, et de nazis aux positions plus secondaires, à Nuremberg. Cette comparaison des deux procès, relevée par nombre d'auteurs permet également d'opposer la justice des vainqueurs, si critiquée

---

[396] BENSOUSSAN Georges (dir.), dossier *Les écrans de la Shoah…, op. cit*.
[397] « La conscience auto proclamée du cinéma américain ».
[398] FROST Jennifer, « Challenging the 'Hollywoodization' of the Holocaust. Reconsidering *Judgment at Nuremberg* (1961) », *Jewish Film & New Media*, vol. 1, nº 2, 2013.
[399] DONESON Judith E., *The Holocaust in American Film, op. cit*., p. 106.
[400] MARCORELLES Louis, « La trahison des clercs », *Les Cahiers du Cinéma*, nº 128, février 1962, p. 48.
[401] BAECQUE Antoine de, « Nuremberg by Hollywood », *l'Histoire*, 5/2009, p. 22-23.

bénéficiant pourtant d'une légitimité indiscutable sur le plan international, à celle exercée, seul, par un pays récent, Israël, à la légitimité tout à fait discutable mais qui permet aux vraies victimes de s'exprimer publiquement pour la première fois. Mais la diffusion de *Judgment at Nuremberg* est accompagnée d'un autre événement politique qui a également marqué les derniers procès de Nuremberg. L'année 1948, date à laquelle Kramer situe le procès des juges[402], est celle du blocus de Berlin et du début de la guerre froide. Berlin est alors au cœur d'un affrontement entre les Soviétiques et les Américains. Ces derniers souhaitent ménager les Allemands, pour bénéficier de leur soutien face à la menace communiste. Dans le film de Kramer, Haywood tout comme Lawson, font l'objet de pressions politiques pour rendre un jugement clément, ce que le juge se refuse à faire, le procureur Lawson adoptant une attitude plus ambiguë. Or, le film est diffusé en 1961, au moment même de la construction du mur de Berlin, temps fort de la guerre froide. Certains journalistes soulignent le poids de ces différents contextes historiques sur le film de Kramer et estiment qu'il a pu faire l'objet de pressions politiques. Un auteur, pourtant par ailleurs, assez critique sur le film, admet par ailleurs qu'il est « audacieux »[403]. Selon Judith Doneson, *Judgment at Nuremberg* est en effet le premier film américain soulignant la culpabilité des Allemands et universalisant cette culpabilité[404]. Il est aussi l'un des premiers films à montrer les images de la libération des camps de concentration.

Le procureur Ted Lawson, incarné par Richard Widmarck, est un personnage secondaire, le personnage principal étant sans équivoque le juge Dan Haywood. Pourtant, le rôle du procureur dans le procès des juristes apparaît comme essentiel. Face aux accusés qui semblent découvrir les horreurs commises par les nazis, il bénéficie d'une expérience personnelle des camps puisqu'il fait partie de ceux qui ont libéré Dachau et Bergen-Belsen. Le personnage de Lawson, « figure composite » est manifestement inspiré de Telford Taylor. Ce dernier était également un militaire (colonel de l'armée américaine, spécialiste des services de renseignements) comme Lawson qui apparaît dans le film en uniforme. De plus, comme le montrera plus tard le film de Marcel Ophuls, *The Memory of Justice*

[402] Le « vrai » procès a en fait eu lieu en 1947. Mais Kramer a choisi de le faire se dérouler un an plus tard, afin qu'il se déroule pendant le blocus de Berlin.
[403] GONSHAK Henry, « Does Judgment at Nuremberg… », art. cité.
[404] DONESON Judith E., *The Holocaust in American Film, op. cit*., p. 101.

(1976) dans lequel Taylor occupe la place du personnage principal, les deux hommes sont tous deux des arbitres dépassionnés, en quête d'une certaine vérité, d'une morale, des êtres isolés, fidèles à leurs croyances. Dans une lettre adressée à Telford Taylor, l'avocat Gunther Schiff, l'un des avocats de la maison de production, écrit :

> I know what you will realize… that the script is not meant to portray with historical accuracy, or at all, precisely, the persons or events who were involved in, or which occurred at, the Nuremberg Trial. Rather it was Abby's (Mann) desire … to depict in a fictionalized manner the essence of what occurred at Nuremberg. Accordingly, Lawson represents not General Taylor but rather a composite picture of a fictional prosecuting officer who need not necessarily have been the chief prosecuting officer[405].

Lawson est investi d'une mission, celle de punir les criminels pour les crimes atroces dont ils sont accusés. Mais il subit les pressions de son supérieur dans l'armée qui lui demande de tempérer son réquisitoire car les États-Unis ont besoin des Allemands pour battre les communistes. Un certain nombre de dialogues établissent ces pressions qui s'exercent non seulement sur le procureur Lawson mais également sur le juge Haywood. Sur fond de crise internationale (des informations alarmistes sur la mise en place du blocus de Berlin Est sont diffusées à la radio), le général Matt Merrin (Alan Baxter) donne une conférence de presse à laquelle Lawson assiste :

> Radio : The blockade by land is now complete
>
> Journalist What do you think we're going to do, General ? Do you think we'll withdraw ?
>
> Matt Merrin : We can's withdraw. If we withdraw under pressure, our prestige all over the world is threatened. The Communists will move in on every front.
>
> Journalist : What about this trials, General ? How do you feel about them now ? "

[405] Sollicité pour être conseiller historique du film, Taylor a refusé, car il était insatisfait des inexactitudes historiques dans le script, en particulier en ce qui le concernait : « Je sais ce que vous allez comprendre [...] que le scénario n'est pas censé dépeindre avec exactitude historique, ou autre, précisément, les personnes ou les événements qui ont été impliqués dans le procès de Nuremberg ou qui s'y sont déroulés. C'était plutôt le désir d'Abby [Mann] [...] de dépeindre de manière fictive l'essence de ce qui s'est passé à Nuremberg. Par conséquent, Lawson ne représente pas le général Taylor, mais plutôt l'image composite d'un procureur fictif qui n'était pas nécessairement le procureur en chef ».

> Matt Merrin : We're committed to the trials. But I think it would be realistic to accelerate them as much as possible.
>
> (Lawson et son adjoint se jettent un regard et sans un mot s'en vont[406]).

Dans la scène qui se déroule immédiatement après celle-ci, un sénateur tente d'expliquer au juge Haywood le rôle central de l'Allemagne dans la crise Européenne.

> Senator : What I'm trying to say is this. While nobody's trying to influence your decision, it's important that you realize this because it's a fact of life. Let's face it gentlemen, the handwriting is on the wall. We're going to need all the help we can get. We're going to need the support of the German people[407].

Juste après la plaidoirie de Hans Rolfe, l'avocat de la défense, le général Matt Merrin tente de convaincre Lawson de requérir une peine légère contre les accusés :

> Matt Merrin : What are you going to do in court tomorrow ?
>
> Ted Lawson : You know dawn well what I am going to do
>
> Matt Merrin : I know what you want to do, you 'd like to recommend they put them behind bars and throw away the keys. You know what's going on here now
>
> Ted Lawson : Yeah, I know what's going on.
>
> Matt Merrin : Ted, you are an army man. You know what we're up against. The others may not, but you do. I'll tell you the truth. I don't know what's going to happen if they fire on one of those planes. I don't know what's going to happen. But I do know this : if Berlin goes, Germany goes. If Germany goes, Europe does. That the way things stand. That's the way they stand.
>
> Ted Lawson : Look Matt, I'm going to go the limit. And not you, not the Penthagon, not God on His throne is going to make me
>
> Matt Merrin : Who do you think you're talking to ? Who the hell you think you're talking to ? When you were marching into Dachau with those troops, I

---

[406] *Judgment at Nuremberg*, TC 54 :31 : « Radio : Le blocus terrestre est maintenant terminé. Journaliste : Que pensez-vous que nous allons faire, Général ? Pensez-vous que nous allons nous retirer ? Matt Merrin : Nous ne pouvons pas nous retirer. Si nous nous retirons sous la pression, notre prestige dans le monde entier est menacé. Les communistes vont s'installer sur tous les fronts. Journaliste : Et ces procès, Général ? Que pensez-vous d'eux maintenant ? Matt Merrin : Nous sommes engagés dans les procès. Mais je pense qu'il serait réaliste de les accélérer autant que possible ».

[407] « Sénateur : Ce que j'essaie de dire est ceci. Bien que personne n'essaie d'influencer votre décision, il est important que vous en preniez conscience car c'est une réalité. Regardons les choses en face messieurs, la catastrophe est imminente. Nous allons avoir besoin de toute l'aide que nous pouvons obtenir. Nous allons avoir besoin du soutien du peuple allemand ».

> was there too. You think I'll ever forget it ? Look I'm not your commanding officer. I can't influence your decision and I don't want to. But I want to give this to you and I want to give it to you straight. We need the help of the German people. And you don't' get the help of the German people by sentencing their leaders to stiff prison sentences. Ted, the thing to do is survive, isn't it ? Survive as best we can, but survive.
>
> Ted Lawson : Just for laughs, Matt, what was the war all about ? What was it about [408]?

Les deux hommes sont en désaccord : l'un invoque la politique et la raison (« We need the help of the German people »), l'autre la morale : il se sent le devoir « to go the limit ». Pourtant, dans son réquisitoire final (dont nous n'entendons que la conclusion), Lawson semble céder en partie aux pressions qui ont été exercées sur lui, s'exprimant ainsi :

> Your honors, during these three years that have passed since the end of the war in Europe, mankind has not crossed over into Jordan. In our own country, fear of war has been revived. And we must look once more to our defenses. There's talk of Cold War while men and women die in real wars. And the echoes of persecution, and atrocities will not be stilled. These events cannot help but color what happens in this courtroom. But somewhere in the midst of these events, the responsibility for the crimes that we brought forward during this trial must be placed in true perspective. And this is the decision that faces Your Honors. It is the dilemma of our times. It is a dilemma that rests with you[409].

---

[408] *Judgment at Nuremberg*, TC 01 :11 :00 : « Matt Merrin : Que vas-tu faire demain au tribunal ? Ted Lawson : Tu sais très bien ce que je vais faire. Matt Merrin : Je sais ce que tu veux faire, tu aimerais recommander de les mettre derrière les barreaux et de jeter les clés. Tu sais ce qui se passe ici maintenant. Ted Lawson : Oui, je sais ce qui se passe. Matt Merrin : Ted, tu es un militaire. Tu sais contre quoi nous nous battons. Les autres peut-être pas, mais toi oui. Je vais te dire la vérité. Je ne sais pas ce qui va se passer s'ils tirent sur un de ces avions. Je ne sais pas ce qui va se passer. Mais je sais ceci : si Berlin y va, l'Allemagne y va ; si l'Allemagne y va, l'Europe y va. C'est ainsi que les choses se présentent. C'est comme ça qu'elles se présentent. Ted Lawson : Ecoute Matt, je vais aller jusqu'au bout. Et ni toi, ni le Penthagone, ni Dieu sur son trône ne m'y obligeront... Matt Merrin : À qui crois-tu parler ? Bon de dieu à qui crois-tu parler ? Quand tu marchais dans Dachau avec ces troupes, j'étais là aussi. Tu penses que je l'oublierai un jour ? Écoute, je ne suis pas ton officier supérieur. Je ne peux pas influencer ta décision et je ne le veux pas. Mais je veux te donner ceci et je veux te le donner clairement. Nous avons besoin de l'aide du peuple allemand. Et on n'obtient pas l'aide du peuple allemand en condamnant ses dirigeants à de lourdes peines de prison. Ted, la chose à faire est de survivre, n'est-ce pas ? Survivre du mieux que l'on peut, mais survivre. Ted Lawson : Juste pour rire, Matt, quel était le but de la guerre ? De quoi s'agissait-il ? ».

[409] « Votre honneur, durant les trois années qui se sont écoulées depuis la fin de la guerre en Europe, l'humanité ne s'est pas vraiment illustrée. Dans notre propre pays, la peur de la guerre a été ravivée. Et nous devons examiner une fois de plus notre défense. On entend parler de la guerre froide tandis que des hommes et des femmes meurent dans des guerres bien réelles. Et les échos de persécution

Dans ce réquisitoire final, Lawson semble ne pas trancher en s'en remettre au juge Haywood, tout en rappelant les persécutions et atrocités de la « real war ». Il semble ainsi se rallier à la politique et la raison, après s'être brièvement rebellé. Réunis pour délibérer, les trois juges s'affrontent. Haywood est en désaccord avec les deux autres magistrats ; ceux-ci estiment que les accusés n'ont pas commis de crime contre l'humanité, alors que Haywood en est convaincu. Il leur explique:

> You were speaking of crimes against humanity saying that the defendants were not responsible for their acts. I'd like you to explain that to me. […] When I first became a judge, I knew there were certain people in town I wasn't supposed to touch. I knew that if I was to remain a judge, this was so. But how in God's name do you expect me to look the other way at the murder of six million people[410] ?

Refusant de céder aux exigences de la *realpolitik*, le juge Haywood rend son verdict : les accusés sont tous quatre condamnés à la prison à vie. Il prend ainsi la responsabilité que lui a renvoyée Lawson, qui, sans l'exprimer clairement, a cédé aux pressions de sa hiérarchie en ne requérant aucune peine contre les accusés. Haywood évoque sa carrière de jeune magistrat au cours de laquelle il savait qu'il ne pouvait pas prononcer de condamnations contre certaines personnes (probablement de hauts dignitaires locaux) et oppose ici le meurtre de six millions de personnes pour lequel il lui est impossible « to look the other way » [de l'autre côté]. Lawson fait donc triompher la morale au détriment de la politique et la raison.

1.2.2 Les films mettant en scène le procureur Fritz Bauer

Deux films récents réalisés par des Allemands, *Im Labyrinth des Schweigens (2014)* et *Der Staat gegen Fritz Bauer* (2015) l'un s'intéressant à l'enquête menant au procès d'Auschwitz-Francfort, l'autre à la traque et à l'arrestation de Eichmann, questionnent le rapport des Allemands à leur passé. Ils montrent que les procureurs

---

et d'atrocités ne s'apaiseront pas. Ces événements ne peuvent pas aider mais éclairer ce qui se passe dans cette Cour. Mais quelque part au milieu de ces évènements, la responsabilité des crimes que nous avons présentés au cours de ce procès doit être placée dans sa perspective réelle. Et c'est la décision à laquelle vous faites face, Votre Honneur. C'est le dilemme de notre époque. C'est le dilemme qui est entre vos mains ». *Judgment at Nuremberg*, TC 01:12:20.

[410] *Judgment at Nuremberg*, TC 02:45:29 : « Vous parliez de crimes contre l'humanité en disant que les accusés n'étaient pas responsables de leurs actes. J'aimerais que vous m'expliquiez cela. […]. Quand je suis devenu juge, je savais qu'il y avait certaines personnes en ville que je ne devais pas toucher. Je savais que si je devais rester juge, il en était ainsi. Mais comment, au nom de Dieu, attendez-vous de moi que je ferme les yeux sur le meurtre de six millions de personnes... ».

des années 60, en particulier Fritz Bauer, sont confrontés à l'obstruction et parfois même à l'hostilité de haut-fonctionnaires de la RFA qui entendent protéger les anciens nazis. De fait, comme l'explique l'historienne Marie-Bénédicte Vincent, l'administration de la RFA a largement réintégré les anciens membres du parti nazi après la période de l'Occupation. Le parti nazi étant une organisation de masse à laquelle la quasi-totalité des fonctionnaires avait adhéré dès 1937, la RFA d'Adenauer a privilégié une forme de réconciliation qui permettait d'avoir recours à ce vivier pour reconstruire l'État.

Ces films mettent en scène d'anciens nazis ou sympathisants nazis, ayant intégré après la guerre la magistrature, les services de renseignement ou de police, cherchant à tout prix à empêcher l'enquête de progresser. Notons que la traduction française du titre du film, *Fritz Bauer, Un héros Allemand*, semble gommer la notion de lutte contre le pouvoir développée largement par Lars Kraume au profit d'un héroïsme réel, certes, mais finalement peu mis en valeur par le film. La traduction littérale du titre allemand, plus provocateur *L'État contre Fritz Bauer* aurait sans doute été plus conforme à la réalité du combat du procureur. Certains critiques notent qu'une inversion du titre : *Fritz Bauer contre l'État* serait encore plus appropriée, tant le combat que mène Fritz Bauer contre certains hommes politiques occupe une place importante dans le scénario.

a. *Im Labyrinth des Schweigens* (*Le Labyrinthe du Silence*), Giulio Ricciarelli, 2014

« […] il y a en Allemagne un besoin de héros du passé. »

Werner Renz[411]

Giulio Ricciarelli naît en 1965 à Milan et grandit en Allemagne, dans la petite ville de Wolfratshausen, près du lac Starnberg. Acteur de théâtre et de télévision, il débute son métier de réalisateur par des courts-métrages. L'idée du film vient d'Elisabeth Bartel qui découvre le sujet en lisant un article dans le *Süddeutsche Zeitung*, un journal Munichois. Elle raconte avoir « tout de suite pensé que c'était quelque chose d'exceptionnel [J'ai] immédiatement fait des recherches sur le sujet

[411] RENZ Werner *et al.,* « Entretien. Fritz Bauer… », art. cité.

et commencé à écrire en vue d'en faire un scénario[412] ». Bartel contacte la productrice Sabine Lamby (qui co-produira *Im Labyrinth des Schweigens*) qui reconnaît tout de suite le potentiel de l'histoire. Les deux femmes travaillent ensemble sur la documentation du procès et contactent Giulio Ricciarelli pour lui proposer de co-écrire le scénario. Le réalisateur est tout d'abord incrédule : « I did not know how Germany was in the 60's. I actually did not believe in the beginning[413] ». Il découvre l'existence et la portée de ce procès dont l'importance ne lui échappe pas et se plonge avec sa co-scénariste dans plusieurs années de recherches et de rencontres. Ricciarelli est si fasciné par cette histoire qu'il en oublie la nécessité de trouver un producteur pour financer le projet. Les scénaristes mettront quatre années pour finaliser le film. *Im Labyrinth des Schweigens* est le premier long métrage de Ricciarelli en tant que réalisateur et scénariste. Pour l'écriture du film, il collabore avec l'Institut Fritz Bauer, les magistrats de l'agence de Ludwigsburg, et l'ancien procureur Gerhard Wiese. L'historien Werner Renz, est également sollicité. Il reçoit différentes versions du scénario, qu'il juge très authentique et conforme aux faits réels[414]. Ricciarelli explique sa réaction d'incrédulité lorsqu'il découvre l'histoire du procès de Francfort :

> J'avais du mal à croire qu'autant d'allemands, dans les années 1950, n'aient jamais entendu parler d'Auschwitz. J'étais persuadé que ce chapitre de l'histoire allemande avait amplement été étudié durant la période d'après-guerre. Mais en réalité durant les années qui suivirent la fin de la guerre, ce sujet n'a quasiment pas été traité. Au contraire, la population tentait d'oublier cette sombre partie de l'histoire : ni les victimes ni les criminels n'évoquaient ce sujet et la majorité des Allemands ne connaissaient pas Auschwitz. Ce chapitre aurait pu tomber dans l'oubli si quatre personnes courageuses – un procureur général et trois jeunes procureurs – n'avaient pas surmonté tous les

[412] LAGOUCHE Philippe, « Elisabeth Bartel, héritière de la mauvaise conscience allemande », *La Voix du Nord,* 28/04/2015, https://www.lavoixdunord.fr/art/culture-loisirs/elisabeth-bartel-heritiere-de-la-mauvaise-conscience-allemande-ia983b0n2799958.

[413] Interview de Giulio Ricciarelli et d'Alexander Fehling par David Poland, https://www.youtube.com/watch?v=3cVu8E8eWmU : « Je ne savais pas comment était l'Allemagne dans les années 60. En fait, au début je n'y croyais pas ».

[414] Dossier de presse du *Labyrinthe du silence*, pour la distribution aux États-Unis https://sonyclassics.com/labyrinthoflies/labyrinthoflies_presskit.pdf.

> obstacles pour faire éclater la vérité au procès de Francfort. Ces quatre héros ont changé l'Allemagne à jamais[415].

Lorsqu'il interroge Gerhard Wiese[416], sur ce qu'il savait d'Auschwitz au moment où il a commencé à enquêter, celui-ci lui révèle qu'il n'en connaissait pas l'existence et qu'on lui a remis les mémoires de Rudolf Höss pour lui permettre d'en avoir une meilleure connaissance. Dans le film de Ricciarelli, cette ignorance de l'existence et de la réalité d'Auschwitz est largement exploitée ; ainsi le jeune procureur Radmann pense-t-il qu'il s'agit d'un « camp de détention préventive[417] ». Le journaliste Thomas Gnielka, après avoir interrogé Radmann et certains des membres du tribunal qui semblent tout ignorer d'Auscwhitz, s'exclame : « La plus grande catastrophe de l'humanité est oubliée, passée sous silence ! […] Un procureur allemand ignorant ce qu'est Auschwitz, c'est une honte[418] ». Radmann se rend alors à la bibliothèque pour emprunter des livres sur le sujet mais découvre qu'il n'en existe que deux, dont l'un est épuisé.

Im Labyrinth des Schweigens raconte l'histoire d'une quête de justice, quête qui aboutira au procès d'Auschwitz-Francfort, et qui est celle du jeune procureur Radmann, personnage composite de trois procureurs historiques : Joachim Kügler, Georg Friedrich Vogel et Gerhard Wiese[419]. Il découvre, grâce au journaliste Thomas Gnielka[420], l'existence et la réalité du camp d'Auschwitz. Cette découverte le conduit à mener sa propre enquête, soutenu par le Procureur Général Fritz Bauer,

---

[415] Entretien avec Giulio Ricciarelli, le réalisateur du *Labyrinthe du silence*, 29 avril 2015, http://www.judaicine.fr/actualites/entretien-avec-giulio-ricciarelli-le-realisateur-du-labyrinthe-du-silence/.

[416] Gerhard Wiese est l'un des procureurs du procès d'Auschwitz-Francfort.

[417] *Im Labyrinth des Schweigens,* TC 11:26.

[418] *Ibid.,* TC 11:45.

[419] Mais dans l'interview de Gerhard Wiese figurant dans les bonus du DVD, celui explique que Radmann lui a été présenté comme un mélange de Kügler et de lui-même. Il ajoute : « Vogel était un homme sage, intelligent, très intelligent. Il ne convenait sûrement pas dans le rôle de l'acteur ».

[420] Thomas Gnielka a écrit sur son expérience un roman inachevé et publié après sa mort, *Enfant soldat à Auschwitz*. Il y raconte comment, âgé de quinze ans, il a été enrôlé avec ses camarades en 1944 et envoyé dans la région d'Auschwitz-Birkenau. Il a dû notamment garder des prisonniers contraints à des travaux de construction pour la firme IG-Farben. Profondément marqué par cette expérience, il s'engage après la guerre dans le « groupe 47 » réunissant des écrivains comme Günter Grass, Uwe Johnson ou Heinrich Böll, décidés à défendre un idéal démocratique dans l'Allemagne d'après-guerre. Il travaille par ailleurs pour le journal *Frankfurter Rundschau* où il couvre les premières demandes d'indemnisation de survivants de l'Holocauste traitées avec grande réticence par l'administration de Wiesbaden ; cela lui donne l'occasion d'entrer en contact avec un ancien détenu qui lui remet des documents pris à Auschwitz lors de l'évacuation, notamment une liste de noms de gardiens ayant abattu des prisonniers sans sommation (ce qui était cependant conforme à une ordonnance de la SS). Gnielka remet ensuite au procureur général Fritz Bauer ces huit feuillets qui devaient constituer un élément important dans l'instruction qui débouche sur le procès de Francfort (http://www.grignoux.be/dossiers/390).

menant de nombreux interrogatoires de survivants qui vont bouleverser sa perception de l'Allemagne. Radmann apparaît au départ comme un jeune juriste naïf et ignorant du passé nazi de l'Allemagne. Il va plonger dans un labyrinthe non seulement de silence mais également de tragédies et de manipulations. L'ignorance de Radmann correspond à une réalité de l'époque : les procureurs assignés à la préparation du procès d'Auschwitz-Francfort (Kugler, Vogel et Wiese) n'avaient aucune connaissance de la réalité du camp d'Auschwitz et des atrocités qui s'y étaient perpétrées, tout comme la plus grande majorité des allemands de leur génération. Le film, qui s'attache à demeurer très proche de la réalité historique, associe des personnages ayant véritablement existé comme Fritz Bauer, Thomas Gnielka, Hermann Langbein et des protagonistes fictifs comme Johann Radmann. Ricciarelli décide de faire de son personnage principal non Bauer mais un jeune procureur novice, crédule et peu expérimenté, qui représente la jeunesse et l'innocence d'une génération qui s'est tenue à l'écart de la guerre. Ricciarelli explique ce choix :

> Imaginons-le (Bauer) en personnage principal. Cela fait du héros un personnage incroyablement intelligent. Qui en sait plus que quiconque. Et pour un personnage principal de film cela ne marche pas à mon sens. Mais si on en fait un mentor ce qui est son rôle dans le film, il peut avoir avec le jeune procureur beaucoup de discussions et de disputes. Cela peut être très émouvant et à mon avis, il a vraiment la parole dans le film[421].

Ricciarelli souhaite que son personnage principal effectue un voyage initiatique, un parcours qui ressemble à celui qui est le sien. Le héros de son film, le jeune Radmann a deux missions : parvenir à inculper et arrêter les criminels nazis mais aussi faire découvrir au spectateur la réalité du déni de l'Allemagne des années 60. Ainsi, Radmann, tout comme le public, est immergé dans le « Labyrinthe » évoqué par Bauer et repris par le titre du film. Le thème du labyrinthe, une nouvelle référence à la mythologie grecque, renforce le caractère héroïque du personnage principal : le labyrinthe est le lieu de l'errance mais aussi celui des dangers et de la souffrance. Le chercheur canadien Bertrand Gervais analyse le labyrinthe :

> comme lieu de musement et d'une errance de la pensée […] non pas tant à titre de résultat ou de tracé, d'artéfact dont on peut apprécier la forme ou la

[421] Interview de Giulio Ricciarelli, bonus du DVD *Le Labyrinthe du silence,* édition Blu-ray.

> beauté, mais comme processus subjectif; trajectoire de connaissance, un espace-transit, lieu à la fois d'un transit et d'une transition[422].

Il ajoute :

> S'il y a un labyrinthe, il faut un héros quêteur, qui s'engage dans une épreuve décisive et un aide qui tienne le fil permettant de remonter jusqu'à lui[423].

Si le héros quêteur est bien le procureur Radmann, celui qui tient le fil, le mentor, est Bauer. Un fil ténu mais bien présent, Bauer intervenant pour protéger Radmann et le guider lorsqu'il s'égare. Dès le début du film, Bauer prévient son jeune adjoint : « C'est un labyrinthe, ne vous y perdez pas ». Ignorant la mise en garde de son supérieur, Radmann se lance à la poursuite des criminels avec énergie et naïveté, sans avoir la moindre idée de ce qui l'attend. Il va se perdre dans un labyrinthe de silence mais aussi de mensonges (la traduction du titre du film en anglais est d'ailleurs *The Labyrinth of Lies*) : le silence est celui contre lequel il doit lutter pour parvenir à traduire les anciens nazis en justice. Le mensonge est celui qui entoure le passé de personnes qui lui sont chères et dont la trahison le bouleverse tout au long de son parcours initiatique. Ce parcours est parsemé de diverses épreuves. Nous examinons ici celles qui ont trait au « politique ».

- Première épreuve : l'hostilité et les moqueries de ses collègues.

Radmann découvre qu'au sein même du tribunal, son enquête dérange. Ainsi le procureur Friedberg, vivement opposé à la tenue d'un tel procès, le tance à plusieurs reprises [424] :

> Vous voulez faire venir des gens de Pologne, d'Israël ? On n'a même pas de relations diplomatiques avec ces pays. Tout ça pour quoi ? Pour prouver qu'un type a fait quelque chose quelque part en Pologne ? […] Ce procès serait du poison.
>
> […] Ce serait la 1e fois qu'un pays jugerait ses propres soldats pour des faits de guerre. C'est du sabordage. […] vous ne ferez que rouvrir de vieilles plaies qui commencent à peine à cicatriser.
>
> […] Où est votre étoile de shérif ? Vu vos méthodes, vous devriez porter le chapeau de cow-boy et l'étoile […] un tel procès-spectacle est nuisible, répugnant et n'a rien à voir avec le droit [425]

---

[422] Interview de Giulio Ricciarelli, *op. cit.*
[423] *Ibid*.
[424] *Im Labyrinth des Schweigens,* TC 37:08.
[425] *Im Labyrinth des Schweigens,* TC 01:19:00.

A Radmann qui lui oppose : « Ces hommes doivent expier, c'est une question de justice », Friedberg répond, railleur : « Ah la justice, vous en avez l'exclusivité ? Exhibons trois petits poissons et laissons-en filer des millions d'autres. C'est ça la justice ? ». Pourtant Friedberg ne semble pas avoir à rougir de son passé, comme il s'en explique spontanément auprès de Radmann : soldat dans la marine de guerre allemande, la Kriegsmarine[426], il a passé une année en captivité en France et a été libéré en 1946. Il est convaincu d'avoir servi sa patrie. Il ajoute qu'il n'a jamais été membre du parti nazi, élément plutôt remarquable car, comme le souligne Guillaume Mouralis, « on estime à 7,5 millions le nombre de membres du Parti nazi[427] ». Friedberg est donc plutôt un personnage en demi-teinte, ni héros ni salaud, qui appartient à cette partie de la population allemande qui souhaite oublier le passé nazi de l'Allemagne et aller de l'avant. Il exprime ainsi une opinion largement répandue dans la population allemande d'après-guerre, selon laquelle la majorité des soldats de la *Wehrmacht* s'était comportée de façon correcte, seule une minorité (la SS, la *Gestapo*), s'étant rendue coupable de crimes de guerre ou de masse. Probablement également jaloux de l'intérêt que manifeste Bauer pour le jeune Radmann, et de la promotion que cela représente pour celui-ci, il refuse d'enquêter sur l'ancien nazi Schultz devenu enseignant (dénoncé par Thomas Gnielka) et ment devant Bauer en affirmant qu'il va en référer au ministère de l'Éducation, ce qu'il se garde bien de faire. Il tente également d'empêcher Radmann de mener à bien son enquête, refusant notamment de lui adjoindre un autre procureur. Or, en refusant de prêter son concours voire de poursuivre les anciens criminels nazis, Friedberg se montre solidaire, voire complice de ceux-ci, sans probablement s'en rendre compte. Les propos qu'il tient à Radmann et à Bauer : « sabordage », « poison », ou la façon de réduire les crimes des nazis à « un type (qui) a fait quelque chose quelque part en Pologne » ou lorsqu'il explique à Radmann qui lui parle d'Auschwitz « Chacun avait ses camps, les Américains, les Russes. J'ai passé un an chez les Français. Ne le répétez pas mais ils cuisinaient mieux que ma femme[428] » sont très caricaturaux, voire choquants, d'autant que ces propos sont tenus par un juriste. Mais la marge de manœuvre de Friedberg est assez faible : Bauer, bien que très discret dans le

[426] La marine de guerre allemande est célèbre pour ses sous-marins U-boots torpillant les navires alliés dans l'Atlantique nord.
[427] *Zéro de conduite*, *op. cit.*
[428] *Im Labyrinth des Schweigens,* TC 13:30.

film, est son supérieur hiérarchique. À la différence du film de Lars Kraume, *Der Staat gegen Fritz Bauer* dans lequel Bauer fait l'objet de surveillances et d'intrigues au sein même de son service, dans *Im Labyrinth des Schweigens*, Bauer demeure décisionnaire et ses rares apparitions sont entourées de déférence de la part des membres du parquet de Francfort, bien qu'une certaine hostilité soit perceptible de la part du procureur en chef. Il explique ainsi à Radmann que Bauer est juif et n'a sans doute jamais surmonté son internement dans un camp de concentration. Bauer s'exprime peu mais face à l'opposition de Friedberg à ce qu'Haller soit affecté à l'enquête menée par Radmann, il le rappelle à l'ordre en lui lançant : « c'est moi qui décide si ce parquet doit tourner la page[429] ».

- Deuxième épreuve : la lutte contre des hommes haut placés

Outre l'hostilité affichée des membres du bureau du procureur, et leurs tentatives pour faire échouer l'enquête, Radmann découvre également que de hauts fonctionnaires de la RFA et notamment la police protègent les anciens nazis. Alors que Radmann s'indigne du fait que l'instituteur, un ancien nazi, puisse continuer à exercer malgré son passé nazi, Bauer tente de le prévenir :

> Croyez-vous que tous les nazis se soient évaporés à la mort d'Hitler ? Je peux vous assurer du contraire. Ils ne se sont pas évaporés. Ouvrez les yeux M Radmann, l'administration est pleine de de nazis grands et petits. Et ils n'ont plus rien à craindre[430].

Radmann n'en tient aucun compte. Muni de la liste des membres de l'administration d'Auschwitz comprenant le nom de SS, liste qu'il a subtilisée à son ami Simon Kirsch, rescapé d'Auschwitz, il se rend une première fois auprès de la police pour présenter, naïvement sa requête :

> Commissaire voici les suspects que nous cherchons. Il faut que vous les retrouviez.

Le commissaire lui répond :

> Bref, ils étaient dans ce camp en Pologne, durant la guerre. Et on doit les retrouver car ils y ont tué des gens ? Pardon mais ils étaient soldats. C'était leur devoir[431].

---

[429] *Ibid.,* TC 51:00.
[430] *Ibid.,* TC 16:00.
[431] *Ibid.,* TC 27:19.

Radmann comprend qu'il n'a aucune intention de chercher les suspects. Le discours du commissaire est le même que celui de Friedberg qui minimise la portée d'Auschwitz en le désignant par « quelque part en Pologne » ou en faisant allusion au fait que « tout le monde avait ses camps ». Le commissaire ne prononce pas le nom d'Auschwitz qui devient « ce camp en Pologne », gommant d'une seule phrase la spécificité et l'horreur d'Auschwitz. Il procède du même raisonnement que Friedberg en ce qui concerne la culpabilité des Allemands : ce sont des soldats, et comme le dit Friedberg, un pays ne peut pas juger ses propres soldats. La même chape de plomb recouvre la loi et la police. C'est contre cette chape de plomb que Radmann, jeune novice initié par Gnielka et protégé par Bauer, se bat. Bouleversé par l'histoire de Simon Kirsch (un rescapé d'Auschwitz, ami de Gnielka, dont les jumelles ont été torturées et assassinées par Mengele) il se lance seul à la poursuite du criminel. Son obsession pour Mengele le conduit à négliger la tâche qui lui a été assignée : inculper les Allemands ayant œuvré à Auschwitz. Oublieux des consignes de Bauer, il découvre rapidement que Mengele est lui aussi protégé par des personnages haut placés. Il se rend cette fois à la police judiciaire fédérale pour demander l'arrestation du criminel en Argentine. Tout aussi crédule et naïf que quelques temps auparavant avec le commissaire, il lui fait la même requête :

> Voilà son numéro de téléphone, cela devrait suffire. Voici le mandat d'arrêt. Ramenez-le en Allemagne[432].

Il se heurte à une fin de non-recevoir, le chef de la police judiciaire lui répondant qu'il transmettra le dossier, mais qu'il a peu de moyens. Le collaborateur du directeur de la police judiciaire, qui assiste à l'entretien, le prend à part et lui confie :

> Nous savons que Mengele est à Buenos Aires. On a un gros dossier sur lui mais …Ceux qui ont fui après 45 sont tabous. Ordre d'en haut. […] On sait qu'il revient souvent voir sa famille. […] Il sait qu'il ne risque quasiment rien[433].

Il confirme ainsi l'affirmation de Bauer qui lui confiait à propos des anciens nazis « ils n'ont plus rien à craindre ». Lorsqu'il retourne dans son bureau, Radmann est attendu par Bauer qui lui explique :

---

[432] *Ibid.,* TC 58:59.
[433] *Ibid.*

> Vous n'avez pas pris la mesure de tout cela. Mengele, Eichmann et consorts sont protégés par des amis puissants. Ne vous fiez à personne. À personne[434].

Dans la lutte que mène Radmann à la fois contre ses pairs et contre le politique, la figure de Fritz Bauer est omniprésente même si, dans la proposition scénaristique de Ricciarelli, Fritz Bauer occupe un rôle secondaire, une position que défend ainsi Werner Renz :

> Le reproche fait au *Labyrinthe du silence* de minimiser le rôle de F. Bauer dans la préhistoire du procès d'Auschwitz montre une certaine méconnaissance de la réalité. C'est commettre une erreur sur la fonction et le rôle d'un procureur général. Nous pouvons dire que F. Bauer joua un rôle éminent à l'arrière-plan et qu'il livra aux enquêteurs des réflexions conceptuelles qui les aidèrent à progresser. Au moyen de ses compétences et à son niveau hiérarchique dans le système juridique, il pouvait recueillir toutes les informations sur les actions qui étaient menées contre les dirigeants nazis, soit par ses procureurs, soit par ses subordonnés attachés à chacune des affaires[435].

C'est ce rôle d'arrière-plan que met en avant Ricciarelli. De façon plus générale, la mise en scène est épurée, sobre et classique : des couleurs sépia, un récit linéaire, sans aucun flash-back, et de nombreuses ellipses. Une musique entraînante et gaie accompagne le début du film qui dépeint le miracle économique allemand des années 60, notamment *Tipitipitipso* (chanté par Caterina Valent- 1957) ou *Siebenmal in der Woche* (chanté par Vico Torriani). La musique se fait moins légère et beaucoup plus dramatique, au fur et à mesure que le personnage de Radmann progresse dans son enquête et subit une profonde transformation. Certains critiques relèvent le classicisme de la mise en scène qu'ils estiment conformiste, académique, voire trop sage ou peu originale. Mais beaucoup relèvent également le soin qu'a apporté Ricciarelli à la reconstitution historique, qui donne un aspect presque documentaire à son film : costumes des acteurs, décors soignés, éléments extérieurs évoquant les années 50-60 (Vespa, meubles en formica). La décoration du bureau de Fritz Bauer s'inspire de celle du lieu original avec son mur en damiers notamment.

---

[434] *Ibid.,* TC 1:00:45.
[435] RENZ Werner *et al.,* « Entretien. Fritz Bauer… », art. cité.

Figure 22 : Fritz Bauer
Source ; http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/juedisches-museum-frankfurt-was-wir-von-fritz-bauer-lernen-koennen-12888016.html

Figure 23 : Fritz Bauer Im Labyrinth des Schweigens (Capture d'écran)

Mais le Fritz Bauer de Ricciarelli n'a que peu à voir avec celui que va camper, un an plus tard, Burghart Klaußner dans le film de Lars Kraume.

b. *Der Staat gegen Fritz Bauer (L'État contre Fritz Bauer),* Lars Kraume, 2015

« Tôt ou tard tout réalisateur allemand se préoccupe du nazisme »
Lars Kraume [436]

Un an après le film de Ricciarelli, sort en Allemagne *Der Staat gegen Fritz Bauer*. Le réalisateur, Lars Kraume, est tout comme Riciarelli, allemand, né en Italie dans les Abruzzes en 1975. Il grandit en Allemagne, dans la région du Hesse, près de Francfort, le lieu même où Bauer a terminé sa carrière. Le film raconte la façon dont Bauer parvient à localiser Eichmann en Argentine, grâce à Lothar Hermann, un juif allemand rescapé de Dachau, réfugié à Buenos Aires. Grâce aux informations communiquées par Bauer aux services secrets israéliens, Eichmann est enlevé en pleine rue par les agents du Mossad le 11 mai 1960 et transporté jusqu'en Israël sur un vol régulier d'El Al. Cette action, contrevenant aux lois internationales soulève la gronde des autorités argentines et les critiques de certaines puissances internationales.

Si bien des films ont raconté la traque, l'enlèvement et le procès d'Eichmann[437], *Der Staat gegen Fritz Bauer* est le premier film de fiction qui révèle le rôle de Bauer

[436] Bonus du DVD *Der Staat gegen Fritz Bauer*.
[437] Voir notamment *Opération Eichmann* (fiction, États-Unis), R.G. Springsteen, 1961, *Eichmann* (fiction, États-Unis), Robert Young, 2007*, Hannah Arendt* (fiction, Allemagne), Margarethe von Trotta, 2012, *The Eichmann Show* (fiction, États-Unis)*,* Paul Andrew Williams, 2015. Comme nous l'avons déjà souligné, les films sur le procès utilisent des images d'archives.

dans l'arrestation du criminel. Dans *Im Labyrinth des Schweigens*, la figure de Bauer demeurait énigmatique, iconique, une figure secondaire et finalement peu développée. Dans *Der Staat gegen Fritz Bauer*, c'est un personnage traversé d'angoisses, de doutes, fort et fragile à la fois. Son homosexualité (sujet sur lequel nous reviendrons) est révélée pour la première fois au cinéma. Lars Kraume centre son intrigue sur le rôle de Bauer dans l'arrestation d'Eichmann et les difficultés rencontrées dans cette mission. Il en fait un quasi biopic sur Bauer. Alors que Ricciarelli insistait sur le passé nazi de l'Allemagne, le déni entourant la période de la guerre, évoquant à la fois les crimes commis et laissant la parole aux victimes de la Shoah au travers des témoignages de Simon Kirsch et des différents rescapés, le film de Kraume ne parle pas des victimes, ne parle pas des crimes et à vrai dire, ne parle pas non plus vraiment d'Eichmann, sauf pour évoquer sa vie en Argentine et la façon dont il est découvert et arrêté. Le film se concentre finalement uniquement sur le personnage de Bauer et sur sa lutte pour parvenir à l'arrestation d'Eichmann. Tout comme Ricciarelli passait quasiment sous silence Eichmann et son procès, Kraume n'évoque le procès d'Auschwitz-Francfort qu'à la toute fin du film par une petite phrase :

> Vögel et Kugler sont sur une piste. Vous connaissez le dossier Breslau ? Ce sont des rapports écrits par le commandait Höss sur Auschwitz. Il donne les noms des SS et de leurs victimes. Des actes concrets confirmés par le commandant. […] on pourrait porter Auschwitz devant les tribunaux. Tous l'organigramme du camp[438].

Alors qu'historiquement, au moment où Eichmann est arrêté (en mai 1960), c'est à dire lorsque cette phrase est prononcée par le personnage de Bauer, l'instruction du procès a démarré depuis environ un an à l'initiative de Bauer. Une autre image renvoie au procès d'Auschwitz-Francfort, comme un clin d'œil : trois jeunes procureurs (probablement Vogel Kugler, et Wiese) à la mine réjouie lancent à Bauer à propos de l'arrestation d'Eichmann : « Si seulement on l'avait pris nous ! », Bauer leur répondant : « Ç'aurait été un gros succès[439] ».

---

[438] *Der Staat gegen Fritz Bauer,* TC 1:33:49. Le dossier Breslau est celui adressé à Gnielka par Emil Wulkan. Wulkan avait trouvé des documents parmi les ruines du poste de police de Breslau (actuellement Wroclaw, en Pologne). Ces documents, signés du chef de camp Rudolf Höss, faisaient apparaître, sous forme de liste, quels prisonniers avaient été tués et par quels SS.

[439] *Der Staat gegen Fritz Bauer,* TC 01:28:40.

Figure 24 : Les trois jeunes procureurs, Der Staat gegen Fritz Bauer

C'est un peu comme si les réalisateurs s'étaient partagés l'histoire de Bauer, l'un braquant ses projecteurs sur son rôle dans le procès Eichmann, l'autre sur celui joué dans le procès d'Auschwitz-Francfort. Ce choix donne un sentiment de « puzzle », les films se complétant pour restituer le véritable rôle de Bauer dans l'histoire de la justice des années 60 en Allemagne. Mais alors que *Im Labyrinth des Schweigens* s'apparente à une fiction documentaire, le film de Kraume ressemble plus à un thriller politique. Suspens, coup bas, trahisons, complots et même sexe, tous les ingrédients du genre sont bien présents. L'Allemagne qui y est représentée n'est pas le pays en plein miracle économique que dépeint Ricciarelli. Le film est plus sombre, et la fin n'est pas heureuse car, même si Eichmann a bien été arrêté, Bauer n'a pas obtenu qu'il soit jugé en Allemagne et son jeune adjoint va finir en prison.

Comme dans le film de Ricciarelli, Bauer est entouré d'adversaires : au sein même du Tribunal, le sombre procureur en chef Kreidler au physique de comploteur, cherche à le faire tomber en s'appuyant sur Gebhardt, fonctionnaire du BKA [*Bundeskriminalamt,* Office fédéral de la police criminelle], qui fut autrefois selon Bauer sous-lieutenant de la SS. Les deux hommes essaient de protéger leurs anciens camarades et traquent chaque mouvement de Bauer et de son jeune adjoint Angermann dont ils finiront par obtenir la chute. Dès le début du film, les ennemis sont clairement identifiés. Après qu'il ait été trouvé inanimé dans sa baignoire, la police vient inspecter le domicile de Bauer. L'enquêteur, dont l'allure et la coiffure évoquent irrésistiblement un nazi, rend directement compte de sa découverte (il manque quelques cachets de somnifères) à son supérieur hiérarchique dans la police criminelle, Gebhard, et, après que ce dernier lui ait dit « au-delà, on aurait dit qu'il voulait se suicider », vide, de sa propre initiative la boîte de médicaments pour

laisser penser aux enquêteurs que Bauer a tenté de mettre fin à ses jours. Gebhard s'empresse d'appeler son comparse, le procureur Kreidler pour lui annoncer que Bauer a failli mourir, évoquant la thèse du suicide et ajoutant « peut-on se permettre d'avoir un procureur général tel que lui ? Un peu plus de pression et il était … à remplacer[440] ». À moins de trois minutes du début du film, le contexte est posé : Bauer a des ennemis et ces ennemis ont du pouvoir. Un léger doute plane même sur les origines du malaise de Bauer, et l'on peut s'imaginer que ses ennemis ont peut-être tenté de mettre fin à ses jours. Cette scène montrant Bauer inanimé dans son bain renvoie à la mort véritable du procureur, entourée d'un certain mystère : Bauer se noya en effet sans sa baignoire, et, après qu'une autopsie fut conduite [441], on constata qu'il avait pris un somnifère retiré du marché et succombé à une crise cardiaque.

Très rapidement le spectateur découvre que Gebhard et Kreidler tentent de protéger des anciens nazis réfugiés à l'étranger. Préoccupés par les démarches effectuées par Bauer, les deux hommes s'interrogent[442] :

> Gebhardt : vous être tranquille ici mais pour nos amis à l'étranger c'est moins confortable.
>
> Kreidler : A qui pensez-vous ?
>
> Gebhardt : A personne précisément, c'est mon problème. Il a une nouvelle piste et j'ignore de qui il s'agit. Il a contacté Interpol pour savoir si on pouvait arrêter un SS de haut rang qui se cacherait à l'étranger.

Les agissements des deux hommes, dont l'un (Gebhard) est (selon Bauer) un ancien nazi, bien que l'on ne sache pas ce qu'il a pu faire, illustrent ces années de l'après-guerre dépeinte par les historiens aujourd'hui comme une période durant laquelle le silence entoure le passé de nombreux fonctionnaires, qui, certes, ne sont pas tous des nazis, mais ont tous été plus ou moins compromis et, comme le dit Marie-Bénédicte Vincent « il y a une certaine solidarité dans cette compromission[443] ». Ainsi Radmann découvre-t-il dans *Im Labyrinth des Schweigens*, que son père, qu'il avait toujours pris pour un héros de la guerre, était également inscrit au parti nazi, sa mère affirmant « il n'a pas eu le choix !». Après une période de dénazification,

---

[440] *Ibid.,* TC 02:45.

[441] C'est sa femme de ménage qui le trouva inanimé dans sa baignoire. L'autopsie fut menée par Joachim Gerschow, le père de l'actuel directeur du Musée historique de Francfort. RENZ Werner *et al.,* « Entretien. Fritz Bauer… », art. cité.

[442] *Der Staat gegen Fritz Bauer,* TC 21:56.

[443] Entretien avec Marie-Bénédicte Vincent, Dossier pédagogique *Fritz Bauer…, op. cit.*

il est vrai la nécessité de reconstruire le pays est grande et la plupart des fonctionnaires sont réintégrés dans les administrations. Comme l'écrit un journaliste du *Nouvel Observateur* en 2005 :

> Au motif qu'on « ne peut pas jeter l'eau sale quand on ne dispose pas d'eau propre », le chancelier Konrad Adenauer avait toléré au début des années 50 l'embauche de nombreux anciens nazis au ministère[444] .

Les deux hommes, des hauts fonctionnaires, sont des illustrations assez caricaturales de ces « anciens nazis » : le visage maigre et étroit, les sourcils arqués, l'élocution désagréable du procureur Kreidler qui s'exprime d'une voix à la fois enrouée et nasillarde, le rendent immédiatement antipathique. De plus, quelques allusions semblent montrer qu'il est encore très vraisemblablement antisémite. Kreidler appelle Bauer « le Juif » ajoutant, « Le Juif est pédé » et son voyage en Israël ne semble pas l'étonner outre mesure : « Les Juifs vivent là-bas ». Tout au long du film, les deux hommes vont espionner, surveiller sans relâche, comploter, tentant, sans succès, de mettre fin à la carrière de Bauer. Grâce à leurs différents contacts dans les administrations, ils découvrent qu'il se rend en Israël et soupçonnent immédiatement des contacts avec le Mossad. Ils se réjouissent alors tous deux à l'idée de pouvoir le faire arrêter pour haute trahison. La collusion des services et la surveillance sans relâche de Bauer sont bien plus scénarisées que dans *Im Labyrinth des Schweigens,* où, certes Bauer et Radmann étaient menacés et les anciens nazis protégés, mais de manière plus elliptique. Kraume met en scène un monde hostile, menaçant, des hommes puissants cherchant par tous moyens à déstabiliser Bauer qui se trouve totalement isolé. Alors que Bauer avertissait Radmann en lui expliquant : « Dès que je sors de mon bureau, je suis en territoire ennemi», le Bauer de Kraume va plus loin lorsqu'il accuse sa propre équipe de procureurs « Mon propre service est rempli d'ennemis[445] ». À son ami, et seul soutien, le gouverneur du Hesse, Georg August Zinn, il affirme : « tous les services sont infestés de nazis, la police judiciaire et les renseignements » […] Même dans mon bureau des dossiers disparaissent[446] ». Si le spectateur a déjà perçu, à ce stade du film, toute l'hostilité dont est entourée Bauer, la question de la disparition des

---

[444] Site du *Nouvel Observateur*, article publié le 22 avril 2005 à 09h42 http:/tempsreel.nouvelobs.com/monde/20050418.OBS4382/berlin-veut-enqueter-sur-son-passe-nazi.html.
[445] *Der Staat gegen Fritz Bauer,* TC 10:20.
[446] *Ibid.,* TC 19:40.

dossiers est plus sujette à discussion et révèle une certaine paranoïa chez Bauer qui a convoqué ses procureurs un vendredi soir pour leur faire part de son mécontentement. Le dossier qui a disparu a en réalité été emprunté par Angermann, ainsi que celui-ci lui explique peu après, afin d'étudier les preuves contre l'ancien nazi Schneider. Bauer se découvre un allié, en la personne du jeune procureur Angermann qui fait partie de la même génération que Radmann. Il est tout aussi naïf en ce qui concerne la politique de l'Allemagne de l'Ouest, affirmant :

> Même si plein de dirigeants des renseignements sont des nazis, ils exécutent la politique d'Adenauer. Il veut la réconciliation avec Israël. Il pourrait saluer le procès d'un criminel de guerre tel qu'Eichmann[447].

Tout comme son personnage le faisait dans *Im Labyrinth des Schweigens*, Bauer se charge de lui expliquer :

> Vous croyez que le Renseignement fédéral ignore où ces gens se cachent ? La CIA le sait sûrement aussi. Ils préviendraient Eichmann.
>
> […] Eichmann donnerait plein de noms impliqués dans la Solution Finale, comme celui du secrétaire d'État, Hans Globke. Adenauer veut certes améliorer l'image de l'Allemagne mais il ne sacrifiera pas son bras droit. Globke contrôle la chancellerie, les RG, les Chrétiens-démocrates. Son nom serait lié aux déportations. Rien que pour avoir commenté les lois raciales de Nuremberg, Globke s'est rendu coupable. Et s'il tombe, le gouvernement Adenauer est menacé. Et si Adenauer a un problème, les Américains aussi.
>
> […] Personne de Bonn à Washington ne veut d'un procès Eichmann[448] ».

Sur ce thème, Kraume rejoint Ricciarelli. Dans *Im Labyrinth des Schweigens*, le procureur en chef Friedberg exprimait une opinion largement répandue dans la société allemande de l'époque selon laquelle il fallait oublier le passé et se tourner

---

[447] *Ibid.,* TC 39:20.

[448] Des documents déclassifiés montrent que la CIA ainsi que le gouvernement ouest-allemand connaissent dès 1952 (1958 pour la CIA) le pseudonyme sous lequel se cache Eichmann (Klement), mais ne le révèlent pas pour raisons d'État (https://www.seconde-guerre.com/biographies/biographie-n-eichmann.html). Hans Globke est le bras droit d'Adenauer à la chancellerie à Bonn. Ce n'est pas un nazi, au sens où il n'a pas été membre du parti. En revanche, il a fait un commentaire des lois raciales de Nuremberg de 1935, qui ôtent la citoyenneté allemande aux Juifs, leur enlèvent un certain nombre de droits civiques et les discriminent juridiquement. Dans les années 1950, Globke fait l'objet de multiples dénonciations de la part de la RDA, qui accuse ce protégé d'Adenauer d'être un ancien nazi. Adenauer le défend pourtant en affirmant que c'est un bon juriste et un fonctionnaire loyal. Il est l'archétype de tous les fonctionnaires qui ont collaboré avec le nazisme. Certains juristes ont développé un droit racial et une idéologie justifiant l'inégalité raciale, un droit « aryen ». Ce n'est pas le cas de Globke. Il était en poste au ministère de l'Intérieur du *Reich* et il a répondu à une commande. On comprend cependant que sa présence soit dérangeante dans les années 1950, car il est l'emblème de la compromission de toute une partie de la fonction publique ». Entretien avec Marie-Bénédicte Vincent, Dossier pédagogique *Fritz Bauer…, op. cit.*

vers l'avenir, expliquant à Bauer : « Le chancelier Adenauer a dit clairement qu'on doit tourner la page de ce funeste chapitre. Ce procès serait du poison ».

Mais, alors que *Im Labyrinth des Schweigens* insiste sur l'odyssée de Radmann et sa découverte du silence qui entoure le passé nazi de son pays, ajoutant quelques personnages au passé probablement trouble qui refusent de collaborer à l'enquête sur d'anciens SS, Kraume va beaucoup plus loin. Anciens nazis, espionnages, chantage, menaces, le climat dans lequel enquêtent Bauer et Radmann est nettement plus anxiogène. De plus, alors que dans *Im Labyrinth des Schweigens*, le personnage de Bauer apparaissait en retrait, plutôt comme le mentor de Radmann que comme l'acteur principal du procès de Francfort, dirigeant, informant, guidant Radmann, mais semblant comme « effacé » du combat principal, le Bauer de Kraume est un combattant, un homme vindicatif mais aussi « l'homme à abattre » comme l'indiquent les échanges entre le fourbe Kreidler et l'ancien nazi Gebhardt. Le film n'indique d'ailleurs pas très clairement comment les deux hommes parviennent à comprendre que Bauer est à la recherche d'Eichmann.

Le titre français *Fritz Bauer un héros allemand* ajoute à ce combat une notion d'héroïsme, alors que le titre original allemand *Der Staat gegen Fritz Bauer*, renvoie plutôt à la lutte que mènent l'État et ses représentants contre la mission que s'est fixée Bauer. Alors que Radmann, jeune procureur naïf et inexpérimenté découvrait petit à petit un monde de silence et de dénégations, Bauer est un homme aguerri, tout à fait conscient de l'hostilité et des nombreux ennemis qui l'entoure. Les épreuves qu'il affronte sont d'un autre ordre : il ne voit pas d'autre solution que de « trahir » son pays en collaborant avec Israël, pour l'obliger à faire face à son passé et ce faisant, il sait qu'il risque de compromettre sa carrière. Comme il l'explique de façon un peu véhémente à son jeune adjoint : « Vous voulez la justice ou juste une nouvelle cuisine ? Si on veut sauver notre pays il faut savoir le trahir[449] ».

La deuxième partie de cette affirmation figure d'ailleurs en sous-titre du DVD dans sa version française ce qui souligne sa portée. Dans cette phrase, deux notions semblent importantes : La première est celle de « sauvetage ». Bauer se sent donc investi d'une immense mission : il doit « sauver son pays ». Sauver son pays

[449] *Der Staat gegen Fritz Bauer,* TC 40:49

signifie pour lui l'obliger à faire face à son passé. Bauer est sans grande illusion sur le peuple allemand. Comme il l'explique à son ami Georg August Zinn :

> Tu sais, après 45 je croyais vraiment qu'on avait vaincu le Mal. Je croyais qu'on construirait une autre société. Libre, juste, fraternelle. Mais les gens ne veulent pas de visions. Ils veulent un joli petit pavillon et une petite voiture. Ils veulent Adenauer et sa fichue réconciliation. La restauration a de nouveau étouffé la révolution comme si souvent en Allemagne[450].

Pour lui, les Allemands sont dans une période de consommation : ils veulent tous une « nouvelle cuisine ». La deuxième question que soulève la phrase de Bauer est celle de la trahison. Cette notion n'est pas présente dans le film de Ricciarelli. Pourtant, Bauer et Radmann y rencontrent également le Mossad pour évoquer l'arrestation d'Eichmann et Mengele, mais le réalisateur ne s'y arrête pas. La trahison qu'évoque Bauer n'est en réalité pas si évidente : qu'est-ce qu'une trahison qui mène un procureur impuissant à faire enquêter sur un criminel de masse par les services de police et judiciaire de son pays, à requérir les services secrets d'un autre pays pour parvenir à ses fins ? Et ce, d'autant que Bauer est décidé à faire juger le criminel en Allemagne et non en Israël ? N'est-ce pas plutôt l'Allemagne qui a trahi son peuple en permettant l'accès au pouvoir du plus grand criminel de tous les temps ? En laissant, voire en encourageant l'extermination de la plus grande partie de ses Juifs ? Et en refusant d'ouvrir les yeux sur ce passé récent en acceptant que des anciens nazis occupent des postes-clés ? Dans sa biographie, Steinke raconte qu'à son retour d'exil, Bauer a tenté de cacher le fait qu'il était juif, par crainte que l'antisémitisme toujours prégnant en Allemagne, ne lui ferme les portes du monde politique. Cette phrase provocante n'a sans doute jamais été prononcée par le « vrai » Bauer mais le fait de l'avoir mise en avant semble indiquer la détermination de Lars Kraume à rendre le combat de Bauer plus héroïque et donc plus cinématographique.

1.2.3 Les films sur la justice en ex-Yougoslavie

Dans les trois fictions sur la justice pénale en ex-Yougoslavie (*Hunt for Justice, Sturm, Ustanicka Ulica*), la lutte que doivent mener les procureurs pour que justice soit faite est au cœur du scénario, Hannah Maynard, la procureure fictive de *Sturm*,

[450] *Ibid.,* TC 18:19

comme Louise Arbour (*Hunt for Justice*) tentant de convaincre les politiques de les aider dans leurs combats. Ces trois films évoquent les tractations politiques et les « deals » judiciaires qui précédent ou accompagnent l'arrestation et la tenue des procès des criminels de guerre. L'inculpation des principaux acteurs du conflit semble être le jouet de la diplomatie de l'Europe et de sa volonté de maintenir le calme dans les Balkans en se montrant obligeante avec la Serbie, un État pourtant accusé de génocide par la Bosnie-Herzégovine. Les exigences des relations internationales entravent les investigations du TPIY. De même, le procureur du film serbe *Ustanicka Ulica*, se trouve mêlé à des intrigues politiques, des hommes puissants ou d'anciens tortionnaires protégés, tentant de l'empêcher de mener à bien son enquête pour éviter qu'il ne les mette en cause.

a. *Hunt for Justice,* Charles Binamé, 2005

Hunt for Justice dont le sous-titre est « *The Louise Arbour story* » se propose de raconter l'histoire « vraie » de Louise Arbour durant son mandat au TPIY. L'une des particularités de cette fiction est d'avoir été réalisée pendant que se déroulait le procès de Slobodan Milosevic, à un moment où Louise Arbour est désormais juge à la Cour Suprême du Canada, après avoir été remplacée par Carla Del Ponte au TPIY.

> Intertitre : La vraie histoire de Louise Arbour
>
> Louise Arbour est née le 10 février 1947 à Montréal (Québec) dans une famille bourgeoise, propriétaire d'une chaîne d'hôtel. Après des études de droit, elle est reçue au barreau du Québec en 1977. En 1987, elle est nommée juge à la Cour suprême de l'Ontario où elle est la première femme et la première francophone à occuper ce poste. En 1995, elle devient présidente d'une commission d'enquête ontarienne sur les évènements survenus à la prison des femmes située à Kingston en Ontario, évènements qui ont conduit à de violentes confrontations entre détenues et membres du personnel correctionnel. A l'issue de son enquête, elle rédige un rapport accablant pour l'administration pénitentiaire, sa hiérarchie et son fonctionnement. Ce rapport souligne les failles du système carcéral et le traitement indigne auxquels sont soumises les femmes incarcérées, notamment la durée indéterminée de l'isolement préventif et les fouilles à nu qu'elle estime contraires au respect de la dignité humaine. Cette expérience sera sans doute déterminante dans sa nomination aux fonctions de procureur des TPI en 1996. Elle s'engagera pour

que les femmes soient, pour la première fois, reconnues comme victimes de violences spécifiques dans la jurisprudence internationale. La nomination de Louise Arbour comme successeure du Sud-africain Richard Goldstone (qui est à l'origine de la nomination de celle-ci) est due à plusieurs facteurs : elle est une femme, elle est bilingue, elle maîtrise la common law et le droit français, et elle a l'expérience du droit pénal. Comme l'explique Morgane le Houssel, son arrivée aux TPI ne fait pas l'unanimité :

[…] l'environnement est sceptique. C'est une femme, jeune, juge de formation, soucieuse des libertés individuelles et plutôt favorable aux droits des accusés. La sphère internationale est inédite pour elle[451].

À son arrivée au TPIY, elle constate qu'en trois ans, le tribunal n'a procédé qu'à très peu d'arrestations (sept). Son mandat va être marqué par différentes innovations : elle inaugure une nouvelle stratégie : les actes d'accusation « scellés », c'est à dire secrets. Ces actes sont préparés par l'accusation, soumis au juge pour approbation puis transmis aux entités chargées de procéder à l'arrestation de l'inculpé. Cette stratégie fondée sur « l'effet de surprise » paie : en trois ans, de 7 à 34 personnes sont incarcérées au TPIY. À cette stratégie nouvelle s'ajoutent des pressions exercées sur les États, en particulier sur la France qu'elle accuse de ne pas livrer les criminels de son secteur au tribunal. Dans une interview au Monde, elle dénonce le manque absolu de coopération de l'État français avec les TPI :

C'est dans le secteur français que se trouvent beaucoup de criminels de guerre, et ils s'y sentent actuellement en sécurité absolue[452]

Louis Arbour et le gouvernement français par l'intermédiaire du ministre de la Défense, Alain Richard, s'affrontent par médias interposés[453]. Un autre dossier s'ajoute au manque de coopération : celui du témoignage devant le tribunal des officiers français ayant servi dans la Force de protection des Nations unies pour l'ex-Yougoslavie (FORPRONU) pendant la guerre en Bosnie. La France refuse en effet de les autoriser à témoigner autrement que par écrit, Alain Richard dénonçant une « justice-spectacle ». Louis Arbour est

---

[451] LE HOUSSEL Morgane, « Louise Arbour : carrière et image(s) d'une juriste canadienne à l'international », *Études canadiennes/Canadian Studies* [En ligne], n° 75, 2013, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 21 janvier 2018, https://journals.openedition.org/eccs/277, article publié suite à son mémoire d'histoire de Master 2 : « Louise Arbour, une femme au cœur de la justice internationale », sous la direction de M. Bergère, Rennes, 2011, disponible à la bibliothèque de l'université Rennes 2.

[452] OURDAN Rémy, « Le sort des criminels de guerre est au cœur du processus de paix », *Le Monde*, 19 décembre 1997.

[453] Série d'articles notamment dans le journal *Le Monde*, décembre 1997.

soutenue par une partie des médias dont le journal Québécois, Le Devoir qui apporte un support « canadien » à sa procureure :

La France a répondu aux inquiétudes de Mme Arbour par l'insulte, la menace et l'indifférence. Les propos de Mme Arbour sont « inqualifiables et scandaleux », ont dit en chœur Lionel Jospin et Hubert Védrine, et ils risquent « d'altérer » la coopération entre la France et le TPI. Quant au fond de la question, le Quai d'Orsay a pris « note » des propos du procureur du TPI, ce qui, en langage diplomatique, veut dire que la France ne changera pas sa position[454].

Les tensions finissent par s'apaiser, la France acceptant d'apporter sa coopération aux TPI. Mais la crise a montré que Louise Arbour n'hésitait pas à utiliser tous les moyens en sa possession, pour servir sa cause, y compris les médias.

Le 27 mai 1999, elle annonce publiquement l'inculpation de Slobodan Milosevic, pour avoir « planifié, incité à commettre, ordonné, encouragé la campagne de terreur et de violence dirigée contre les civils albanais du Kosovo vivant au Kosovo en République Fédérale de Yougoslavie[455].

Comme le note Morgane le Houssel :

Louise Arbour a ainsi personnifié un droit contraignant envers les États, les forces internationales et les criminels de guerre. Avec sa stratégie du « No more small fish » (Binamé, 2005), elle a marqué de son empreinte la lutte contre l'impunité et l'histoire des TPI. À son départ en septembre 1999, il y avait 66 actes d'accusation et 33 accusés en prison au TPIY. Elle a donné une image forte au poste de Procureur et les TPI ont, pendant son mandat, atteint une phase de maturité. Avec les inculpations de Milosevic et de Kambanda, elle a ouvert la voie aux actes d'accusation internationaux contre les chefs d'État, ce qui semblait impossible il y a quelques décennies. Tous ces éléments tendent à esquisser un « style Louise Arbour », à la fois direct, indépendant, contraignant et s'appuyant sur le droit[456] .

Celle qui lui succèdera, la Suissesse Carla Del Ponte (août 1999-31 décembre 2007) surnommée par certains le « bouledogue », se distinguera par son style direct, faisant peu de cas des conventions et du politiquement correct.

---

[454] COULON Jocelyn, « Le combat de Louise Arbour », *Le Devoir*, 17 décembre 1997.
[455] Acte d'accusation du 22 mai 1999, Le Procureur c/ Slobodan Milosevic, Milan Milutinovic, Nikola Sai.
[456] LE HOUSSEL Morgane, « Louise Arbour… », art. cité.

Le film de Charles Binamé, une fiction télévisuelle, a été financé grâce à un programme de subventions pour le contenu canadien. Le réseau CTV[457] a investi deux millions de dollars (pour un budget total de six millions et demi). La même année, Louise Arbour est nommée par le *Time Magazine* comme l'une des 100 personnes les plus influentes, dans la catégorie « scientifiques et penseurs » (« scientists and thinkers ») aux côtés de Georges Bush et de Nelson Mandela notamment mais aussi de Tariq Ramadan (sic). Dans le *Time*, le premier ministre Canadien accompagne sa nomination de ce commentaire :

> During her three years as chief prosecutor of war crimes before the International Criminal Tribunal for Rwanda and the former Yugoslavia, this remarkable Canadian stood up to the bullies and stood up for the victims. She demonstrated courage and tenacity, compassion and tact. Above all, she demonstrated persistence. By working to bring to trial former Yugoslav President Slobodan Milosevic and many other government officials, Arbour was instrumental in raising the profile of the tribunal from relative obscurity to what many believe to be the most effective international criminal court ever[458].

Cet hommage vibrant rendu à une personnalité canadienne qui bénéficie du soutien absolu de ses compatriotes, ainsi que les différentes étapes du mandat d'Arbour, se retrouvent dans le film *Hunt for Justice.*

Le réalisateur, Charles Binamé, né en Belgique en 1949, arrive au Québec avec sa famille à bord d'un paquebot italien à l'âge de sept ans. Son père, officier dans l'armée belge, est fait prisonnier en Allemagne au début de la Seconde Guerre mondiale. Il ne veut plus jamais revivre une nouvelle guerre, explique le réalisateur, et choisit l'exil au Canada plutôt qu'au Congo belge[459]. Dès son plus jeune âge, Binamé se passionne pour l'histoire de son pays d'élection, explorant son territoire

---

[457] CTV Television Network est un réseau de télévision canadien de langue anglaise. C'est le plus large réseau de diffusion privé du Canada.

[458] The 2004 TIME 100 – *Our list of the most influential people in the world today* http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1970858_1970909_1971722,00.html : : « Pendant les trois années où elle fut que procureure en chef des crimes de guerre devant le Tribunal pénal international pour le Rwanda et l'ex-Yougoslavie, cette remarquable Canadienne a tenu tête aux brutes et défendu les victimes. Elle a fait preuve de courage et de ténacité, de compassion et de tact. Mais surtout, elle a fait preuve de persévérance. En s'efforçant de traduire en justice l'ancien président yougoslave Slobodan Milosevic et de nombreux autres responsables gouvernementaux, Mme Arbour a contribué à faire passer le tribunal de l'obscurité relative à ce que beaucoup considèrent comme le Tribunal pénal international le plus efficace du monde ».

[459] Portrait de Charles Binamé : http://magazineportrait.com/sur-les-traces-de-charles-biname-realisateur-delephant-song/.

et s'intéressant à la langue et à ses expressions. La maison de production Gala films présente ainsi le film :

> Louise's Arbour story is nothing less than a crusade waged by one woman to uphold an international standard of human dignity. What is her most effective weapon ? The law. Arbour's successful indictment of war criminals at the Hague is of tremendous historical significance. While *Hunt for Justice* is fictionalized, due to the dictates of dramatic exposition, it's infused by the desire to save future generations from suffering the indignities that scarred the Balkans and Kosovo regions[460].

Deux des productrices Francine Allaire and Anne Marie La Traverse commentent ainsi le film :

> Arbour's courage and determination are an inspiration for us all. We believe that her achievements have made a true difference and it is important that her story be shared with audiences the world over[461].

Hunt for Justice décrit la lutte que mène Louise Arbour dès son arrivée au TPIY en 1996, les tensions qui accompagnent sa nomination, et surtout son combat pour obtenir l'arrestation de criminels en particulier celle de Milosevic. Le film, qui s'attache à relater la réalité du mandat de Louise Arbour, dresse un portrait très fidèle de celle-ci. Il souligne le combat que mène une femme seule contre des hommes puissants et son incroyable humanité. La procureure se heurte à divers obstacles :

- Une équipe hostile

Louise Arbour ne fait pas l'unanimité au sein même du TPIY : comme nous l'avons évoqué plus haut, son arrivée au tribunal suscite du scepticisme et de la méfiance au sein de son équipe. Dans *Hunt for Justice*, l'avocat général, Keller (qui incarne probablement le procureur adjoint Graham Blewitt) accueille la nouvelle de la nomination de Louise Arbour avec beaucoup d'hostilité : « Ils ont choisi la pire candidate. […] Je suis furieux. Le 2e procès pour génocide de l'histoire. Et ils

---

[460] Cité par LAGERWALL Anne, « Quand la justice internationale tient le premier rôle », contribution citée, p. 252 et suiv : « L'histoire de Louise Arbour n'est rien de moins qu'une croisade menée par une femme pour faire respecter une norme internationale de dignité humaine. Quelle est son arme la plus efficace ? La loi. L'inculpation des criminels de guerre par Louise Arbour à La Haye est d'une importance historique considérable. Bien que *Hunt for Justice* soit fictionnalisée, en raison des impératifs de l'exposition dramatique, elle est imprégnée du désir d'éviter aux générations futures de subir les indignités qui ont marquées les régions des Balkans et du Kosovo ».

[461] « Le courage et la détermination d'Arbour sont une source d'inspiration pour nous tous. Nous considérons que ses réalisations ont fait une réelle différence et qu'il est important que son histoire soit partagée avec les publics du monde entier ».

nomment une universitaire qui n'a jamais engagé de poursuites de sa vie ![462] ». Le fait qu'elle soit une femme, la première à occuper les fonctions d'un Tribunal pénal international, n'est sans doute pas étranger à son animosité. Lorsqu'elle présente sa nouvelle stratégie à son équipe, le fameux « no more small fish », c'est à dire un « tri juridique », l'accusation concentrant ses efforts sur les plus hauts responsables, Keller s'y oppose dans un premier temps (« vous n'êtes pas sérieuse »). Il se montre négatif dans ses propos et dans son attitude. À l'annonce de cette stratégie, Louise Arbour doit faire face à la frilosité de son cabinet face à sa proposition.

Figure 25 : Hunt for Justice – L'équipe de L Arbour

Mais la pugnacité et la détermination de Louise Arbour finissent par convaincre Keller et son équipe de la justesse de ses choix. Et lorsque celle-ci décide d'inculper Milosevic, tous la suivent sans hésiter. Ainsi, Binamé donne-t-il une version « positiviste », Florence Hartmann nous ayant assuré que la réalité était un peu différente, certains membres du bureau du procureur n'ayant en réalité jamais adhéré à la stratégie d'Arbour, et s'y étant même opposés[463].

- Un tribunal soumis au bon vouloir des puissances politiques

Dans le livre qui lui a valu une condamnation[464], Florence Hartmann décrit le parcours des procureurs du TPI comme un « no man's land » dans lequel la justice avance « sans savoir d'où (part) le prochain tir ni de quel côté (sont) ses alliés ». Elle affirme « les procureurs doivent louvoyer au milieu d'une mer infestée de

[462] *Hunt for Justice*, TC 02:05.
[463] Florence Hartmann, entretien personnel, septembre 2017.
[464] Dans son livre *Paix et châtiment*, Hartmann mentionnait deux décisions confidentielles rendues par la cour d'appel du TPIY dans le cadre du procès de Slobodan Milosevic. Ces décisions prouvaient selon elle l'implication de l'État serbe dans le massacre de Srebrenica (8 000 morts en 1995). Florence Hartmann pointait directement un arrangement secret entre le tribunal et Belgrade pour les passer sous silence. Condamnée par le TPIY, elle est arrêtée par le TPIY le 24 mars 2016 par les gardes du Tribunal et emmenée en détention dans la même enceinte que celle où sont enfermés les criminels de guerre qu'elle a pourchassés une partie de sa vie. Elle est libérée au bout de cinq jours.

requins[465] ». Cette assertion, qui vise tant les ex-Yougoslaves que la politique obstructionniste des grandes puissances, veut souligner la difficulté pour les procureurs (en particulier Arbour et Del Ponte) d'imposer leur stratégie et de faire prévaloir la justice sur la politique. En cela, le film de Binamé relate une histoire très proche de la réalité. Ainsi, dès son arrivée au tribunal, Arbour (Wendy Crewson) découvre à quel point l'existence de celui-ci dépend de l'ONU; ses collaborateurs, Odon (chef des enquêteurs) et Keller lui expliquent la situation :

> Odon : Tout le monde a peur du président Yougoslave. La guerre pourrait éclater à tout moment s'il réagit.
>
> Procureur général Thomas Keller : Ce tribunal a commencé comme une stratégie de relations publiques. L'ONU ne veut pas avoir l'air impuissante mais l'OTAN ne veut pas que nous établissions un cadre juridique qui affecterait leurs guerres. Si nous avons survécu si longtemps c'est parce que nous ne faisons pas de vagues. Nous manquons d'effectifs et de fonds.
>
> Louise Arbour : Pour poursuivre des criminels qui ne vont jamais être jugés ? C'est ridicule.
>
> Keller : C'est de la politique. Bienvenue à l'ONU[466].

Cette explication n'entame en rien la détermination de Louise Arbour dans son combat pour arrêter les criminels, bien au contraire. À la dixième minute du film, une scène souligne l'impuissance des casques bleus à mener des arrestations. À la demande de son supérieur, le soldat contrôlant la frontière doit laisser passer le criminel Radovan Karadzic, pourtant recherché par la justice. Mais le film insiste surtout sur le combat que doit mener Louise Arbour contre les États membres de l'ONU. À une soirée mondaine, elle apostrophe ainsi les responsables militaires des différentes puissances (le commandant américain en Bosnie, le général britannique Mortimer et le général Léveillé, chef de la mission française de l'OTAN), leur reprochant leur absence totale de coopération dans l'arrestation des criminels réfugiés dans leurs zones respectives et leur rappelant leurs obligations aux termes de la convention de Genève :

> Louise Arbour : Faire des traités avec Mr Milosevic au mépris des victimes ce n'est pas la paix. C'est un cessez le feu. Nous sommes du même côté,

[465] HARTMANN Florence, *Paix et châtiment…, op. cit.,* p. 70.
[466] *Hunt for Justice*, TC 5:00

> Messieurs, mais jusqu'à ce que vous commenciez à m'aider à faire mon travail, vous ne faites pas le vôtre[467].

Ceux-ci lui répondent avec un certain mépris, estimant que la paix est plus importante que la justice. Après l'annonce de son « *sealed indictment* » (acte d'accusation sous scellé), le général français Léveillé vient lui rendre visite, furieux, lui reprochant de déstabiliser l'Europe et de provoquer une Troisième Guerre mondiale :

> La Russie protège la Serbie. Si l'Otan pousse Milosevic à une guerre plus étendue, Yeltsine y participera. Et la Chine. Ça affaiblira les Serbes au Monténegro qui entraînera la Grèce, la Macédoine, la Bulgarie. Si vous tirez cette ficelle, tout risque de s'effondrer[468].

La réalité est beaucoup plus triviale que ce que le scénario de Binamé semble montrer : les Occidentaux avaient en réalité surtout peur pour la sécurité des 70 000 soldats de l'OTAN (le plus gros déploiement de l'OTAN depuis sa création), chargés de maintenir la paix en Bosnie. Le risque que les Serbes commandés par Milosevic reprennent les armes, était important et comportait un véritable danger pour des soldats déployés sur un terrain accidenté, vallonné, et méconnu d'eux. L'OTAN privilégie une solution de dialogue avec Milosevic. Louise Arbour doit aussi se battre contre les États. Apprenant qu'une offre d'immunité va être faite à Milosevic, Arbour se rend une dernière fois auprès des représentants de l'OTAN pour leur demander de lui accorder un peu de temps afin de parvenir à prouver la culpabilité du criminel. Face à leur refus catégorique, elle parvient à convaincre le général britannique de lui fournir de l'aide, aide qui lui permet d'obtenir enfin les preuves qui conduisent à l'arrestation de Milosevic. Mais la bataille n'est pas encore gagnée : Milosevic est sur le point de fuir et Arbour craint que l'OTAN ne conclue un nouvel accord avec lui. Elle doit se dépêcher de l'inculper avant cela.

> Ils (l'OTAN) ne peuvent pas signer de traité de paix avec un inculpé. Attrapons Milosevic avant eux [469].

Toute l'équipe se met au travail immédiatement aux fins de rechercher les preuves menant à l'inculpation de Milosevic. Pressée par le temps et craignant que les politiques agissent avant elle, Arbour décide de rédiger l'acte d'accusation pour

---

[467] *Ibid.,* TC 21:10.
[468] *Ibid.*, TC 34:19.
[469] *Ibid.,* TC 01:18:50.

crimes contre l'humanité (et non pour génocide). Elle peut alors annoncer aux dirigeants des différents États que toute négociation avec le criminel est désormais impossible. La justice l'a emportée sur la politique.

b. *Sturm (La Révélation),* Hans-Christian Schmid, 2008

> La procureure est habilitée à frapper à la porte des États pour accéder à toutes sortes d'informations, mais dépend en réalité du bon vouloir des gouvernements pour obtenir les preuves écrites et arrêter les personnes inculpées.
> Florence Hartmann – Entretien à propos de *La Révélation*[470].

Le cinéaste allemand Hans-Christian Schmid s'est spécialisé dans les films à sujets sensibles. En 2003, il réalise *Lichter* (*Au loin, les lumières*, 2003), qui raconte l'histoire d'émigrés Ukrainiens qui tentent de franchir la frontière en entre la Pologne et l'Allemagne. En 2007, il coécrit *Am Ende Kommen Touristen* (*Et puis les touristes*, Robert Thalheim), l'histoire d'un appelé allemand, Sven, qui part accomplir son service civil à Oświęcim. Le jeune homme est chargé d'assister au quotidien M. Krzeminski, un survivant de la Shoah de quatre-vingts ans, qui n'a jamais quitté le camp et passe son temps à restaurer pour le musée, les valises confisquées aux déportés. Le film s'interroge sur la question de comment vit-on à Auschwitz aujourd'hui ? Comme le souligne Martine Floch :

> Il y est question du désir — légitime — de se tourner vers l'avenir, accompagné de celui de se délester du passé et de la mémoire, au risque, quand la mémoire s'efface, que *« Am Ende kommen Touristen* », qu'au bout du compte ce sont des touristes que l'on voit débarquer, faisant passer Auschwitz, lieu du crime puis lieu de mémoire au statut de lieu de tourisme[471].

Alexander Fehling un jeune acteur allemand, incarne le personnage de l'appelé. On le retrouvera dans le rôle de l'assistant d'Hannah Maynard, la procureure de *Sturm* mais aussi et surtout dans celui du procureur Radmann dans *Im Labyrinth des Schweigens*.

---

[470] 11 février 2010, http://www.cinemotions.com/La-Revelation-tt77181/interviews/interview-93521.

[471] FLOCH Martine. « Allemagne : comment ça va avec la mémoire ? », *Histoire@Politique*, vol. 7, nº 1, 2009, p. 11. Martine Floch est germaniste, elle a soutenu une thèse de doctorat en 2007 à Paris III Sorbonne-nouvelle sur « Identité, lieux et cinéma allemands entre réunification et mondialisation ».

Interrogé sur les raisons qui l'ont poussé à réaliser *Sturm*, Schmid répond :

> On a su si peu de choses sur le droit international et la guerre en Bosnie. Ce sont des sujets tellement compliqués que je voulais en apprendre davantage. J'ai été marqué par ma rencontre avec une procureure. Elle était dans son petit bureau où des classeurs s'entassaient jusqu'au plafond, des dossiers sur les crimes de guerre. Cette femme n'a pas perdu de vue l'idéal qui était le sien au début[472].

Schmid explique que le choix des acteurs répond à une volonté de « refléter le caractère international du TPIY dans les personnages[473] ». Les acteurs viennent du monde entier. Kerry Fox (Hannah Maynard) est néo-zélandaise, Anamaria Marinca (Mira Arendt) est roumaine, Stephen Dillane (Keith Haywood) est anglais, Alexander Fehling (le jeune procureur Patrick Fârber) est allemand, Kresimir Mikic (Alen Hajdarevic) est croate, et Rolf Lassgård (Jonas Dahlberg, l'amant de Hannah) est suédois. Le film est tourné en anglais, permettant ainsi aux acteurs de pouvoir communiquer dans une langue commune et au scénario d'être plus crédible que si l'allemand avait été retenu, les deux langues officielles du tribunal étant le français et l'anglais. Il comporte beaucoup d'éléments communs avec celui de Binamé. Les deux films s'attachent en effet à l'évocation des compromissions que la justice doit faire avec la politique, en choisissant de mettre en avant la figure du procureur. *Sturm* est réalisé à un moment où le conflit en ex-Yougoslavie est toujours d'actualité : alors que *Hunt for Justice* est diffusé au moment du procès de Milosevic, au début du tournage de *Sturm,* le criminel Radovan Karadzic est arrêté et transféré à la Haye[474]. Enfin, les deux films choisissent pour personnage principal une femme évoluant dans un monde d'hommes, confrontée au même type d'épreuves : trahisons, difficultés émotionnelles, relation forte avec les victimes, combat avec les puissances politiques et solitude. Mais les critiques sont globalement plus sévères avec le téléfilm canadien de Binamé qu'avec celui de Schmid. Ainsi, le juriste Joël Hubrecht estime-t-il :

---

[472] Interview de Hans-Christian Schmid, http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18592848.html.

[473] Entretien avec Hans-Christian Schmid et Bernd Lange, Propos recueillis en août 2008 à Sarajevo, textes et interviews : Franck Garbaz, e xtrait tiré du dossier de presse du 4 février 2010, http://www.cinemotions.com/La-Revelation-tt77181/interviews/interview-92291.

[474] Psychiatre de formation, Radovan Karadzic, surnommé « le boucher des Balkans », est poursuivi notamment pour le massacre de Srebenica. Après plusieurs années de fuite, il est arrêté à Belgrade en juillet 2008 et transféré à La Haye. En mars 2016, il est condamné à 40 ans de réclusion pour génocide, crime de guerre et crime contre l'humanité pour la région de Srebenica. En mars 2019, il est condamné en appel par le MTPI à une peine de réclusion à perpétuité.

> *Un Combat pour la Justice* est contestable du point de vue du récit, car il mélange des faits et personnages réels à des situations purement fictives et n'hésite pas à faire des raccourcis parfois anachroniques (scènes de l'inculpation de Milosevic). Le film de Hans-Christian Schmid est plus honnête ou adroit puisqu'il ne recourt qu'à des personnages de fiction[475].

Plusieurs avant-premières sont parrainées par des personnalités telles que Bernard Kouchner ou Daniel Cohn-Bendit. Une projection du film est organisée au TPIY avant sa sortie aux Pays-Bas. Selon Schmid, « l'accueil a été formidable et l'un des procureurs (lui) a confié que le film était au plus près de la réalité[476] ». Il ajoute :

> Le président du Tribunal, qui l'avait vu au Festival de Berlin, a aussi aimé le film. Il partageait le même avis que nous : le Tribunal ne dispose pas d'assez de temps ni d'argent pour accomplir sa mission. Il était donc satisfait que le film souligne bien ce fait et espérait que les Nations Unies laisseraient le Tribunal finir correctement son travail. Bien sûr, certaines personnes n'ont pas réagi aussi bien, trouvant que le film en dévoilait trop au public sur le fonctionnement du Tribunal[477].

Ainsi, *Sturm* joue-t-il aussi un rôle de « dénonciation », montrant au grand public à quelles pressions sont soumis les membres du Tribunal. La traduction du titre en français « *La Révélation* » prend ainsi tout son sens : si l'objectif de Schmid n'est pas, selon lui, de « révéler » au grand public les dysfonctionnements de la justice à La Haye, il est indubitable que les spectateurs ne peuvent manquer de comprendre à quel point le bon fonctionnement du Tribunal repose sur le travail de l'accusation, et plus particulièrement de son procureur, en l'espèce Hannah Maynard. Une spectatrice assistant à une avant-première du film a d'ailleurs pu dire « qu'on en sort quand même avec un sentiment d'écœurement sur cette justice internationale[478]. »

Un internaute écrit ainsi :

---

[475] HUBRECHT Joël, « Bosnie, Les cinéastes ont-ils dépeint la même guerre que les juges ? », dans BOIRON Stéphane, GOEDERT Nathalie, MAILLARD Ninon (dir.), *Les lois de la guerre…, op. cit.* Joël Hubrecht est responsable du programme Justice pénale internationale et transitionnelle auprès e l'Institut des hautes études sur la justice.

[476] Entretien avec Hans-Christian Schmid et Bernd Lange, *op. cit.*

[477] Emmanuel Pujol, rencontre avec Hans-Christian Schmid, le réalisateur de *La Révélation*, *Ciné-blog.com,* 23 mars 2010, http://www.cine-blog.com/2010/03/rencontre-avec-hans-christian-schmid-le-realisateur-de-la-revelation/.

[478] Vidéo réalisée à l'occasion des avant-premières du film *La Révélation* (2010), disponible sur le site http://www.premiere.fr/ Bandes-annonces/Video/La-Revelation-Avant-premiere-2.

> À l'issue de la projection de *La Révélation*, on est partagé entre deux sentiments : une justice tellement partielle, tellement partiale, eu égard aux atrocités commises, a-t-elle une quelconque valeur ? Ou bien doit-on se réjouir que ces crimes, même assortis d'une sentence bien trop légère, n'ont pas pu échapper à la justice des hommes. Insoluble dilemme[479].

Sturm raconte l'histoire d'une procureure fictionnelle, Hannah Maynard, chargée du dossier d'accusation de Goran Duric, ex-général en passe d'accéder à la présidence serbe, accusé de crimes contre l'humanité et de crimes de guerre et jugé notamment pour des déportations massives à Kosmaj dans le cadre de la politique dite d'« épuration ethnique ». Goran Duric est un personnage composite inspiré (selon le réalisateur) de Ratko Mladic et de Milan Lukic[480]. Pour la plupart des Serbes de Bosnie, Duric est un modèle, une sorte de héros incarnant, selon les mots de son avocat « une République serbe confiante qui n'a pas besoin de mendier des faveurs[481] ». Le dossier de la procureure s'effondre très rapidement lorsqu'il s'avère que son unique témoin, Alen Haradjedvic, a menti au tribunal. Peu de temps après, le témoin se suicide. Bouleversée par ce geste, Maynard cherche à découvrir ce qui l'a poussé à se parjurer ainsi et découvre que la sœur d'Alen, Mira Arendt, en sait sans doute davantage. Elle tente alors de la convaincre de venir témoigner à La Haye. Mais Mira, qui s'est installée à Berlin, ne souhaite pas mettre en péril la vie rangée qu'elle s'est construite avec mari et enfant et Hannah devra lutter pour la convaincre de venir raconter son histoire au tribunal. L'essentiel du scénario repose sur la relation qui se noue entre Hannah Maynard et Mira Arendt et la lutte que doit mener la procureure pour faire entendre la voix des victimes. Cet aspect sera

---

[479] Commentaire de traversay1 publié le 19 mars 2010, lu sur Allociné http://www.allocine.fr/film/fichefilm-136376/critiques/spectateurs/?page=5.

[480] Ratko Mladic était chef de l'état-major principal de l'armée des Serbes de Bosnie. Arrêté le 26 mai 2011, il a été reconnu coupable le 22 novembre 2017 pour son rôle dans le massacre de Srebrenica et le bombardement de Sarajevo et condamné à la prison à perpétuité pour génocide, crimes de guerre et crimes contre l'humanité. Mladic a fait appel de cette décision. Milan Lukic était chef de milice. En cavale en Argentine, il y a été arrêté en 2005 et transféré au TPIY. Reconnu coupable de crimes de guerre et de crimes contre l'humanité, il a été condamné à la prison à perpétuité par le TPIY le 20 juillet 2009, notamment pour avoir brûlé vifs 130 Bosniaques. Cette condamnation a été confirmée en appel le 4 décembre 2012. Notons que dans la fiche Wikipédia sur Radovan Karadzic, à la partie consacrée à la filmographie, il est indiqué : « De ce procès, et des compromis politiques auxquels il a donné lieu, le réalisateur allemand Hans-Christian Schmid a tiré le film La Révélation en 2009. Kerry Fox, sous le nom de Hannah Maynard, incarne le rôle de la procureure au TPI de La Haye : Carla Del Ponte dont l'ex-porte-parole Florence Hartmann a été conseillère sur le film, commencé au moment où débutait à La Haye le procès de Radovan Karadžic ». Bien que le réalisateur affirme s'être inspiré de Mladic et Lukic pour le criminel et de la procureure allemande Hildegard Uertz-Retzlaff pour le personnage de Maynard, il est en effet fort probable que des personnalités fortement médiatiques comme celles de Karadzic

[481] *Sturm,* TC 1:06:04.

développé un peu plus loin. Mais Hannah doit aussi se battre, tout comme Louise Arbour dans *Hunt for Justice*, à la fois contre sa hiérarchie et contre la volonté de l'ONU de ramener la paix dans les Balkans au prix de compromis avec la justice. Après le suicide de son unique témoin, interrogée par l'adjointe du président du Tribunal sur les possibles raisons de ce drame, aux fins de produire un communiqué de presse, encore très ébranlée, elle se sent menacée par les questions qui lui sont posées et se montre sur la défensive :

> Hannah : Arrêtez votre baratin. Vous vous demandez juste si je peux vous servir de bouc émissaire.
>
> Enquêteur : Ce n'est pas un contre-interrogatoire. Nous devons résoudre ce problème.
>
> Hannah : on va perdre le procès[482].

Comprenant rapidement qu'elle va devoir elle-même exercer des pressions pour obtenir de pouvoir mener son enquête, elle organise, avec la complicité de son amant, Jonas Dahlberg, représentant de l'Union européenne en ex-Yougoslavie, une rencontre avec Mirolad Alic, négociateur délégué à l'UE pour la République Srpska. Leur conversation montre qu'Hannah a vu juste et que la politique constitue bien une entrave à la politique, bien qu'elle se défende de s'y intéresser :

> Jonas Dahlberg : Vous n'avez pas le choix. Une coopération sans réserve avec la Haye est obligatoire. Si votre pays souhaite être autorisé à entamer des négociations d'adhésion à l'Union européenne.
>
> Mirolad Alic : Oui bien sûr mais nous sommes un État souverain et vous voulez mener chez nous une enquête policière.
>
> Jonas Dahlberg : Ce que la procureure demande c'est que votre administration l'autorise à faire une perquisition dans un seul hôtel.
>
> Mirolad Alic : on nous a promis un procès rapide. Mais Goran Duric est enfermé dans vos geôles depuis trois ans maintenant. Utilisant chaque opportunité pour faire figure de martyre de la cause nationalise. Si vous continuez à le couvrir de boue, cela nous coutera les élections. Et combien de foyers d'instabilité pensez-vous que l'UE peut affronter dans l'ex-Yougoslavie ?
>
> Hannah Maynard : Je ne m'intéresse pas à la politique. Ma responsabilité est de faire appliquer les lois en vigueur. […]

[482] *Ibid.,* TC 23:28.

> Mirolad Alic : Madame Maynard, il y a dans notre pays des réseaux d'intérêt que nous ne contrôlons pas. Des gens qui se sont enrichis pendant la guerre, qui ont des relations influentes. C'est aussi simple que ça. Et ces nouvelles allégations concernant Vélina Kosa n'avaient encore jamais été mentionnées[483].

À l'issue de l'entretien, Jonas explique à Hannah :

> […] Essaie de le comprendre. Si les nationalistes prennent le contrôle de la République Srpska, on aura un autre Kosovo. L'indépendance, que crois-tu qu'il arrivera ?

Cette phrase, qui fait écho aux propos catastrophistes sur une possible Troisième Guerre mondiale du général Léveillé *dans Hunt For Justice*, révèle à Hannah que son enquête risque de menacer un équilibre politique précaire. Mais avant de se heurter à nouveau à des décisions politiques, Hannah doit affronter le Président du TPIY. Dans une scène qui évoque celle où Louise Arbour (*Hunt for Justice*) se confronte aux responsables militaires de l'OTAN, le Président informe Hannah qu'elle ne pourra pas faire comparaître de nouveau témoin au risque de menacer l'issue du procès :

> Président du Tribunal : Je vous ai fait venir parce que l'avocat de Duric est allé voir le juge hier. Il se plaint que vous présentiez un nouveau témoin en plein milieu du procès. Et il prétend qu'il n'a pas suffisamment de temps pour se préparer. Il s'agit en effet d'allégations qui ne faisaient pas partie de l'acte d'accusation.
>
> Keith Haywood : Oui c'est exact. Des faits nouveaux que nous ignorions ont été mis en lumière mais ce nouveau témoignage servira avant tout à apporter des preuves de la chaine de commandement.
>
> Président du Tribunal : et bien au cas où ce nouveau témoin ferait état de faits nouveaux, M Banovitch a par mesure de précaution informé le juge qu'il solliciterait une prolongation du procès de quatre semaines, deux semaines de préparation, deux semaines pour auditionner une douzaine de témoins.
>
> Keith Haywood : et bien c'est au tribunal de décider si quatre semaines sont effectivement nécessaires pour auditionner 12 témoins mais que Banovitch essaie de tirer le procès en longueur c'est bien normal

[483] *Ibid.,* TC 40:10.

> Président : Mais c'est vous qui nous avez mis dans cette situation difficile. Vous savez que les Nations Unies vont fermer le tribunal et vous faites venir un nouveau témoin cela provoque des réactions en chaîne.
> Hannah Maynard : Mais nous nous conformons aux règles du tribunal il est parfaitement légitime d'appeler un nouveau témoin au cours du procès.
> Président : Ce que vous faites c'est un jeu de piniata. Vous balancez un bâton par-dessus votre épaule les yeux bandés espérant toucher la bonne piniata celle qui contient le verdict de culpabilité. Ce tribunal fonctionne selon des règles et l'une d'entre elles est que chaque procès doit être mené à bonne fin rapidement dans le laps de temps adéquat qui lui est imparti et vous nous en empêchez. Vous êtes en train de rallonger le procès[484].

L'accusation que lance le Président « vouloir rallonger le procès » au mépris des règles du tribunal (« chaque procès doit être mené à bonne fin rapidement dans le laps de temps adéquat qui lui est imparti ») semble absurde face à la possibilité, offerte par la production d'un nouveau témoin, de parvenir à faire condamner un criminel pour des actes de violence de masse. Le Président s'entête pourtant dans cette stratégie de respect des enjeux politiques. Keith Haywood, qui soutient encore Hannah, répond à l'assistante du Président : « L'accusation reste maître du jeu. […] Personne n'est dupe. Weber réclame des fonds, mais l'ONU se fiche de la Yougoslavie alors il se venge sur nous. », Hannah ajoutant : « S'il s'agit juste du prestige de l'ONU, abandonnons l'accusation ».

Cette scène qui se joue entre les membres du Tribunal, juge et Président contre l'accusation, révèle un aspect assez méconnu des pressions qui s'exercent sur le Parquet. Comme le souligne Florence Hartmann[485], Louise Arbour à son arrivée au Tribunal a compris la difficulté pour une justice internationale de garder la maîtrise de sa stratégie pénale. Le manque de moyens matériels et humains, et surtout le fait que le TPIY soit une institution temporaire et *ad hoc* (la date de fermeture a régulièrement été repoussée par des résolutions prorogeant les mandats des juges jusqu'à sa fermeture récente en novembre 2017)[486]. S'y ajoutent des pressions et des « blocages » des grandes puissances. Mais ce qui se joue dans cette scène est

---

[484] *Ibid.,* TC 1:02:50.
[485] HARTMANN Florence, *Paix et châtiment…, op. cit.*, p. 21.
[486] Aux termes des résolutions 1503 (2003) du 28 août 2003 et 1534 (2004) du 26 mars 2004, il a été « demandé au Tribunal de prendre toutes mesures en son pouvoir pour mener à bien les enquêtes avant la fin de 2004, achever tous les procès en première instance avant la fin de 2008 et terminer ses travaux en 2010 ».

différent : Hannah et Keith se trouvent en quelque sorte « pris en otage » par le Président du Tribunal qui reprend à son compte les craintes de l'ONU concernant la longueur et le coût des procès. Il donne ainsi une image de la justice soumise à des contraintes extérieures, préférant sacrifier un procès juste plutôt que de prendre le risque de déplaire à l'ONU pour faire condamner des criminels. C'est une vision assez manichéiste qu'offre Schmid : d'un côté le « méchant » incarné par un homme raide physiquement et moralement, cassant et imbu de ses fonctions, de l'autre les « gentils », l'équipe de procureurs décidés à permettre aux victimes de d'exprimer et à la justice de triompher. Tout comme Louise Arbour dans *Hunt for Justice*, mais de façon sans doute plus subtile, Hannah incarne une figure héroïque : elle va devoir négocier à la fois avec l'avocat de Duric, le Président du Tribunal, son supérieur hiérarchique et indirectement, l'ONU, le droit de faire témoigner Mira Arendt au procès du criminel de masse.

Si dans *Hunt for Justice,* Louise Arbour affronte seule les forces de l'OTAN, trouvant en son équipe (après un démarrage laborieux, voir ci-dessus) un soutien indéfectible, le combat d'Hannah est à la fois moins spectaculaire et plus pernicieux : mollement soutenue par son supérieur, Keith Haywood qui finit par céder aux pressions du Président du tribunal, elle va découvrir que son amant l'a trahie en négociant avec l'avocat de la défense, pour permettre à la République Serbe de Bosnie (République Srpska) d'accéder au processus d'intégration à la Communauté Européenne. Son combat est inspiré par sa foi en la justice (thème sur lequel nous reviendrons) contre la realpolitik et le pragmatisme empreint de scepticismes des négociateurs de l'ONU. Les procureurs décident de tenter une négociation avec l'avocat de Duric, Mladen Banovic. Cette rencontre a pour objectif de proposer à Banovic la reconnaissance par son client qu'il a agi sur ordre de ses supérieurs. L'avocat accepte, si cet aveu peut conduire à un allégement de la sentence mais demande que Vilina Kosa, lieu de viols de masse, ne soit pas évoqué lors du procès. Or, ce que veut Hannah, c'est précisément interroger son témoin sur les évènements survenus à Vilina Kosa, afin d'établir que dans ce lieu, Duric et ses hommes ont violé des dizaines de femmes bosniaques enfermées dans un hôtel.

Grâce à un montage alterné, des images de l'entretien de l'avocat de Duric avec l'équipe des procureurs succèdent à celles de Mira Arendt jouant sur la plage avec son fils, rappelant ainsi que c'est son sort qui se joue dans cette discussion. La conversation avec Banovic se termine avec cette phrase d'Hannah « je veux

obtenir un jugement équitable », alors que Mira découvre que la voiture qui la transporte a été taguée avec les mots « Vilina Kosa ».

Figure 26 : Voiture transportant le témoin, Sturm

Juste avant la rencontre entre Banovic, Hannah, son assistant Patrick Farber et Keith Haywood, celui-ci les a avertis :

> J'espère que tout le monde a laissé son idéalisme dans la voiture[487].

Est-ce le cynisme ou un certain réalisme qui prévaut dans cette phrase ? À l'issue de l'entretien, le jeune assistant d'Hannah, Patrick Färber, est dépité :

> Patrick Färber : Alors Duric pourrait être relaxé s'il se met à table ? On s'acharne depuis 10 ans sur un type archi-plus coupable et on parle d'acquittement ?
>
> Keith Haywood : C'est mieux que rien. Depuis ce matin il n'était plus question de procès. Et là on a gagné un témoin principal et un plaider coupable [488].
>
> Patrick Färber : Les comptables font pression sur les juges et nous on sacrifie la justice à la commodité.
>
> Keith Haywood : Tu n'es peut-être pas fait pour le droit pénal Patrick
>
> Patrick Färber : C'est une trahison !

Quelques temps après cette scène, Hannah découvre que Jonas Dahlberg son amant, l'a trahie[489], négociant en secret un accord avec Banovic et Haywood pour que Duric soit condamné pour ses agissements à Kosmaj mais que l'affaire de Vilina Kosa ne soit pas soulevée. Effondrée, elle le questionne :

> Hannah : Depuis quand es-tu mêlé à ça

---

[487] *Sturm,* TC 1:07:25.
[488] *Ibid.,* TC 1:10:40 ; Il s'agit du « *plea barganing »* ou comparution sur reconnaissance préalable de culpabilité, qui en désigne la négociation entre l'avocat de la défense et le procureur portant sur quantum de la peine, permet à l'accusé, en *common law*, de négocier sa peine contre la reconnaissance de sa culpabilité.
[489] *Sturm* TC 01:18:20.

> Jonas : Depuis que tu as fait appel à moi. Tu ne peux pas déballer tout ça maintenant. Alic sera perdant si tu parles de Duric et de cet endroit…
> Hannah : Vilina Kosa où des dizaines de femmes ont été violées et massacrées. Tu pourrais te rappeler du nom au moins.
> Jonas : Je m'en rappellerai. Parce que ces pays vont intégrer l'Union Européenne et mon boulot est de faire en sorte que cela se passe aussi vite et aussi bien que possible. Continue de souffler sur le brasier des Balkans et tu auras le temps de t'occuper jusqu'à ton dernier jour ici avec tous les procès à venir.
> Hannah : Depuis quand es-tu devenu aussi cynique ?
> Jonas : Tu te déplaces en voiture blindée et gilet pare-balles, comme pour un safari. Mais que sais-tu vraiment de ce pays ? A Banya Luka il y a des milliers de jeunes qui veulent aussi leur part du gâteau. Ils veulent une vie normale. Travailler, voyager, ou bien être heureux[490].

La politique a donc eu raison de la justice.

Ainsi que nous l'avons déjà souligné, *Sturm* et *Hunt for Justice* comportent de nombreuses similitudes : si beaucoup d'auteurs ou de critiques considèrent que *Sturm* est plus fidèle du point de vue du récit, recourant notamment uniquement à des personnages de fiction, et cherchant à s'approcher au plus près de l'histoire « réelle », le film de Binamé touche sans doute un public plus large. Phrases chocs, actes d'héroïsme spectaculaires, scènes fortes accompagnées d'une musique servant de guide émotif pour le spectateur. On ne peut qu'adhérer à l'action de Louise Arbour, passionaria de la justice, combattante audacieuse et déterminée, personnage univoque sans aspérités. Par contraste, *Sturm* est plus austère. À l'image des véritables salles d'audience du TPIY, le film présente des images épurées, une musique d'accompagnement plus hypnotique que lyrique[491] et l'action d'Hannah Maynard n'est pas glorifiée comme dans *Hunt for Justice*. Le personnage d'Hannah inspire peu d'empathie, elle est froide, peu émotive, il est difficile de s'y attacher[492]. Les deux procureures sont cependant toutes deux des héroïnes qui bravent nombre d'obstacles, tous érigés par des hommes, au nom de la justice.

Au cours de son mandat, la précédente procureure de la CPI Fatou Bensouda, a expérimenté à son tour des pressions politiques importantes. Les États-Unis, qui ne

---

[490] *Ibid.,* TC 01:18:20.
[491] La musique du film est jouée par le groupe électro allemand *The Notwist*.
[492] Entretien avec Kerry Fox – Hannah Maynard : https://www.cinemotions.com/La-Revelation-tt77181/interviews/interview-92301.

figurent toujours pas parmi les 123 États membres de la CPI, refusent toute collaboration avec la CPI, imposant des restrictions de visas aux membres de son personnel. Ainsi, le 15 mars 2019, le chef de la diplomatie américaine, Mike Pompeo, a réitéré devant la presse ce refus de collaboration avec les autorités internationales, dans le cas où l'enquête de la Cour porterait sur des citoyens américains. Cette annonce a suscité la colère de l'ONG *Human Rights Watch*. Richard Dicker, directeur du programme « Justice internationale » de l'organisation a déclaré *:*

> Les menaces de l'administration Trump contre la CPI masquent le véritable problème, à savoir l'incapacité des autorités américaines d'aborder la question des tortures et autres abus commis par le passé par la CIA et les forces armées des États-Unis, a conclu Richard Dicker. Or c'est précisément le rôle de la CPI : rendre justice aux victimes lorsque toutes les autres portes sont closes[493].

L'arrivée du nouveau procureur de la CPI, Karim Khan, un homme pour la première fois depuis Richard Goldstone, changera-t-elle la donne ?

c. *Ustanicka Ulica,* Miroslav Terzic, 2012

Ustanicka Ulica raconte l'histoire qui doitenquêter sur un groupe paramilitaire dont tous les membres ont été abattus. Il apprend que ce groupe fait partie d'une branche des « First Pioneer », qui a commis des exactions en Croatie, en Bosnie et au Kosovo après quoi ses membres ont disparu sans laisser de traces. Ilic est déterminé à résoudre ce cas pour prouver à son père, un professeur de droit à la retraite exigeant et tyrannique, et à son supérieur hiérarchique qu'il en est capable. Il retrouve, grâce à un certain nombre de coïncidences, l'un des survivants de ce groupe, qui a changé d'identité et vit reclus avec sa femme. Pour Ilic ce dossier devient plus qu'un simple dossier, une question de confrontation personnelle et de conviction, la recherche de la vérité. Le procureur Ilic travaille pour le Tribunal Spécial pour les crimes de guerre, situé à Belgrade (au numéro 29 de la rue Ustanicka, d'où le titre du film). Ce tribunal exerce ses activités parallèlement à celles du TPIY. En dépit de l'annonce de sa fermeture prochain (initialement en 2004), le TPIY est en effet loin d'avoir terminé sa mission. Le Tribunal tente de renforcer les institutions judiciaires de la région et de confier aux juridictions

---

493 https://www.hrw.org/fr/news/2019/03/15/les-États-Unis-menacent-la-cour-penale-internationale.

nationales le soin de juger des personnes soupçonnées d'avoir commis des crimes de guerre. Les États-Unis et l'Union européenne financent la création d'organes chargés d'enquêter sur les crimes de guerre et d'en juger les auteurs. Ainsi, en Serbie, sont constituées en 2003, une chambre des crimes de guerre au sein du tribunal de district de Belgrade et une division du parquet spécialisée. Des organes similaires voient le jour en Bosnie-Herzégovine et en Croatie. Sur le site du TPIY, on peut lire les informations suivantes :

> Vers la fin de l'année 2007, le Bureau du Procureur de la Chambre Serbe chargée des crimes de guerre avait mis en accusation plus de 50 personnes, notamment des individus de rang subalterne -des policiers, des soldats ou des paramilitaires- pour crimes commis contre des non-Serbes au Kosovo, en Croatie ou en Bosnie-Herzégovine. Seuls deux jugements avaient été rendus, car la cour Suprême de Serbie avait renvoyé plusieurs affaires pour qu'elles soient rejugées. Dans certains procès, les poursuites engagées par le Procureur serbe de la Chambre chargée des crimes de guerre ont été rendues possibles grâce aux éléments de preuve dont le Bureau du Procureur du TPIY s'était dessaisi.
>
> Le Parlement serbe a aussi adopté une loi relative aux mesures de protection, et un service de protection des témoins a été créé au sein du ministère de l'Intérieur[494].

Le film de Terzic s'inscrit donc dans une histoire nationale récente, celle de la poursuite et de la traduction en justice de criminels de guerre Serbes par des juridictions Serbes. L'affaire sur laquelle Ilic doit enquêter est une vraie/fausse affaire : si les crimes sont réels (la Serbie a en effet envoyé des tueurs en Croatie, en Bosnie et au Kosovo), les membres de l'unité paramilitaire ont tous été éliminés par leur supérieurs. En lui confiant ce dossier, le procureur Glavni Tuzilac[495], n'imagine pas que son jeune adjoint va parvenir à trouver un survivant de l'équipe des tueurs et ainsi remonter jusqu'aux commanditaires des tueries qui se cachent en Serbie. Le film montre l'interpénétration des institutions officielles (police, justice) et des réseaux de tueurs. Le procureur en chef, Tuzilac, connaît tout le monde, à la différence de Ilic qui, guidé par sa volonté de faire justice et non informé de l'existence de réseaux, poursuit son enquête avec acharnement sans se douter des

---

494 http://www.icty.org/fr/outreach/renforcement-des-capacites-nationales/développement-des-instances-judiciaires-nationales.

495 L'acteur qui joue le rôle du procureur âgé, Rade Serbedzija, est né en 1946.

machinations orchestrées par Tuzilac pour l'en empêcher. Ce dernier rencontre à maintes reprises d'anciens commanditaires de crimes de guerre, illustrant ainsi la survivance de réseaux qui gangrènent le pays et étouffent la vérité pour protéger certains hommes puissants et éviter que les responsabilités jusqu'au cœur de l'État ne soient établies. La fin est plutôt heureuse (du point de vue de la justice) : les aveux du tueur permettent d'établir la responsabilité du vieil homme surnommé le « Huntchback » (le bossu) que l'on aperçoit à plusieurs reprises avec le procureur en chef. Mais en dépit d'un rôle plus qu'ambigu du procureur en chef, celui-ci ne semble pas être inquiété. Deux générations s'affrontent, deux facettes de la société serbe : le procureur novice, Dusan Ilic, trop jeune pour avoir participé à la guerre et son supérieur hiérarchique, bien plus âgé, dont on ne sait rien mais qui a probablement joué un rôle trouble dans la guerre des Balkans. Au jeune procureur incarnant l'innocence, s'oppose un autre homme issu de la même génération mais au destin opposé : le tueur recherché Sredoje Govoruša (qui se cache sous l'identité de Mićun Duvnjak). Le scénario repose d'ailleurs en grande partie sur cette dualité innocence /culpabilité. Les deux hommes sont mariés et sur le point d'avoir un enfant. Leur première rencontre est fortuite : ils se croisent dans la salle d'attente de l'hôpital où leurs femmes sont venues consulter pour leur grossesse et échangent quelques banalités. La suite du film renforce cette dualité : un montage alterné permet de voir évoluer les deux personnages chacun dans son univers sans que le spectateur ne devine au départ ce qui va les lier. Poursuivant son enquête avec détermination, Dusan Ilic finit par retrouver le tueur et, après un long huis-clos entre les deux hommes, Micun Duvnjak se rend à lui.

La mise en scène d'un procureur confronté à des forces « obscures », à des puissances, qui se mettent en travers de son travail de recherche de la justice, offre un point commun avec les deux précédents films sur le TPIY. Cependant, la comparaison s'arrête là. La justice ici est nationale, et les obstacles érigés en travers du travail du procureur le sont aussi. Le procureur en chef joue manifestement un « double-jeu » : s'il tente de mettre son jeune collaborateur sur une fausse piste, c'est sans doute pour l'éloigner de ses propres ambitions politiques qui sont de procéder à l'arrestation de l'ordonnateur des crimes de guerre. Alors qu'il poursuit son enquête malgré l'interdiction de son supérieur, Ilic se fait arrêter par un homme qui l'amène auprès de Tuzilac. Le sommant de lui remettre son badge et ses clés, Tuzilac attrape violemment Ilic par le col et le menace physiquement :

> Tuzilac : What was your plan ? […] For years I have been waiting for Huntchback, waiting for him to make the wrong move. Stalking him like a maniac. But he is untouchable. Fuck you all. […] You're playing a hero. You tail and interrogate people all over Belgrade ! Who told you to go over Ratkovic ? Who ? You don't give a fuck about what I say ! You've no respect for me you little prick ! You think I am a fool right ? That I am an incompetent fool? That I'm a sellout ?
>
> Dusan Ilic : I know you're on a sellout. I think you are on the payroll of the people you chose. You're all buddies. Members of some old guard covering for each other. You drove all good people out of this country. Or you killed them. You put me on this case expecting I won't find anything. A perfect cover-up. You think I am that stupid[496] ?

Le jeune procureur accuse son supérieur d'être « un traître » à la solde de criminels. Juste après cette scène, Tuzilac reçoit un appel du « Huntchback », qui souhaite probablement s'assurer de son soutien. Mais désormais probablement certain de pouvoir l'arrêter, Tuzilac lui raccroche au nez. La trame du scénario est assez confuse et laisse de nombreuses interrogations en suspens. Le film développe l'idée de complots, d'un double-jeu orchestré par le procureur en chef mais aussi peut-être par des puissances extérieures, hors du pays, ou au sein même de l'État, sans que l'on ne sache toujours très bien ni qui sont ces forces ni au service de quelle cause elles sont. Tuzilac fait ainsi référence à un « boss » ou parlent de « ils » mais sans que l'on ne sache jamais à qui il se réfère. Tuzilac semble être ainsi au cœur d'une manipulation ayant pour objectif de protéger d'anciens criminels : bien qu'il semble être du côté de la justice (il dit avoir traqué le Huntchback durant des années), il adopte un comportement équivoque. Le père de Dusan Ilic tente de mettre en garde son fils contre son supérieur : « Your boss… be careful. I've known this man for 30 years. […]. He follows his instincts. He gambles[497]. » La rencontre

---

[496] *Ustanicka Ulica,* TC 01:10 : « Tuzilac : Quel était ton plan ? Cela fait des années que j'attends que Huntchback, que j'attends qu'il fasse un faux pas. Le traquant comme un maniaque. Mais il est intouchable. Allez tous vous faire voir […] Tu veux jouer les héros ? Tu suis et tu interroges des gens dans tout Belgrade ! Qui t'a dit d'aller après Ratkovic ? Qui ? Tu te fiches de ce que je te dis ! Tu n'as aucun respect pour moi petit enfoiré. Tu penses que je suis stupide c'est ça ? Que je suis un stupide incompétent ? Que je suis un traître ? Dusan Ilic : Je sais que tu es un traître. Je pense que tu es à la solde des personnes que tu as choisies. Vous êtes tous des potes. Des membres d'une vieille garde qui se protègent les uns les autres. Vous avez conduit tous les honnêtes gens hors de ce pays. Ou vous les avez tués. Tu m'as mis sur ce dossier en espérant que je ne trouverais rien. La parfaite couverture. Tu penses que je suis aussi stupide ? ».

[497] *Ustanicka Ulica*, TC 26:45 : « Ton patron, fais attention. Je connais cet homme depuis trente ans. […]. Il suit ses instincts. C'est un joueur ».

entre Tuzilac et un vieil homme (dont on ne sait pas encore à ce stade du film qu'il est le Huntchback, commanditaire des tueries) qu'il semble bien connaître semble confirmer les doutes du père du jeune procureur :

> Huntchback : Who puts a pressure on you ? Our scums or the scums from abroad ?
>
> Tuzilac : You know who. I told them, it's an old case, closed a long time ago. Leave me alone, I've got better things to do.
>
> Huntchback : That's what I keep telling you my friend. They won't stop before they take everything and skin us alive ! Before they divide us all. I couldn't allow that. My people, my country, that's the priority for me. And that's the truth.
>
> Tuzilac : Relax, they can say whatever they want. You're clear[498].

Au terme de cette conversation entre les deux hommes, il est permis d'en déduire que Tuzilac essaie de protéger le Huntchback. Pourtant, lorsque le procureur en chef confie l'enquête à Ilic, au tout début du film, il lui dit : « Ils disent que cette affaire est close. Je dis qu'elle ne l'est pas[499] ». D'autres ombres figurent dans le scénario : Dusan Ilic occupe un appartement vide pour mener son enquête sans qu'aucune explication ne soit donnée à propos de ce lieu : le vieux procureur lui précise que personne ne connaît l'existence de ce lieu et lui demande de ne parler de son dossier à personne. Ilic s'aperçoit qu'il est constamment surveillé. Lorsqu'il en informe son supérieur, celui-lui répond qu'il est paranoïaque. Mais il relève la plaque de la voiture et une fois identifiée décide de la filer. Le conducteur, ce même homme qui surveille Ilic, en sort pour tirer sur Micun Duvnik, le tueur recherché par le procureur. Quelques scènes plus tard, le tueur est abattu par un autre homme au visage inquiétant (son patron ?) pour avoir échoué dans sa mission. Des hommes mystérieux agissant au nom d'intérêts obscurs apparaissent tout au long du film. Le procureur Tuzilac évoque un « Mr Blue » chargé de la surveillance d'on ne sait qui : le Huntchback ? Ilic ? Cela n'est pas élucidé. Plus tard dans le film, l'homme au visage inquiétant qui a exécuté le tueur de Duvnik, abat Mr Blue (homme au service du procureur en chef) qui surveillait le Huntchback puis rend visite à la femme de

---

[498] *Ustanicka Ulica,* TC 22:35 : « Huntchback : Qui fait pression sur vous ? Vos vauriens ou ceux à l'étranger ? Tuzilac : Vous savez qui. Je leur ai dit, c'est un vieux dossier, clos il y a bien longtemps. Laissez-moi tranquille, j'ai mieux à faire. Huntchback : C'est que je me tue à vous dire, mon ami. Ils ne s'arrêteront pas avant d'avoir tout pris et de nous avoir écorchés vivants. Avant de nous avoir tous divisés. Je ne pouvais pas laisser faire cela. Mon peuple, mon pays, c'est la priorité pour moi. Et c'est la vérité. Tuzilac : Détends-toi, ils peuvent dire ce qu'ils veulent. Tu es en règle ».

[499] *Ustanicka Ulica,* TC 04:30.

Duvnik à l'hôpital pour lui remettre des photos de victimes de son mari, provoquant une fausse couche. Ce même homme enlève la femme de Ilic dans une camionnette, la laissant pour morte sur une route déserte.

Pour tenter de comprendre les interactions qui se jouent dans *Ustanicka Ulica*, voici un tableau qui présente les différentes parties en présence :

USTANICKA ULICA : personnages et interactions		
Dusan Ilic	Procureur Jeune génération éduquée, justice et innocence	Surveillé par : - hommes du Huntchback - Mr Blue (homme du procureur en chef)
Mićun Duvnjak/ Sredoje Govoruša /Blackbird	Survivant de l'équipe paramilitaire – même génération qu'Ilic Se cache sous une nouvelle identité	Surveillé (et blessé) par : - hommes du Huntchback
Glavni Tuzilac	Procureur en chef Ancienne génération Homme ambigu : il entretient des relations avec les anciens criminels. Il obéit sans doute à des intérêts supérieurs.	Fait surveiller : - Huntchback (Mr Blue) - Dusan Ilic (?)
Huntchback	Criminel de guerre Ancienne génération Vit toujours à Belgrade sans se cach (Tuzilac sait exactement où il est et va le voir)	Fait surveiller : - Blackbird Violences sur : - Blackbird - Mr Blue (assassinat) - femme de Blackbird (hôpital) - femme de Ilic (enlevée) Hommes de main (homme au visage inquiétant)

Le seul qui semble détenir la totalité des informations est le procureur Tuzilac : manipulant les uns et les autres, il joue un rôle trouble et semble être lui-même dans une situation ambiguë qui suscite de nombreuses interrogations : pourquoi confier au jeune procureur une enquête dont il estime qu'elle est close ? Pourquoi surveiller le Huntchback alors qu'il sait où il est et qui il est ? Pourquoi entretenir avec ce Huntchback, à priori un criminel, des relations semi amicales ? Pourquoi se montrer si violent avec le jeune procureur quand celui-ci parvient à retrouver le tueur ? Ces nombreuses questions sont pour le moment sans réponse. Mais l'hypothèse est la suivante : le personnage de Tuzilac représente sans doute toute l'ambiguïté de la

société serbe face à son passé, thème assez classique qui est d'ailleurs celui des films portant sur l'Allemagne post-Shoah.

1.2.4 Les films périphériques montrant l'ingérence du politique dans la recherche de la justice

D'autres « héros » appelés à remplir la fonction de procureur ou qui revendiquent cette fonction font irruption dans certains films que nous avons rassemblés dans une catégorie dénommée « corpus secondaire ». En effet, dans la justice menée à l'encontre des crimes de masse, d'autres personnages représentant la société (sous une autre forme ou à un autre niveau) se manifestent pour que justice soit faite. Ces personnages sont le plus souvent les médias (les journalistes), auxquels non seulement la justice doit rendre compte mais qui s'invitent également au procès, soit de manière elliptique soit de manière concrète.

Quatre films mettent ainsi au centre de la recherche de la justice un héros ou une héroïne.

a. The Statement

Le premier est un film américain, *The Statement*, réalisé en 2003 par Norman Jewison. Le film raconte la traque de Pierre Brossard par la juge d'instruction française, Anne Marie Livi (Tilda Swinton) assistée du colonel Roux (Jérémy Northam). Adapté du roman de Brian Moore, *La Déclaration* (1996), le film se déroule entièrement en France bien que joué par des acteurs américains s'exprimant uniquement en anglais. Pierre Brossard est un ancien milicien, chef de la seconde section de la région de Marseille, condamné par contumace par les tribunaux français en 1944 et 1946 et accusé de crimes contre l'humanité pour le meurtre de 14 juifs à Dombey, dans les Alpes Maritimes le 15 juin 1944. Les points communs avec Paul Touvier sont donc nombreux. Et notamment le fait que le criminel soit protégé par l'Église catholique. Le film débute par des images en noir et blanc d'hommes de la milice fusillant des prisonniers juifs qu'ils viennent d'arrêter. Brossard est celui qui ordonne cette exécution. Un lieu et une date ont été indiqués au tout début de la scène : Dombey, France, Juin 1944. Des années après, la juge Livi est chargée de l'instruction du dossier qui a été rouvert en raison d'une

nouvelle loi sur le crime contre l'humanité[500]. Se méfiant de la police, en raison de son histoire de collaboration pendant la Seconde Guerre mondiale, elle fait appel pour l'assister au colonel Roux, un officier de l'armée. Très rapidement, la juge Livi s'aperçoit que Brossard bénéficie de la protection d'hommes puissants. Lorsqu'elle se rend à la convocation d'un ministre, ami de son père, qu'elle appelle « Oncle » (peut-être son parrain), celui-ci est en train d'examiner une photo d'elle prise par un inconnu lors de son rendez-vous avec un ami prêtre. Le ministre tente de la mettre en garde :

> Minister The Brossard case is a great opportunity for you. What one might call a splendid career move. High profile, media interest and a truly just cause.
> Livi : I don't like the sound of this.
> Minister : I'm talking to you as an old family friend….and not as a member of the government. Please believe that. But I think you may have been handed a poisoned chalice. And I always say that the best thing to do when you're handed a poisoned chalice is …. to hand it back.
> Livi *:* And what that's mean ?
> Minister : When the law and politics collide, the law will always come off worst.
> Livi : And what about when justice and politics collide ?
> Ministre : The same. Only more so. Listen to me Anne Marie, you will be caught in a web.
> Livi *:* And who is the spider ?
> *Ministre :* You will be destroyed Annemarie. Mercilessly.
> *Livi :* I'll risk it.
> Ministr*e* : I've warned you.
> Livi : Warned me ?
> Ministre : Yes. Take it seriously Annemarie. There are people out there who don't want you to find Brossard.
> Livi : And who are they, Uncle ? [501]

---

[500] Il s'agit probablement de la loi du 26 décembre 1964 (Loi 64-1326) tendant à constater l'imprescriptibilité des crimes contre l'humanité. La loi renvoie à la définition donnée dans la charte du Tribunal militaire international de Nuremberg du 8 août 1945. Il faudra attendre une loi de 1994 pour que le crime contre l'humanité soit défini par le code pénal et non plus par renvoi au Statut du Tribunal de Nuremberg. On retrouve aujourd'hui les dispositions relatives à la définition et à la répression du génocide et du crime contre l'humanité aux articles 211-1 et 212-1 du Code pénal.

[501] *The Statement,* TC 48:55, toutes les traductions sont celles des sous-titres en français du film : « Ministre : L'affaire Brossard est une opportunité extraordinaire pour toi. Ce que certains pourraient appeler un splendide changement de carrière. Notoriété, intérêt des médias, et une vraie juste cause. Livi : Ce que tu dis ne me plaît pas. Ministre : Je te parle en tant que vieil ami de la

Le ministre évoque directement le conflit entre la loi et la justice d'une part, et la politique d'autre part. Selon lui, c'est le politique qui l'emporte « à tous les coups ». Son avertissement « You will be caught in a web » renvoie à celui de Bauer dans *Im Labyrinth des Schweigens*. De la même manière que le jeune procureur Radmann, la juge Livi risque de se perdre dans un « réseau ». La jeune juge n'obtient pas de réponse et quitte le bureau de son oncle, furieuse. Elle sait à présent qu'elle fait l'objet d'une surveillance et que Brossard bénéficie de protections en haut lieu et pas seulement auprès de l'Église catholique. Tout au long du film, plusieurs hommes qui semblent au départ appartenir à différentes organisations surveillent Brossard, mais aussi le juge Livi. Le colonel Roux évoque la piste d'une milice juive qui serait décidée à faire justice elle-même. Mais il s'avère que ces hommes reçoivent tous leurs ordres de l'inspecteur Pochon, lui-même obéissant à un vieil homme, l'ancien préfet de police, qui a vraisemblablement été impliqué aux côtés de Brossard et de Pochon dans la Milice. L'enquête menée par Livi dérange et va conduire le vieil homme à ordonner l'exécution de Brossard pour éviter qu'il ne révèle des secrets dérangeants. Livi et le colonel Roux savent que Brossard est traqué, ils doivent donc parvenir à l'arrêter avant que les hommes lancés à sa recherche ne mettent la main sur lui. D'autres éléments ajoutent au mystère : l'existence d'un groupuscule d'extrême-droite dénommé les Chevaliers de Sainte Marie, dont fait partie Brossard et dont les membres sont solidaires les uns des autres ainsi que la protection dont bénéficie Brossard auprès de certains membres de l'Église catholique. Livi est une jeune femme éprise de justice, juive par sa mère, catholique par son père, elle se déclare agnostique. Décidée à faire juger le criminel de guerre Pierre Brossard, Livi cherche à comprendre pourquoi et comment Brossard a pu obtenir une grâce présidentielle en dépit de ses crimes. Elle pressent que l'Église n'est pas la seule à avoir œuvré pour l'oubli des crimes de Brossard. Elle explique ainsi au colonel Roux :

---

famille et non comme un membre du gouvernement. Crois-moi. Mais je pense qu'on t'a tendu un cadeau empoisonné. Et j'ai toujours dit que la meilleure chose à faire lorsqu'on te fait un cadeau empoisonné est de le rendre. Livi : Ce qui signifie ? Ministre : Quand la loi et la politique sont en conflit, la loi est toujours désavantagée. Livi : Et qu'arrive t'il quand justice et la politique sont en conflit ? Ministre : La même chose. Mais encore davantage. Ecoute moi Anne Marie, tu seras prise dans une toile. Livi : Et qui est l'araignée ? Ministre : Tu seras détruite Anne Marie, sans merci. Livi : Je prends le risque. Ministre : Je t'aurais avertie. Livi : Avertie ? Ministre : Oui. Prends-le au sérieux Anne Marie. Il y a là des hommes qui ne veulent pas que tu trouves Brossard. Livi : Et qui sont-ils mon Oncle ? ».

> Someone high up, honored, respectable. An old man now. So the old man has a past that needs to be hidden. Someone still alive that was responsible for sending French Jews to their deaths. After the war, he slipped through the net straight back into government and since then has operated at the highest level. […] We find Brossard we find the old man[502].

Annemarie Livi s'inscrit dans cette lignée de combattants décidés à faire triompher la justice en dépit de pressions politiques exercées sur eux. L'avertissement de son « oncle », loin de l'effrayer, la conforte dans son souhait de débusquer les criminels. Dans ce combat, elle est très proche de Louise Arbour et d'Hannah Maynard qui se battaient également toutes deux contre des hommes puissants et hauts placés pour que les criminels recherchés puissent être jugés. La dernière scène du film évoque d'ailleurs irrésistiblement une scène similaire, dans laquelle Louise Arbour apostrophe assez violemment les représentants américains, britanniques et français de l'OTAN[503]. La juge Livi se rend à une réception huppée à laquelle se pressent tout ce que la politique française compte de personnalités importantes. Elle salue au passage son « oncle » Armand qui la regarde avec inquiétude. Elle va voir le vieil homme dont on sait à présent qu'il a commandité l'assassinat de Brossard et lui lance : « Clever how you invented this Jewish group. You think you're safe now that Brossard is dead[504]? ».

Devant le déni du vieil homme lui répond qu'il n'a aucune idée de ce dont elle parle, elle ajoute : « Strange since your close friend, Inspector Pochon downstairs said you knew him ».

Cette dernière scène laisse entendre que Livi va poursuivre son enquête aux fins d'inculper des personnages plus hauts placés, idée qu'elle avait évoqué dès le début du film. Elle souligne aussi la collusion qui règne encore en France entre certains personnages politiques ayant été impliqués en tant que collaborateurs des nazis sous Vichy, cinquante ans après la fin de la guerre.

---

[502] *The Statement*, TC 21:50 : « Quelqu'un de haut place, honoré, respectable. Un vieil homme à présent. Le vieil homme a un passé qu'il doit cacher. Quelqu'un qui vit encore et qui fut responsable de la mort de Juifs français. Après la guerre, il a échappé aux mailles du filet directement au sein du gouvernement et depuis lors, agit au plus haut niveau. Si nous trouvons Brossard, nous trouvons le vieil homme ».

[503] « C'était intelligent d'inventer un groupe juif. Vous pensez être en sécurité maintenant que Brossard est mort ? ».

[504] *The Statement*, TC 01:46:30.

b. The Hunting Party

The Hunting Party (Sam Shepard, 2007), autre film américain, met en scène un héros décidé à faire arrêter un criminel de masse. Simon Hunt est journaliste d'investigation. Face à l'inertie des instances internationales et des puissances de police, il décide de se lancer à la poursuite d'un des responsables de l'épuration ethnique (Radoslav Bogdanović directement inspiré de Radovan Karadzic) dans l'intention de le livrer aux tribunaux internationaux. Accompagné de deux journalistes, il va parvenir à s'emparer du criminel et le remettre finalement à la justice du peuple. L'inaction des puissances internationales est fustigée tout au long du film, non sans un certain humour. Le film débute d'ailleurs par un carton qui avertit le spectateur : « Only the most ridiculous parts of this story are true[505] ».
Les trois hommes se rendent dans un premier temps auprès de la police internationale des Nations Unie. La scène est pleine de détails absurdes et l'homme qui les reçoit évoque Peter Sellers dans *The Party*. Il leur explique que la police ne cherche par les criminels de guerre : « Its the UN that are looking for war criminals, not the UN task force[506] ». Il leur révèle également que les Nations Unies lui demande régulièrement de rester à l'écart des zones où se cachent les criminels. Les trois hommes vont ensuite voir un des fonctionnaires des Nations Unies, un certain Boris, personnage assez burlesque qui les prend pour des agents de la CIA. Il leur explique que l'organisation internationale n'a aucun intérêt à ce que le Fox (surnom de Bogdanović) soit arrêté car ils souhaitent notamment que celui-ci les débarrasse des musulmans. Il ajoute que certains suggèrent que les Américains auraient passé un accord secret avec le criminel selon lequel s'il se tenait à l'écart du pouvoir, ils ne l'arrêteraient pas pour crimes de guerre. Les hommes de Bogdanović capturent les trois journalistes qui sont sauvés *in extremis* par les hommes de la CIA, « the Fox » parvenant à s'enfuir. Le représentant de la CIA les menace de les jeter en prison s'ils révèlent ce qu'ils ont pu apprendre. Simon Hunt leur demande pourquoi ils n'ont toujours pas arrêté le criminel : « In five years, why has the CIA, the

[505] « Seuls les aspects les plus ridicules de cette histoire sont vrais ».
[506] « Ce sont les Nations Unies qui recherchent les criminels de guerre pas les forces des Nations Unies ».

Hague, the United Nations, and NATO not been able to find a guy that we found in two days, if you actually wanted to find him[507]? »

À cette question, Hunt n'obtient pas de réponse. Ils apprennent également que leur contact aux Nations Unies, Boris, a été envoyé en exil en Afrique Noire pour avoir collaboré avec eux. Décidés à ce que la justice triomphe et persuadés qu'aucune des puissances internationales n'arrêtera jamais le criminel, les trois hommes décident de partir seuls à la recherche de Bogdanović et finissent par le trouver. Peu enclins à croire en l'efficacité de la justice pénale internationale, ils livrent le criminel à la vindicte populaire en le déposant au milieu du village où il a accompli ses méfaits dans le passé. Le film se termine par un long carton en forme de « règlement de compte » à la fois ironique et amer, marquant un retour à la réalité :

> In theory, the official hunt for war criminals in Bosnia continues to this day.
> However, the two most wanted men – Radovan Karadzic and Radko Mladic- continue to elude the US. The United Nations, the European Union, NATO, the Hague and all in the civilized world- who claim to be looking for them.
> In the ten years that Radovan Karadzic has been on the run, he has published two books and one play. Perhaps if the International Community opened a summerstock theatre…
> But they're probably too busy "searching" for Osama Bin Laden[508].

Ce film est à notre connaissance l'un des rares à critiquer la justice pénale internationale (avec *Résolution 819*). Le personnage principal, Simon Hunt, au patronyme univoque[509], correspond bien à la figure du héros : face à l'inaction des organisations internationales, il décide, au péril de sa vie, de partir à la recherche du criminel responsable de la mort de la femme aimée. Ses motivations sont donc en grande partie personnelles. Mais bien que ses méthodes soient tout à fait discutables et la réussite de sa mission peu crédible, il découvre, tout comme les personnages de Louise Arbour et d'Hannah Maynard, un environnement

---

[507] *Hunt for Justice,* TC 01:21:30 : « En cinq ans, pourquoi la CIA, La Haye, les Nations Unies et l'OTAN n'ont pas été capables de trouver un type que nous avons trouvé en deux jours si vous vouliez vraiment le trouver ».

[508] « En théorie, la traque officielle des criminels de guerre en Bosnie continue jusqu'à ce jour. Cependant, les deux hommes les plus recherchés, Radovan Karadzic et Radko Mladic, échappent encore aux États-Unis, aux Nations Unies, à l'Union Européenne, à l'OTAN, à la Hague et à tout le monde civilisé qui clame être à leur recherche. Durant ses dix ans de cavale, Karadzic a publié deux livres et une pièce de théâtre. Peut-être, si la communauté internationale ouvrait un théâtre d'été… Mais ils sont probablement trop occupés à chercher Osama Bin Laden ».

[509] *Hunt* signifie chasse en anglais.

international fait de tractations politiques et de deals judiciaires. A la différence des deux procureures, ce n'est pas grâce au droit qu'il va parvenir à ses fins, et ce n'est pas non plus le triomphe du droit qui va clore le film. Mais le message est similaire : les criminels sont enfin arrêtés grâce à la pugnacité, au travail et à l'abnégation d'hommes (ou de femmes) décidés à mener leur combat envers et contre la politique, les gouvernements, les « raisons d'État ».

c. La Traque

Ce même combat est celui de Beate et Serge Klarsfeld (incarné par Yvan Attal) dans *La Traque*, un téléfilm français réalisé par Laurent Jaoui en 2008 dans lequel le célèbre couple se lance à la poursuite de Klaus Barbie aux fins de le traduire en justice. Le film démarre par un carton en même temps qu'une voix off en lit le contenu :

> Ce film est inspiré de faits réels.
> 1971 : La seconde guerre mondiale s'est achevée depuis 26 ans déjà.
> Pourtant, des dizaines de criminels de guerre nazis, condamnés en France par contumace, sont encore en liberté. Ils jouissent d'une vie confortable. Certains ne se cachent même pas et sont intégrés à la société allemande.
> D'autres sont allés se faire oublier sur de lointains continents.
> Tout le monde a l'air de se satisfaire de cette situation. Tout le monde …ou presque.

Le spectateur est donc pleinement averti : ceux qui ne sont pas satisfaits de « cette situation » vont la prendre en main et faire en sorte que les criminels de guerre nazis ne puissent plus jouir de cette « vie confortable ». En outre, le film est « inspiré de faits réels » : l'élément dramatique est posé. Les époux Klarsfeld ont d'ailleurs accepté de collaborer au film de Jaoui, lui donnant ainsi sans doute un aspect encore plus réaliste. Les premières images du film sont celles de Beate et Serge Klarsfeld tentant d'enlever Kurt Lischka[510] à Cologne. Ils le laissent partir et Beate se dénonce au procureur pour tentative d'enlèvement, espérant que Lischka

[510] Kurt Lischka entre dans la SS en 1933. Deux ans plus tard, il rejoint la *Gestapo*. De 1940 à 1943, il est le chef de la police nazie dans le secteur de Paris et travaille sous les ordres de Knochen. À ce titre, il est le principal responsable de la rafle du Vel d'Hiv. Condamné par contumace à la prison à perpétuité en France en 1950, il n'est jamais inquiété en Allemagne et devient fondé de pouvoir de la société Krücken de Cologne. Lischka sera finalement condamné à dix ans de prison par le tribunal de Cologne en 1980. Il meurt en 1987 à Brühl, http://www.encyclopedie.bseditions.fr/biographie.php?bioid=324&biolib=Lischka+Kurt.

va porter plainte contre elle et qu'un procès aura lieu, procès dont les Klarsfeld profiteront pour révéler le passé nazi de Lischka. Elle est arrêtée. En prison, une codétenue lui dit qu'elle aurait dû tuer Lischka. Beate lui répond : « Les victimes veulent la justice, pas la vengeance[511] ». Mais le procureur allemand décide de ne pas poursuivre Lischka. Le plan des Klarsfeld échoue donc à ce stade. La volonté d'obtenir justice qui guide les époux Klarsfeld est rappelée tout au long du film. Mais, tout comme les procureurs de notre corpus évoqués précédemment, les Klarsfeld doivent combattre l'hostilité et l'obstruction d'hommes politiques. L'idée selon laquelle Barbie a été longtemps protégé par différents gouvernements et continue de l'être, est ainsi évoquée à plusieurs reprises par les Klarsfeld, et notamment le fait que la CIA a protégé Barbie comme d'autres nazis pour contrer le communisme. La lutte menée contre l'inaction voire l'obstruction de différents États (France, Allemagne, Bolivie) apparaît également. Ainsi, Serge Klarsfeld harcèle les autorités françaises pour obtenir des informations sur Barbie, et leur collaboration, alors que Beate cherche à convaincre la justice allemande de rouvrir le dossier de Barbie et de Lischka. Si le procureur allemand finit par accepter d'aider Beate et de relancer une procédure, la France se refuse au départ à accéder aux demandes de son époux. Dans une scène du film, Serge Klarsfeld rencontre le conseiller personnel du Président Mitterrand pour lui présenter l'état de son dossier sur Barbie et lui demander de réclamer au Pérou l'extradition du criminel. L'homme lui répond :

> Monsieur Klarsfeld, comprenez une chose : le Pérou est à deux doigt de rompre ses liens diplomatiques avec la France à cause des essais nucléaire à Mururoa. Les Péruviens y sont très hostiles. Alors je vous suggère vraiment d'attendre un moment plus propice[512].

Mais Serge Klarsfeld n'a pas l'intention d'attendre et face à l'inaction de la France, il contacte un membre du Mossad[513]. Celui-ci refuse de l'aider invoquant des raisons diplomatiques (Barbie vit au Pérou ; les pays d'Amérique Latine votent pour Israël aux Nations Unies et il est important de ne pas se les mettre à dos) et lui suggère lui aussi d'abattre Barbie. Dans une interview Serge Klarsfeld explique :

---

[511] *Hunt for Justice,* TC 01:21:30.
[512] *La Traque,* TC 30:00.
[513] Ce qui ne manque pas de rappeler la même demande faite par Fritz Bauer pour Eichmann.

> Pour Barbie, on a réussi à l'attraper parce que sont arrivés au pouvoir des amis tout simplement, nos amis l'ont mis dans un avion et l'ont envoyé en France. Mais pour qu'ils soient nos amis, il fallait que Beate fasse des campagnes là-bas, il fallait qu'on soit en relation avec des gens qui risquaient de venir au pouvoir et il fallait aussi convaincre le Président de la république qui n'en avait aucune envie. Même dans les affaires comme Maurice Papon il le fallait. Là aussi on a eu des polémiques très dures avec le président de la république Mitterrand, parce que là c'était à l'intérieur de la France…[514].

Aidé de Gustavo Sanchez, un activiste Bolivien devenu secrétaire d'État à l'information et homme de confiance du président bolivien[515], les Klarsfeld parviennent à obtenir que Barbie soit maintenu en prison où il purge une peine pour d'anciennes dettes fiscales. Serge Klarsfeld, accompagné de Régis Debray (qu'il connaît de longue date) est reçu par le président Mitterrand et le convainc d'accueillir Barbie en France après son expulsion de Bolivie, invoquant la mémoire de Jean Moulin. Dans ses mémoires, Serge Klarsfeld raconte :

> J'avais insisté sur la nécessité de l'expulsion plutôt que de l'extradition, car si le problème, comme il se devait, était présenté à une nouvelle Cour suprême bolivienne, celle-ci aurait probablement considéré que les vingt-cinq ans passés en Bolivie par Barbie, devenu citoyen Bolivien, même sous une fausse identité, constituaient selon le droit international une relation personnelle et permanente avec le pays et que, si le nom était faux, l'homme était vrai. En ce cas, l'extradition serait refusée, la Bolivie n'extradant pas ses nationaux [516].

Dans une autre interview, Serge Klarsfeld précise :

> Barbie avait été aussi privé de sa nationalité bolivienne, en raison de fausses déclarations. Il était donc "expulsable", un acte du pouvoir exécutif qui est bien plus rapide qu'une extradition. L'Allemagne avait demandé l'extradition, nous avons demandé son expulsion, et c'est la France qui a obtenu gain de cause[517].

Le réalisateur, Laurent Jaoui, ajoute

---

[514] http://journalpasbanal.e-monsite.com/pages/interview/interview-serge-et-beate-klarsfeld.html.
[515] Gustavo Sanchez fut nommé vice-ministre de l'Intérieur par le Président le 4 février 1983 pour « régler le problème Barbie ». En 1987, il publia un livre intitulé *Comment j'ai piégé Klaus Barbie*, en collaboration avec Elizabeh Rejman, préface de Gilles Perrault, Editions Messidor, 1987
[516] KLARSFELD Beate et Serge, *Mémoires*, Fayard, Flammarion, Paris, 2015, p. 457.
[517] Propos recueillis par François Guillaume Lorrain, 31 octobre 2007, http://www.lepoint.fr/actualites-cinema/2007-10-31/interview-avec-serge-klarsfeld-a-propos-de-klaus-barbie/903/0/207909.

> Serge Klarsfeld a toujours un peu forcé la main de François Mitterrand. Il y avait entre eux un jeu du chat et de la souris. Dès qu'il était question de Vichy, Mitterrand n'était jamais chaud…. Barbie aurait pu faire beaucoup de dégâts s'il s'était mis à raconter, même des balivernes sur sa période lyonnaise[518].

Barbie est enlevé par les Boliviens et emmené dans un avion militaire à destination de Cayenne où il arrive le 5 février 1983. Il est ensuite emmené à Lyon par les français et incarcéré symboliquement à la prison de Montluc[519]. Le 4 juillet il est condamné à la prison à vie pour crimes contre l'humanité, la première condamnation pour ce type de crimes en France. La traque de Klaus Barbie aura duré douze ans et un jour.

Le carton final du film rappelle : « Quelques mois après son arrestation, les États-Unis présenteront officiellement leurs excuses à la France pour avoir recruté Barbie comme informateur juste après la guerre ».

Ajoutons que, comme bien souvent dans la traque de criminels de masse, le rôle des médias est central : ainsi, la photo de Barbie est publiée par le journal *l'Aurore* et les journalistes Sud-Américains n'hésitent pas à dénoncer le passé du criminel nazi au péril de leur vie. Dans cette affaire, comme dans beaucoup d'autres, les époux Klarfeld se sont substitués à la justice. Car ils sont convaincus, comme l'écrivent Eric Conan et Henry Rousso du fait suivant :

> (la justice) est devenue le vecteur de mémoire par excellence, considérée par certains comme le lieu où doivent s'écrire les pages blanches de cette histoire. On lui a demandé de juger, même tardivement, des crimes restés impunis, mais aussi-surtout- de faire œuvre de pédagogie civique[520.]

Les auteurs ajoutent avec un certain optimisme :

> Combien de fois n'a-t-on pas dénoncé bruyamment - et à juste titre- l'incroyable lenteur des procédures ? […] Plus la justice et le pouvoir apparaissaient réticents, plus la pression se maintenait, entraînant par la même une relance périodique du sujet. Scandaleuse sur les plans moral et juridique,

---

[518] http://www.lepoint.fr/actualites-medias/2008-03-07/canal-reconstitue-la-traque-de-klaus-barbie/1253/0/227384.

[519] La prison de Montluc est le lieu d'internement de près de 10 000 hommes, femmes et enfants durant l'occupation allemande et notamment des enfants d'Izieu, de Jean Moulin (victimes de Barbie) et de Marc Bloch. Elle est le lieu emblématique des politiques de répression allemandes dans la région de Lyon.

[520] CONAN Eric, ROUSSO Henry, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard Pluriel, 2013, p. 110 et suiv.

> ces retards ont rendu service à la mémoire : plus on souhaite le silence, plus on fait du bruit autour de ce que l'on cherche à dissimuler.

Les époux Klarsfeld sont, à la différence des trois autres « justiciers » des films du corpus « périphérique » des personnages réels, dont le combat contre l'oubli des crimes nazis et pour la justice des crimes de masse, est central. Ce sont de véritables héros, des combattants de la mémoire, des militants, qui ont voué toute leur existence à la lutte contre l'oubli des crimes nazis et de leurs victimes.

d. Résolution 819

Bien différent est le film de Giacomo Battiato, *Résolution 819*, un téléfilm français de 2008, dans lequel le personnage principal est un enquêteur, Jacques Calvez, inspiré de Jean-René Ruez, qui se voit confier la direction de l'enquête sur Srebrenica par le TPIY de 1995 à 2001. Le film, tourné dans les environs de Prague, bénéficie d'importants moyens et financiers, avec un budget de 3,8 millions d'euros. Inspiré du livre *Nos chers criminels de guerre* [521], le film précise d'emblée : « Ce film est inspiré de faits réels mais certains personnages sont de pure fiction ». Jacques Massey présente Jean-René Ruez au producteur Georges Campana. Un reportage sur son travail d'enquêteur avait d'ailleurs déjà été réalisé par Morad Aït-Habbouche pour l'émission *Envoyé spécial*. A l'issue de cette rencontre, Ruez donne son accord et devient Jacques Calvez, interprété par Benoît Magimel. Jean René Ruez, de mère allemande, s'est très tôt intéressé à la Shoah, et a beaucoup lu sur Nuremberg. Jean-René Ruez explique :

> J'ai relu le scénario pour pointer d'éventuelles invraisemblances, mais elles n'étaient pas de grande importance […]. Dans le film, Calvez est un homme seul, alors que, moi, j'ai été entouré d'une équipe très efficace. Par ailleurs, je n'ai pas eu de contact avec un agent de la DGSE pendant la reconstitution du massacre et la recherche des corps. Le contre-espionnage français n'est intervenu que pour la traque des coupables. Mais, pour moi, l'important est que cette histoire touche un vaste public, car personne ne pourra plus dire "on ne savait pas"[522]...

Le titre du film fait référence à la résolution du conseil de sécurité de l'ONU

[521] MASSEY Jacques, *Nos chers criminels de guerre, Paris, Zagreb, Belgrade en classe affaires*, Paris, Flammarion Enquête, 2006. Jacques Massey est journaliste et historien.

[522] MAUPAS Stéphanie et OURDAN Rémy, « Jean-René Ruez, un policier hanté », *Le Monde,* 25/10/2008, https://www.lemonde.fr/vous/article/2008/10/25/jean-rene-ruez-un-policier-hante_1110965_3238.html.

adoptée le 16 avril 1993 et qui place la population civile de la région sous sa protection[523]. Srebrenica et ses environs deviennent une zone de sécurité protégée par les forces du maintien de la paix des Nations Unies. Or, entre le 11 et le 16 juillet 1995, une opération de nettoyage ethnique est menée par les généraux Mladic et Krstic, au cours de laquelle 7000 hommes et enfants musulmans sont massacrés, sous les yeux de casques bleus impuissants. Les femmes, séparées des hommes, sont emmenées dans des bus et systématiquement violées. Il s'agit sans doute de l'un des massacres les plus meurtrier depuis la Seconde Guerre mondiale. Quelques jours plus tard, alerté par les rumeurs d'un massacre en Bosnie, le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie (TPIY), mandate un policier français, Jean-René Ruez, pour enquêter et établir les faits. Jean-René Ruez, 35 ans à l'époque, est commissaire à la Police Judiciaire de Nice et chargé de la répression du banditisme. Il a postulé au TPIY pour « changer d'air ». Il arrive seul à Tuzla, un petit village non loin de Srebrenica, le 20 juillet 1995, dans un contexte de guerre. Il raconte :

> Les difficultés étaient à l'échelle du crime, avec des milliers de victimes, une soixantaine de sites d'exécution, et des scènes de crimes dispersées sur une zone de 40 kilomètres sur 70 encore sous le contrôle des criminels ou de leurs suppôts. Chaque exhumation, chaque inspection des lieux des massacres devait être organisée comme une véritable opération militaire. […] Chaque matin, nous sortions sans savoir si nous serions toujours vivants le soir[524].

Dans *Résolution 819,* Jacques Calvez apparaît très seul dans son enquête. Comme l'écrivent les journalistes Fabrice de la Patellière et Dominique Jubin :

> Jacques Calvez est, comme nombre de héros, un homme seul.
>
> Un flic français en pleine guerre des Balkans, progressant avec minutie et méthode, accumulant témoignages, indices et preuves avec une pugnacité qui n'a d'égal que son isolement. Un homme qui rentre en guerre alors qu'à l'horizon la paix se profile avec les accords de Dayton. La révélation du crime de Srebrenica n'est plus si bienvenue dans ce contexte politique. L'enquête de Jacques Calvez met d'ailleurs en évidence le camouflage du crime par l'armée serbe, à grand renfort de pelleteuses, de fosses communes qu'on déplace, à coups de rumeurs de combats à la "loyal" entre soldats.

---

[523] La Résolution 819 a été adoptée le 16 avril 1993. Le texte complet est accessible à l'adresse http://www.un.org/fr/documents/view_doc.asp?symbol=S/RES/819(1993).
[524] SEMO Marc, « Un policier face aux charniers », *Libération,* 05/07/2005.

> Jacques Calvez est un passeur. Rempli des récits d'horreur des survivants, au milieu de camps de réfugiés, face à la douleur des familles des victimes, il se rend de temps à autre de "l'autre côté", à La Haye, si propre, si nette, respirant la paix, et doit convaincre des magistrats de lui allouer des moyens, et une équipe.
>
> Les pays d'Europe, dont la France, ont "fermé les yeux" sur la guerre en ex-Yougoslavie. Après l'échec de la politique de maintien de la paix par les forces d'interposition, c'est paradoxalement par l'enquête policière de Jacques Calvez que revient le sentiment de justice et de dignité. En restituant aux familles les corps des victimes du massacre, en conduisant devant le tribunal de La Haye ceux qui sont responsables[525].

Calvez est donc qualifié à la fois de héros et de solitaire, ce qu'il nie avoir été, comme nous l'avons relevé plus haut. Plusieurs scènes illustrent le manque de coopération des États. Dès le début du film, le contexte est posé lorsque le Colonel Karremans, commandant du bataillon des casques bleus néerlandais, stationné au Poste FORPRONU à Srebenica demande des renforts au Général Janvier, Commandant de la force de paix de l'ONU :

> Colonel : Général, cela fait six jours qu'ils nous bombardent et cela fait six jours que je vous demande du support. […] Je ne suis pas en mesure de défendre ces gens pas plus que je ne suis en mesure de défendre mon bataillon.
>
> Général : Je n'ai pas l'autorité pour déclencher des frappes. Nous sommes des forces de maintien de la paix. Nous ne sommes pas des combattants aux côtés des Bosniaques.
>
> Colonel : Contactez le commandant en chef de l'OTAN.
>
> Général : L'Amiral Layton Smith est en vacances. Et je n'arrive pas à joindre le secrétariat général de l'ONU à New York. La situation est intenable, je le dis depuis longtemps. Je ne veux pas de victimes parmi les civils et encore moins parmi les soldats forces de l'ONU.
>
> Colonel : Vous ne voulez donc pas comprendre que si nous ne déclenchons pas de frappe aérienne il y aura encore plus de victimes !

---

[525] LA PATELLIERE Fabrice de, JUBIN Dominique, « Autopsie d'une scène de crime européenne », *Comme au cinéma,* http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/resolution-819,108760-note-59153.

> Général : C'est vous qui ne voulez pas comprendre que si nous déclenchons des frappes de notre propre initiative, vous serez les premières victimes de Mladic. […] il n'y a pas d'autre solution que d'attendre[526].

Autour du colonel, c'est le chaos : la population civile exposée aux tirs tente de fuir. Les casques bleus sont impuissants et les soldats de Mladic les narguent, leur prenant leur casque et menaçant l'un d'eux qui tente de s'interposer, d'une arme sur sa tempe. Mladic arrive dans un char et déclare : « si l'Otan attaque, vous êtes morts ! on va déplacer les musulmans ». Une autre scène du film illustre de manière criante, cette inertie, scène qui évoque d'ailleurs irrésistiblement un moment du film *Hunt for Justice* dans lequel les casques bleus contrôlant la frontière se voient contraints de laisser passer le criminel Radovan Karadzic, pourtant recherché par la justice, car ils n'ont pas l'autorisation de l'arrêter. Dans *Résolution 819*, une voiture avec à son bord Karadzic passe un point de contrôle tenu par les soldats de l'OTAN mais repart sans être inquiété. Le soldat s'adresse à son lieutenant :

> Soldat : Lieutenant, celui-là c'était Karadzic
> Lieutenant : On n'a pas l'ordre formel de l'arrêter
> Soldat : C'est un putain de criminel de guerre oui ou non ?
> Lieutenant : Ça nous a couté de gros efforts pour arrêter cette putain de guerre. Prendre Karadzic maintenant pourrait énerver les Serbes et peut-être faire recommencer toute cette merde. On n'a pas besoin de ça. On a vu un mec qui ressemblait un peu à Karadzic OK[527] ?

Quelques instants auparavant, Calvez, reçu par une équipe du TPIY pour faire le point sur son dossier, avait reçu l'assurance que les criminels Mladic et Karadzic étaient surveillés par les troupes de l'ONU. Le massacre de Srebrenica, commis sous les yeux de la communauté internationale a obligé l'ONU, la France et la Hollande à s'expliquer sur la non-intervention de leurs forces militaires, et à déterminer les responsabilités politiques dans l'affaire. Des missions d'enquêtes ont été créées. En novembre 2001, le rapport de la commission d'enquête française est rendu public. Comme l'explique Philippe Mesnard :

> Déclarées générales, les responsabilités retombent aussi bien sur le bataillon néerlandais que sur les troupes bosniaques exfiltrées deux mois avant le massacre. En conséquence, la part revenant aux militaires français est relativisée, et celle de leur autorité de tutelle, plus encore. L'hypothèse d'une

[526] *Résolution 819*, TC 02:57.
[527] *Ibid.,* TC 01:08:31.

> négociation, à quelque niveau que ce soit, pour la libération de casques bleus étant rejetée, la question politique reste indéfinie, du moins en ce qui concerne une désignation nominale des responsables. Toutefois, il est clairement reconnu que le massacre est aussi un « échec pour la France » et qu'au général Janvier incombent des « erreurs d'appréciation ». Si les responsabilités morale et politique sont acceptées, sur les plans technique et juridique, tout reste flou[528].

Le général Janvier, comme nous pouvons le voir dans *Résolution 819*, avait notamment refusé d'autoriser les frappes de l'OTAN susceptibles de bloquer l'avance des forces serbes et la prise de l'enclave. Tout comme le faisait d'une autre façon *The Hunting Party*, le film de Battiato porte un regard désabusé sur la justice pénale internationale. Le héros, Jacques Calvez, quitte la Yougoslavie plein d'amertume, peu enclin à croire en la justice pénale internationale. Un journaliste de *Télérama* utilise le terme, sans doute un peu maladroit de « Juste » pour parler du personnage de Jacques Calvez, ajoutant :

> Ce jeune commissaire de police français a consacré six années de sa vie à enquêter sur ce que les Bosniaques considèrent comme leur Auschwitz : Srebrenica[529].

Mais ces quatre films s'arrêtent tous aux portes du tribunal, tout comme une grande partie des films du corpus (sur quatorze films, seuls huit sont des *court room movies*). Ce que ces films souhaitent montrer, c'est l'héroïsme du procureur, de l'enquêteur, du journaliste, et non le fonctionnement de la justice une fois le criminel arrêté. Comme le dit Giulio Ricciarelli à propos de son film :

> Le film est avant tout l'histoire du personnage joué par Alexander, son parcours singulier qui fait de lui l'homme qu'il est devenu, de ses enquêtes jusqu'au procès. Un film de procès ? Pourquoi pas, encore que si vous montrez le procès, il vous faut des acteurs qui jouent comme des témoins dans un procès justement. Or je pense qu'aujourd'hui, c'est quelque chose de difficile à faire. Il y a effectivement eu une époque où c'était un genre très populaire. Mais aujourd'hui, je crois que c'est trop daté[530].

---

[528] MESNARD Philippe, « Srebrenica, entre mission et commission », *Mouvements*, vol. 20, nº 2, 2002, p. 146-151.

[529] MILOT Olivier, « Jean-René Ruez : 'À Srebrenica, nous avons trouvé 28 fosses communes secondaires' », 16/10/2008, http://www.telerama.fr/television/penetrer-dans-un-charnier-ca-bouleverse-la-conception-de-l-etre-humain,34833.php.

[530] PALLARUELO Olivier, RICCIARELLI Giulio, « L'Allemagne a vécu avec une chape de plomb pendant 20 ans », 29/04/2015, http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18641420.html.

Ainsi, la figure du procureur peut-elle sans doute être élargie, dépassée, pour inclure d'autres figures de « justice », d'autres personnages en quête d'équité, d'autres « héros » pourchassant les criminels de masse au nom de la communauté des victimes, de l'humanité. Dans la majorité des films de ce corpus secondaire, le schéma est sensiblement le même : un héros, un homme ou une femme, procureur, juge, avocat, enquêteur ou journaliste, cherche à faire traduire en justice un ou plusieurs criminels et rencontre diverses oppositions, toutes émanant d'hommes ou de puissances hostiles. Le héros ou l'héroïne parvient à vaincre ses oppositions et à faire triompher la justice (sauf dans *The Statement* où Brossard est assassiné). Cependant ce « héros » n'agit pas au nom de la « justice » au sens strict du terme. Il n'est pas investi de la fonction de procureur. Il agit donc « à côté » de la loi, et même « contre » la loi parfois, en mercenaire. Sa représentation laisse donc nécessairement plus de latitude, plus de liberté au réalisateur qui n'est contraint ni par l'histoire, ni par le cadre strict de la justice. Le schéma suivant propose d'identifier pour la plupart des films du corpus, la présence de forces hostiles auxquelles le procureur se trouve confronté, ainsi que l'identification des criminels[531] :

	HOMMES / PUISSANCES HOSTILES	**HEROS/HEROÏNE**	**CRIMINEL(S)**
Hunt for Justice	États membres de l'ONU, et de l'OTAN	Louise Arbour (procureure)	Criminels de l'ex-Yougoslavie et plus particulièrement Milosevic
Sturm	Fonctionnaires de la justice (procureur, président), représentants des États membres de l'OTAN, anciens criminels	Hannah Maynard (procureure)	Goran Duric
Ustanicka Ulica	Justice, puissances obscures et hauts placées	Dusan Ilic (procureur)	Sredoje Govoruša The Huntchback
Im Labyrinth des Schweigens	Hauts fonctionnaires divers au passé nazi	Johann Radmann (procureur)	Nazis ayant œuvré à Auschwitz
Der Staat gegen Fritz Bauer	Hauts fonctionnaires divers au passé nazi	Fritz Bauer (procureur)	Eichmann
The Statement	Homme puissant au sein du gouvernement français (ancien milicien) Eglise catholique	Annemarie Livi (juge d'instruction)	Pierre Brossard
The Hunting Party	Puissances de police et États membres de l'ONU et OTAN	Simon Hunt (journaliste)	Radoslav Bogdanović

Resolution 819	Plutôt un manque de coopération des États	Jacques Calvez (enquêteur)	Draganovic, Mladic et Karadzic
La Traque	Justice allemande et gouvernement français	Beate et Serge Klarsfeld (chasseurs de nazis et avocat)	Klaus Barbie

Les parcours de ces héros renvoient tous au schéma de Joseph Campbell. Si l'on reprend le tableau établi pour Johann Radmann, pour chacun des héros évoqués ci-dessus[532], l'on s'aperçoit que leur parcours comprend des similitudes :

1) Le monde ordinaire : il est toujours présent. Il s'agit de la vie quotidienne, celle du héros avant qu'il ne décide de se lancer à la poursuite du criminel.

2) L'appel de l'aventure : il débute soit par une rencontre soit par une découverte soit par un nouveau dossier.

3) Le refus de l'appel : cette étape n'est pas toujours présente dans les films du corpus. Elle peut cependant se traduire par un certain découragement, de la lassitude, le sentiment de ne pas être en mesure de mener à bien sa tâche.

4) La rencontre du guide : Dans le parcours des héros des films du corpus, il y a le plus souvent une rencontre. Il peut s'agir soit d'une personne travaillant à leurs côtés (Pasko dans *Hunt for Justice*, Angermann dans *Der Staat gegen Fritz Bauer*, soit d'une victime (Mira Arendt dans *Sturm*) soit d'un supérieur hiérarchique (Bauer dans *Im Labyrinth des Schweigens* ou le procureur Tuzilac dans *Ustanicka Ulica)*

5) Le passage du seuil de l'aventure : Il s'agit du nœud dramatique, du moment où l'histoire bascule. Elle existe bien entendu dans tout récit. Il peut s'agir de nouveaux éléments dans un dossier, comme une lettre (celle de Lothar Hermann dans *Der Staat gegen Fritz Bauer*, ou au contraire, un dossier qui s'effondre (le suicide d'un témoin dans *Sturm*) ou une rencontre avec les victimes (*Hunt for Justice*).

6) Épreuves, rencontres des alliés et des ennemis : tous les procureurs (ou les « héros » assimilés aux procureurs) sans exception, font face à des épreuves et affrontent des obstacles au cours de leur quête pour la justice. Ces obstacles ont été détaillés précédemment. Ils sont tous de nature politique.

7) L'accès à la caverne : c'est le moment où le « héros » fait face à un changement ou à une découverte. Par exemple le récit douloureux de victimes (comme celui de Paszko dans *Hunt for Justice* ou celui de Mira Arendt dans *Sturm,* de Simon Kirsch

[532] Mais ce schéma pourra être valable pour d'autres films du corpus comme *Nichts als die Wahrheit*.

dans *Im Labyrinth des Schweigens*). Il s'agit d'un moment décisif, un moment d'immersion à partir duquel le récit va basculer.

8) L'épreuve ultime : c'est un moment de suspens, où le héros se retrouve en danger (physique ou psychique) et peut même frôler la mort. Les forces du mal sont sur le point de gagner la bataille et l'issue du combat est incertaine. Ainsi Dusan Ilic (*Ustanicka Ulica*) et Simon Hunt (*The Hunting Party*) se retrouvent-ils prisonniers des criminels qu'ils poursuivent. Louise Arbour (*Hunt for Justice*) se voit refoulée à la frontière du Kosovo. Fritz Bauer (*Der Staat gegen Fritz Bauer*) se heurte à la méfiance des Israéliens qui semblent peu enclins à lui livrer Eichmann. Beate Klarsfeld (*La Traque*) est enlevée par la police politique bolivienne.

9) L'acquisition de l'objet de la quête : c'est le moment où le héros parvient obtenir tout ou partie de ce qu'il recherchait. Comme l'inculpation ou l'arrestation d'un ou plusieurs suspects.

Les trois dernières étapes, le chemin du retour, la renaissance, et le retour avec l'objet de la quête, ne sont pas toujours présentes dans les fictions du corpus. Cependant, elles apparaissent sous des formes plus ou moins elliptiques. Une fois leur mission accomplie, les héros des fictions du corpus ne sont plus les mêmes, ils ont eu à faire à des criminels de masse, à des actes de violences extrêmes et ont dû affronter de nombreux ennemis et des situations souvent périlleuses. Ils sont donc profondément transformés.

2. Un combat pour l'Histoire

> Désormais, les traces de l'événement demeureront éternelles et indélébiles.
> Antoine Garapon [533]

Au-delà du combat contre le politique, c'est une véritable responsabilité face à l'histoire de l'Humanité dont sont investis les procureurs des fictions du corpus et les acteurs du procès plus généralement. En ce qui concerne les procès de Nuremberg, il s'agit de la première fois dans l'histoire que des criminels de guerre sont jugés pour crimes contre l'humanité. Les puissances alliées pressentent l'importance de ce procès pour les générations futures et c'est sans doute la raison

[533] GARAPON Antoine, « Mise en images de la justice : à défis nouveaux, garanties nouvelles », *Images documentaires,* nº 54, 2005, p. 82.

pour laquelle il est décidé que le procès sera filmé. Les images constitueront une archive historique pour les générations futures.

2.1 Aspects historiques

Mais pourquoi une telle responsabilité face à l'Histoire pèse t'elle sur les épaules des procureurs ? Le procureur dispose d'un pouvoir discrétionnaire pour engager des poursuites. C'est à lui qu'il incombe de faire face aux accusés, aux côtés de la communauté des victimes, c'est encore lui qui, dans le cadre de son enquête (dans un procès de *common law*, il n'y pas de juge d'instruction) fait face aux éléments de preuve souvent insupportables dans ce type de procès. Enfin, c'est à lui qu'il appartient de requérir contre les accusés. Même si la décision finale appartient au juge, c'est ce réquisitoire final qui demeure le plus souvent, lui conférant un caractère « historique ». Ainsi, conscient de l'importance de son rôle, Robert Jackson, le premier procureur de l'histoire à requérir dans le cadre d'un procès pour crime contre l'humanité (qu'il nomme « crimes contre la paix du monde »), affirme dans sa déclaration d'ouverture au procès de Nuremberg :

> Le privilège d'inaugurer dans l'histoire le premier procès pour des crimes contre la paix du monde impose de graves responsabilités. Les crimes que nous cherchons à condamner et à punir ont été si prémédités, si néfastes, si dévastateurs que la Civilisation ne peut tolérer qu'on les ignore car elle ne pourrait survivre à leur répétition. Que quatre grandes nations, exaltées par leur victoire, profondément blessées, arrêtent les mains vengeresses et livrent volontairement leurs ennemis captifs au jugement de la loi, est l'un des plus grands tributs que la Force paya jamais à la Raison[534].

Jackson pressent déjà que le procès dans lequel il intervient, sera historique. Telford Taylor rapporte ses propos aux termes desquels il semble vouloir se justifier et déjà s'inquiéter de la postérité du procès :

> Avant d'entrer dans la discussion détaillée des preuves, des considérations d'ordre général pouvant influer sur le crédit accordé à ce procès aux yeux du monde doivent être envisagées en toute franchise […].
>
> Malheureusement, le caractère de ces crimes est tel que l'accusation doit être présentée, et le jugement rendu par les nations victorieuses contre leur ennemi vaincu. Le caractère mondial des actes d'agression commis par ces hommes

[534] Extraits des minutes en français du procès, TMI minutes françaises, t. II, p. 106-166.

> n'a laissé que quelques pays réellement neutres. […] Il faut que nous n'oubliions jamais que les faits sur lesquels nous jugeons ces accusés aujourd'hui sont les faits sur lesquels l'histoire nous jugera demain. Tendre un calice empoisonné à ces accusés, c'est le porter nous-mêmes à nos lèvres. Il faut, dans notre tâche, que nous fassions preuve d'une objectivité et d'une intégrité intellectuelle telles que ce procès s'impose à la postérité, comme ayant répondu aux aspirations de justice de l'humanité[535].

Guillaume Mouralis précise que Jackson souhaitait :

> constituer une archive irréfutable du national-socialisme, le procès devant à la fois servir l'histoire en documentant le nazisme et fonder une politique appropriée de la mémoire. […] Enfin, sur un mode mineur, il convenait, selon lui, de proposer une leçon d'histoire aux vaincus comme au monde entier[536].

Les propositions suivantes : « l'histoire nous jugera demain », « s'imposer à la postérité », montrent à quel point Jackson a intégré la portée universelle de ce premier procès pour crimes contre l'humanité.

C'est la même responsabilité dont Gideon Hausner, procureur dans le procès Eichmann, semble être investi. Comme le souligne Michal Shaked, auteur du livre *Moshe Landau, Shofet*[537]*,* et professeure de droit à l'Université de Droit de Tel Aviv :

> (Hausner) hoped to « transmit meaning » and to provide « a living documentation on the horrible national and human catastrophe[538].

Dans un autre registre, Fritz Bauer a pour ambition que la société allemande dans son ensemble se confronte à son passé. C'est la raison pour laquelle il insiste tant pour qu'Eichmann soit jugé en Allemagne. Durant le procès d'Auschwitz-Francfort, il déclare que le but ultime est de faire comprendre aux Allemands qu'ils auraient dû dire non au nazisme et à la barbarie. Il s'érige en éducateur des nouvelles générations et estime que ce procès doit avoir une vertu pédagogique. Comme l'explique Werner Renz :

---

[535] TAYLOR Telford, *Procureur à Nuremberg, op. cit.*, p. 185-186.
[536] MOURALIS Guillaume, « Le procès de Nuremberg… », art. cité.
[537] SHAKED Michal, *Moshe Landau, Judge [Moshe Landau Shofet*], Tel Aviv, Yediot Ahronot, 2012.
[538] SHAKED Michal, « The Unknown Eichmann Trial. The Story of the Judge », *Holocaust and Genocide Studies,* vol. 29, nº 1, Spring 2015, p. 1-38. Michal Shaked a également exercé la profession de procureur auprès du ministère de la Justice israelien et a écrit de nombreux articles sur l'histoire de la justice en Israël : [538] [Hausner] espérait « transmettre un sens » et fournir « une documentation vivante sur l'horrible catastrophe nationale et humaine ».

> F. Bauer apparaît comme l'une des figures de proue des deux premières décennies de la République fédérale… contre les tendances révisionnistes ou conservatrices, contre le négationnisme, contre celles et ceux qui souhaiteraient tourner définitivement la page du national-socialisme[539].

La majorité des procureurs représentés dans notre corpus reprennent à leur compte cette responsabilité réelle face à l'histoire, adoptant ainsi l'attitude et le comportement de héros. Certains se livrent à de véritables leçons d'histoire, prononçant des déclarations solennelles, déclarations reprenant bien souvent tout ou partie de celles prononcées par les procureurs historiques.

2.2 Aspects fictionnels

2.2.1 Nuremberg

Ainsi dans *Nuremberg*, (Yves Simoneau, 2000) le procureur Jackson (Alec Baldwin) reprend mot pour mot les termes du réquisitoire introductif de Robert Jackson au procès de Nuremberg. Le réalisateur s'attache à décrire non seulement le procès mais également sa préparation. Il met en scène les doutes de Robert Jackson (qui n'a pas exercé de poursuites depuis des années et est à titre personnel opposé à la peine de mort), les réunions entre les Alliés ainsi que les pressions exercées par les différentes parties pour prendre la direction du procès. Simoneau montre bien que les Américains ont déjà perçu la portée de Nuremberg au moment même de sa mise en place. Ils se posent des questions essentielles : qui inculper ? Quelle loi utiliser ? Quelle sera la légitimité du tribunal ? À notre connaissance, il s'agit à ce jour du seul film de fiction qui explore ces questions de cette façon. Le film, qui dure trois heures, est un véritable *court room* movie. Robert Jackson, qui en en est le principal protagoniste, avec Hermann Göring, y est dépeint comme un homme d'exception, le pivot du procès. C'est ainsi qu'il se voit confier non seulement la fonction de procureur mais aussi celle « d'architecte » du procès de Nuremberg par le gouvernement américain :

> The trial is yours to create. You get to set the rules, hire the staff, find the setting. You even get to pick the defendants[540] .

---

[539] RENZ Werner *et al.,* « Entretien. Fritz Bauer… », art. cité.
[540] *Nuremberg,* TC 07:55 : « C'est à vous de créer ce procès. Vous fixez les règles, embauchez le personnel, trouvez le cadre. Vous pouvez même choisir les accusés ».

Comme il le dit lui-même, orchestrer le procès lui confère une véritable responsabilité vis-à-vis de l'histoire :

> What we are faced with or so it appears is the secular equivalent of drafting the ten commandments. Each nation has its criminal statutes but for the world at large none exist[541].

Comparer l'établissement du statut du Tribunal militaire international à l'écriture des dix commandements paraît assez démesuré. Mais Simoneau a apparemment souhaité faire de Jackson (et de Göring) ses personnages principaux, centrant son film sur leur combat respectif.

Comme l'écrit le journaliste David Zurawik :

> Baldwin is the big star with the heaviest dramatic lifting to do. After all, his Jackson is essentially representing decency and civilization against the horrific barbarism of Hitler's Third *Reich*[542].

Ainsi, Robert Jackson, semble être dans le film de Simoneau le maître du procès, manifestement habité par la volonté de laisser une trace dans l'histoire de la justice pénale internationale. John Q. Barrett[543], professeur de droit à l'université de Saint John à New York, et membre du conseil d'administration du Robert H. Jackson Institute, évoque le rôle essentiel du procureur dans la mise en place du procès de Nuremberg :

> His public articulation of Nuremberg itself actually began in June 1945 when he wrote and released a report to the President that was the blueprint for everything that followed. This report was a beautiful, sparkling document that came from Jackson's mind and pen. It was published in newspapers across the United States and caused a flood of lawyers to seek jobs from Jackson. It also, more substantively, did much to bring the British on board with the United States' vision going into negotiations with their French and Soviet allies[544].

---

[541] Nuremberg, TC 19:28 : « Ce à quoi nous sommes confrontés, me semble -t-il, est l'équivalent séculier de la rédaction des dix commandements. Chaque nation a ses lois criminelles, mais pour le monde entier, il n'en existe pas ».

[542] ZURAWIK David, « Conscience effort with clout from Alec Baldwin, TNT puts the horrors of the Third *Reich* into an emotion-packed Nuremberg », 15/07 2000, http://articles.baltimoresun.com/2000-07-15/features/0007150053_1_alec-baldwin-nuremberg-henry-fonda. « Baldwin est la vedette qui a le plus gros rôle dramatique à jouer. Après tout, son Jackson représente essentiellement la décence et la civilisation contre l'horrible barbarie du troisième *Reich* d'Hitler... ».

[543] John Q Barett prépare une biographie de Robert Jackson. Elle n'a, à notre connaissance, pas encore été publiée.

[544] BARRETT John Q., « The Nuremberg Roles of Justice Robert H. Jackson », *Washington University Global Studies Law Review,* vol. 6, nº 3, 2007, http://openscholarship.wustl.edu/law_globalstudies/vol6/iss3/5. « La présentation au public de

INTERTITRE La vraie histoire de Robert Jackson

Né en 1892 dans une ferme familiale du nord de la Pennsylvanie, Robert Jackson vient d'un milieu modeste. Il passe une seule année à l'université de droit. Après avoir été apprenti dans un petit cabinet d'avocats à Jamestown (New York), il devient avocat, profession qu'il exercera pendant près de vingt ans. Il a dix-huit ans lorsqu'il rencontre Roosevelt pour la première fois. Celui-ci le fera ensuite venir à Washington où il le nommera à plusieurs postes clés comme juriste ou avocat. En 1941, il devient juge Assesseur à la Cour Suprême des États-Unis. « Lieutenant » de Roosevelt, il est pressenti pour être son successeur à la présidence des États-Unis. Au moment du procès de Nuremberg, il est l'un des neuf juges de la cour Suprême, l'un des plus talentueux. La décision de Truman de le nommer procureur général semble indiquer le sérieux avec lequel les américains envisagent l'accusation à Nuremberg. Cette nomination va contraindre les Alliés à choisir des personnalités avec suffisamment d'autorité et de compétence, pour pouvoir rivaliser avec le procureur américain. Jackson nourrit des ambitions et sa nomination aux fonctions de procureur du procès de Nuremberg est une grande satisfaction. Pourtant, au début du procès, il n'a pas encore pris la mesure de ce qui l'attendait et pense pouvoir mener un procès rapide. La suite du procès montrera à quel point il s'était fourvoyé. Jackson demeurera célèbre pour son opening statement et son closing argument au procès de Nuremberg qui furent, comme l'écrit Telford Taylor, déclamés « avec une force, une sensibilité, une dignité dont nul autre, à mon sens, n'aurait été capable[545] ».

Quelque temps avant le début du procès, il rappelait ainsi :

Toute position juridique affirmée au nom des États-Unis aura une importance considérable dans l'évolution future du droit international. En des époques non troublées, le droit réel dans la communauté internationale se développe lentement. L'inertie pèse plus lourdement sur la société des nations que sur toute autre société. Nous nous trouvons aujourd'hui à l'un de ces moments singuliers où la pensée, les institutions et les coutumes du monde ont été ébranlées par les répercussions de la guerre mondiale sur la vie de millions

Nuremberg commença en juin 1945 lorsqu'il écrivit et publia un rapport au Président qui servit de modèle à tout ce qui suivit. Le rapport était un magnifique, brillant document issu à la fois de l'esprit et de la plume de Jackson. Il fut publié dans les journaux à travers les États-Unis et suscita un flot de candidatures d'avocats désireux de travailler avec Jackson. Il fut également pour beaucoup dans la décision des Britanniques de partager la vision des Américains en ce qui concernait le début des négociations avec les alliés français et soviétiques ».

[545] TAYLOR Telford, *Procureur à Nuremberg, op. cit.*, p. 185-186.

> d'individus. Ces occasions se présentent rarement et disparaissent vite. Il nous incombe la lourde responsabilité de veiller à ce que notre comportement pendant cette période instable oriente la réflexion du monde vers une application plus ferme des lois de la conduite internationale afin que la guerre paraisse moins séduisante à ceux qui ont les gouvernements et le destin des peuples entre leurs mains[546].

2.2.2 Music Box

C'est un autre type de procureur que propose *Music Box* (1989), un film de Costa-Gavras inspiré notamment du procès de Demjanjuk. *Music Box* raconte l'histoire de Mike Laszlo, émigré roumain, accusé d'avoir dissimulé des éléments de son passé pour obtenir la nationalité américaine. Il comparaît devant la Cour fédérale de Chicago, après avoir été convoqué par le bureau des enquêtes spéciales, pour un procès de nature civile. Il est accusé d'avoir fait partie des « Arrow cross » ou « Sections spéciales »[547], unité des gendarmes hongrois fin 1944 début 1945 et d'avoir fait partie d'un escadron de la mort. Sa fille, Ann Talbot (Jessica Lange), brillante avocate, persuadée que son père fait l'objet d'une fausse accusation, accepte de le défendre, face au procureur Jack Burke (Frédéric Forrest), lui-même profondément convaincu du fait que Laszlo est bien un ancien tortionnaire nazi. Le procureur Burke est un personnage plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. Originaire d'une famille modeste (son père tenait un restaurant), il étudie le droit et commence sa carrière comme assistant du procureur (District Attorney)[548] puis entre dans l'armée. Au moment où il est chargé de l'enquête et de la poursuite de Laszlo, il exerce les fonctions de procureur au sein du bureau des enquêtes spéciales[549]. Hormis le fait qu'il est veuf, sa femme étant décédée dans un accident de voiture, on ne saura rien de plus sur son passé. L'apparence physique peu soignée de Burke (joues couperosées, traits tirés, vêtements usés) qui tend à laisser croire

---

[546] *Ibid*., p. 64.

[547] Le parti des Croix fléchées ou *Arrow Cross* est un parti antisémite et fasciste, fondé et dirigé par Ferenc Szalasi. À son arrivée au pouvoir en Hongrie, en octobre 1944, le parti des Croix fléchées institue un régime de terreur, regroupant avec l'aide des nazis une partie de la communauté juive dans un ghetto et se livrant à de nombreuses exactions. Le gouvernement dirigé par les Croix fléchées fut dissous à l'arrivée de l'armée soviétique à Budapest en 1945. Si plusieurs dirigeants furent jugés et condamnés, la plupart des membres du parti ne fut pas inquiétée.

[548] Le DA ou District Attorney est un procureur nommé ou élu pour une zone géographique spécifique. Il est chargé de toutes les affaires criminelles de sa zone géographique. Burke précise ici qu'il travaille pour le « county », c'est à dire pour le canton qui est une sous division de chaque État.

[549] L'Office of Special Investigations (OSI) fut créée au sein du Département de la Justice américain en 1979.

qu'il est seulement un simple fonctionnaire au service de l'état, est trompeuse. Malmené par sa contradictrice qui tente à de multiples reprises de le déstabiliser, Jack Burke est en réalité un « justicier » discret mais tenace, convaincu d'avoir face à lui un criminel de masse et décidé à le confondre. Par contraste, Ann Talbot, en dépit d'une attitude agressive et sûre d'elle, va se révéler d'une grande naïveté : elle ignore les multiples avertissements émanant notamment de ses collaborateurs qui lui demandent « What do we know about our parents ? », et malgré les nombreux témoins qui identifient son père comme étant Mischka, le redoutable criminel de masse, elle se refuse à envisager la culpabilité de celui-ci. Par rapport à elle, Burke dispose de plusieurs avantages : il est du bon côté, celui des victimes (nous y reviendrons) ; il a perdu toute illusion sur le genre humain ; son expérience en tant que procureur et les preuves dont il dispose, lui ont permis de comprendre immédiatement à qui il avait à faire. Il incarne un personnage épris de justice, décidé à faire triompher l'histoire et la loi. Mais il est aussi cet homme d'un milieu social modeste, socialement bien inférieur à Ann Talbot dont l'ex beau-père le riche Harry Talbot, ancien de la CIA, tient des propos troublants à la limite du négationnisme[550]. Lorsque le dossier de l'accusation semble s'effondrer après la déposition d'un témoin en Hongrie, Burke reste convaincu de la justesse et de l'importance de sa mission, expliquant ainsi à Ann Talbot :

> Do you really think I give a damn about punishing an old man ? I don't have any vengeance in my heart but I'll tell you what I do care about : I care about remembering. It is too late to change what happened but it is never too late to remember what happened[551].

Cette phrase émanant d'un procureur à l'apparence anodine exerçant sa mission dans un petit tribunal de province, est tout à fait remarquable : Burke ne se contente pas de poursuivre un criminel de masse, et de tenter de le faire condamner, il cherche également et surtout, à « se souvenir » c'est-à-dire à laisser les victimes s'exprimer et à laisser une trace dans l'histoire. C'est à un travail de mémoire qu'il se livre. C'est ainsi qu'il conseille à Ann Talbot d'aller se recueillir sur les bords du Danube, ce qu'elle fait en effet. Costa-Gavras filme longuement les mouvements

---

[550] « Pensez-vous vraiment que je me soucie de punir un vieil homme ? Je n'ai aucune vengeance dans mon cœur, mais je vais vous dire ce qui m'importe : c'est se souvenir qui m'importe. Il est trop tard pour changer ce qui est arrivé, mais il n'est jamais trop tard pour se souvenir de ce qui s'est passé ».

[551] *Music Box,* TC 1:36:03.

de l'eau du Danube, comme en hommage aux milliers de Juifs hongrois assassinés sur les bords de la rivière par les nazis et dont certaines dépouilles y ont récemment été repêchées[552].

Figure 27 : Ann Talbot au bord du Danube, Music Box

Ann Talbot se promène longuement sur les rives du Danube, et trouve enfin la force d'aller voir l'ancien camarade de son père pour obtenir des réponses sur certains pans de son histoire demeurés dans l'ombre. Lorsqu'elle parvient à la conclusion que son père a bien été le criminel sanguinaire dépeint par les victimes, elle décide de laisser la justice suivre son cours et envoie les photos l'incriminant au procureur Burke. La lettre qu'elle adresse à Burke commence par ces mots : « I went down to the river bank …[553] », alors que des images du fleuve du Danube (enfin apaisé) apparaissent en montage alterné sur fond de musique folklorique hongroise. Les images suivantes montrent la une du *Chicago Tribune* après l'envoi des photos par Ann Talbot.

[552] En 2005, les artistes Can Togay et Gyula Pauer conçoivent et réalisent un mémorial sur les bords du Danube à Budapest. Ce mémorial appelé « Les chaussures au bord du Danube » est dédié aux victimes juives hongroises de la Shoah amenées et assassinées au bord du fleuve, obligées de se déchausser avant d'être fusillées et jetées dans le Danube. En 2011, des restes humains sont trouvés dans le Danube, à l'occasion de la rénovation d'un pont. Ces restes ont été enterrées selon le rite juif. Plus de 550 000 Juifs hongrois furent assassinés durant la Shoah, soit environ 70 % de la population juive hongroise d'avant-guerre.

[553] « Je suis descendue sur les bords de la rivière ».

Figure 28 : Une du Chicago Tribune, Music Box

Les photos de Michael Laszlo habillé en costume des Croix Fléchées voisinent avec celle de Jack Burke qui a enfin obtenu gain de cause : les américains vont se souvenir de ce qui s'est passé en Hongrie un peu plus de quarante ans auparavant. Le rapport de forces s'est inversé et le procureur Jack Burke a inscrit son combat pour la justice dans l'Histoire.

2.2.3 Hunt for Justice

Louise Arbour (*Hunt for Justice*), semble être investie d'une même responsabilité face à l'histoire. C'est en invoquant celle-ci (au travers de la notion d'« héritage ») qu'elle finit par convaincre le général britannique Mortimer de coopérer avec le TPIY, le mettant face à ses responsabilités :

> La prochaine fois qu'un chef pensera pouvoir désobéir à la Convention de Genève le sang sera sur nos mains aussi. Je ne sais pas si vous voulez laisser cela comme héritage général mais moi non[554].

Lors de la présentation du film, la maison de production Gala Films insiste sur «la signification historique » du travail de Louise Arbour et l'objectif du film de « sauver les générations futures ». Ces objectifs ambitieux sont en effet assez présents dans le film : Louise Arbour, comme nous l'avons déjà évoqué, entreprend une véritable croisade pour que les criminels soient jugés et que leur procès laisse une véritable trace dans l'histoire.

Comme le dit Carla Del Ponte, successeur de Louise Arbour aux fonctions de procureur des TPIY :

[554] *Hunt for Justice*, TC 01:13:50.

> Ici c'est peut-être la première fois que j'ai vraiment la sensation de faire quelque-chose de positif, de positif pour la société. Dans le sens que finalement, on pourra abolir l'impunité des puissants[555].

2.2.4 J'étais à Nuremberg

Le téléfilm français *J'étais à Nuremberg,* (André Chandelle, 2011), fait du procureur adjoint le personnage principal de son film. Le jeune procureur Pierre Bernard, assistant de Champetier de Ribes, représentant de l'accusation au procès de Nuremberg, est, selon les scénaristes (Dan Franck et Pauline Baer) inspiré d'Edgar Faure et de Charles Dubost. Ce film met en scène une partie du procès historique de Nuremberg. Aux côtés de Pierre Bernard, la jeune interprète polonaise Nina, personnage révolté, qui a fui les persécutions allemandes et soviétiques, se rebelle contre le silence qui pèse sur le massacre de Katyn. Le scénariste Dan Franck décrit Pierre Bernard comme « un homme plus intègre que ses compatriotes, qui ne peut se résoudre à taire le rôle de la France de Vichy ». Un dialogue entre les personnages de Pierre Bernard et Auguste Champetier de Ribes, montre à quel point la préoccupation des deux hommes est bien celle de la responsabilité de la France face à l'Histoire :

> Champetier de Ribes : La France ce n'est ni Vichy ni Pétain et nous devons le démontrer
>
> Pierre Bernard : Je suis d'accord.
>
> Champetier de Ribes : Vous étiez auprès du général de Gaulle, dès 43 il a été très clair sur la question. L'Allemagne est seule responsable du déclenchement de la guerre et des atrocités qui ont en ont découlé. Savez-vous comment on appelle les Français ici ?
>
> Pierre Bernard : les *Mitlaufer*, littéralement ceux qui courent avec les opportunistes.
>
> Champetier de Ribes : Oui il faut casser cette image.
>
> Pierre Bernard : Nous manquons d'hommes de moyens et puis notre tâche est déjà immense non ? Instruire des crimes de guerre, des crimes contre l'humanité, des crimes contre la paix[556].

---

[555] Propos extraits de *La liste de Carla* (documentaire, France), Marcel Schupbach, 2007.
[556] *J'étais à Nuremberg*, TC 20:40.

Pierre Bernard, jeune procureur naïf et plein d'illusions sur la justice et ses possibilités, se bat tout au long du procès pour faire entendre sa position, affirmant à François Bloch (Michel Jonasz) fondateur (fictif) du CDJC[557]:

> Je ne suis pas devenu un épurateur. J'ai juste essayé de placer mon pays devant ses responsabilités.

S'il a été reproché au téléfilm de nombreuses erreurs ou maladresses historiques (en dépit de la présence au générique de Christian Delage comme caution historique), le personnage de Pierre Bernard qui, comme déjà évoqué, est inspiré (selon le scénariste) de Charles Dubost et d'Edgar Faure, est bien celui d'un héros, un héros fougueux, maladroit, naïf et jeune, mais qui comme tout héros souhaite laisser à la postérité un message, celui de la responsabilité de la France dans la déportation de ses Juifs, message qui, comme on le sait, ne sera pas celui de Nuremberg.

2.2.5 Im Labyrinth des Schweigens

Tout aussi jeune et naïf que Pierre Bernard, Johann Radmann, le procureur fictif de *Im Labyrinth des Schweigens*, également un personnage composite inspiré de procureurs réels, semble lui aussi endosser une véritable responsabilité face à l'Histoire, inspiré en cela par son supérieur hiérarchique, Fritz Bauer. Ricciarelli dépeint une Allemagne ignorante du passé nazi de son pays, une Allemagne qui, selon les mots de Simon Kirsch « veut tout napper de sucre », une Allemagne qui ne veut pas connaître la vérité et qui n'a jamais entendu parler d'Auschwitz. En

---

[557] *J'étais à Nuremberg,* TC 01:26:00. En avril 1943, Isaac Schneersohn, un industriel, réunit clandestinement dans son appartement de Grenoble une quarantaine de militants et de responsables de la communauté juive pour décider de la création d'un fonds d'archives. L'objectif est de mettre en place une structure qui rassemblerait des preuves de la persécution des Juifs afin de témoigner et de demander justice dès la fin de la guerre. Le travail d'archivage est stoppé par l'invasion allemande en septembre 1943 de la zone jusqu'alors occupée par les Italiens. Il reprend au moment des combats pour la Libération, quand Isaac Schneersohn et son équipe rejoignent Paris, avec les fonds d'archives émanant de Vichy et de l'occupant nazi. Le groupe du CDJC met la main sur les précieuses archives du Commissariat général aux Questions juives, l'ambassade d'Allemagne à Paris, de l'État-major, de la délégation générale du Gouvernement de Vichy et surtout sur celles du service anti-juif de la *Gestapo*, l'une des rares récupérée en Europe. À la sortie de la guerre, le Centre de documentation crée sa propre maison d'édition et se dote, en 1946, de la première revue d'histoire de la Shoah, *Le monde juif*. Au procès de Nuremberg, l'État français s'appuie sur les archives du CDJC pour étayer sa plaidoirie ; les documents archivés par le CDJC sont produits au cours du procès. Reconnu pour son action, le Centre de documentation est alors autorisé à puiser dans les archives de ce premier grand procès international. Dans un autre procès historique, celui de Klaus Barbie en 1987, c'est encore le CDJC qui fournit une pièce majeure pour l'inculpation du chef de la *Gestapo* de Lyon, pour crimes contre l'humanité : le télex d'Izieu, http://www.memorialdelashoah.org/archives-et-documentation/le-centre-de-documentation/histoire-du-cdjc.html.

cela, au début du film, Radmann ne diffère pas des jeunes de sa génération, et ne sait rien d'Auschwitz. C'est par le biais de sa rencontre avec Thomas Gnielka puis avec Fritz Bauer qu'il va progressivement prendre conscience de la place de l'idéologie nazie dans la société allemande et de la nécessité d'un procès pour juger les anciens nazis. Décidé à briser le silence qui entoure les crimes nazis, Radmann se heurte à de nombreux obstacles et notamment à l'hostilité et aux réticences de ses collègues du Parquet, qui estiment, comme la majorité de la population allemande qu'un procès ne ferait « que rouvrir de vieilles plaies qui commencent à peine à cicatriser[558] ». Comme nous l'avons évoqué un peu plus haut, Bauer estime que l'Allemagne doit faire face à son passé, et il compte sur les jeunes générations. Rebecca Wittmann souligne :

> Bauer urged Germans to understand their inner responsibility and not to take the easy way out, to practice and teach tolerance, and to see the trials of former Nazi perpetrators not as an assault on newly democratic German society or as befouling the nest, but as an attempt once and for all to clean the nest[559].

De nombreux auteurs soulignent la volonté affichée de Bauer d'alerter la jeune génération, son souhait de voir les procès avoir une vocation éducative. Bauer est un visionnaire, il a perçu bien avant les autres la nécessité de s'appuyer sur les jeunes allemands, qui n'ont pas été mêlés au nazisme. Fritz Bauer s'explique à plusieurs reprises. Lors d'un entretien télévisé, il précise :

> La question ne concerne pas que ces 22 là, la question concerne les 50 millions d'Allemands, ou pour être précis les 70 millions d'Allemands. Les 22 accusés, soyons clairs, ne sont que les boucs émissaires. Il y avait à Auschwitz 5 500 gardes. Le problème Auschwitz ne commence pas aux portes de Auschwitz et Birkenau[560].

Il ajoute, dans une interview donnée durant le procès d'Auschwitz-Francfort :

> Le procès d'Auschwitz a pour but de nous montrer à nous Allemands, mais aussi au monde entier que la nouvelle Allemagne, la nouvelle démocratie, a

[558] *Im Labyrinth des Schweigens,* TC 37:08.
[559] WITTMANN Rebecca, *Beyond Justice…, op. cit.,* p. 66 : « Bauer exhorta les Allemands à comprendre leur responsabilité interne et àe ne pas essayer de s'en sortir trop facilement, de pratiquer et enseigner la tolérance et de voir les procès des anciens coupables nazis non comme une agression pour la nouvelle société démocratique allemande ou une souillure du nid, mais comme une tentative une fois pour toute de nettoyer le nid ».
[560] *Fritz Bauer, Un procureur contre le nazisme* (documentaire, France), Catherine Bernstein, 2018.

> la volonté de veiller à la dignité de chaque être humain. Il s'agit avec ce procès moins de regarder vers le passé que de pointer vers l'avenir[561].

Hans Großmann, qui dirige l'équipe des procureurs lors du procès d'Auschwitz Francfort, adhère pleinement aux objectifs de Bauer. Dans son réquisitoire final, il rappelle la nécessité de « clean out the nest », précisant

> It is your holy duty to reestablish the adherence to the law that our people had and that was destroyed in the past [during the Nazi period], in order to facilitate an essential contribution toward inner recovery in our people[562].

C'est cette même idée qui guide le personnage de Bauer dans le film de Ricciarelli : le vieux procureur est persuadé de la vertu profondément éducative de la tenue d'un procès en Allemagne et partage avec le jeune Radmann ses réflexions :

> Les Allemands doivent voir les crimes qui ont été commis et pas seulement par Hitler et Himmler mais par des gens ordinaires qui ont agi volontairement par conviction. C'est eux que nous allons juger. Un seul grand procès[563].

Il place en Radmann beaucoup de ses espoirs. Ainsi, à la question de Radmann : « pourquoi moi », il répond : « Parce que vous êtes né en 1930. Vous n'avez rien à vous reprocher[564] ». Notons que c'est cette même motivation qui a guidé le « vrai » Bauer dans son choix des procureurs Wiese, Vogel et Kügler. C'est là l'idée probablement centrale du film de Ricciarelli : c'est au procureur Radmann, qui représente l'avenir de l'Allemagne, de prendre le relais des anciennes générations, et notamment de Bauer, afin que les Allemands, toutes générations confondues, soient confrontés à leur passé. C'est sans doute la raison pour laquelle Bauer confie la responsabilité de l'enquête et des arrestations à Radmann, lui-même n'intervenant qu'épisodiquement (comme nous l'avons évoqué plus haut). Radmann se trouve ainsi dans une position de responsabilité : Bauer le laisse d'ailleurs commettre des erreurs, comme sa première interview d'un survivant, au cours de laquelle, ignorant des crimes commis, il pose des questions incongrues qui choquent la victime et son représentant. Bauer n'intervient auprès de Radmann que

---

[561] *Ibid*.
[562] Cité dans WITTMANN Rebecca, *Beyond Justice…, op. cit*., p. 195 : « C'est votre devoir sacré de rétablir l'adhésion à la loi que notre peuple avait et qui a été détruite dans le passé (durant la période nazie) afin de permettre une contribution essentielle vers un rétablissement intérieur *de notre peuple* ».
[563] *J'étais à Nuremberg,* TC 01:06:50.
[564] *Im Labyrinth des Schweigens,* TC 1:39:34.

pour lui rappeler ponctuellement les limites de sa mission, lorsqu'il s'égare, à la recherche de Mengele. La scène finale apporte une conclusion en forme de « happy ending ». Sur fond de musique lancinante, Radmann et Haller se préparent à entrer dans la salle du Tribunal de Francfort lorsque Bauer arrive[565]. La fierté se lit sur son visage : « Messieurs, c'est une page d'histoire qui s'écrit » leur confie-t-il. Il serre longuement la main de son jeune adjoint et ajoute : « Je suis fier de vous ». La caméra s'attarde longuement sur le visage de Bauer demeuré seul à l'extérieur du prétoire, puis, l'abandonnant définitivement, comme pour marquer la fin de sa mission, passe aux deux procureurs, qui tels deux combattants, entrent dans la salle pour affronter les criminels. Le décès prématuré de Gert Voss (Fritz Bauer) à la fin du tournage (le film lui est d'ailleurs dédié) ajoute un aspect dramatique à cette scène ; le visage marqué de l'acteur, sans doute épuisé par son combat contre la maladie, son arrivée claudicante, ne peut manquer d'évoquer la fatigue et l'abattement sans doute réels de Bauer qui décède peu après le procès de Francfort de façon quelque peu mystérieuse.

Figure 29 : Fritz Bauer, Im Labyrinth des Schweigens

Radmann qui a souvent, au cours du film, été comparé à un « shérif », voire à « Zorro », endosse sa robe noire de justicier pour aller enfin affronter les criminels nazis qu'il est parvenu à arrêter au terme d'une longue traque. Les deux hommes fendent la foule, le regard fixe, l'air déterminé, indifférents à ce qui les entoure. Unis contre la barbarie, ils vont « écrire une page de l'Histoire ».

[565] *Ibid.,* TC 01:55:00.

Figure 30 : Les deux procureurs en marche vers la salle d'audience, Im Labyrinth des Schweigens

Comme nous pouvons le voir sur ces images, tout en avançant vers la salle du tribunal, les deux procureurs passent de l'ombre à la lumière, une métaphore pour illustrer le combat qu'ils ont mené dans l'ombre pour parvenir au procès. La dernière image, celle de la porte du tribunal qui se referme sur les deux hommes, montre que la lumière est celle de l'intérieur de la salle du prétoire. Lorsque la porte se referme, la foule demeurée à l'extérieur replonge dans l'obscurité.

Figure 31 : Les portes du Tribunal se referment – Im Labyrinth des Schweigens

2.2.6 Der Staat gegen Fritz Bauer

Dans le film de Kraume, *Der Staat gegen Fritz Bauer*, Bauer occupe, à la différence de *Im Labyrinth des Schweigens*, la place du personnage principal. Son engagement politique et sa volonté d'imprimer sa marque dans l'histoire de

l'Allemagne sont largement exploités par Kraume. A la question de savoir ce que l'on peut encore apprendre de Fritz Bauer au XXI[e] siècle, le réalisateur répond : « qu'un individu doit avoir le courage de se consacrer toute sa vie à une cause et de poursuivre un but, quelle que soit la forme de résistance qu'il rencontre[566] ».

Le film débute d'ailleurs par des images d'archives de Bauer expliquant notamment : « […] Je crois que la jeune génération d'Allemands est prête à affronter tout son passé et toute la vérité, une chose que leurs parents ont souvent du mal à faire[567] ».

Les idées de Bauer, cette fois-ci directement exprimées par son personnage sont donc les mêmes que celles diffusées dans *Im Labyrinth des Schweigens*. L'engagement de Bauer emprunte essentiellement deux voies :

- s'adresser à la jeune génération et la convaincre ;
- parvenir à organiser un procès en Allemagne pour juger un des plus grands responsables nazi.

C'est par ces deux moyens que Bauer pense pouvoir obliger les Allemands à réexaminer le passé de leur pays. Il choisit d'ailleurs le jeune procureur Angermann pour l'aider à mener à bien son enquête sur Eichmann, tout comme Bauer dans le film de Ricciarelli avait lui-même désigné le novice Radmann pour traquer et arrêter les criminels nazis. Dans l'interview qu'il donne à la télévision dans l'émission *le Caveau*, Bauer s'adresse encore une fois à la jeune génération qui lui demande : « Vous tous qui dénigrez tant l'Allemagne, où pouvons-nous trouver l'énergie, l'envie de construire quelque chose ici ?[568] ». Bauer, pédagogue passionné, qui place tous ses espoirs en la jeunesse, tente de lui insuffler un peu de sa foi dans la démocratie à ceux qui représentent l'avenir de l'Allemagne :

> Pour cette génération, ça vaut la peine, après l'exil, de revenir en Allemagne. Mais si vous voulez mon avis personnel, alors franchement, je dois avouer que j'ai l'impression que les murs me tombent dessus de tous les côtés. De là, de là, de là... j'essaie de les retenir. Mais nous avons une constitution démocratique. Nous pouvons en être fiers ! Voyez-vous, nous, les Allemands, nous ne pouvons pas être fiers de nos forêts et de nos montagnes. Nous n'y sommes pour rien. Nous ne pouvons pas être fiers de Goethe, de Schhiller ni

---

[566] La cité internationale de la bande dessinée et de l'image, http://www.citebd.org/spip.php?film1661.
[567] *Der Staat gegen Fritz Bauer*, TC 00:19.
[568] *Ibid.,* TC 43:47.

> d'Einstein. Nous n'y sommes pour rien. Mais nous pouvons être fiers du bien que nous avons fait.

Dans l'entretien donné par Werner Renz à Jean-Louis Georget et Bérénice Zunino, ces derniers évoquent le fait que Fritz Bauer est décédé en 1968, au moment où la jeunesse commença à se révolter contre le passé de ses parents. Ils interrogent Werner Renz sur la perception de cette révolution par Bauer. Selon Renz :

> (Bauer) salua la confrontation de la jeune génération avec ses aînés. Il accueillit favorablement ce vif débat qui était à ses yeux une étape nécessaire pour se libérer des comportements autoritaires. C'est à partir des années 1980 que s'est intensifiée en Allemagne fédérale la discussion sur le passé nazi. On peut penser que F. Bauer aurait salué cette évolution.

Mais pour parvenir à toucher la jeune génération, Bauer est convaincu que les criminels nazis doivent être jugés en Allemagne. Il a bien sûr suivi le procès de Nuremberg, dont il estime qu'il a exonéré les allemands de toute réflexion sur les crimes commis, en raison de son éloignement géographique mais aussi des fonctions exercées par des prévenus, et de leur personnalité. Lorsqu'il accède aux fonctions de procureur général de la Cour de Francfort, il engage de nombreuses procédures à l'encontre d'anciens nazis. Mais, bien souvent, celles-ci n'aboutissent pas, les criminels étant prévenus parfois par des hauts fonctionnaires, ainsi que le montre le film de Kraume. Sur les 2 024 personnes poursuivies, 924 seulement seront condamnées[569]. Il insiste pour qu'Eichmann soit jugé en Allemagne car il pense que son pays doit se confronter à son passé nazi. Impuissant à obtenir la collaboration de la justice et de la police allemandes, il se tourne vers le jeune État d'Israël, pensant sans doute avec un peu de naïveté que le gouvernement acceptera ensuite de livrer le criminel à la justice allemande. Mais le gouvernement allemand s'abstient soigneusement de réclamer l'extradition d'Eichmann à Israël[570]. Dans le film de Kraume, le personnage du procureur Bauer affirme sa responsabilité face à l'Histoire, expliquant ainsi à Angermann : « Si on veut sauver notre pays il faut savoir le trahir ». Mais qu'entend Bauer par « sauver son pays » ?

Bauer est un homme intègre, épris de justice, un homme courageux. Sur le site officiel du film *Im Labyrinth des Schweigens*, un long développement historique précise notamment à propos de Bauer :

---

[569] *Fritz Bauer, un procureur contre le nazisme* (documentaire, France), Catherine Bernstein, 2018.
[570] Il n'existe pas de traité entre les deux pays.

> He was convinced that trials of Nazi criminals would be politically instructive, and that the legal proceedings would give Germans a political and historical education and lead to moral reflection. A humanist, a patriot, and a believer in humankind's ability to learn from the past, Bauer hoped that Germans, when confronted with the terrible, inconceivable crimes through the trials of Nazi perpetrators, would "pass judgement on themselves." For him, the underlying purpose of the trials was to convey awareness that the highest commandment for the protection of human rights is to refuse to carry out the criminal orders of a regime[571].

Lors d'une allocution à l'occasion de l'inauguration d'un Mémorial à des victimes de représailles de la Gestapo, Bauer explique :

> In the face of all the ghastly and appalling things that the Eichmann Trial has once revealed to us and to the entire world, everyone asks, we ask ourselves – how these things were possible after ten thousand years of the human pursuit of civilization and culture. We ask in order to learn and in order to prevent a new disaster[572].

La pensée de Bauer évoque les idées de Hannah Arendt qui estimait que la désobéissance civile était un devoir face à la violence d'État. Ses idées, d'une grande modernité pour l'époque, et toujours d'une actualité saisissante, heurtent une grande partie de la population allemande, certains étant toujours nostalgiques du III[e] *Reich*.

La raison pour laquelle Bauer souhaite qu'Eichmann soit jugé en Allemagne est la même que celle qui le guidera pour l'instruction du procès d'Auschwitz. Ainsi s'exprime-t-il dans *Der Staat gegen Fritz Bauer* :

---

[571] http://www.sonyclassics.com/labyrinthoflies/ : « Il était convaincu que les procès des criminels nazis seraient politiquement instructifs et que les procédures judiciaires donneraient aux Allemands une éducation politique et historique et mèneraient à une réflexion morale. Humaniste, patriote et croyant en la capacité de l'humanité à tirer des leçons du passé, Bauer espérait que les Allemands, lorsqu'ils seraient confrontés aux crimes terribles et inconcevables par le biais des procès des auteurs de crimes nazis, 'porteraient un jugement sur eux-mêmes'. Pour lui, l'objectif sous-jacent des procès était de faire prendre conscience que le plus haut commandement pour la protection des droits de l'homme est de refuser d'exécuter les ordres criminels d'un régime ».

[572] PENDAS Devin O*., The Frankfurt Auschwitz Trial*…, *op. cit*., p. 52 : « Face à toutes les choses horribles et effroyables que le procès Eichmann nous a révélées, à nous et au monde entier, tout le monde se demande, nous nous demandons – comment ces choses ont été possibles après dix mille ans de recherche humaine de la civilisation et de la culture. Nous demandons pour apprendre et pour éviter une nouvelle catastrophe ».

> Je ne veux pas qu'il soit jugé ici comme si il était l'unique responsable de la Shoah. Il doit être jugé à Francfort. Nous devons confronter les Allemands à leur passé[573].

Comme le relève Judith Kelbach[574] les journalistes allemands furent très nombreux à assister au procès (51 journalistes ouest-allemands), constituant le deuxième groupe de correspondants (derrière les États-Unis). Elle ajoute que le procès Eichmann focalisa l'attention des médias allemands pendant tout son déroulement :

> La télévision avait prévu de nombreux reportages dans le cadre des journaux télévisés, mais elle ne se contenta pas de relater le déroulement du procès aux journaux télévisés : entre avril et août 1961, trente-deux émissions spéciales interrompirent le schéma habituel des programmes de la télévision pour résumer les évènements survenus lors du procès. C'est dire la place dévolue à ce dernier. Ces émissions, intitulées *Eine Epoche vor Gericht* (« une époque en procès »), furent diffusées immédiatement après les nouvelles du soir ; leur durée était de vingt à trente-cinq minutes. À l'occasion de la lecture du jugement, trois émissions supplémentaires furent intégrées au programme au dernier moment. La troisième durait une heure et résumait la totalité du procès. […] Le nombre et la durée des émissions, le fait qu'elles aient été placées immédiatement après les informations et que l'on ait interrompu le déroulement normal des programmes, révélaient l'importance du procès. […] Selon l'agence Infratest, environ 50 % des téléspectateurs allemands suivirent la série d'émissions ; ils furent même 60 % à regarder les quatre premiers épisodes[575].

L'auteur ajoute :

> […] *Eine Epoche vor Gericht* apporta une contribution importante à la confrontation avec le passé nazi. […] les souvenirs personnels des survivant de la Shoah que le procureur général Gideon Hausner fit renaître dans le box des témoins, déclenchèrent une confrontation avec la politique d'extermination nationale-socialiste[576].

---

[573] *Der Staat gegen Fritz Bauer*, TC 1:16:30.
[574] KELBACH Judith, « Une époque en procès. Le procès Eichmann à la télévision d'Allemagne fédérale », dans LINDEPERG Sylvie, WIEVIORKA Annette, *Le moment Eichmann,* Paris, Albin Michel, 2016.
[575] KELBACH Judith, « Une époque en procès… », contribution citée, p. 101 et suiv.
[576] *Ibid*., p. 106.

Le procès Eichmann a donc joué, contrairement aux craintes de Bauer, un rôle essentiel dans la prise de conscience du peuple allemand de son passé national socialiste. Le procès d'Auschwitz-Francfort, dont l'on peut penser qu'il a pu se tenir grâce au précédent Eichmann, a parachevé sa mission.

Au Bauer découragé qui semble avoir perdu tout espoir face à l'annonce de la tenue du procès Eichmann à Jérusalem, succède d'ailleurs un tout autre personnage, bien plus combatif, dont la dernière réplique, adressée au perfide procureur Kreidler est : « Faites votre travail. Mais soyez certain que je ferai le mien. Tant que je vivrai, personne ne m'arrêtera plus[577] ».

3. Un combat au nom des Victimes

« Par sa seule existence, le témoin atteste du crime »
Antoine Garapon [578]

> Les victimes d'atrocités semblent notamment promises à une souffrance silencieuse perpétuelle, sans jamais pouvoir accéder à une vérité judiciaire, à la reconnaissance de faits et à la condamnation de leurs bourreaux. Depuis toujours, ces victimes ne paraissent être que des ombres – sans visages, sans voix, sans lumière – condamnées à gémir en silence ou à combler leur frustration par l'exercice d'une vengeance sauvage qui peut doucement faire glisser l'humanité dans l'enchaînement cruel des haines éternelles.
> Julian Fernandez[579]

3.1 La place des victimes dans le procès

Soulignons préalablement que devant les juridictions pénales internationales, il n'y a pas de partie civile[580] : les procureurs représentent donc non seulement la

[577] *Der Staat gegen Fritz Bauer*, TC 01:34.
[578] GARAPON Antoine, *Des crimes qu'on ne peut punir ni pardonner*, Paris, Odile Jacob, 2002.
[579] FERNANDEZ Julian, « Variations sur la victime et la justice pénale internationale », *Amnis* [en ligne], nº 6, 2006, https://journals.openedition.org/amnis/890.
[580] Notons que dans certaines juridictions dites « hybrides » (c'est à dire au sein desquelles siègent des magistrats internationaux et des magistrats nationaux, se référant au droit national et étant intégrées aux ordres juridiques nationaux), les victimes ont parfois la possibilité de se porter partie civile. Les Chambres extraordinaires des Tribunaux cambodgiens (CETC) par exemple prévoient la présence de parties civiles au terme de la règle 23 du Règlement intérieur révisé le 17 septembre 2010 (Règle 23. Principes généraux relatifs à la participation des victimes en qualité de partie civile). 1. Le but de l'action civile devant les CETC est de : a) Participer, en soutien à l'accusation, aux poursuites des personnes responsables d'un crime relevant de la compétence des CETC, et b) Demander réparation collective et morale, conformément à la Règle 23 quinquies. 2. Le droit d'intenter une action civile peut être exercé sans distinction aucune fondée sur des critères tels que

société mais également la communauté des victimes. Il n'y a que dans les procès en droit continental (notamment dans les procès Barbie Touvier Papon mais aussi au procès d'Auschwitz-Francfort) que les victimes sont également des parties et peuvent se faire représenter par un avocat. En dehors de ces procès, les personnes qui sont appelées à déposer ont le statut de témoins : ils n'en sont pas moins des victimes. Ce n'est que récemment, avec la Cour pénale internationale, que pour la première fois dans l'histoire de la justice pénale internationale, les victimes ont le droit de participer aux procédures et de demander des réparations. Ainsi peuvent-elles non seulement s'exprimer en qualité de témoin mais aussi présenter leurs vues et préoccupations à toutes les phases de la procédure, en principe par l'intermédiaire de leur représentant légal. Toutefois, le système de la Cour pénale internationale ne ressemble pas à celui des pays de conception légaliste dans la mesure où le procureur est toujours libre d'ouvrir ou non une enquête malgré la transmission par des victimes d'informations sur la commission d'un crime. Celles-ci ne disposent ni de la possibilité de déposer plainte, ni de la possibilité de contraindre le procureur d'ouvrir une enquête.

À Nuremberg, le procureur Jackson souhaite donner la priorité aux documents écrits au détriment des témoignages (quatorze témoins victimes sont sollicités par l'accusation. Seuls trois rescapés du génocide témoigneront). Le procureur se méfie de la mémoire qu'il juge faillible. Il construit son réquisitoire sur la base des documents récupérés en Allemagne nazie. Le résultat est un procès ennuyeux, long, fastidieux mais que, selon la volonté de Jackson, permet la constitution d'archives pour l'histoire pour les générations futures. Benjamin Ferencz, procureur dans les

---

la résidence actuelle ou la nationalité. 3. La partie civile participe individuellement à la procédure pénale au stade préliminaire. Au stade du procès et à tout stade ultérieur, les parties civiles forment un collectif dont les intérêts sont représentés par les co-avocats principaux pour les parties civiles conformément à la Règle 12 ter. Les co-avocats principaux pour les parties civiles sont assistés des avocats des parties civiles conformément à la Règle 12 ter. Les co-avocats principaux pour les parties civiles déposent une seule demande de réparation collective et morale. Les CETC ont été créées suite à un accord conclu le 6 juin 2003 entre le gouvernement du Cambodge et le Secrétaire général des Nations Unies, qui prévoit que les derniers dirigeants Khmers rouges seront jugés par une juridiction hybride associant des juges internationaux et des juges cambodgiens, intégrée dans l'ordre juridictionnel cambodgien et appliquant le droit cambodgien. Les CETC constituent un exemple unique dans la justice internationale. D'une part, parce qu'elles constituent un tribunal hybride issu d'un mélange entre le droit cambodgien, le droit international, ainsi qu'entre les cultures juridiques française et anglo-saxonne. Les CETC travaillent en langues khmère, anglaise et française. D'autre part, parce que les CETC sont installées au Cambodge, sur le lieu même des massacres. Les CETC poursuivent les anciens « hauts dirigeants » et les « principaux responsables » des crimes commis durant le régime des Khmers rouges, à savoir des crimes internationaux de génocide, des crimes contre l'humanité et des crimes de guerre.

procès successeurs de Nuremberg, est du même avis que Jackson et écrit dans ses mémoires[581] :

> Je n'avais pas l'intention de convoquer un seul témoin. Je savais que tout survivant d'un camp de concentration souhaiterait vivement témoigner du fait que l'un ou l'autre des accusés était responsable du meurtre de sa famille. Mais je savais aussi qu'un témoignage peut être faillible et n'avais pas besoin de prendre ce risque.

Le procès Eichmann donne pour la première fois aux victimes un rôle central. Le 17 avril 1961, le procureur général Gideon Hausner prononce son célèbre réquisitoire[582]. Il ajoute :

> Ce n'est que par la déposition des témoins que les événements pourraient être évoqués au tribunal, rendus présents aux esprits parmi le peuple d'Israël et parmi les autres peuples, d'une manière telle que les hommes ne pourraient pas reculer devant la vérité comme on recule devant un chaudron en ébullition, de telle manière qu'on ne pût s'en tenir à ce cauchemar incroyable et fantastique qui émerge des documents nazis[583].

Des années plus tard, la déclaration de Carla Del Ponte fera largement écho aux propos de Hausner :

> […] En tant que procureur, je ne représente pas directement une victime individuelle, mais j'estime qu'il est de mon devoir ici de présenter ces accusations pour permettre que la voix des victimes soit entendue. Aucun tribunal ne peut avoir une expérience des événements comme l'ont les victimes[584].

Louise Arbour qui découvre seulement à son arrivée au TPIY l'horreur des crimes commis, précise :

> J'imaginais les charniers comme des tranchées où les corps seraient bien alignés. Mais les cadavres avaient été jetés pêle-mêle dans un trou. C'étaient ceux de jeunes hommes, et j'ai tout de suite pensé à leurs mères. Il serait

---

[581] FERENCZ Benjamin B., *Mémoires de Ben…, op cit*, p. 140.

[582] Procès Eichmann, 6e session 17 avril 1961 : « Juges d'Israël à l'heure où je me lève devant vous, pour mener l'accusation contre Adolf Eichmann, je ne suis pas seul. À mes côtés, à ces heures, en ce lieu, se lèvent six millions d'accusateurs. Mais ils ne peuvent se dresser sur leurs pieds ni pointer un doigt vengeur sur l'homme assis ici dans sa cellule de verre, ils ne peuvent crier 'J'accuse !'. Car leurs cendres sont entassées dans les collines d'Auschwitz, dispersées sur les plaines de Treblinka, éparpillées dans les forêts de Pologne. Leurs tombes sont dispersées dans toute l'Europe. Leur sang hurle, mais leurs voix restent muettes. Je serai donc leur porte-parole et c'est en leur nom que je déroulerai la plus inouïe des accusations ».

[583] WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 96.

[584] Déclaration prononcée le 12 février 2002, citée dans MAUPAS Stéphanie, *Juges, Bourreaux, Victimes, Voyage dans les prétoires de la justice internationale*, Paris, Autrement, 2008, p. 50.

> ridiculement sentimental d'affirmer que ma visite à Vukovar a fait de moi une autre femme, qu'elle m'a fourni l'énergie de déplacer des montagnes. Mais elle a donné à la tragédie une dimension très humaine, qu'on ne ressent pas tous les jours au bureau. Au fur et à mesure qu'on exhumait les corps, j'avais l'impression de les voir reprendre vie. Je sentais qu'ils exigeaient qu'on les identifie. Ils exigeaient que leurs mères soient informées de leur mort[585]

De nombreuses images montrent Louise Arbour rendant visite à des victimes au Kosovo.

Figure 32 : Louise Arbour avec les victimes, Hunt for Justice

Dès sa nomination aux fonctions de procureur des TPI, elle se rend très rapidement et à de nombreuses reprises sur les lieux des massacres, au Rwanda, en Bosnie et au Kosovo pour avoir une connaissance meilleure des atrocités qu'elle doit poursuivre. John Hagan[586] évoque des interviews menés auprès de ses proches collaborateurs, qui tous, expriment une admiration immense pour son travail. Il ajoute que les témoignages les plus poignants sur la procureure venaient de proches et de victimes qu'elle avait rencontrés lors de ses déplacements sur les lieux de massacre. Il cite l'un de ses collaborateurs qui eut l'occasion de l'accompagner dans un petit village éloigné du Kosovo :

> Just seeing the reaction of people to her and seeing how she was able to convey to them that she really did care about what had happened to them[587].

---

[585] LANGLAIS Odette, « Louise Arbour : une juge pas comme les autres », (1947-), © Alliance des femmes de la francophonie canadienne, Aventures et vécu de femmes, Volume 18 Numéro 7 https://echo.franco.ca/vecudefemmes/index-Id=34630&Sequence_No=&Repertoire_No=2137987418&Voir=journal.cfm.html

[586] HAGAN John, *Justice in the Balkans. Prosecuting War Crimes in The Hague Tribunal*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

[587] *Ibid*., p. 128 : « Le simple fait de voir la réaction des gens à son égard et la façon dont elle était capable de leur transmettre qu'elle se souciait vraiment de ce qui leur était arrivé ».

Sortant d'un site d'exhumation, elle répond à Michel Ignatieff[588] qui lui demande s'il n'y pas une certaine cruauté à créer des espoirs en visitant de tels lieux : « Nous n'avons pas le choix. Nous le devons à ces gens. Si cela crée des espoirs, nous n'avons qu'à être à la hauteur[589] ».

Les premières images du documentaire *Louise Arbour, The Prosecutor*, réalisé par Oleg Gjerstad (Canada, 1999), montrent des hommes, des femmes, des enfants, victimes de sévices au Rwanda et en ex-Yougoslavie, Louise Arbour expliquant :

> L'investissement dans une société plus paisible à long terme, ça ne peut être basé que sur la vérité. C'est la société qui dit à la victime : ce qui t'a été infligé, cela nous a été infligé à nous tous.

Le réalisateur montre Louise Arbour se rendant au Kosovo, sur les lieux des charniers, pour attirer l'attention du monde sur le massacre de civils innocents. La procureure se montre particulièrement empathique avec les victimes, suscitant même des contacts physiques.

Figure 33 : Louise Arbour, The Prosecutor, Capture d'écran

L'une des grandes différences entre d'une part les procès de Nuremberg et d'Auschwitz-Francfort et d'autre part les procès devant les TPI, réside dans le fait que les crimes en ex-Yougoslavie (et au Rwanda) sont très récents, voire même en train de se commettre au moment où le procureur est en charge de la procédure. Comme le dit Pierre Hazan: « c'est comme si le Tribunal de Nuremberg avait commencé à siéger en 1944 alors que la guerre faisait toujours rage[590] ». Louise

[588] Michel Ignatieff est un homme politique canadien. Également écrivain et journaliste, il est un expert reconnu sur les questions du Moyen-Orient et des Balkans et a conseillé plusieurs chefs d'État sur ces questions.

[589] HAGAN John, LEVI Ron, « Penser les crimes de guerre », *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 173, 3/2008, p. 6-27.

[590] HAZAN Pierre, *La justice face à la guerre*, *de Nuremberg à La Haye*, Paris, Stock, 2000.

Arbour comme Carla Del Ponte doivent donc « se rendre sur le terrain » pour trouver les preuves et s'entretenir avec les témoins-victimes, affronter leur émotion, et leurs questions. Un autre élément important est le fait qu'elles soient des femmes : Louise Arbour a d'ailleurs en partie été choisie pour cette raison précise, sa qualité de femme la mettant dans une position sans doute plus favorable pour traiter des crimes de viols contre les femmes, crimes tout à fait nouveaux dans la catégorie des violences extrêmes.

La place des victimes dans le procès de criminels génocidaires est donc à la fois problématique et centrale. Comme le souligne Jeanne Sulzer, avocate au Barreau de Paris et responsable de la commission justice internationale d'Amnesty International France[591] :

> Le droit international s'est pendant longtemps désintéressé du sort des victimes. A Nuremberg, en 1945, où furent jugés certains criminels nazis, les victimes, simples témoins, ne pouvaient prétendre au droit à la réparation de leur préjudice. La Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide de 1948, les quatre Conventions de Genève de 1949 et leurs deux protocoles additionnels de 1977, prévoient qu'il y a lieu de sanctionner pénalement ceux qui violent les prescriptions mais ne prévoient pas le droit pour les victimes de provoquer des poursuites judiciaires contre les auteurs des violations, d'intervenir dans la procédure relative à la question de la culpabilité et d'obtenir réparation.

Pourtant, les victimes sont au cœur de ce type de procès et il semble que la justice ne peut véritablement être rendue que si leur voix est entendue et leurs souffrances prises en compte. Françoise Sironi[592] explique ainsi :

> Dans la Grèce Antique, le *pharmakon* désignait un objet ou une substance qui étaient affublées de deux propriétés diamétralement opposées : être un poison, en même temps qu'un remède. Il en va ainsi des procès pour crimes contre l'humanité, au regard des victimes. Le procès est à la fois reviviscence traumatique et réparation.
>
> […] Dans une perspective juridique, le procès pour crime contre l'humanité est considéré comme un « retour symbolique à la vie » pour Antoine Garapon.

---

[591] SULZER Jeanne, « Le statut des victimes dans la justice pénale internationale émergente », *Archives de politique criminelle*, n° 28, 1/2006, p. 29-40.

[592] Françoise Sironi est maître de conférences en psychologie clinique et en psychopathologie à l'université Paris 8, expert près de la Cour d'appel de Paris. Elle est une des co-fondatrices du centre Primo Levi à Paris et du centre Opora à Perm (Russie).

> Il permet de donner une dignité aux victimes et les réintroduit dans la société. Le procès doit également permettre à la victime de s'éprouver juridiquement l'égale de son bourreau. La victime dépose en étant libre. Je cite une nouvelle fois Antoine Garapon pour qui le procès va clore l'histoire vive et permettre d'inaugurer le temps de la mémoire[593].

3.2 La place des victimes dans les fictions du corpus

Dans les films du corpus, deux types de relations avec les victimes peuvent être identifiées :

- une attitude de « défenseur » des témoins et/ou victimes face à un avocat de la défense qui malmène souvent témoins de l'accusation et victimes. Sur l'ensemble des films du corpus, seuls quatre laissent la place à l'avocat de la défense. La défense et l'accusation s'affrontent de manière répétée et parfois violente, les victimes/ témoins, objets d'attaques répétées de l'avocat de la défense, devenant l'enjeu d'un combat.
- une empathie croissante pour les victimes, empathie qui brouille parfois la perception juste des faits par le procureur pouvant aller jusqu'à menacer l'exercice serein de sa mission.

3.2.1 Un « défenseur » des victimes

Dans les procès soumis à la procédure de *common law*[594], de laquelle la majorité des procès de notre étude relèvent, la *cross examination* (en français, le contre-interrogatoire) est une des phases cruciales. Cette phase, dans laquelle le témoin est interrogé par la partie adverse, participe pour beaucoup au « spectacle » qu'offre le procès. Antoine Garapon et Ioannis Papadopoulos[595] soulignent plusieurs aspects du caractère « dramatique » du procès outre Atlantique. Soulignant l'étymologie du terme de « *trial* » qui renvoie à l'idée d'épreuve, ils évoquent la violence de la procédure en droit anglo-saxon : le témoin (et pas seulement l'accusé) y est souvent

---

[593] SIRONI Françoise, « Les victimes dans les procès pour crimes contre l'humanité », dans TRUCHE Pierre, *Juger les crimes contre l'humanité, 20 ans après le procès Barbie*, Paris, Éditions de l'ENS, 2009.

[594] La *Common law* est l'un des principaux systèmes juridiques en vigueur dans le monde. Elle provient du droit anglais non écrit qui s'est développé depuis le XII^{è} siècle. Sa première source du droit est la jurisprudence par opposition au droit civiliste ou codifié. La *Common law* prévaut au Royaume-Uni, aux États-Unis et dans la plupart des pays du Commonwealth. Elle concerne plus de 30 % de la population mondiale.

[595] GARAPON Antoine, PAPADOPOULOS Ioannis, *Juger en Amérique et en France*, *op. cit.*, p. 95 et s.

maltraité par le biais de la *cross-examination*. Ils ajoutent que le procès de *common law* « est le momentum de la justice ; tout s'y fait alors ». En effet, alors que dans le système continental, le procès est systématique et n'intervient qu'après l'aboutissement d'une longue enquête (l'instruction), dans le système anglo-saxon il demeure l'exception. L'accusé a en effet deux possibilités : un « vrai » procès avec un jury ou, s'il décide de plaider coupable (*plea bargainin*g[596]), un procès abrégé (*bench trial*), ce qui est en pratique le cas dans environ 95 % des affaires criminelles. En effet, contrairement aux usages du droit français, l'instruction se déroule à l'audience. L'objectif premier du procès est de réunir des preuves. Antoine Garapon et Ioannis Papadopoulos insistent sur l'opposition entre le procès en droit français et celui qu'ils nomment le « trial », en *Common law* et qui tient, principalement, au rapport que chacune de ces cultures entretiennent avec la vérité. Dans *Judgment at Nuremberg*, le procureur Lawson se pose ainsi non seulement en défenseur des témoins-victimes face à un avocat de la défense agressif et brutal mais il est également celui qui parvient à convaincre Irène Hoffman Wallner de témoigner au sujet de l'affaire Feldenstein[597]. Il va ainsi la voir pour la convaincre de témoigner contre Janning et les lois nazies, lui demandant de faire « *the right thing* » pour son pays et pour la mémoire de son ami Feldenstein. Extrêmement persuasif et tenace, il la convainc de venir témoigner au procès en dépit de ses réticences et de celles de son mari qui lui demande de les laisser en paix. A l'audience, Irène Hoffman Wallner est malmenée par Hans Rolfe, l'avocat de la défense qui ne cesse de lui poser des questions intrusives comme « Did you sit on his lap ?[598] » suscitant la colère du colonel Lawson qui s'exclame :

> Counsel is persecuting the witness in the pretext of gaining testimony. […] The defense is permitted to reenact what was a travesty of justice in the first place[599].

---

[596] Le terme désigne la négociation entre l'avocat de la défense et le procureur portant sur *quantum* de la peine moyennant la reconnaissance, par l'accusé, de sa culpabilité.

[597] COUTIN Willy, « Hollywood ou l'édification d'une morale universelle : *Jugement à Nuremberg* de Stanley Kramer (1961) », dans BENSOUSSAN Georges (dir.), dossier *Les écrans de la Shoah…, op. cit*., p. 533. L'affaire Feldenstein du scénario d'Abby Mann s'inspirait directement de la plus célèbre affaire de « délit sexuel racial » dans l'Allemagne nazie. À Nuremberg, le tribunal spécial avait réussi à combiner le décret sur les éléments asociaux à la loi sur la protection du sang et de l'honneur allemands, afin d'affirmer sa compétence dans une affaire impliquant Leo Katzenberger, leader de la communauté juive de la ville.

[598] *Judgment at Nuremberg*, TC 135:11 : « Vous êtes-vous assise sur ses genoux ? ».

[599] *Judgment at Nuremberg,* TC 136:21 : « L'avocat persécute le témoin au prétexte d'obtenir un témoignage. [...] La défense est autorisée à rétablir ce qui était une parodie de justice en premier lieu ».

De la même façon, dans *Music Box*, le procureur Jack Burke tente de protéger ses témoins des attaques répétées de l'avocate de la défense, Ann Talbot. Lorsque celle-ci tente de déstabiliser un témoin, il s'oppose avec véhémence, objectant *«* this woman is not on trial here. […] the witness' state of mind in not the issue here[600] ». Les deux parties se livrent une véritable bataille autour de la crédibilité des témoins, Ann Talbot tentant de démontrer qu'ils ont été manipulés par l'accusation, et Burke objectant à chacune de ses tentatives de mise en cause. Le juge Silver rejette toutes ces objections, rendant la tâche de Burke encore plus difficile. Dans *Nichts als die Wahrheit* (Roland Suso Richter), le procureur Vogt apparaît plus en retrait et la présidente du tribunal est celle qui rappelle à l'ordre l'avocat de la défense lorsque ses questions aux témoins deviennent trop inquisitrices. Mais il est vrai que le rôle du procureur dans ce film est très secondaire.

Le procureur représenté dans les fictions du corpus apparaît plus fréquemment comme étant dans une relation plus personnelle avec les victimes, développant même une forme d'empathie qui peut d'ailleurs nuire à sa juste perception des faits.

3.2.2 L'expression et la mise en scène d'une empathie croissante pour les victimes

Le caractère féminin et surtout maternel du personnage de Louise Arbour dans *Hunt for Justice* est mis en avant. Les mères de Vukovar l'entourent immédiatement, lui confient le sort de leur enfant. L'une d'elle l'aborde : « Vous êtes mère, vous comprendrez[601] ». Elle réclame les restes de ses enfants pour pouvoir les enterrer. La procureure promet de lui remettre les corps des siens aussitôt que possible. Très émue, la mère lui demande sa parole « de mère à mère ». Elle lui remet une photo de ses enfants, que Louise Arbour conserve précieusement et qu'elle contemple, les larmes aux yeux dans l'hélicoptère qui la ramène à La Haye. Plus tard, elle affirme à son adjoint Keller : « J'ai promis à ces gens que quelqu'un paierait pour tous ces crimes[602] ». Le film dépeint une femme très préoccupée par le sort des victimes. Elle confie au général Tanner : « J'ai du mal à regarder ma famille en pensant à ces mères[603] ». Le réalisateur s'est largement inspiré du personnage de la « véritable »

---

[600] *Music Box* TC 54:23 : « Cette femme n'est pas accusée ici. [...] l'état d'esprit du témoin n'est pas le problème ici ».
[601] *Hunt for Justice,* TC 14:55.
[602] *Ibid.,* TC 01:06:10.
[603] *Ibid.*, TC 52:49.

Louise Arbour qui est également une ardente partisane de la défense des femmes[604]. Comme le souligne Morgane Le Houssel, dont l'analyse a été reprise par le cinéaste :

> Louise Arbour s'est ensuite engagée aux TPI pour que les femmes soient reconnues comme victimes de violences spécifiques dans la jurisprudence internationale.
>
> Luc Côté, avocat et enquêteur canadien affilié au Bureau du Procureur du TPIR de 1995 à 1999, explique :
>
> « [Il a fallu] Louise, une femme, pour faire comprendre que « Non non on va mettre les crimes de nature sexuelle sur le même pied et on va enquêter de façon en parallèle […]». Goldstone aurait sans doute dit « Oui c'est bien », mais sûrement pas avec le même acharnement que pouvait avoir Louise, et puis la même conviction.

Le sort des femmes demeurera au centre de ses préoccupations lors de son passage au Haut-commissariat aux droits de l'homme. Comme le rapporte Morgane Le Houssel, elle affirme alors :

> La violence contre les femmes [doit être] qualifiée à juste titre de crime le plus courant et le moins sanctionné dans le monde […] Les femmes ont une voix distincte parce que leur relation avec la violence est très différente de celle des hommes, collectivement elles en sont largement victimes, autant dans les domaines privés que dans les domaines publics, dans certains domaines je pense que c'est inévitable que les femmes aient une prédisposition à se préoccuper de ces questions-là[605].

C'est également une femme qui représente les victimes dans *Sturm,* habitée par les mêmes émotions et le même souci des victimes que Louise Arbour. La procureure Hannah Maynard tente de défendre le droit de son unique témoin (une femme) à raconter son histoire devant un tribunal. Elle apprend qu'un accord a été conclu entre le juge Anderson (Président du Tribunal qui statue sur l'affaire Duric Hannah) et l'avocat de Duric, Hannah s'empresse d'aller voir son supérieur hiérarchique, Keith Haywood. Face au refus de celui-ci de la soutenir, elle fait valoir ses arguments[606] :

---

[604] Découvrant le sort des détenues de la prison de Kingstone, elle s'engage dans une lutte pour faire reconnaître les violences faites aux femmes.
[605] LE HOUSSEL Morgane, « Louise Arbour… », art. cité.
[606] *Sturm,* TC 01:21.

> Ce n'est pas une solution acceptable pour notre témoin. Elle est devenue un pion dans un jeu économique et politique […]. J'ai le destin de toute une famille sur la conscience.[…] Il y a là une femme qui attend d'être entendue, qui doit raconter son histoire.

Mais Haywood lui répond de façon désabusée :

> Ce n'est pas un drame Hannah. Ce n'est pas le premier témoin qui se sentirait brimé dans ce tribunal et ce ne sera pas le dernier. Elle le comprendra peut-être un jour par elle-même. Enfin merde, on ne fait pas de la psychothérapie.

Il lui confirme que Duric va témoigner contre ses comparses en échange du silence sur les viols subis par Mira Arendt et ses compagnes à Vilina Kosa. Hannah doit alors expliquer à Mira qu'elle ne pourra témoigner à propos de Vilina Kosa. Duric sera donc condamné pour ses agissements à Kosmaj mais en échange, Vilina Kosa ne pourra être évoqué. Hannah semble dans un premier temps accepter ce compromis : son assistante l'informe que son adjoint, le procureur Patrick Färber (Alexander Fehling) ne peut pas être présent à l'audience. Färber incarne la nouvelle génération, celle qui fonde sur le Tribunal un espoir de justice idéale. Il a exprimé son désarroi face à l'injustice des négociations menée avec Banovic et il préfère rester à l'écart du procès qu'il juge inique. Keith Haywood assiste à l'audience depuis la salle du public. Le visage d'Hannah est fermé.

Figure 34 : Hannah Maynard, Sturm

Banovic et elle se toisent. Dans un premier temps, Hannah se borne à interroger Mira sur Kasmaj puis, avec une question d'apparence banale « Avez-vous revu le général Duric ? », le procès bascule : à l'interrogation de l'avocat de la défense relayée par le président « La question a-t-elle un lien avec les incidents de Kosmaj ? » qui indique à Hannah qu'elle a franchi la ligne rouge. La procureure

poursuit son interrogatoire de Mira, la menant à s'exprimer sur Vilina Kosa en dépit des nombreux rappels de Banovic et du Président qui lui lance « C'est un outrage à la Cour ». Mira peut enfin accuser Duric « vous étiez celui qui dirigeait Vilina Kosa. Où sont les autres femmes, où les avez-vous enterrées[607] ?». Mira est emmenée par les gardes, mais Hannah se montre apaisée, elle a accompli son devoir et permis à la justice de triompher malgré elle. La brièveté du témoignage de Mira, sur lequel l'intrigue du film semble entièrement reposer, est néanmoins frustrante. Mira s'exprime pendant à peine trois minutes et demi (ce qui comprend le passage où elle est emmenée par la sécurité), il n'y a pas de contre-interrogatoire de la défense. Schmid a choisi de filmer caméra à l'épaule, une salle de tribunal aseptisée, et d'une grande froideur, comme l'est la véritable salle d'audience du TPIY.

Figure 35 : Salle du TPIY réelle

Figure 36 : Salle du TPIY fictionnelle, Sturm

source : http://www.vocesporlajusticia.gob.ar/tribunal-especial-ex-yugoslavia/

Le déroulement de l'audience est rigoureusement identique à celui d'un véritable procès. L'intonation du Président, atone et sans relief, le strict respect du protocole, les couleurs froides, enlèvent toute émotion à cette scène pourtant cruciale : elle est l'aboutissement du combat de Hannah. La visée documentaire du film de Schmid, est relevée par nombre de critiques et revendiquée par le réalisateur :

> Dans mon travail d'obsédé par le détail, j'ai presque fait un film documentaire, de ce point de vue. Je dois reconnaître que j'adore les choses qui semblent être réelles[608].

Tout comme Arbour qui invoquait son devoir envers les victimes (« J'ai promis à ces gens que quelqu'un paierait pour tous ces crimes »), Hannah Maynard se sent responsable de son témoin, elle estime avoir une dette vis-vis d'elle, dette qui la conduit à mettre en péril son avenir au TPIY comme nous le verrons plus loin. L'affiche du film se compose d'ailleurs des portraits de la procureure et de son témoin principal dont les deux noms s'imbriquent, pour évoquer la célèbre philosophe : la procureure s'appelle Hannah Maynard, son témoin, Mira Arendt.

---

[607] *Ibid.,* TC 1:33:43.

[608] HUBRECHT Joël, « Bosnie, Les cinéastes… », art. cité.

Figure 37 : Affiche du film en allemand

Marie-Laurence Hébert-Dolbec, chercheuse au Centre de Droit International de l'Université Libre de Bruxelles, souligne, à propos de *Sturm*, le traitement critique de la place réservée aux victimes devant la justice pénale internationale :

> Parmi les critiques adressées au TPIY, mais également au Tribunal pénal international pour le Rwanda (ci-après « le TPIR »), apparaissait leur traitement des victimes. Se calquant plutôt sur la procédure accusatoire des systèmes judiciaires anglo-saxons, ces tribunaux *ad hoc,* symboles de la renaissance de la justice internationale pénale post-Guerre froide, adoptent une vision utilitariste/instrumentaliste de la victime. En conséquence, les victimes y sont confinées au rôle (passif) de témoin : autrement dit, elles ne sont alors que des éléments de preuve destinés à établir les faits constitutifs d'un ou de crimes internationaux. Dans le contexte de conflits armés modernes où, contrairement aux traces laissées par le régime technocratique nazi, peu de preuves matérielles des atrocités subsistent, leur instrumentalisation devient nécessaire à l'accomplissement de la justice. Triées sur le volet, les témoignages des victimes choisies concordent forcément avec la stratégie (voire la vérité) soutenue par l'accusation. Les intérêts des victimes sont représentés par le Procureur et donc dissous dans ceux plus larges de la communauté internationale, voire de l'Humanité, au nom de laquelle il poursuit sa mission de justice. Les victimes sont entendues pour ce qu'elles peuvent apporter au procès. Leurs intérêts et expectatives ne sont toutefois pas pris en compte sauf, incidemment, s'ils coïncident avec ceux du Procureur. Le

> seul fait de voir les responsables condamnés est considéré comme une forme de soulagement ou de justice pour les victimes[609].

Selon la chercheuse, les victimes sont reléguées à un rôle purement utilitaire, leurs intérêts sont « dissous » dans ceux plus larges de la communauté internationale. La position de Hannah va donc à l'encontre de ce que dénonce Marie-Laurence Hébert-Dolbec, et est difficile : elle est partagée entre ses obligations d'auxiliaire de la justice soumise à sa hiérarchie et son sentiment d'injustice vis-vis de son témoin. Au moment de la déposition de Mira Arendt, elle semble encore hésiter sur l'attitude à adopter. Mais elle choisit assez rapidement de se placer du côté de la victime.

Dans un film français réalisée en 2011 par Jérôme Salle, *Largo Winch 2*, la procureure Diane Francken (Sharon Stone) poursuit inlassablement le milliardaire Largo Winch pour complicité de crime contre l'humanité. Accusé d'avoir financé le massacre de villageois birmans par la junte militaire, Largo Winch cherche à prouver son innocence (et celle de son père, décédé), traversant mille péripéties assez improbables. Comme le souligne la juriste Virginie Saint James, le film témoigne plus d'un désir de justice que d'une réalité[610]. Selon elle, « […] en creux, ce film "grand public" témoigne aussi d'un "désir" de justice internationale et d'une justice plus efficace et à l'abri des tentatives de captation ».

La procureure Francken, qui n'a que très peu de points communs avec Louise Arbour et Hannah Maynard, et ne mise que très peu sur la vraisemblance, semble cependant elle aussi préoccupée par le sort des victimes. Ainsi, après avoir confronté son suspect au témoignage d'une « victime », Malunai Ang, à propos des massacres de la population Karen en Birmanie, elle affirme :

> Je travaille pour des gens comme cette jeune femme. Pour que gens comme vous et des groupes comme les vôtres cessent de les exploiter et les massacrer pour plus de fric[611].

---

[609] HEBERT-DOLBEC Marie-Laurence, « *Storm* (*La révélation*, Hans-Christian Schmid, 2010) : sons et images sur les victimes et les limites de la justice internationale pénale » : http://cdi.ulb.ac.be/storm-la-revelation-hans-christian-schmid-2010-sons-et-images-sur-les-victimes-et-les-limites-de-la-justice-internationale-penale-une-analyse-de-marie-laurence-hebert-dolbec/

[610] Virginie Saint-James est maîtresse de conférences en droit public à la faculté de Droit et des Sciences économiques de Limoges. Les citations sont extraites d'un entretien réalisé avec elle en décembre 2016.

[611] *Largo Winch* TC 02:40:55.

Le personnage du jeune procureur Johann Radmann (*Im Labyrinth des Schweigens*) découvre l'horreur du camp d'Auschwitz au travers des témoignages bouleversants des survivants dont on n'entend cependant pas les dépositions. Le réalisateur fait le choix de ne pas faire entendre les voix des rescapés, et de ne filmer que les visages, un chant déchirant issue de la prière de Yom Kippour[612] se substituant aux voix de la deuxième série des dépositions des victimes[613]. Les visages filmés des témoins filmés en gros plan se succèdent sur fond noir, le réalisateur alternant avec des plans resserrés sur le visage de Radmann ou de Schmittchen dont les expressions reflètent progressivement une grande tristesse et une profonde empathie pour leur interlocuteur. Lors de l'audition du premier témoin, Monsieur Bichinsky, Radmann n'est pas préparé à ce qu'il va entendre. Après avoir démarré l'audition avec maladresse et naïveté, il reprend avec plus de maîtrise après s'être entretenu avec Bauer. Là encore, Ricciarelli ne fait pas entendre aux spectateurs la voix du survivant. Il filme la porte fermée du lieu où se déroule la scène, utilisant un travelling arrière assez rapide, qui permet au spectateur de voir sortir la secrétaire, bouleversée, suivie de Radmann, lui-même très ébranlé. Le spectateur n'a rien vu, rien entendu, mais les plans rapprochés de Radmann et Schmittchen sont suffisamment éloquents.

Figure 38 : Im Labyrinth des Schweigens, Captures d'écran

Radmann se lie avec Simon Kirsch, un rescapé dont les enfants, des jumelles, ont été assassinées par Mengele. Après avoir appris le sort des fillettes, Radmann

[612] Yom Kippour ou jour du Grand Pardon est une fête juive qui se déroule le 10e jour du mois de Tichri dans le calendrier juif. C'est une journée de repentance, consacrée à l'introspection, à la prière et au pardon. Les juifs pratiquants s'abstiennent notamment de manger et de boire. Il s'agit sans doute de la fête la plus solennelle du calendrier des fêtes juives. La fête débute par le Kol Nidrei (tous les vœux), un chant traditionnel dont les paroles sont tirées d'un texte juridique en grande partie en araméen et qui annule les vœux prononcés de façon inconsidérée.

[613] Il s'agit du chant « Rachamana – O Merciful One » interprété dans le film par Canton Gideon Zelermyer et le chœur de la Congrégation Shaar Hashomayim. La chanson est issue du service des Selihot et du Kol Nidrei, qui se déroule la veille du Yom Kippour.

est hanté par des cauchemars peuplés de Mengele. Convaincu de pouvoir arrêter et inculper celui-ci, il se lance à sa poursuite, compromettant sa carrière et l'arrestation de criminels qu'il estime être plus « mineurs ». Lorsque Radmann se rend à Auschwitz avec Gnielka pour réciter le Kaddish[614] pour les enfants et la femme de Simon Kirsch, le journaliste explique à son ami :

> Auschwitz c'est les histoires qui sont enfouies ici. Si tu ne mènes pas ce procès, elles finiront par être oubliées. […] Il ne s'agit pas de châtiment. Il s'agit des victimes, de leurs histoires[615].

Cette phrase de Gnielka est essentielle pour comprendre ce que l'ensemble des procureurs représentés dans les films du corpus cherchent à obtenir : la justice bien sûr, mais au-delà, permettre aux survivants de raconter leur histoire. Comme le dit Jean Paul Jean :

> Par son ampleur, le procès pénal offre la seule scène cathartique apte à opérer le dépassement d'un crime d'une incommensurabilité radicale. […] Le procès restaure la frontière entre les vivants et les morts. Il permet aux survivants de reprendre place dans une lignée[616].

Lors du procès Barbie, Elie Wiesel s'exprime ainsi :

> Si je suis là c'est que c'est ma place, que je me dois d'être avec les survivants, les victimes pour entendre leurs voix, pour leur faire entendre la mienne, pour qu'ils sachent qu'ils ne sont pas seuls. […] Il s'agit plus [que de la justice]. Aucune justice n'est possible pour les morts. Et le tueur tue deux fois. La première en tuant, la seconde en essayant d'effacer les traces de son crime. Nous avons à empêcher la seconde mort, car si elle avait lieu, ce serait alors de notre faute[617].

Ces propos évoquent ceux du procureur Hausner au procès Eichmann[618]. Hausner se pose donc en « porte-parole » des victimes qui n'ont pas de véritable place dans le procès de *common law*. Le procureur est leur « passeur », sa mission est non seulement de leur donner la parole mais plus largement, de se placer à leurs côtés, de les défendre, de les protéger.

---

[614] Le Kaddish est une prière en hébreu récitée traditionnellement à la mémoire des morts.
[615] *Im Labyrinth des Schweigens*, TC 01:47:30.
[616] SALAS Denis, « La justice entre histoire et mémoire », dans JEAN Jean-Paul, *Barbie, Touvier, Papon*, Paris, Autrement, 2002, p. 20-33.
[617] JEAN Jean-Paul, « Crimes contre l'humanité : les décisions des juridictions françaises », dans TRUCHE Pierre, *Juger les crimes contre l'humanité, 20 ans après le procès Barbie*, Paris, Éditions de l'ENS, 2009, p. 89.
[618] 6e session 17 avril 1961.

Dans les films du corpus secondaire, ce sont les mêmes motivations qui guident souvent les « justiciers ». Ainsi dans *Résolution 819,* Jacques Calvez, vit la même expérience que Jean René Ruez, à partir duquel son personnage a été créé. Dans une interview, Ruez raconte :

> Le plus dur était quand même les témoignages des survivants. Ils faisaient jaillir de telles scènes d'horreur qu'on avait du mal à se dire qu'on était bien en 1995 et pas quelque part en 1943 sur le front de l'Est face aux *einsatzgruppen* des nazis allemands. D'un seul coup, l'histoire qu'on croyait voir en noir et blanc défilait sous mes yeux en couleur[619].

Il ajoute : « Je n'ai ni regrets ni remords, car nous avons apporté la vérité aux familles[620] ». Tout comme Jean René Ruez, Jacques Calvez se retrouve progressivement envahi par les témoignages des témoins des horreurs commises, et devient un « passeur », celui qui doit parvenir à faire entendre les voix des victimes. Les producteurs expliquent :

Rempli des récits d'horreur des survivants, au milieu de camps de réfugiés, face à la douleur des familles des victimes, il se rend de temps à autre de « l'autre côté », à La Haye, si propre, si nette, respirant la paix, et doit convaincre des magistrats de lui allouer des moyens, et une équipe[621].

Tout comme Louise Arbour, dans *Hunt for Justice*, il conserve précieusement la photo d'une très jeune fille, qui après avoir été violée, s'est pendue pour échapper à la honte, photo qu'il contemple à de nombreuses reprises. Après avoir interrogé un criminel, et n'avoir obtenu que des mensonges, il s'emporte, et confie à l'officier de la DGSE, Arnaud Lherbier (Hyppolite Girardot), la photo de la jeune fille à la main : « Vous savez ce qu'elle a dû penser avant de se pendre ? Qu'il n'y avait pas de place pour elle dans un monde où il y a des hommes comme lui[622] ». C'est lui aussi qui reçoit les femmes venues témoigner des horreurs commises, lui encore qui annonce aux femmes de Srebenica que leurs hommes ont été abattus. Fosse après fosse, charnier après charnier, l'enquêteur est bien souvent submergé par l'émotion.

---

[619] MILOT Olivier, « À Srebrenica, nous avons trouvé 28 fosses communes secondaires », *Télérama,* 16/10/2008, http://www.telerama.fr/television/penetrer-dans-un-charnier-ca-bouleverse-la-conception-de-l-etre-humain,34833.php.

[620] D.P. « Jean-René Ruez, un policier hanté », *Le Monde*, 25/10/2008, https://www.lemonde.fr/vous/article/2008/10/25/jean-rene-ruez-un-policier-hante_1110965_3238.html.

[621] Fabrice de la Patellière, Dominique Jubin, direction de la fiction française, notes de production, http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/resolution-819,108760-note-59153.

[622] *Résolution 819*, TC 01:30:57.

Il s'accroche à l'espoir de parvenir à rendre les corps à leurs familles et confie à son amie Klara, experte médico-légale : « Depuis que je suis arrivé ici j'ai essayé de faire mon travail comme je l'ai toujours fait, garder mes distances, rien laisser paraître, me détacher de tout ça. J'y arrive pas[623] ».

Dans la lettre qu'il écrit à Klara à la fin de sa mission, il écrit, désabusé, « Je partage avec les victimes yougoslaves quel qu'ait été leur camp, un sentiment d'inachevé. Après toutes ces années, j'ai fini par comprendre pourquoi je m'étais investi autant et comment ce besoin de vérité et de justice avaient guidé mon combat[624] ».

Dans cette dernière phrase, tout est dit : vérité et justice motivent le combat du procureur. Mais cette empathie du procureur avec les victimes n'est pas l'apanage uniquement des fictions sur la justice des crimes de masse. Dans *The Accused (*Fiction, États-Unis), réalisé par Jonathan Kaplan en 1988, la procureure Kathryn Murphy est chargée de l'enquête à propos du viol d'une jeune femme, Sarah Tobias (Jodie Foster) qui a été violée par une bande de jeunes. Freinée par le passé tumultueux de la victime que la défense menace de révéler au procès, Murphy propose un « *plea bargain*[625] » au terme duquel les charges contre les assaillants sont réduites. Mais Sarah Tobias, qui a développé une relation de confiance avec la procureure, accuse cette dernière de l'avoir sacrifiée au profit de ses intérêts personnels. Tourmentée par les souffrances de la victime, la procureure décide alors de requérir à l'encontre du groupe d'hommes qui a encouragé le viol sans intervenir pour l'arrêter. Elle se heurte à l'hostilité de ses supérieurs et notamment du *District Attorney*[626] Rudolph, qui estime que ce dossier n'est pas « important ». L'échange qu'elle a avec Rudolph montre qu'elle est décidée à défendre la victime, au prix, peut-être de sa carrière :

> D.A. Paul Rudolph : You can read it to me until you're blue in the face, I am not gonna let you prosecute a bunch of spectators.
>
> Kathryn Murphy : *[cutting him off]* They're not spectators. They solicited the rape.
>
> D.A. Paul Rudolph : Do you really want to ask a jury to lock up a bunch of people for clapping and cheering?

---

[623] *Ibid.*, TC 59:52.
[624] *Ibid.*, TC 01:31:46.
[625] Le terme désigne la négociation entre l'avocat de la défense et le procureur portant sur *quantum* de la peine moyennant la reconnaissance, par l'accusé, de sa culpabilité.
[626] Procureur de district.

Kathryn Murphy : Clapping? Cheering? Pushing? Goading? Getting the rape going and keeping it going!

D.A. Paul Rudolph : And what happens if you lose? You'll look like an incompetent. If you win, you'll look like a vengeful bitch. Either way, you'll hurt yourself and this office. Now, drop it. You've got more important things to do.

Kathryn Murphy : No I haven't.

D.A. Paul Rudolph : You haven't got more important things to do than go to trial with a sure loser? What the hell's gotten into you? [

Kathryn Murphy : We owe her.

D.A. Paul Rudolph : Owe her what? We put the rapists away.

Kathryn Murphy : *I* owe her.

D.A. Paul Rudolph : I see. You wanna spend my money to put a bunch of spectators on trial - a trial that you'll lose - because you owe her? No! You don't get to use this office to pay your debts! [

Kathryn Murphy : I am going to try this case and you are not going to stop me.

D.A. Paul Rudolph : Kathryn, you're an ace. You've got a great future. Don't put it in jeopardy.

Kathryn Murphy : What are you going to do, fire me? Go right ahead. My first case will be a civil suit against the rapists, the solicitors, the Bar and the State. I will show that Sarah Tobias ended up in a hospital bed because this office sold her out. I will personally subpoena your records, put you on the witness stand and cross-examine you about every single sleazy plea-bargain this office has ever made[627].

---

[627] « D.A. Paul Rudolph : Tu peux t'époumoner à me lire cela, je ne te laisserai pas poursuivre des spectateurs.
Kathryn Murphy : Ils les ont incités au viol. D.A. Paul Rudolph : Tu veux vraiment demander à un jury de coffrer des gens qui ont applaudi et encouragé ? Kathryn Murphy : Applaudi, encouragé, incité, poussé au viol. Obtenant que le viol se fasse et le laissant faire ! D.A. Paul Rudolph : Et qu'est ce qui se passera si tu perds ? Tu apparaîtras comme une incompétente. Si tu gagnes, tu feras figure de garce vengeresse. Quoiqu'il advienne, tu te fais du tort à toi et à ce bureau. Kathryn Murphy : Non D.A. Paul Rudolph : Tu n'as pas de choses plus importantes que de te lancer dans un procès perdu d'avance ? Qu'est ce qui te prend ? Kathryn Murphy : Nous lui devons. D.A. Paul Rudolph : Lui devoir quoi ? Nous avons puni les violeurs. Kathryn Murphy : Je lui dois. D.A. Paul Rudolph : Je vois. Tu veux dépenser mon argent pour faire un procès quelques spectateurs, un procès que tu perdras ? Non. Tu n'utiliseras pas ce bureau pour payer tes dettes. Kathryn Murphy : Je vais m'occuper de ce dossier et tu ne m'arrêteras pas. D.A. Paul Rudolph : Kathryn, tu es un as. Tu as un bel avenir. Ne te mets pas en danger. Kathryn Murphy : Que vas tu faire ? Me virer ? Fais-le tout de suite. Mon premier dossier sera une poursuite au civil contre les violeurs, les avocats, le barreau et l'État. Je montrerai que Sarah Tobias a fini dans un lit d'hôpital parce que ce bureau l'a trahie. Je ferai personnellement citer tous les dossiers, je te ferai citer comme témoin et procéderai à ton contre interrogatoire à propos de tous les dossiers limites sur lesquels ce bureau a transigé » (traduction provenant des sous titres du film).

L'attitude intransigeante de la procureure Murphy rappelle celle d'Hannah Maynard. Face aux menaces de son supérieur, elle ne cède pas et décide de porter le combat de « sa » victime devant le tribunal. La phrase « I owe her », répété plusieurs fois, renvoie à celles de Arbour *«* J'ai promis à ces gens que quelqu'un paierait pour tous ces crimes[628] » et de Maynard « J'ai le destin de toute une famille sur la conscience ». Relevons que cette empathie est largement exprimée par des femmes à l'égard de femmes victimes de violences, ce qui ajoute sans doute une dimension plus personnelle et plus dramatique à la fois. Mais ce qui caractérise l'ensemble des procureurs de notre corpus est leur foi absolue dans la justice et, la plupart du temps, dans ses institutions.

4. Un combat inspiré par la foi dans la Justice, dans ses institutions et dans la justesse de sa mission

Dans les films du corpus, et comme le soulignent certains auteurs, la justice pénale internationale est représentée de manière idéalisée, comme un mécanisme adéquat et fonctionnel. En dépit des nombreux obstacles qui se dressent devant eux, les procureurs semblent éprouver une foi inébranlable dans les institutions judiciaires et la certitude absolue que le ou les criminels qu'ils poursuivent doivent comparaître devant une Cour. Aucune critique n'est émise par eux à l'encontre des institutions, même dans les plus grands moments de découragement. Cette foi semble être inspirée ou confirmée par plusieurs déclarations de procureurs historiques. Dans un documentaire réalisé par Marcel Schupbach, *la Liste de Carla*[629], portant sur l'action menée par Carla Del Ponte devant les TPIY, celle-ci se réjouit de sa mission :

> Ici c'est peut-être la première fois que j'ai vraiment la sensation de faire quelque-chose de positif, de positif pour la société. Dans le sens que finalement, on pourra abolir l'impunité des puissants.

Dans ses mémoires écrites en forme de règlement de compte, la célèbre procureure connue pour son franc-parler, réitère[630] : « La justice internationale constitue l'unique alternative à l'impunité ».

---

[628] *Hunt for Justice,* TC 01:06:10.
[629] *La liste de Carla* (documentaire, France) Marcel Schupbach, 2007.
[630] DEL PONTE Carla, *La traque, les criminels de guerre et moi…*, *op. cit.*, p. 20.

Dans une interview récente, Louise Arbour, alors lauréate du prix Chirac 2011 pour son action en faveur de la justice internationale, déclare : « Les tyrans ne doivent jamais être tranquilles face à la justice internationale[631] ».

En dépit d'une certaine ambivalence dans l'exercice de leur mission, les procureurs des fictions du corpus, qu'ils soient fictifs ou réels, sont tous profondément convaincus de la culpabilité des criminels qu'ils poursuivent et de la justesse de leur mission. Ce sont des combattants, les gardiens de valeur humanistes, des chevaliers en croisade contre les « méchants ». Peu de films du corpus remettent en cause la justice pénale internationale et ce, en dépit des nombreux écueils rencontrés dans l'exercice de leur mission. Ils semblent considérer, tout comme Carla Del Ponte que « la justice internationale constitue l'unique alternative à l'impunité ». Ainsi, le Colonel Lawson est-il profondément imprégné d'un désir de justice. Comme l'écrit David Fraser :

> Colonel Lawson's visceral determination to establish the guilt of the defendants and of the German legal system as a whole, despite strong-arming from his superiors, also serves to demonstrate the high cost of a collective dedication to fundamental principles of justice and legality[632].

Le Colonel Lawson défend les témoins avec véhémence, s'insurge contre le déni du peuple allemand, et l'attitude des accusés. Après le témoignage de Petersen, il apparaît amer. Après avoir sans doute trop bu, il s'en prend verbalement aux autres membres du tribunal dans un restaurant, estimant que les américains sont trop enclins à oublier les crimes commis[633]. Lawson ne remet pas en cause le procès mais l'attitude de la population allemande face aux exactions commises par leurs dirigeants pendant la guerre. Il estime que seule une lourde condamnation peut rendre justice aux victimes. Faisant l'objet de pressions par son supérieur, il s'en remet à la décision du Juge Haywood à la fin du procès, espérant que celui-ci prendra la bonne décision (*the dilemma (of the decision) rests on you*[634]). Miriam

---

[631] Louise Arbour interviewée par TV5 Monde, 26 novembre 2011.

[632] FRASER David, « Judging *Judgment at Nuremberg*, Law, Justice and Memory in Hollywood », *Cinema and Post-Conflict Conference,* Vila Nova de Mil Fontes, Alentejo Portugal, 24-27 May 2007, document téléchargé le 15 décembre 2014 depuis https://www.academia.edu/5991394/Judging_Judgment_at_Nuremberg_Law_Justice_and_Memory_in_Hollywood_CIDESC_Centre_for_the_Study_of_Post-Conflict_Cultures : « La détermination viscérale du colonel Lawson à établir la culpabilité des accusés et du système juridique allemand dans son ensemble, malgré la pression de ses supérieurs, sert également à démontrer le coût élevé d'un dévouement collectif aux principes fondamentaux de la justice et de la légalité ».

[633] *Judgment at Nuremberg,* TC 1:20.

[634] *Ibid.*, TC 2:35:01.

Rosen (*The Man in the Glass Booth*) ne semble éprouver aucun doute sur l'identité de l'homme qu'elle poursuit, l'énigmatique Dorf/Goldmann dont le récit présente pourtant de nombreuses incohérences. Face à un bon père de famille intégré dans la société Américaine, le procureur Jack Burke (*Music Box*) a non seulement la certitude absolue qu'il s'agit bien du tortionnaire qui a tué et violé avec cruauté et ce, en dépit de multiples contradictions dans les dépositions des témoins mais également que ce criminel doit être traduit en justice et condamné. Le procureur Vogt dans *Nichts als die Wahrheit* est aussi celui qui représente la raison, la justice et la loi, face à un avocat de la défense (Peter Rohm) embarrassé par la représentation d'un criminel qu'il abhorre, mais qui se laisse manipuler par son client. Vogt explique à Peter Rohm : « C'est l'occasion unique d'en terminer avec le mythe d'Auschwitz[635] ». Le procureur Jackson dans *Nuremberg* est imprégné de la justesse de sa mission et de la nécessité d'une justice. Dans son *opening statement*, reprenant mot pour mot celui de Jackson du 21 novembre 1945 à Nuremberg, il déclare, invoquant la vertu protectrice de la loi :

> […] You'll know that the real complaining party at your bar is Civilization. Civilization asks whether law is so laggard as to be utterly helpless to deal with crimes of this magnitude by criminals of this order of importance. It does not expect that you can make war impossible. It does expect that your juridical action will put the forces of international law, its precepts, its prohibitions, and, above all, its sanctions, on the side of peace. So that men and women of good will in all countries may have leave to live by no man's leave, underneath the law[636].

Hannah Maynard (*Sturm*) tout comme Louise Arbour (*Hunt for Justice*), en dépit de leurs doutes et des écueils rencontrés lors de leurs enquêtes, semblent conserver une foi intègre dans les institutions du TPIY. Louise Arbour est bien décidée à obtenir la condamnation de Milosevic :

> Nous allons poursuivre Milosevic. C'est avec lui que ces guerres ont commencé et d'une façon ou d'une autre ce tribunal va en finir avec lui[637].

---

[635] *Nichts als die Wahrheit*, TC 01:05:11.
[636] *Nuremberg*, TC 1:05:31, traduction tirée de https://www.cvce.eu/obj/discours_inaugural_de_robert_h_jackson_nuremberg_21_novembre_1945-fr-9a50a158-f2f7-468b-9613-b2ba13da7758.html.
[637] *Hunt for Justice*, TC 1:06:10.

Alors qu'Hannah Maynard insiste pour que son témoin puisse faire entendre sa version des faits devant toutes les parties : « Il y a là une femme qui attend d'être entendue, qui doit raconter son histoire[638] ».

Les deux procureures ont pourtant bien des raisons de douter de la justice au nom de laquelle elles poursuivent les criminels : tant d'obstacles se dressent devant elles qui pourraient les faire vaciller. Pourtant, à aucun moment elles n'émettent la moindre hésitation sur la nécessité de faire comparaître les criminels devant le TPIY. C'est pour elle la seule issue possible. Diane Francken (*Largo Winch 2*) malgré la séduction manifeste qu'exerce sur elle le suspect Largo Winch, est persuadée de la justesse de sa mission, cherchant par tous moyens à établir la culpabilité du milliardaire, et ce, au prix de multiples manipulations. Dans les films du corpus « secondaire », les « chasseurs de criminels » poursuivent leur traque sans éprouver le moindre doute sur la justesse de leur mission même si certains d'entre eux émettent des critiques sur la justice pénale internationale. Dans *La Traque*, Serge Klarsfeld défend l'idée d'un procès, s'opposant aux désirs de vengeance ou de justice privée que lui proposent certains. A ceux qui lui disent qu'il faut abattre Barbie, Serge Klarsfeld répond « un procès ça laisse une trace ». Beate Klarsfeld précise dans ses Mémoires :

> Notre rôle est de pousser les appareils légaux à juger les criminels et à empêcher la réhabilitation des criminels nazis ayant opéré en France. Pour cela, il est nécessaire de concentrer l'action sur quelques-uns de ces criminels, les plus grands : Lischka, Hagen, Barbie. C'est à travers les débats et la passion suscités autour de leurs noms que sera réglé le problème de l'insolente quiétude de tous ces bourreaux. Si ceux-là parviennent à échapper au châtiment ce sera pour le camp de la justice une défaite d'autant plus grave que le drame de leur destin aura passionné les opinions publiques. Mais si Barbie est identifié, alors se renforcera la conviction que les crimes nazis ne doivent pas être prescrits, minimisés, oubliés. Abattre Barbie n'aurait servi à rien ; on aurait écrit à la rigueur : « Un homme soupçonné d'être Klaus Barbie a été retrouvé assassiné ». Ce n'aurait été qu'un règlement de compte[639].

Les Klarsfeld ne sont pas des mercenaires décidés à exercer leur propre justice, ils sont profondément convaincus de la nécessité du procès, lieu de parole pour les victimes, et lieu de mémoire pour que les crimes des nazis soient exposés au public

---

[638] *Sturm*, TC 1:21.
[639] KLARSFELD Beate et Serge, *Mémoires*, *op. cit.,* p. 339.

et « laissent une trace » dans l'histoire pour les générations futures, comme le dit Serge Klarsfeld dans le film. La juge d'instruction Anne Marie Livi (*The Statement*) est elle aussi extrêmement déterminée à obtenir l'arrestation de Pierre Brossard en dépit de tous les obstacles qui s'élèvent. Mais d'autres représentations de la justice pénale internationale, plus isolées, peuvent être évoquées. Dans deux des films périphériques déjà cités dans cette étude, c'est un regard désabusé qui est posé sur la justice pénale internationale. Ainsi, dans *The Hunting Party*, comme cela l'a été évoqué plus haut, le héros justicier Simon Hunt, déçu par l'évidente mauvaise volonté des forces internationales, décide-t-il de livrer le criminel à la vindicte populaire. Comme l'analyse Anne Lagerwall, « les reporters semblent plus confiants dans l'accomplissement d'une justice privée que dans celui d'une justice institutionnelle[640] ». C'est la même déception qu'exprime Jacques Calvez (*Résolution 819*) avant de quitter l'ex-Yougoslavie, lorsqu'il écrit à Klara, plein d'amertume :

> Mon combat contre les avocats grassement payés de la défense est heureusement fini. Après trois années passées au Tribunal, je ne supportais plus de croiser les regards satisfaits des criminels continuant de proférer des menaces. Le tribunal a dit les mots « violation de la loi de guerre, crime contre l'humanité mais c'est de haine dont on parle, de la terrible banalité de la haine. Même si de nombreux accusés, de nombreux criminels ont été condamnés, je partage avec les victimes yougoslaves quel qu'ait été leur camp, un sentiment d'inachevé. Après toutes ces années, j'ai fini par comprendre pourquoi je m'étais investi autant et comment ce besoin de vérité et de justice avaient guidé mon combat[641].

Dans *The Reader*[642], un film adapté du livre de Bernhard Schlink, la critique de la justice est plus radicale. Des étudiants en droit assistent au procès de gardiennes d'un camp. L'un des étudiants remarque :

> Au début je croyais à ce procès, je trouvais ça très bien. Aujourd'hui je pense… que c'est juste une diversion. […] On choisit six femmes, on leur fait un procès, et on dit « ce sont elles les coupables, ce sont elles qui ont fait le mal ». Parce qu'une des victimes a écrit un livre. C'est pour cela qu'elles sont jugées elles et personne d'autre. Vous savez combien l'Europe comptait de

[640] LAGERWALL Anne, « Quand la justice pénale internationale tient le premier rôle », contribution citée, p. 255.
[641] *Résolution 819*, TC 01:31:46.
[642] Film de fiction de Stephen Daldry (États-Unis, Allemagne, 2008).

> camps de la mort ? Les gens se demandent toujours combien tout le monde savait. Qui savait ? Que savaient-ils ? Tout le monde savait[643].

Mais notons qu'il s'agit dans ce film non seulement d'une critique émise à l'encontre de la justice pénale nationale (allemande) et non internationale mais également à l'encontre du rapport des Allemands à leur passé. Dans le film *Hannah Arendt*[644], après avoir assisté à la première audience du procès, la célèbre philosophe commente le procès et plus précisément la prestation de Hausner, qu'elle déteste :

> Et Hausner se pavane comme s'il concourait avec Eichmann pour un rôle au théâtre ! […] Israël doit veiller à ce que cela ne devienne pas un procès-spectacle[645].

Mais Arendt est connue pour ses prises de position radicales vis-à-vis du procès Eichmann, prises de position reprises par la réalisatrice dans son film. Arendt est surtout très hostile à Hausner qu'elle soupçonne d'être totalement soumis à Ben Gourion. Elle écrit à propos de son réquisitoire : « C'était de la mauvaise histoire et de la rhétorique de pacotille[646] », ajoutant dans une lettre à son mari :

> There is no doubt that it is Judge Landau who sets the tone, and that he is doing his best, his very best, to prevent this trial from becoming a show trial under the influence of the prosecutor's love of showmanship. The trial is presided over by someone who serves Justice as faithfully as Mr Hausner serves the State of Israël[647].

Mais ce type de réflexions demeure rare dans les fictions de notre corpus et les critiques à l'égard de la justice pénale internationale restent marginales, souvent émises par des personnages auxquels le spectateur peut difficilement se rallier (accusés, complices). Pourquoi cette absence de doutes apparent ? Est-ce lié au caractère monstrueux des crimes commis ? À l'apparente absente de remords des accusés ? À l'exception de *Judgment at Nuremberg*, aucun film de notre corpus ne montre un accusé repentant ou admettant sa culpabilité. Face à eux, le procureur a

---

[643] *The Reader*, TC 01:04:40.
[644] *Hannah Arendt* (fiction, Allemagne), Margarethe von Trotta, 2012.
[645] *Ibid.*, TC 25 :55.
[646] KLEIN Claude, *Le cas Eichmann, vu de Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2012 p. 88.
[647] SHAKED Michal, « The Unknown Eichmann Trial. The Story of the Judge », *Holocaust and Genocide Studies*, vol. 29, nº 1, Spring 2015, p. 1-38 : « Il ne fait aucun doute que c'est le juge Landau qui donne le ton, et qu'il fait de son mieux, de son mieux, pour éviter que ce procès ne devienne un procès spectacle sous l'influence de la passion du procureur pour le spectacle. Le procès est mené par quelqu'un qui sert la justice aussi fidèlement que M. Hausner sert l'État d'Israël ».

un rôle que l'on peut juger plus « facile » dans un premier temps ; il est celui qui poursuit le terrible méchant comme dans les films de super héros où l'on a d'un côté le « méchant absolu », qui sème la terreur et qu'il faut arrêter d'une manière ou d'une autre, et de l'autre, l'homme juste (ou la femme) aux « super pouvoirs » qui voue sa vie à l'éradication du mal et à la sauvegarde du monde. Cette présentation univoque de la justice pénale internationale est d'autant plus étonnante que dans beaucoup de films de prétoire*,* le fonctionnement de la justice pénale nationale est mis en cause. Citons notamment *Twelve Angry Men* (*Douze hommes en colère*, Fiction, États-Unis, Sidney Lumet, 1957) qui au-delà d'un débat sur la peine de mort, pose la question de la capacité de jurés tirés au sort, qui ne connaissent pas l'accusé, à qui l'on n'a donné qu'une vision souvent partielle des faits et qui n'ont pas directement assisté à la scène, de déclarer qu'un homme mérite la mort. Dans une atmosphère étouffante, les jurés transpirants veulent en effet en finir, votant coupable pour s'en aller le plus rapidement possible. *Anatomy of a Murder*, d'Otto Preminger (*Autopsie d'un meurtre*, Fiction, États-Unis,1959), dépeint le procès comme un combat, pied à pied, entre un avocat et un procureur dont l'unique objectif est de remporter le procès à tout prix. La vérité passe clairement au deuxième rang de leurs préoccupations et l'accusé parvient à duper tant son avocat que le juge. La justice ne ressort pas non plus grandie du film d'Alan Pakula, *Presumed innocent* (*Présumé innocent,* Fiction, États-Unis,1990). Chargé d'enquêter sur le meurtre de sa maîtresse, le procureur se voit lui-même accusé dudit crime. Il se retrouve alors dans la position du prévenu, expérimentant l'injustice du système juridique qui peut faire condamner à tort un innocent. Comme l'écrit Benoît Dejemeppe :

> Qu'il s'agisse de l'institution ou de ceux qui la servent, le cinéma porte sur la justice pénale un regard généralement dépourvu de complaisance. C'est que les histoires judiciaires ne sont pas seulement remarquables par le jeu des passions qui animent les parties en cause mais elles interpellent aussi parce que ceux qui incarnent la *machine* ne sont que des hommes et qu'ils ne satisfont pas tous aux canons de l'impartialité, pouvant eux aussi subir le joug des passions tandis que chacun peut à son tour imaginer se trouver à la place du justiciable[648].

[648] DEJEMEPPE Benoît, « Préface », dans DAYEZ Bruno, *Justice et cinéma – Quarante méditations sur la justice vue à travers le septième art*, Paris, Arthémis, 2007, p. 11.

Anne Lagerwall propose plusieurs débuts d'explications à l'absence de remise en cause de la justice pénale internationale. Tout d'abord « La difficulté pour les auteurs de films de s'emparer d'une entreprise judiciaire par définition plus récente et plus éloignée d'eux que ne l'est la justice pénale nationale [649]». Elle ajoute que ce sont surtout les documentaires qui proposent une analyse critique de la justice pénale internationale. Citons notamment *The Memory of Justice* (1976), un documentaire de Marcel Ophuls dans lequel celui-ci instaure « le procès des procès ».

Un documentaire plus récent, *De Arusha à Arusha* (Christophe Gargot, 2008), offre une réflexion critique sur la justice pénale internationale, son rôle et ses limites. Christophe Gargot explore la faillite de la justice humaine au Rwanda. Il s'explique :

> Qu'est-ce que cette justice cache en se montrant ? […] La question est de savoir s'il s'agit d'une justice de puissant et comment cette puissance est exercée. Le TPIR inaugure alors un résultat inédit : parce qu'il ne pourra s'émanciper de la pression politique exercée par le gouvernement Rwandais, il n'assumera jamais la totalité de son mandat, en particulier la poursuite des crimes de guerre commis par les rebelles du FPR. […] Le TPIR ne pourra donc jamais échapper à l'accusation d'être partial dans le traitement de l'Histoire et d'avoir consacré, au bout du compte, la victoire d'un camp, celle du Front patriotique Rwandais[650].

Anne Lagerwall offre une autre explication à l'absence de critique de la justice pénale internationale par les réalisateurs de fictions : le nombre limité et le caractère récent des films produits à ce sujet. Selon elle « ces narrations généralement idéalistes ne changeront pas tant que la légitimité de cette justice pénale internationale ne sera pas plus fermement établie[651] ».

5. Un combat (dans) et hors cadre

Filmer la justice impose des limitations cinématographiques : l'espace du tribunal est immuable, clos, restreint. La scène est statique puisqu'elle se déroule,

---

[649] LAGERWALL Anne, « Quand la justice pénale internationale tient le premier rôle », contribution citée, p. 269 et suiv.
[650] Interview de Christophe Gargot, accessible sur le site du film, http://arushathefilm.com.
[651] LAGERWALL Anne, « Quand la justice pénale internationale tient le premier rôle », contribution citée, p. 273.

en principe, dans un seul lieu, le tribunal, chacune des parties y ayant une place assignée.

Christian Guéry[652] s'interroge à juste titre : « Comment le cinéma, art du mouvement et de l'espace peut-il donner à voir une audience statique où le verbe et la parole sont sacrés mais où le mouvement est cruellement absent[653]. »

Comment compenser ce statisme, cette absence d'action, pour permettre de donner au film de procès du relief, de capter l'audience ?

5.1 Procès et statisme de la salle d'audience

De nombreux auteurs soulignent à quel point le procès présente toutes les formes de la représentation théâtrale. Et, tout particulièrement, le procès criminel. Tous les ingrédients d'une pièce de théâtre sont en effet présents :

- une unité de temps, de lieu et d'action : la salle d'audience ;
- des acteurs (les accusés, les avocats, le jury) ;
- une pièce écrite et jouée. Dans la procédure inquisitoire, l'écrit est constitué du dossier présenté par les parties. Dans la procédure accusatoire, c'est précisément l'absence d'un tel dossier et le fait que « tout soit possible » à l'audience qui ajoute un aspect dramatique.
- un véritable spectacle dont les spectateurs sont soit le public, soit la cour et le jury, le public observant alors l'ensemble « joué » par les parties et les avocats à l'intention de la cour et du jury.
- un rituel : le lieu particulier où le procès se déroule, les costumes des parties, le langage utilisé, la dramaturgie, la mise en scène et des règles de procédure strictes[654].

L'aménagement interne de la salle d'audience renvoie également à la représentation : le public est toujours séparé de l'espace dans lequel évoluent les protagonistes, tout comme le spectateur de théâtre ou de cinéma est séparé de l'action, soit par une élévation de la scène, soit par un écran. Ces remarques, formulées sur la base de l'observation d'un procès se déroulant en droit français,

---

[652] Christian Guéry est un magistrat, ancien maître de conférences à l'École nationale de la Magistrature. Il est l'auteur de plusieurs centaines de chroniques de droit pénal ou de procédure pénale. Il s'est aussi intéressé aux rapports de la justice et du cinéma et a écrit plusieurs ouvrages sur ce sujet.

[653] GUERY Christian, *Justices à l'écran*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 12.

[654] Voir notamment BLANC Alain, « De l'intérieur du procès, une représentation ? », dans BIET Christian & SCHIFANO Laurence (dir.), *Représentations du procès…, op. cit*., p. 37.

peuvent cependant s'appliquer à l'identique aux procès anglo-saxons. Dans ces derniers en effet, le modèle retenu est celui de la procédure accusatoire, qui privilégie le rôle des parties. Le procès y est conçu comme un affrontement contradictoire, public et essentiellement oral entre l'accusation et la défense. Chaque partie doit prouver les faits qu'elle avance. Le rôle du juge est celui d'un arbitre, non d'un instructeur comme en droit français. L'affaire est instruite au cours de l'audience, par les parties, et non par le juge qui se contente d'arbitrer les débats. Il doit veiller à la loyauté du procès et départager les plaideurs dans l'hypothèse où il n'y a pas de jury.

En France, le procès est bien moins cinématographique. Ce qui explique en partie, mais pas uniquement, la prolifération des films de prétoire aux États-Unis face à une production plus pauvre chez nous. Il est vrai également que la justice a une place plus importante dans la vie quotidienne des Américains. Ces derniers éprouvent une véritable fascination pour leur système judiciaire. Leur rapport à la justice est sans doute aussi plus simple que le nôtre. Michel Cieutat souligne que les spectateurs américains connaissent parfaitement leurs droits et leur système judiciaire qu'ils ont maintes fois vu à la télévision. Pour eux, le gendarme et les juges sont une nécessité sociale, une protection contre le mal[655]. En outre, Antoine Garapon constate que la salle d'audience américaine est bien plus évolutive que son équivalent en France. Les avocats ne sont pas assignés à une place particulière et peuvent se promener de long en large, à la différence de la France. Certains meubles peuvent en effet changer de place au cours de l'audience. Le meuble sur lequel les avocats déposent leurs dossiers, qui se trouve face au box des témoins lors de la première partie du procès (*cross examination*), est tourné pour faire face au jury au moment des *concluding remarks*[656] ·Selon lui « la salle d'audience évoque, aux États-Unis, plutôt un atelier, une salle de travail, qu'un espace sacré[657] ». Nous pouvons déjà observer que l'espace judiciaire aux États-Unis offre un statisme moindre que celui observé en France.

---

[655] CIEUTAT Michel, « Les films de prétoire », dans PUAUX François, *La justice à l'écran*, Athis-Val de Rouvre, Corlet-Télérama, CinémAction nº 105, 2002, p. 144.

[656] Également appelées *closing arguments,* les *concluding remarks* correspondent à la plaidoirie des avocats américains. Elles sont formulées à la fin des débats par les avocats qui reprennent la parole pour reconfigurer leurs récits initiaux.

[657] GARAPON Antoine, *Bien juger…*, *op. cit.*, p. 151.

Si le rôle qui est attribué au procureur dans les procès de criminels génocidaires varie en fonction du droit applicable, celui-ci apparaît souvent loin de la permanence physique du tribunal, ses fonctions l'amenant à enquêter, rechercher les preuves et les témoins, les interroger, convaincre différents personnages du bien-fondé de leur enquête. Sa prestation dans le prétoire n'est finalement parfois que l'aboutissement d'un long travail préparatoire. À la justice immobile, s'oppose un personnage en action. Dans la plupart des films de notre corpus, l'essentiel ne se déroule d'ailleurs pas dans le prétoire, le combat est souvent « hors-cadre ». Les procureurs effectuent de fréquents déplacements hors du tribunal ou de leurs bureaux. C'est sans doute la raison pour laquelle, sans doute, le moment du procès est si peu présent dans l'ensemble du corpus : sur les quatorze films du corpus principal, six ne présentent pas (ou peu, moins de quinze minutes) de scènes de prétoire.

5.2 La part du procès dans le film : court room movies/law related movies

Ce tableau représente la part du procès dans chacun des films du corpus et propose une catégorisation par type de film :

FILM	**PART DU PROCES**	**CATEGORIE**
Judgment at Nuremberg	Majeure partie du film	*Court room* movie
Epilog Norymbersky	Majeure partie du film	*Court room* movie
Nuremberg	Majeure partie du film	*Court room* movie
J'étais à Nuremberg	Majeure partie du film	*Court room* movie
L'authentique procès de CE Jung	Majeure partie du film	*Court room* movie
The Man in the Glass booth	40 % du film	*Court room* movie
Music Box	1/3 du film (soit 41 minutes)	*Court room* movie
Nichts als die Wahrheit	1/3 du film (soit 41 minutes)	*Court room* movie
Ustanicka Ulica	Pas de procès : le film s'arrête aux portes du tribunal	*Law related* movie
Hunt for Justice	6 minutes (environ)	*Law related* movie
Sturm	15 minutes	*Law related* movie
Im Labyrinth des Schweigens	Pas de procès : le film s'arrête aux portes du tribunal	*Law related* movie
Der Staat gegen Fritz Bauer	Pas de procès	*Law related* movie
Largo Winch 2	Pas de procès	*Law related* movie

Les films du corpus peuvent donc être divisés en deux catégories : les « *court room* movies » (films de prétoire), c'est à dire les films dans lesquels le procès

occupe la majeure partie de l'action et les « *law related* movies » c'est-à-dire ceux dans lesquels la représentation du procès est reléguée au second plan. Dans cette seconde catégorie de films, l'essentiel se déroule hors du prétoire et certains personnages de notre corpus n'apparaissent que très marginalement dans l'enceinte du tribunal alors même que la justice est omniprésente : ainsi le spectateur laisse-t-il Johann Radmann (*Im Labyrinth des Schweigens*) tout comme Dusan Ilic (*Ustanicka Ulica*) aux portes du tribunal, aux termes d'une longue et éprouvante enquête. Le procureur Bauer (*Der Staat gegen Fritz Bauer)* voit quant à lui le procès d'Eichmann lui échapper et n'apparaît à aucun moment dans une salle d'audience. Sa traque d'Eichmann le mène jusqu'à Jérusalem, où il se rend à deux reprises. Diane Francken, la « super procureure » du film *Largo Winch 2*, se retrouve ainsi de façon improbable tantôt à bord d'une vedette de police en pleine mer de Chine, tantôt à Genève où elle obtient la levée du secret bancaire sur les comptes de son suspect, tantôt encore en Thaïlande pour confronter le suspect à un témoin clé. Hannah Maynard (*Sturm)* multiplie également les déplacements : de Berlin où elle tente de convaincre son témoin de venir au procès, à Sarajevo ou Vilina Kosa, lieux de massacres, en passant par de nombreux hôtels impersonnels, elle semble toujours être en mouvement et son apparition dans le prétoire demeure très marginale (moins de quinze minutes sur la totalité du film). Tout comme Louise Arbour qui se déplace successivement sur les lieux des charniers, à Sarajevo, à Vukovar, au Kosovo, le procès (auquel elle ne participe pas) demeurant très marginal.

5.3 Compenser le statisme des institutions

La première catégorie de films, les « *court room* movies », regroupe plus de la moitié des films du corpus. Dans ce type de films, la difficulté que souligne à juste titre Christian Guéry[658] est celle de la nécessité de compenser le statisme des institutions, de pallier l'absence d'action, pour permettre de donner du relief au film de procès de parvenir à capter l'audience. Stanley Kramer relate ses difficultés à filmer dans une salle d'audience et les choix, souvent critiqués, qu'il a dû faire. Il explique :

> Nous avons pris les mesures et l'avons soigneusement recréée dans le studio de production à Hollywood, même si nous avons dû finalement réduire

[658] GUERY Christian, *Justices à l'écran*, *op. cit.*, p. 143.

> certaines des dimensions pour les besoins des mouvements de caméra. Une salle d'audience – […] – est un lieu très statique. Les avocats auraient dû être séparés et éloignés des prévenus et des témoins, comme le veut la loi. Ainsi, le film devient un jeu de ping-pong, sauf si vous essayez de déplacer la caméra, ce que j'ai essayé de faire – pas toujours avec succès[659].

*Figure 39 : Judgment at Nuremberg (image provenant du site : http://www.usfilm*posters.com/fotos/1288605979.jpg)

Il ajoute :

> Il y avait trop de mouvements de caméras en fait […] L'espace entre le box où se tenait l'avocat et le box où était assis le témoin était de quarante pas au moins[660]. C'est une grande distance si vous essayez de la photographier. Alors, l'avocat n'était jamais autorisé à quitter le box. Et si vous vouliez jouer à une partie de ping-pong dans la salle d'audience, vous deviez rendre mobile la caméra. Je crois que je l'ai déplacée un peu trop. Si je devais la refaire, je ne la déplacerais pas autant. Mais, à l'époque, je me sentais prisonnier de ces positions – des juges, des avocats et des témoins dans cette grande composition. Ainsi, les quarante pas furent réduits à vingt-huit. Nous avons dû mettre beaucoup de lumières sur les personnages éloignés pour maintenir les formes dans l'objectif et les acteurs ont beaucoup transpiré lors de ces prises de vues.

Kramer raconte que lors d'une scène dans laquelle la caméra tourne à 360 degrés autour du colonel Lawson (Richard Widmark) qui prononce un long discours, l'équipe a dû transporter les câbles et tout l'équipement en cercle autour de l'acteur

---

[659] Traduction de COUTIN Willy dans BENSOUSSAN Georges (dir.), dossier *Les écrans de la Shoah…, op. cit*., p. 543. Également cité en anglais dans SPOTO Donald, *Stanley Kramer, Film Maker*, Los Angeles, Samuel FrenchTrade, 1978, p. 229.

[660] Environ 12 mètres.

pour suivre la caméra. Il explique avoir opté pour ce procédé compliqué afin de pouvoir apercevoir dans le même plan Spencer Tracy et les juges dans le fond.

Figure 40 : Colonel Lawson, Judgment at Nuremberg

En filmant un procès, et alors même qu'il avait organisé l'espace pour faciliter au mieux son tournage, Kramer se heurte donc à une question essentielle : comment filmer à la fois celui qui parle et les réactions de celui ou celle à qui est adressé ce discours ? Le tout sans champ-contre-champ, sans coupe ? Il existe en effet un véritable défi dans la façon de filmer un procès : comment en restituer les moments « clés », à parvenir à mettre tous les acteurs du procès dans le même cadre ? Le « hors-champ » du procès, la quête personnelle menée par le juge Haywood auprès des Allemands qu'il côtoie, offre une alternative au statisme du procès et au face-à-face entre les accusés et leurs juges. Ainsi, le colonel Lawson quitte le procès pour se rendre à Berlin aux fins de convaincre son témoin clé, Irène Hoffman, de venir déposer. Dans *Music Box*, l'interrogatoire d'un témoin crucial mène Jack Burke bien loin de Chicago, à Budapest avec les autres membres du tribunal.

Les héros du corpus secondaire (les Klarsfeld, Simon Hunt, Anne Marie Livi, Jacques Calvez) apparaissent tous en « hors champ » par rapport aux lieux de justice. Bien que luttant pour la justice, pour que les criminels soient déférés devant une cour, eux-mêmes ne pénétreront pas dans la salle d'audience (excepté Serge Klarsfeld qui représentera dans les faits les parties civiles au procès Barbie, mais le film *La Traque* s'arrête lui aussi aux portes du tribunal). Hormis la juge Livi qui enquête en France uniquement, les autres « justiciers » multiplient également les déplacements : les Klarsfeld sillonnent le monde entier pour parvenir à arrêter Barbie, de Cologne à Munich, de Lima à La Paz, ils ne négligent aucune piste, traquant sans merci et au péril de leur vie, l'ancien nazi. Simon Hunt traverse l'ex-Yougoslavie, se rendant dans des lieux reculés avec ses comparses pour retrouver

et livrer à la justice le criminel de guerre Bogdanovic. Enfin, Jacques Calvez quitte la France pour la Bosnie, où il tente d'accéder aux territoires où ont eu lieu les crimes en plein zone de guerre, en République serbe. Mais il se rend également à la Haye pour tenter de convaincre les membres du Tribunal de lui apporter leur aide. Cependant, le film ne le montre jamais dans l'enceinte du prétoire. Est-ce pour lutter contre ce « mouvement cruellement absent » comme le nomme Guéry ? Est-ce pour éviter l'ennui parfois inhérent aux films de prétoire ?

CHAPITRE 2 LE PROCUREUR EN HEROS SACRIFIE : UNE VERSION CINEMATOGRAPHIQUE PLUS CRITIQUE QUI PREND EN COMPTE UNE REALITE HISTORIQUE ET JURIDIQUE

> Personnages de fiction, les magistrats ne sont plus les serviteurs dociles du pouvoir, caricaturaux et secondaires, mais des hommes et des femmes auteurs de leur vie et traversés par des conflits. C'est en ce sens qu'ils deviennent des « personnages » à part entière dans les fictions, c'est-à-dire ceux dont « le tableau de la vie intérieure » intéresse l'artiste au point d'en faire le cœur de l'intrigue.
> Denis Salas[661]

> I am consoled by the fact that in proceedings of this novelty, errors and mistakes may also be instructive to the future.
> Robert Jackson (rapport sur le Tribunal de Nuremberg remis au Président en 1946)[662]

Dans la première partie, la fonction héroïque des procureurs fictionnels a longuement été étudiée. Mais la contrepartie de cet héroïsme est bien souvent le sacrifice auquel doivent consentir ces héros. Sacrifice repris par la définition du Trésor de la Langue Française Informatisé qui précise notamment : « Combattant(e) remarquable par sa bravoure et son sens du sacrifice ». Le héros est donc également

---

[661] SALAS Denis, « Les cas de conscience d'une procureure. À propos de *La Révélation* (film de Hans Christian Schmid, 2010) », *Les Cahiers de la Justice*, nº 4, 2010, p. 179-182, https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-la-justice-2010-4-page-179.htm.

[662] https://teachingamericanhistory.org/document/report-on-the-nuremberg-trials/ : « Je suis réconforté par le fait que dans des procédures de cette nouveauté, les erreurs et les fautes peuvent également être instructives pour l'avenir ».

celui qui se sacrifie pour la communauté, pour l'intérêt général, au nom de valeurs. Un certain nombre de thèmes ont été identifiés, qui permettent d'affirmer que le procureur est en réalité un héros sacrifié. Héros discret, les difficultés qu'il rencontre au cours de sa mission sont nombreuses : complexités liées à la procédure ou à la difficulté des dossiers traitées mais aussi difficultés liées à l'ampleur de la tâche que représente la traque et la mise en accusation de criminels hors normes. En outre, il fait souvent l'objet de nombreuses menaces et mène un combat parfois inégal.

1. Un héros très discret

Un premier aspect de ce thème tient aux choix de mise en scène des réalisateurs ou scénaristes qui mettent l'accent sur les difficultés liées à la mission de poursuivre des criminels génocidaires. Nous avons déjà relevé la lutte que le procureur doit souvent mener contre la ou les politiques. Mais il s'agit à présent de relever les éléments « sacrificiels » auxquels ils doivent également faire face. Traditionnellement, le procureur n'apparaît pas à priori comme un personnage sympathique, du moins lorsqu'il intervient dans des procès criminels « classiques ». Laurent Goualle, auteur d'une thèse en études cinématographiques, écrit :

> Souvent dépeints comme des personnages-repoussoirs du drame judiciaire, les procureurs incarnent bien souvent la haine et le désir de vengeance de la communauté à l'égard d'un accusé. Ils semblent considérer l'affaire dont ils sont chargés comme une histoire personnelle. Hargneux, corrompus, ils utilisent leur talent d'orateur pour charger au maximum le prévenu[663].

Selon Christian Guéry (évoquant le droit et le cinéma français) :

> Le procureur est rigide et froid. […] Le procureur de la République n'est pas un personnage sympathique. […] Le procureur de l'écran bataille avec hargne à l'audience, même si ses convictions, souvent assises sur des impressions plus que sur des preuves, l'amènent parfois à des échecs cuisants […][664]

Alain Jakubowicz et René Raffin, ajoutent :

---

[663] GOUALLE Laurent, « Le drame judiciaire ou la représentation du procès dans le cinéma américain », thèse citée.

[664] GUERY Christian, « La justice française au cinéma », dans le dossier *Le métier de procureur*, *Les Cahiers de la Justice*, n° 4, printemps 2009, p. 183 et suiv.

> Les représentants du parquet général qui requièrent dans les affaires d'assises au nom du peuple français, sont rarement des personnages médiatiques. Ils préfèrent généralement, aux feux de la rampe et aux micros de télévision, l'étude minutieuse des dossiers et le cadre feutré de l'audience. C'est sans doute pourquoi ils demeurent inconnus du grand public[665].

Le procureur est le plus souvent vu comme un être austère, distant et implacable. Est-ce parce qu'il est du côté de l'accusation ? Dans un procès de facture classique, il est sans doute vrai que la fonction d'avocat de la défense suscite plus de sympathie. Mais dans le cas d'un crime de masse, la question mérite d'être réexaminée, le rôle de l'accusation étant sans doute plus aisé à exercer que celui de la défense. Par quel biais le réalisateur va t'il permettre au spectateur de s'attacher à ce personnage à priori peu aimable ? En faire un héros ou insister sur son empathie vis-à-vis des victimes en est un. Évoquer sa vie privée ou ses difficultés personnelles en est un autre. Très peu de films du corpus s'attachent en réalité à montrer la vie privée du procureur. Comme si la fonction appelait la discrétion. Ou du moins comme si la vie privée ne devait pas interférer avec la grande histoire que le réalisateur souhaite raconter.

1.1 Un héros sans vie privée

Dans une interview donnée à un journal néerlandais, Carla Del Ponte déclarait : « Je n'ai pas de vie privée ». Elle confie également ne pas être gênée le moins du monde par les mesures de sécurité très strictes l'entourant, parce que : « je n'ai pas de temps libre qui pourrait être gâché par des mesures de sécurité[666] ». Louise Arbour est une travailleuse acharnée, un journaliste rapportant qu'elle travaille quinze heures par jour[667]. Toute son énergie est consacrée à son travail et il n'y a aucune place pour sa vie privée. De plus, déménager à La Haye, loin de son pays d'origine, signifie souvent laisser enfants et conjoints derrière. Un jeune juriste travaillant au bureau du procureur du TPIY de La Haye, témoigne :

> Il y en a beaucoup qui ont laissé leur famille derrière, il y a beaucoup de mariages brisés parce que la femme ou le mari de la personne qui venait ici ne

---

[665] JAKUBOWICZ Alain, RAFFIN René, *Touvier. Histoire du procès,* Paris, Julliard, 1995, p. 16.
[666] « Carla Del Ponte fait ses adieux au TPI de La Haye », *L'Express*, 13 décembre 2007, https://www.lexpress.fr/actualite/monde/carla-del-ponte-fait-ses-adieux-au-tpi-de-la-haye_468647.html.
[667] HAGAN John, LEVI Ron, « Penser les crimes de guerre », *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 173, 3/2008, p. 6-27.

> pouvait pas travailler […]. On dédie beaucoup de sa vie au travail et on laisse un peu de côté sa vie personnelle[668].

Louise Arbour préserve son intimité et pose une seule condition à son accord pour la réalisation de *Hunt For Justice* : pas un mot sur sa vie privée. Au moment de sa nomination aux TPI, elle vient de divorcer. Elle est accompagnée à La Haye par sa mère et ses enfants.

S'inspirant de la réalité, rares sont les fictions du corpus, qui mettent en scène la vie intime ou privée des procureurs. Lorsqu'elles le font, cette vie privée apparait souvent comme menacée ou brisée par l'exercice de sa mission. Dans le plus récent de ces films *Der Staat gegen Fritz Bauer*, l'homosexualité supposée de Bauer est révélée. Mais c'est au travers de la vie privée de son jeune procureur, Karl Angermann, que le réalisateur trouve une porte d'entrée vers l'intimité du procureur général. La thématique de l'homosexualité, qui trouve largement sa place dans le scénario, conduit à un questionnement sur les notions d'épanouissement individuel et de sacrifice. Ce sacrifice qui conduit Bauer, sa vie durant, à nier sa propre intimité pour se dévouer à son travail et ne pas compromettre sa carrière. Sacrifice que se refusera à faire Angermann qui finit par assumer son identité homosexuelle et en paie le prix. Vie privée et carrière professionnelle apparaissent comme incompatibles. Tout comme elles le sont dans *Hunt for Justice*, unique film de notre corpus dans lequel un procureur semble avoir une vie de famille « normale ». La mère et la fille de Louise Arbour apparaissent de façon épisodique, la fille reprochant à sa mère ses absences et son manque d'intérêt pour elle. Arbour consacre toute son énergie à son travail, négligeant sa vie de famille (pour les besoins du film, le réalisateur a d'ailleurs décidé de la faire apparaître comme ayant une unique fille et pas de mari alors que dans réalité Arbour a trois enfants). De même, le procureur Jack Burke (*Music Box)* ne semble plus avoir de vie privée depuis que sa femme est morte dans un tragique accident de voiture.

Dans d'autres films de notre corpus, la mission du procureur semble interférer, voire empêcher toute vie privée. Ainsi, la fiancée de Johann Radmann (*Im Labyrinth des Schweigens*) rompt avec lui lorsque l'obsession du nazisme qu'il développe envahit leur relation. À un tournant de son enquête, Johann Radmann qui perçoit désormais les Allemands comme étant tous des anciens nazis, après avoir trop bu, s'en prend

---

[668] Francis Plourde, correspondant à La Haye, « Sur les traces de Louise Arbour », https://www.barreau.qc.ca/pdf/journal/vol37/no13/arbour.html.

à son amie, l'accusant de fabriquer des robes pour des femmes de criminels. Il lui révèle que son père a commis des exactions en Pologne, ce qu'elle nie, lui répondant : « Tu deviens odieux, tu ne vois que le mal[669] ». Hannah Maynard (*Sturm*) qui entretient une relation amoureuse avec un représentant de l'Union européenne, met fin à celle-ci brutalement lorsqu'elle découvre que son amant l'a trahie en négociant avec l'avocat de la défense et le procureur en chef, estimant qu'il fait passer la politique avant la justice. Si le procureur Jackson (*Nuremberg*) a une liaison avec sa secrétaire, le scénario semble sous-entendre que sa femme et lui ne partagent plus vraiment une vie conjugale. Lorsque le procureur Jackson annonce qu'il part en Allemagne pour le procès, son épouse se préoccupe uniquement de savoir si « il y a des hôtels décents » et ne s'émeut pas du fait que son mari lui explique qu'elle ne l'accompagnera pas. Elsie Douglas exercerait donc une fonction « consolatrice » qui pourrait en quelque sorte justifier la liaison du procureur, fonction d'autant plus acceptable pour le spectateur que la secrétaire est une aide précieuse pour Jackson, notamment après l'échec de son interrogatoire de Göring.

La plupart des autres procureurs apparaissent dépourvus de vie privée ou de sentiments personnels. Ainsi, pour certains personnages, aucune information sur la vie personnelle ou familiale n'est fournie au spectateur. Tel est le cas pour le Robert Jackson de *Epilog Norymberski*, qui n'apparaît que dans l'enceinte du prétoire. Ou pour le procureur désincarné du film *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung* (Marcel Hanoun, 1966). Ou encore pour Miriam Rosen (*The Man in the Glass Booth*), Adlatus Vogt (*Nichts als die Wahrheit*) et Diane Francken (*Largo Winch II*). Et pourtant, l'on éprouve une certaine empathie à leur endroit, en dépit de l'absence de reliefs, de narration subjective. Sans doute est-ce dû à la noblesse de leur mission, à l'abnégation dont ils se montrent capables. Peut-être aussi à certaines « faiblesses » ou « failles » qui les rendent plus humains comme la liaison extra conjugale (à priori fictive) de Robert Jackson (*Nuremberg*) ou le passé d'alcoolisme de Jack Burke qui a causé la mort accidentelle de sa femme (*Music Box*) ou encore l'addiction de Fritz Bauer aux cigares et aux somnifères (*Der Staat gegen Fritz Bauer).*

[669] *Im Labyrinth des Schweigens*, TC 01:34:22.

En conclusion, dans la majorité des films du corpus, le procureur apparaît comme un être dévoué à sa mission, dont la vie privée n'interfère pas ou peu avec le travail. Les émotions expérimentées par le personnage du procureur sont (presque) toujours en lien avec le combat qu'il mène pour que justice soit faite.

1.2 Un héros qui prend des risques (au péril de sa vie ou de sa carrière)

Mais le procureur est également ce héros qui accepte de mettre en péril sa carrière, sa famille ou parfois même son intégrité physique. La noblesse de leur mission et l'urgence parfois à agir, l'obligent à aller au-devant de réels dangers.
John Q. Barrett raconte [670] que Robert Jackson était conscient qu'en acceptant de devenir procureur à Nuremberg il devrait faire des sacrifices : il devrait non seulement renoncer à ses anciennes fonctions mais également accepter de ne plus jamais exercer de fonction politique. Il savait en outre que l'énorme travail à accomplir pèserait sur sa santé et raccourcirait sans doute sa vie. Son père avait en effet eu des problèmes cardiaques et était décédé à cinquante-deux ans probablement d'un infarctus. Robert Jackson lui-même avait eu une alerte cardiaque en janvier 1941 à l'âge de quarante-huit ans. Après le procès, il retourna siéger à la Cour suprême. Mais sa santé déclina rapidement, il mourut prématurément d'une crise cardiaque en 1954, à l'âge de soixante-deux ans.

1.2.1 Les films du corpus principal

Presque tous les procureurs du corpus se retrouvent dans des situations inconfortables voire dangereuses, en position de faiblesse, répondant ainsi sans doute à des préoccupations plus scénaristiques que réelles. Ainsi le procureur Burke (*Music Box*), lorsqu'il rencontre son adversaire, l'avocate Ann Talbot, fait preuve d'une grande naïveté[671]. À son invitation, il la rejoint dans un restaurant hongrois, un lieu romantique, dont la musique et l'ambiance tamisée prêtent aux épanchements. Probablement captivé par le charme de la jeune femme, qui joue le jeu de la séduction et se confie à lui, il ne voit pas qu'elle tente en réalité de le déstabiliser en lui parlant de l'accident qui a causé la mort de sa femme, sous entendant qu'il en est le responsable car il était ivre. Lorsqu'elle affirme « I didn't

[670] BARRETT John Q., « The Nuremberg Roles of Justice Robert H. Jackson », art. cité.
[671] *Music Box*, TC 34:18.

mean to upset you[672] » il répond : « Yes you did. You find the soft spot then you like to turn the knife[673] ». Mais Talbot insiste et avec un sourire narquois, tient des propos extrêmement blessants : « Didn't joining legal aid ease the guilt, Jack ? What if going after war criminals doesn't do it either ? What are you gonna do then ? You're gonna find Jesus. You'are gonna get yourself born again ?[674] ». Le procureur Burke pare cette attaque de façon calme et posée, mais son visage exprime une certaine souffrance, celle d'être mis en cause dans la mort de sa femme (même s'il affirme que l'affaire a été classée sur le plan judiciaire) mais aussi celle d'avoir été berné par son adversaire, en croyant que son invitation à dîner était désintéressée.

Le juge Silver, président du Tribunal, apparaît très défavorable à Burke, bien que d'origine juive et pour cette raison, soupçonné par le beau-père de Talbot d'hostilité à l'égard du prévenu. Pourtant, Silver rejette toutes les objections de Burke, acceptant celles de Talbot. Il rappelle aussi plusieurs fois Burke à l'ordre au cours du procès. Dans la plus grande partie du film, Burke apparaît ainsi en position de faiblesse. Ce n'est qu'environ quinze minutes avant la fin du film, alors qu'Ann Talbot découvre dans la boîte à musique les photos qui prouvent sans équivoque la culpabilité de son père, que Burke apparaît enfin comme victorieux. Mais sa « victoire » n'apparaît qu'au travers des images du quotidien distribué par le livreur, à la fin du film.

Figure 41 : Une du Chicago Tribune, Music Box

[672] « Je n'avais pas l'intention de vous contrarier ».
[673] « Bien sûr que vous en aviez l'intention. Vous trouvez le point faible puis vous prenez du plaisir à retourner le couteau dans la plaie ».
[674] « Rejoindre l'aide juridictionnelle vous aide-t-il à effacer la culpabilité, Jack ? Et si poursuivre des criminels de guerre n'y parvenait pas ? Vous vous tournerez vers Jésus ? Vous allez faire en sorte de naître une nouvelle fois ? ».

Louise Arbour (*Hunt for Justice*) n'hésite pas à apostropher les représentants de l'OTAN, le commandant américain en Bosnie Salinski, le général Mortimer, britannique, et le commandant français Léveillé, mettant ainsi en péril sa carrière au sein du TPIY[675].

> Louise Arbour : I understand suspects from Vukovar and other crimes are at large in all your zones. I was hoping you gentlemen might help me understand that.
>
> Salinski *:* The situation is quite complicated as I'm sure you realize.
>
> Louise Arbour : I can't try them until you arrest them. It seems simple enough to me.
>
> Mortimer : Are we policemen now ? I thought we were soldiers.
>
> Louise Arbour : Any reason you can't be both ?
>
> Salinski : Mogadiscio, my people don't want to see any more dead marines dragged naked to the streets. This is not our war.
>
> Louise : I'm not talking about war. I'm talking about war crimes, the Geneva convention, the very laws that separate soldiers from common killers. Don't you all have a vested interest in helping me uphold that ?
>
> Léveillé : How long have you been involved for the Balkan space ?
>
> Louise Arbour : Six weeks.
>
> Mortimer : Ha.
>
> Leveillé : We've been watching this region for five years so we understand the situation just a little better. I admire your tribunal, Madam Justice. But we finally managed to broker peace here and that is our priority.
>
> Mortimer : Putting a few men in jail won't bring back their dead but it might bring back the war. It is too risky.
>
> Louise Arbour : So by making treaties with Mr Milosevic while ignoring the victims. That's not peace. That cease fire. We're on the same side here gentlemen. But until you start helping me do my job, you're not doing yours[676].

---

[675] *Sturm*, TC 21:10.

[676] « Louise Arbour : Il paraît que des suspects sont en liberté dans tous vos secteurs ? J'espérais que vous pourriez m'expliquer cela. Salinski : La situation est très complexe, je suis certain que vous en avez conscience.
Louise Arbour : Je sais que tant que vous ne les arrêtez pas, je ne peux pas les juger. Cela me semble assez simple. Mortimer : Sommes-nous des policiers maintenant ? Je pensais que nous étions des soldats. Louise Arbour : Y-a-t-il une raison pour laquelle vous ne pourriez être les deux ? Salinski : Mogadiscio*,* les miens ne veulent plus voir de marines morts traînés nus dans les rues. Ceci n'est pas notre guerre. Louise : Je ne parle pas de la guerre. Je parle des victimes de la guerre, de la Convention de Genève, de cette loi qui sépare les soldats de vulgaires tueurs. N'avez-vous pas un intérêt direct à m'aider pour défendre cela ? Léveillé : Depuis quand êtes-vous impliquée dans

Quelques instants après cette discussion, son adjoint Thomas Keller, lui explique :

> Next time you are going to self-destruct, let me know so I can get out of the way. […] the point is that the generals are running the game here with us. If we push them, they shut us down and where's your justice done[677] ?

Le capitaine Tanner, qui souhaite aider Arbour, ajoute : « That was a ballsy move questionning the generals like that. Pure suicide. But ballsy[678] ». Ignorant les avertissements menaçants des généraux et de Thomas Keller, Louise Arbour décide de procéder à l'inculpation et à l'arrestation de Kovacevik, le maire de Vukovar. Le général Léveillé, furieux, vient la voir, lui reprochant de déstabiliser l'Europe et de provoquer une Troisième Guerre mondiale. Louise Arbour tente une ultime fois de convaincre les représentants de l'OTAN à Bruxelles. Apprenant qu'une négociation est en cours avec Milosevic contre un accord pour son immunité, elle les affronte :

> Louise Arbour : Tell me what I'm hearing is wrong. Tell me we're not about to offer him immunity for cease fire.
>
> General Salinsli : It would be classified, Judge Arbour, you know better than that.
>
> Louise : How many free passes are you willing to give him ? How many genocides does one man get to wage ?
>
> General Mortimer : So what is it you're looking for from us Miss Arbour ?
>
> Louise : Time, just time, it is imminent that I prove Milosevic's culpability. Give me a chance to end this war in The Hague.
>
> Léveillé : You've used up your goodwill here. If your operation is falling apart as a result you have no one to blame but yourself[679].

---

l'espace des Balkans ? Louise Arbour : Six semaines. Mortimer : Ha. Leveillé : Nous surveillons cette région depuis cinq ans donc nous comprenons la situation un peu mieux. J'admire votre tribunal Madame la Juge. Mais nous avons fini par parvenir à négocier la paix ici et c'est notre priorité. Mortimer : Mettre quelques hommes en prison ne ramènera pas les morts mais cela pourrait ramener la guerre. C'est trop risqué. Louise Arbour : Signer des traités avec Mr Milosevic au mépris des victimes aussi. Ce n'est pas la paix. C'est un cessez-le-feu. Nous sommes du même côté, messieurs. Mais tant que vous ne m'aidez pas à faire mon travail, vous ne faites pas le vôtre.

[677] La prochaine fois que tu décides de te suicider, préviens-moi que je puisse me mettre à l'abri. […] Le fait est que les généraux mènent la partie ici avec nous. Si nous les poussons, ils ferment le tribunal et alors où sera ta justice ? ».

[678] *Hunt for Justice*, TC 25:25 : « C'était culotté de parler ainsi aux généraux mais suicidaire. Mais culotté ».

[679] *Ibid.*, TC 01:16 : « Louise Arbour : Dites-moi que ce que j'entends est faux. Dites-moi que vous n'êtes pas sur le point de lui offrir l'immunité en échange d'un cesser le feu. Général Salinsli : Cela est classé secret, Juge Arbour, vous le savez parfaitement. Louise : *Combien de* laissez-passer êtes-vous prêts à lui offrir ? Combien de génocides un seul homme peut-il se permettre de commettre ? Général Mortimer : Mais qu'attendez-vous de nous, Madame Arbour ? Louise : Du temps. Je suis sur le point de prouver la culpabilité de Milosevic. Donnez-moi une chance de finir cette guerre à La Haye. Léveillé : Vous avez épuisé notre bonne volonté. Si votre opération échoue, vous êtes l'unique responsable ».

Les visages des hauts responsables sont fermés, ils signifient à Arbour qu'elle n'a aucune légitimité à agir, que son action est vouée à l'échec.

Figure 42 : Représentants de l'OTAN, Hunt for Justice

Les lieux dans lesquels évoluent les personnages sont froids et aseptisés, les bureaux sont vitrés, et les êtres humains que l'on aperçoit au loin, désincarnés. Arbour apparaît pour la première fois en réelle difficulté face aux généraux intransigeants qui lui font face tels des juges dans un tribunal. Le visage crispé, l'air épuisé, elle semble penser que la bataille est perdue.

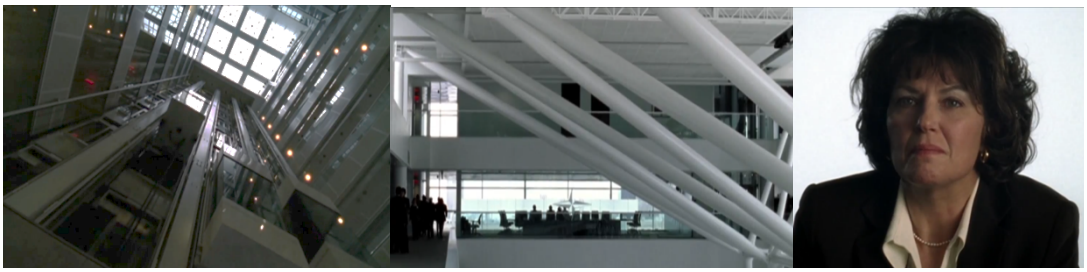


Figure 43 : Intérieur du bâtiment de l'OTAN, Hunt for Justice

Pourtant, en dépit des mots et de l'attitude très dure des généraux, Louise Arbour ne se déclare pas vaincue. Se précipitant après le général britannique Mortimer dans un ascenseur, elle le bloque entre deux étages pour tenter une dernière fois de le convaincre de l'aider, jouant la carte de la solidarité et de la responsabilité de la Grande Bretagne. Elle lui lance :

> Britain has always been a friend to this tribunal. […] We have come too far to stop and I cannot do it alone. […] You can get me the intelligence we need. Use your influence in Britain. Don't just follow needle blindly[680].

Mais le général Mortimer lui oppose une fin de non-recevoir. Quelques temps après, pourtant, elle reçoit l'ensemble des documents classifiés par les

[680] *Hunt for Justice*, TC 01:16:51 : « La Grande-Bretagne a toujours été un soutien pour ce tribunal. […] Nous sommes allés trop loin pour nous arrêter et je ne peux pas y arriver seule. Vous pouvez nous fournir les renseignements dont nous avons besoin. Utilisez votre influence en Grande-Bretagne. Ne suivez pas aveuglément les autres ».

Britanniques, documents qui lui permettront de procéder à l'arrestation de Milosevic.

Hannah Maynard (*Sturm*) prend elle aussi d'énormes risques. Se rendant seule dans l'hôtel de Banya Luka pour interroger le directeur sur le passé du lieu, elle fait l'objet d'intimidations par celui-ci qui lui montre des photos prises d'elle à son insu, suggérant qu'elle est surveillée. Lorsqu'elle sort de l'hôtel, des ouvriers qui travaillent à l'extérieur lui lancent des pierres, brisant une vitre de sa voiture, et la manquant de peu. Mais Hannah ne se dépare pas de son calme. Ses collaborateurs l'avertissent : elle n'aurait jamais dû aller seule à Banya Luka car les hommes qu'elle interroge sont des « intouchables ». Hannah poursuit pourtant sans relâche son enquête. Plus tard, au Tribunal, elle décide d'interroger son témoin, Mira Arendt, sur les exactions commises à Vilina Kosa, en dépit des avertissements de son supérieur hiérarchique, Keith Haywood. Juste avant l'audience au cours de laquelle Mira Arendt va témoigner, les deux procureurs s'affrontent :

> Keith Haywood : Salut c'est fait, Duric va témoigner contre ses anciens camarades, Anderson est d'accord, les politiciens sont contents, tout le monde est content.
>
> Hannah Maynard : Et le témoin ?
>
> Keith Haywood : Quoi ?
>
> Hannah Maynard : Ce n'est pas une solution acceptable pour notre témoin. Elle est devenue un pion dans un jeu économique et politique.
>
> Keith Haywood: C'était le deal.
>
> Hannah Maynard : Tu as tout décidé tout seul sans réfléchir aux conséquences et maintenant tu voudrais que moi je m'occupe du et que je termine ton sale boulot.
>
> Keith Haywood: On a décidé ça ensemble. Je n'ai que finalisé le tout.
>
> Hannah Maynard : Mais c'est injuste ! J'ai le destin de toute une famille sur la conscience.
>
> Keith Haywood : Ne sois pas ridicule tu n'as le destin de personne sur la conscience. Il faut avoir une vision globale des choses sans ça on ne peut rien faire.
>
> Hannah Maynard : Il y a là une femme qui attend d'être entendue, qui doit raconter son histoire.
>
> Keith Haywood : OK tu veux que j'aille au tribunal demain ? J'interrogerai le témoin sur Kasmaj et avant de comprendre ce qui se passe elle sera sortie. Ce

> n'est pas un drame Hannah. Ce n'est pas le 1er témoin qui se sentirait brimé dans ce tribunal et ce ne sera pas le dernier. Elle le comprendra peut-être un jour par elle-même. Enfin merde, on ne fait pas de la psychothérapie[681].

À l'audience, Hannah décide de faire témoigner malgré tout Mira Arendt, s'exposant au courroux du président du tribunal qui tente de l'arrêter. Elle poursuit néanmoins son interrogatoire de Mira en dépit des tentatives du juge et de l'avocat de la défense pour l'interrompre. Mira Arendt est emmenée par des gardes alors que l'avocat de Duric la menace : « Vous ne remettrez plus jamais les pieds dans une salle d'audience, je vous le promets[682] ». Hannah semble prendre enfin la mesure de ce qu'elle a déclenché, elle semble quelque peu effrayée par les conséquences de son acte de bravoure.

Figure 44 : Hannah Maynard, Sturm

La fin du film semble pourtant lui donner raison. Grâce à sa rébellion contre sa hiérarchie et en dépit des accords passés en haut lieu, Goran Duric est transféré aux autorités judiciaires de la République Srpska[683] pour y être jugé pour les actes de viols commis à Vilina Kosa au vu des nouvelles preuves fournies par Mira Arendt. Si Goran Duric n'a pas été condamné à La Haye, il encoure une lourde peine pour ses crimes en Bosnie.

Diane Francken, la procureure de *Largo Winch 2*, fait elle aussi face à des dangers. À l'issue d'une longue traque de celui qu'elle croit être un criminel, Alexandre Jung (Laurent Terzieff), ancien président du Comité international de la Croix-Rouge et auteur d'une machination destinée à faire incarcérer Largo Winch, plante dans le corps du jeune milliardaire une seringue remplie d'une drogue, ordonnant : « Ce soir vous allez tuer le procureur Francken, c'est la seule qui puisse

---

681 *Sturm*, TC 1:21.
682 *Ibid.*, TC 01:34:34.
683 République serbe de Bosnie.

vous innocenter[684] ». Le vieil homme entre ensuite dans les locaux des bureaux de la procureure et en dépit de son aspect chétif et de son grand âge, tente de la tuer au cours d'une scène digne d'un thriller au cours de laquelle on entend les hurlements de Francken alors que Largo Winch tente vainement de la localiser.

Figure 45 : Diane Francken et le criminal Alexandre Jung, Largo Winch 2

Le procureur Dusan Ilic (*Ustanicka Ulica*), prend lui aussi des risques, à la fois pour sa carrière et pour sa vie. Il se voit retirer l'affaire sur laquelle il travaille au moment même où il est parvenu à arrêter l'un des criminels qu'il traquait. Devant le souhait qu'il formule de continuer, son supérieur lui annonce qu'il est suspendu. Mais Ilic, bravant cette interdiction, poursuit son enquête, seul. Tuzilac, le procureur en chef, fait arrêter Ilic, lui reprend son badge et ses clés, et le menace physiquement. Peu de temps après, la femme d'Ilic est enlevée par des hommes mystérieux qui la laissent pour morte sur une route déserte.

Johann Radmann (*Im Labyrinth des Schweigens*) est sans doute celui des personnages de procureurs qui prend le plus de risques, se mettant en danger à la fois physiquement et psychiquement. Ce sont sans doute son inexpérience et sa grande naïveté qui au départ, le font agir sans mesurer les conséquences de ses actes. Mais au fur et à mesure du film, le danger devient plus perceptible même pour lui, ce qui ne freine en rien sa volonté d'avancer dans son enquête à la fois judiciaire et personnelle. Malmené par ses collègues qui le raillent en l'appelant « shérif », ou « cow boy », Radmann ne cède pas et poursuit son enquête. Très rapidement, ses idées sur l'Allemagne et ses croyances sur ceux qui l'entourent, sont mises à mal. Il découvre que son propre pays cache un passé nauséabond et que ce passé concerne une grande partie du peuple allemand, y compris son propre père qu'il avait toujours considéré comme un héros. Lorsque sa mère lui révèle que son père faisait partie du parti nazi[685] (il n'a pas eu le choix, selon elle), il décide d'aller

[684] *Largo Winch 2*, TC 01:46:15.
[685] *Im Labyrinth des Schweigens*, TC 01:30:29.

vérifier par lui-même la véracité de cette information. Il s'expose ainsi douloureusement à l'effondrement de ses certitudes, effondrement d'autant plus violent que son père représente manifestement pour Radmann un modèle : au début du film, il contemple avec émotion le portrait de celui-ci accompagné de lui-même enfant, orné d'un message manuscrit : « Fais ce qui est juste. Ton père[686] ». Le père de Radmann qui lui-même juriste, est porté disparu depuis la fin de la guerre. Radmann semble entretenir avec sa mère une relation très distante : il lui en veut d'avoir refait sa vie avec un autre homme et les tentatives de cette dernière pour le voir sont systématiquement repoussées par le jeune procureur. Il voue un culte à son père, et lorsqu'il apprend par sa mère que, lui aussi, comme les autres, a fait partie de cette immense majorité d'allemands adhérents au parti nazi, le choc est d'autant plus violent. Dans un premier temps, il prend d'ailleurs le parti du déni en hurlant à sa mère : « Tu mens ! Tu le salis pour justifier ce Gustav ! » et la met à la porte de son bureau. Il décide d'aller vérifier dans les archives du centre de documentation américain[687]. Après un moment d'hésitation, il entre dans le bâtiment. À l'officier américain qui tente de l'en dissuader (« Ne fais pas ça »), il répond : « je dois savoir ». Le visage fermé, les yeux fixes, Radmann sait qu'il est à un tournant de son histoire personnelle.

Figure 46 : Johann Radmann, Im Labyrinth des Schweigens

La douloureuse attente de la réponse par Radmann dans le hall est filmée en contre plongée : Radmann semble comme écrasé par le poids de la vérité. On n'entend d'ailleurs pas la réponse qui lui est donnée : un militaire vient voir Radmann qui demeure figé à l'endroit où il se tient.

---

[686] *Ibid.*, TC 02:43.
[687] *Ibid.*, TC 1:31:57.

Figure 47 : Hall du centre de documentation américain, Im Labyrinth des Schweigens,

L'image suivante est celle de la nuque du jeune procureur, avançant lentement alors que les personnages et scènes qu'il croise sont floues. La prise de vue, caméra épaule, est volontairement heurtée, l'image est mouvante, restituant le malaise du jeune homme qui est perceptible. Il semble isolé dans son désespoir. On découvre peu après qu'il est ivre.

Figure 48 : Johann Radmann, Im Labyrinth des Schweigens

Mais Radmann se met également physiquement en danger : décidé à arrêter Mengele, en dépit de l'interdiction de Bauer, il se lance seul à sa poursuite, accompagné d'un seul policier, persuadé de pouvoir reconnaître le criminel. Mais la voiture tombe en panne, et Radmann court vainement dans l'espoir fou d'arriver avant le départ de Mengele pour l'Argentine, oubliant son rendez-vous avec un rescapé d'Auschwitz[688]. C'est d'ailleurs juste après cette scène, à un moment de lassitude extrême de notre héros, que sa mère vient lui révéler la vérité sur son père. Mais Radmann va une encore une fois se mettre en danger physiquement ; son ami Thomas Gnielka lui révèle qu'il a servi à Auschwitz sous les ordres de l'armée allemande, avec pour mission de surveiller les détenus. Une nouvelle fois, ce qui restait de certitude au jeune procureur semble s'effondrer. À l'aveu de Gnielka, il

[688] *Ibid.*, TC 01:28:44.

réagit avec violence, lui lançant : « Tu me dégoutes, vous me dégoutez tous ![689] ». C'est à nouveau l'image de sa nuque qui apparaît dans la scène suivante, aussitôt suivie de celle de Radmann buvant à même le goulot d'une bouteille d'alcool. Il titube dans les rues de Francfort, totalement ivre, apostrophant les passants : « Alors ? Vous étiez nazi ? Vous en étiez ? Tu n'as rien fait ? Et tu as participé ? Vous étiez tous dans le coup ! ». Un des passants le frappe violemment et Radmann se retrouve à terre, doublement sonné.

Figure 49 : Johann Radmann, Im Labyrinth des Schweigens

Le coup que Radmann finit par recevoir met un terme à son errance dont on peut estimer qu'elle a débuté juste après l'échec de l'arrestation de Mengele. Fragilisé par la découverte du passé de son père, à laquelle s'ajoute ce qu'il estime être une trahison de son ami Gnielka, Radmann a perdu tout repère et se laisse aller au désespoir et à l'auto destruction en s'enivrant, en fumant et en apostrophant les passants dans la rue, tentant vraisemblablement de susciter de leur part une réaction violente. Aussitôt après cette scène, il présente sa démission à Bauer, l'accusant d'avoir « voulu le bousiller[690] ». Arrivé au terme de son périple il va pouvoir aborder l'étape 11 du voyage du héros : la renaissance.

Fritz Bauer (*Der Staat gegen Fritz Bauer*) prend lui aussi d'énormes risques. Le « Jean Moulin de Francfort[691] » est un véritable héros, en désaccord avec la majorité des allemands de son époque en raison de sa vision du passé nazi de son pays. Luttant contre l'impunité des anciens criminels, Bauer est entouré d'ennemis, comme il le fait remarquer à son ami Georg August Zinn, « Mon propre service est rempli d'ennemis[692] ». Personnage atypique et avant-gardiste, c'est un homme solitaire qui se méfie de tous ceux qui l'entourent, exception faite de son adjoint Radmann et de son ami le gouverneur Zinn. Les risques qu'il prend sont immenses

[689] *Ibid.*, TC 01:38:00.
[690] *Ibid.*, TC 01:40:10.
[691] Nicolas Journet, « Le Jean Moulin de Francfort », 12/04/2016, *Critikat,* https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/fritz-bauer-un-heros-allemand/.
[692] *Der Staat gegen Fritz Bauer,* TC 10:20.

et multiples : surveillé sans relâche par ses ennemis nombreux aux plus hautes fonctions de la RFA, il choisit néanmoins de « trahir son pays » pour le sauver. Face à l'inaction des services secrets de son propre pays et à l'inertie des autres puissances (« Personne de Bonn à Washington ne veut d'un procès Eichmann[693] » explique-t-il à son adjoint Angermann), il décide de demander son aide au seul pays qui soit susceptible d'être intéressé par le criminel nazi. En transmettant au Mossad, les informations qui vont permettre de procéder à l'arrestation d'Eichmann, il encoure une possible accusation pour haute trahison et une peine de prison ainsi que bien sûr la fin de sa carrière de procureur. De plus, en contactant les services secrets du Mossad, il doit également affronter l'hostilité et le scepticisme des israéliens, un pays au climat rude et aux mœurs très éloignés des siens qui de plus se méfient de l'Allemagne et des allemands. Peu après son arrivée, Bauer est emmené sans grand ménagement par les hommes du Mossad dans une jeep inconfortablement lancée sur les mauvaises routes du désert, sous un soleil ardent, les yeux bandés, sans aucune information sur le lieu où il se rend. L'homme qui le reçoit s'entête à lui parler en yiddish, langue qu'il ne comprend pas. Il se montre très réticent vis-à-vis de Bauer qui s'est pourtant déplacé jusqu'en Israël pour lui fournir des renseignements précieux. L'homme lui enjoint de trouver une deuxième source afin de prouver qu'Eichmann est bien en Argentine. Bauer rentre de son périple sans aucune garantie qu'Israël va l'aider. Il doit alors trouver cette « seconde source » qui lui permettra d'obtenir le sésame israélien. Secondé par Angermann, il sollicite l'aide de Friedrich Morlach, un « journaliste » véreux, ancien espion du renseignement nazi. Morlach est un personnage interlope, que les deux hommes soupçonnent de travailler également pour la Stasi[694] mais aussi de garder des liens avec les services de renseignement nazis. Bauer n'hésite pas longtemps à faire appel à ce personnage crapuleux en dépit des risques encourus : « S'il se trouve qu'il

[693] *Ibid.*, TC 40:40.

[694] La Stasi (abréviation de *Staatssicherheit*) ou ministère de la Sécurité d'État était le service de police politique, de renseignements, d'espionnage et de contre-espionnage de la RDA. La Stasi était désignée comme « le bouclier et le glaive du parti » par la propagande du régime de la RDA. Sa mission principale était de traquer les opposants au régime. La terreur psychologique était l'une des méthodes employées et la simple évocation de son nom provoquait une certaine paranoïa au sein de la société est allemande. On estime qu'un allemand sur sept, en Allemagne de l'Est, était informateur pour la Stasi. L'importance de la surveillance que les agents de la Stasi ont menée auprès de leur propre population (ainsi qu'auprès des ennemis externes de la RDA) est encore aujourd'hui sidérante : les maris espionnaient leurs femmes et vice-versa, http://www.slate.fr/story/74209/nsa-ou-stasi, https://www.histoire-pour-tous.fr/dossiers/3491-la-stasi-histoire-dune-police-politique-rda.html.

travaille pour la Stasi, alors on finira en prison. Et si il est loyal envers le renseignement, on peut imaginer qu'il préviendra Eichmann, prenons le risque[695] ». Mais les deux hommes vont rapidement douter de la justesse de leur choix lorsque Gebhard signifie à Bauer qu'il sait qu'il est à la recherche de Eichmann. Pourtant ce n'est pas Morlach qui les a trahis. Le journaliste qui finit par leur fournir des documents essentiels, assure à Angermann qu'il n'a rien révélé de leurs recherches. Après avoir obtenu la « seconde source » réclamée par le Mossad, Bauer décide de retourner en Israël. Mais Kreidler et Gebhard espionnent les déplacements de Bauer, et envoient des informateurs à l'aéroport de Paris pour vérifier quelle est sa réelle destination. Apprenant qu'il se rend en Israël, Gebhard déclare à son comparse : « il n'est pas impossible qu'il veuille contacter le Mossad [696] », le procureur Kreidler lui répliquant « et bien si jamais il fait cela on le coincera pour haute trahison ». L'accueil de Bauer par les Israéliens est encore une fois décevant et Bauer se met en colère. Il les menace : « Si vous refusez d'agir, je m'adresserai aux autorités allemandes[697] ». Grâce à Bauer, Eichmann est enlevé par les services secrets Israéliens et emmené à Jérusalem. Mais le rôle de Bauer dans cette arrestation ne sera révélé que bien après sa mort. Après l'arrestation d'Eichmann, Bauer révèle à son jeune adjoint son regret de s'être soumis au commandant du camp dans lequel il a été enfermé juste avant son exil. Ce regret est sans doute à l'origine de sa volonté farouche de combattre l'oubli des crimes nazis. Mais c'est le sacrifice d'Angermann qui va permettre à Bauer de poursuivre sa mission de justicier en Allemagne : Gebhard surgit dans la loge de l'amant travesti de Angermann et menace de dévoiler des photos compromettantes : « Vous dénoncez la collaboration du procureur général avec les services secrets étrangers ce qui le rend coupable de haute trahison ou vous allez en prison[698] ». Angermann a été trahi par celui qu'il ne soupçonnait pas, son amant « transgenre », le/la mystérieux(se) Victoria (Lilith Stangenberg) qui a lui-même/elle-même cédé aux pressions de Gebhard.

[695] *Der Staat gegen Fritz Bauer*, TC 49:27.
[696] *Ibid.*, TC 01:17:03.
[697] *Ibid.*, TC 01:19:18.
[698] *Ibid.*, TC 01:28.

1.2.2 Les films du corpus secondaire

Dans les films du corpus secondaire, les « justiciers » bravent eux aussi de nombreux dangers. Ainsi, Simon Hunt (*The Hunting Party*), affronte de nombreux dangers pour parvenir à arrêter le criminel de guerre Bogdanovic en ex-Yougoslavie. Il semble même que Hunt prenne un certain plaisir à cette prise de risques : il incarne un personnage d'aventurier, à la Indiana Jones, qui a déjà perdu ce à quoi il tenait le plus et qui n'a plus grand chose à perdre. Attaqué par des personnages troubles qui, à bord de leur camion tentent de précipiter leur voiture dans le vide, il ne semble maîtriser la situation. Son compagnon, le journaliste Duck lui dit alors : « How come every time I'm with you Simon, I put my life in danger ?[699] ». Ce à quoi Hunt lui répond : « Because my old friend, putting your life in danger is actual living. The rest is television. You need me to remind you that[700] ». La mission que se fixe Hunt est dangereuse, c'est là sans doute l'idée même du scénario qui multiplie les scènes dans lesquelles Hunt et ses compagnons sont entraînés dans des situations périlleuses : les trois hommes se lancent à la poursuite d'un criminel de guerre sanguinaire qui se cache dans les montagnes du Monténégro, protégé par des sympathisants Serbes de Bosnie prêts à tout pour le défendre. La mission est risquée, Duck l'explique dès le départ au jeune Benjamin Strauss qui le supplie de le laisser les accompagner :

> We are headed right into the heart of this Balkan madness, into Serb territory. Republica Srpska. It's a backward land, where they will kill you for trying to hurt Boghanovic as easily as someone kills a mosquito. The Fox is their god. People protect their god[701].

Les trois hommes savent donc qu'ils mettent leur vie en danger en se lançant à la poursuite de Bogdanovic. Pourtant, ils ne semblent pas hésiter. À plusieurs reprises dans la suite du film, ils manqueront de se faire tuer : menaces, arrestations, séquestrations, l'essence même de *The Hunting Party* semble résider dans la mise en danger permanente de ses héros. Film atypique parmi notre corpus secondaire, *The Hunting Party* semble vouloir montrer que le héros est celui qui est prêt à mourir pour sa cause.

---

[699] *The Hunting Party*, TC 01:10:25 : « Comment se fait-il qu'à chaque fois que je suis avec toi, Simon, je mets ma vie en danger ? ».
[700] « Parce que mon ami, mettre ta vie en danger c'est la vie réelle. Le reste c'est de la télévision. Vous avez besoin que je vous le rappelle ? ».
[701] *The Hunting Party*, TC 25:00 : « Parce que mon ami, mettre ta vie en danger c'est la vie réelle. Le reste c'est du cinéma. Vous avez besoin que je vous le rappelle ».

Bien différent est le point de vue de *La Traque* dans lequel Beate Klasrfeld prend d'énormes risques pour parvenir à faire arrêter et juger Klaus Barbie. Très éloignée du mercenaire Simon Hunt qui est animé par une soif de vengeance personnelle, Beate cherche bien au contraire, à obtenir justice, au prix d'immenses sacrifices personnels. Ainsi Beate se retrouve tour à tour en prison en Allemagne pour avoir tenté d'enlever Kurt Lischka, enchaînée avec Madame Fontenay Benguigui devant le palais de justice de Munich pour dénoncer l'impunité des crimes nazis, taguant des murs en compagnie de rescapés, s'enfuyant juste à temps pour ne pas être arrêtée par la police, et finalement enlevée par la police politique Bolivienne réputée pour pratiquer la torture [702]. Beate Klarsfeld ne semble jamais éprouver de peur : enfermée dans une geôle Bolivienne, elle crie au policier qui vient lui apporter sa nourriture : « Vous n'avez pas le droit de me retenir ici ![703] ». S'il est vrai que Beate Klarsfeld semble être celle qui prend le plus de risques au sein du célèbre couple, Serge Klarsfeld se charge des relations avec la presse, avec la police et les hauts fonctionnaires de l'État. Il prend lui aussi des risques en se rendant au Chili muni d'un faux passeport pour piloter une opération d'enlèvement de Barbie par l'activiste Sanchez, opération qui échoue. Il simule également une tentative d'assassinat de Kurt Lischka avec un pistolet non chargé afin de montrer au procureur allemand que l'homme peut être abattu. Le film se veut très proche de la réalité : Après avoir giflé le chancelier Kiesinger, ex-responsable de la propagande hitlérienne, en le traitant de nazi, Beate Klarsfeld est surnommée « la mini-terroriste en mini-jupe » par le journal munichois *Süddeutsche Zeitung* et qualifiée d'hystérique par Gunter Grass[704]. Suite à la plainte du chancelier, elle est condamnée pour son acte à un an de prison ferme. Convaincue de son bon droit, tout comme elle l'est dans le film *La Traque*, elle répond :

> Je suis de nationalité française par mon mariage. Si vous m'emprisonnez, je demanderai à mon avocat d'entrer de toute urgence en contact avec le commandant français à Berlin. On verra alors si à Berlin-Ouest, territoire sous

[702] Le moment au cours de laquelle Beate s'enchaîne à un banc avec Madame Ita-Rose Halaunbrenner à La Paz en février 1972 pour dénoncer les crimes de Barbie et réclamer son extradition n'est pas montrée.
[703] *La Traque*, TC 54:29.
[704] ALLALI Jean-Pierre, MUSICANT Haim, *Des hommes libres, histoires extraordinaires de l'histoire de la LICRA,* Paris, Bibliophane Éditions, 1994.

> statut interallié, ma nationalité française n'est pas plus forte que ma nationalité ouest-allemande[705].

Apparemment sensible à son argument, le juge libère Beate dont la peine en appel sera réduite à quatre mois de prison avec sursis. Beate Klarsfeld raconte avoir agi non par culpabilité mais par « sens de la responsabilité historique et morale[706] ». Les propos de Beate Klarsfeld renvoient à ceux de Fritz Bauer qui lui aussi défend cet engagement actif contre l'oubli et pour la justice. Parce qu'elle n'est pas juive, et surtout parce qu'elle est allemande, elle semble porter une immense responsabilité vis-à-vis du peuple juif, responsabilité qui va la conduire toute sa vie durant à traquer sans relâche et parfois au péril de sa vie (et de celle de sa famille), les anciens nazis. Mais dans son combat, Beate n'est pas seule ; son époux Serge Klarsfeld, fils de déporté, joue un rôle essentiel, voire fondateur. Ainsi, dans ses Mémoires[707], Beate explique que leur décision est commune :

> Notre décision est prise. Nous allons nous battre, et ce combat sera prioritaire. Nous avons décidé de tout sans une hésitation, presque sans un mot. Au même moment, pour chacun de nous, cela s'est imposé irrémédiablement. Nous nous battrons non pour nous donner bonne conscience, mais pour gagner, et nous savons que désormais notre combat sera un engagement total.

Le combat de Jean-René Ruez alias Hugues Calvez (*Resolution 819*), est lui aussi semé d'embûches. Il accepte de suivre le commandant de la résistance bosniaque, un homme à l'allure passablement patibulaire, au beau milieu de la nuit, se rendant en République Serbe de Bosnie, dans des conditions précaires, pour examiner un lieu de massacre de musulmans. Il désobéit également aux instructions du représentant de l'ambassade des États-Unis à La Haye en prenant des clichés de documents confidentiels. Il affronte l'hostilité de la population locale serbe, qui voit d'un très mauvais œil ses opérations de fouilles dans les charniers et manque de se faire tuer sur le terrain. Jean-René Ruez raconte les difficultés de sa mission :

> Chaque inspection est une opération militaire. On est sous l'escorte des Américains, qui contrôlent la zone. Au nord, ce sont les Russes qui nous protègent. Cela veut dire au minimum 50 types armés jusqu'aux dents, avec canons, hélicoptère : on leur permet aussi de montrer leur force aux Serbes. L'important, c'est également de sécuriser les zones la nuit ; or l'armée

---

[705] *Ibid*.
[706] WERNER Dorothée, « Beate Klarsfeld : J'ai agi, voilà tout », *Elle*, 4 avril 2015.
[707] KLARSFELD Beate et Serge, *Mémoires*, *op. cit.,* p. 101.

> américaine n'en a pas l'obligation : je place donc en faction un type de l'Onu, ce qui contraint les Américains à le protéger, donc à protéger les fosses. […] le plus éprouvant, ce sont les mines à fragmentation, qui peuvent exploser à tout moment. À l'époque, je n'arrivais plus à rêver la nuit, mais, aujourd'hui, j'en fais encore des cauchemars[708].

Pourquoi dans ces fictions, la plupart des procureurs ou justiciers doivent-ils encourir de tels risques pour accomplir leurs missions ? Comme l'explique Florence Hartmann[709], les procureurs sont des « empêcheurs de tourner en rond », ils doivent faire face à de l'hostilité de la part non seulement des criminels mais également de personnages ou puissances que leur enquête dérange. Si pour certains des protagonistes inspirés de personnages historiques, les dangers sont bien réels, sur un plan scénaristique, il s'agit d'insister sur le caractère héroïque de la tâche à accomplir, de parvenir à capter l'attention du spectateur, de permettre aussi l'identification au personnage du procureur. Mais la prise de risque n'est pas la seule façon de permettre cette identification ; on peut observer chez les « héros » du corpus de multiples « points faibles » qui les rendent plus humains, plus accessibles aussi.

1.3 Un héros aux multiples faiblesses

John Truby explique ainsi la construction d'un bon scénario :

> De tous les désirs possibles que vous pouvez utiliser dans votre histoire, le meilleur est le désir qui provient de la faiblesse majeure de votre héros. En d'autres termes, dans sa quête de l'objectif, le héros est forcé à se confronter enfin à son défaut, qu'il surmonte ou ne parvient pas à surmonter. C'est d'abord par cet aspect que l'intrigue (désir) découle du personnage (faiblesse). Votre histoire devient alors populaire et de qualité[710].

Il ajoute que les caractéristiques du héros devraient être celles-ci :

1. Il doit toujours être fascinant
2. Le public doit s'identifier à lui, mais pas trop
3. Le public doit ressentir de l'empathie pour lui et non de la sympathie
4. Il doit avoir un besoin moral et psychologique

---

[708] « Six ans dans les charniers de Srebenica », 22 mai 2008, http://www.lepoint.fr/actualites-monde/2008-05-22/six-ans-dans-les-charniers-de-srebrenica/924/0/247231.
[709] Propos tirés de *La liste de Carla* (documentaire, France) Marcel Schupbach, 2007.
[710] TRUBY John, *L'anatomie du scénario, comment devenir un scénariste hors pair*, Paris, Michel Lafon, 2e édition, Paris, 2017.

Les « super héros » qui paraissent à première vue invincibles, ont eux aussi des failles. Ainsi, le contact avec la kryptonite fait-il perdre à Superman ses super pouvoirs. Iron Man est obligé de porter en permanence un électro-aimant pour survivre en raison d'éclats d'obus fichés dans sa poitrine. Luke Skywalker est terrifié à l'idée de perdre les être qui lui sont chers. La cicatrice d'Harry Potter lui cause parfois de grandes douleurs sans qu'il y ait toujours un lien avec la présence du méchant Voldemort. Samson, héros biblique, puise sa force dans sa chevelure. Il perd ses pouvoir lorsque Dalila, profitant de son sommeil, rase ses cheveux. Les faiblesses des personnages de procureurs, leur « talon d'Achille » en référence toujours à la mythologie Grecque qui guide nombre des scénaristes et auteurs, sont multiples dans les fictions du corpus, rendant ceux-ci sans doute plus humains.
Ainsi, le procureur Jackson (*Nuremberg*), auquel le réalisateur Simoneau prête les caractéristiques d'un véritable héros, cache-t-il une faille : la froideur de ses relations avec son épouse semble le plonger dans une solitude affective dont bénéficie sa jeune et jolie assistante, Elsie Douglas, avec laquelle il développe une relation adultérine. Si le film est tourné en 2000, à une époque où ce type de relations extra maritale ne heurte pas la grande majorité des spectateurs, le personnage historique de Robert Jackson a vécu dans la première moitié du XX^{e} siècle, dans une société puritaine où il n'était certainement pas admis qu'un homme comme lui puisse ainsi tromper sa femme. Dans la réalité, il semble que Robert Jackson et son épouse légitime, Irène Alice Gerhardt Jackson, aient entretenu de bonnes relations. John Q. Barrett[711] rapporte ainsi que Jackson était proche de son épouse, passant un temps considérable avec elle, et se rendant souvent à des événements qui lui tenaient à cœur à elle plus qu'à lui. John Q Barrett, ajoute que cette romance présupposée n'a selon lui jamais eu lieu, le réalisateur prenant des libertés avec l'histoire du fait du décès de tous les protagonistes. Il précise :

> We can certainly doubt that Mrs. Douglas called Jackson "Robert" and then "Bob" in front of enlisted men and lawyers -- while supposedly coaching him on prosecutorial matters, no less. And we can see, in actual Nuremberg photographs, that actor Jill Hennessy (age 29 during the filming) is not exactly a ringer for Mrs. Douglas, who was, at Nuremberg, an attractive 44-year-old

[711] BARRETT John Q., « 'At Home'. Obligation & Opportunity (1940) », http://thejacksonlist.com/wp-content/uploads/2015/02/20150209-Jackson-List-At-Home.pdf.

> mother of a serviceman in the Pacific theater. We also know that Jackson spent Christmas Eve 1945 (a trial recess) at a religious service in Bethlehem, not giving Mrs. Douglas perfume and kissing her at a crowded Nuremberg party[712].

Mais cette liaison donne à Jackson un aspect plus humain : dépeint comme un homme intègre, droit, épris de justice, patriote, il est faillible puisqu'il cède à ses pulsions d'homme et, bien que chargé de requérir dans un procès historique, se laisse aller à aimer une jeune femme. Le procureur Lawson est lui aussi un homme hanté par son passé. Ses blessures le rendent à la fois combattif et amer. Lors d'un dîner en présence des différentes parties du tribunal, il apparaît ivre et confus, remettant en question publiquement sa mission de procureur.

Le procureur Burke (*Music Box)* a manifestement lui aussi un « talon d'Achille ». À l'opposé du personnage lisse de l'avocate Ann Talbot, jeune femme divorcée, mère d'un enfant et appartenant par son mariage à la haute société de Chicago, Burke est un homme marqué, habité par de sombres souvenirs et très seul. Le spectateur apprend par Ann Talbot que la femme de Burke a trouvé la mort lors d'un accident de voiture alors qu'il conduisait en état d'ivresse. Si une enquête a été menée suite à cet accident, Burke affirme qu'elle n'a pas abouti. Il n'en reste pas moins qu'il porte le poids de ce passé douloureux et ses traits en portent les stigmates.

Figure 50 : Jack Burke, Music Box

[712] BARRETT John Q., « Doing TV Justice to Nuremberg ? », *FindLaw,* https://supreme.findlaw.com/legal-commentary/doing-tv-justice-to-nuremberg.html, « Nous pouvons certainement douter du fait que Mme Douglas appelait Jackson 'Robert' puis 'Bob' en présence des soldats et de juristes – tout en l'aidant prétendument sur les affaires judiciaires, pas moins. Et nous pouvons voir, sur les photographies réelles de Nuremberg, que l'actrice Jill Henessy (29 ans durant le tournage) n'est pas exactement la copie conforme de Mme Douglas qui était, à Nuremberg, une femme de 44 ans, mère d'un soldat servant dans le Pacifique. Nous savons aussi que Jackson passa la soirée de Noël 1945 (une pause dans le procès) à un service religieux à Bethlehem, et non à offrir à Mme Douglas du parfum en l'embrassant à une fête bondée à Nuremberg ».

Les yeux cernés, le visage rouge, sans doute marqué par la couperose, il est dans la majeure partie du film dominé par Ann Talbot, sûre de son bon droit.

Figure 51 : Jack Burke et Ann Talbot, Music Box

Burke est séduit par la jeune femme, et se laisse gagner par l'atmosphère romantique du restaurant hongrois dans lequel elle l'a convié. Manifestement, c'est un homme seul qui n'a pas l'habitude de se retrouver en tête à tête avec une femme séduisante.

Figure 52 : Jack Burke et Ann Talbot, Music Box,

Sur la seconde image, les deux parties tentent de défendre leur point de vue auprès du Président du Tribunal. Burke est en difficulté, son visage est crispé, alors que celui d'Ann Talbot est empreint de sérénité : en dépit des témoignages accablants pour son père, elle est persuadée de son innocence.

Fritz Bauer (*Der Staat gegen Fritz Bauer*) a quant à lui une addiction aux cigares et aux somnifères : c'est d'ailleurs l'absorption d'un somnifère trop puissant qui causera sa mort. Son homosexualité dissimulée que révèle le film est également l'un de ses « point faibles » : Kreidler et Gebhard surveillent le moindre de ses gestes et espèrent un écart « Le juif est pédé ? Si jamais on le chope avec un homme, il est fini. Même les moines ont besoin de baiser[713] ». Le point faible de son adjoint, Angermann est son attirance pour les hommes : incapable de résister à la fascination

[713] *Der Staat gegen Fritz Bauer*, TC 24:03.

qu'exerce sur lui la mystérieuse Victoria, et en dépit des avertissements de Bauer, il la revoit à plusieurs reprises, se rendant ainsi vulnérable et paie de sa liberté son imprudence.

Mais les « failles » des justiciers des fictions du corpus sont parfois plus difficiles à identifier. Ainsi, le jeune procureur Radmann (*Im Labyrinth des Schweigens*), qui apparaît au début du film comme une jeune homme au physique « aryen », lisse, sûr de lui, plein de principes, est en fait un personnage bien plus complexe : la disparition de son père et les relations dégradées qu'il entretient avec sa mère le fragilisent. Sa naïveté et son inexpérience se révèlent également être des failles. Ricciarelli use tout au long de son film de ce jeu subtil sur la lumière, permettant d'ajouter du relief à sa mise en scène très épurée et de susciter chez le spectateur un intérêt particulier. Il s'agit là d'un puissant moyen de mise en scène, assez classique, qui permet la mise en avant des personnages ou de leurs émotions. En voici quelques exemples :

Figure 53 : Fritz Bauer, Im Labyrinth des Schweigens

Sur cette image, Bauer apparaît dans l'obscurité complète exception faite de la lumière artificielle provenant de la lampe sur sa droite, du rideau sur sa gauche[714]. La moitié droite de son visage est dans la lumière. Cette image correspond à une vision qu'a Radmann, au moment où il prend enfin conscience du rôle qu'il lui reste à jouer dans l'arrestation des criminels nazis. Couché dans son lit, le jeune procureur a une « vision » de Bauer seul dans son appartement, qui semble l'attendre. Juste après cette scène, Radmann avoue à son ami Simon Kirsch : « J'ai été aussi aveugle que les autres[715] », confirmant cet aspect de « vision ». De l'aveuglement, il est passé à la lumière. L'image ci-dessous correspond au moment

[714] *Im Labyrinth des Schweigens,* TC 01:43:00.
[715] *Ibid.*, TC 01:43:12.

où Johann Radmann interroge son premier témoin, Monsieur Bichinsky[716]. Au moment de cette scène, Radmann découvre la réalité du camp d'Auschwitz. C'est un moment essentiel du parcours du jeune procureur, le moment où il bascule du monde l'ignorance à celui du monde de la connaissance. Lorsque Radmann interroge le témoin ainsi : « Nous soupçonnons que des crimes ont été commis au camp. Pouvez-vous l'attester ? […] il nous faut si possible les noms des victimes[717] », il déclenche la colère du rescapé et de Langbein qui lui rétorque : « Vous êtes sourd ? Des centaines de milliers, c'était une usine. D'où saurait-il les noms ? […] C'était quoi Auschwitz selon vous ? Un camp de vacances ? Monsieur Bauer, c'est quoi ce blanc-bec ? ». Radmann perd pied, son visage exprime l'incrédulité et il se tourne, tel un enfant cherchant l'aide d'un adulte, vers le procureur Bauer qui se tient dans un coin sombre de la pièce, quêtant un soutien, qu'il ne trouve pas. Face à lui, en arrière-plan, noyé dans l'obscurité, l'arrière de la tête du témoin apparaît, comme une ombre fantomatique. Le visage de Radmann est à moitié dans l'ombre : il exprime à la fois de la stupeur, de la compassion et de l'incrédulité. Ricciarelli semble ainsi vouloir montrer la dualité des émotions éprouvées par Radmann : la partie éclairée de son visage conserve sa naïveté, son goût de l'ordre, des dossiers carrés, alors que la partie dans l'ombre perçoit déjà toute l'horreur de ce qu'il s'apprête à découvrir. Son allure soignée (il est coiffé à la perfection et vêtu impeccablement) ne le protège plus et le gros plan de Ricciarelli saisit ce moment précis où Radmann quitte son monde de confort et d'illusions pour pénétrer dans le « labyrinthe » évoqué par Bauer. C'est à ce moment précis que se joue le « passage du seuil de l'aventure », étape numéro 5 décrite par Campbell.

Figure 54 : Johann Radmann, Im Labyrinth des Schweigens

[716] *Ibid.,* TC 30:53.
[717] *Ibid.*, TC 31:38.

De la même façon, Dusan Ilic (*Ustanicka Ulica)* est un jeune homme soumis à son père qui semble exercer sur lui une influence puissante : le vieil homme habite chez lui, lui prodigue des conseils et son ombre plane sur les relations de Ilic avec son supérieur le procureur général Tuzilac qui lui explique « People say that you're here just because of your father. That someone pulled a few strings to get you in[718]. Le père d'Ilic, un homme malade, à la gloire passée, vit avec son fils et sa femme, ce qui nuit à leur relation de couple. Les relations avec son fils sont tendues : le père le traite comme un jeune enfant, lui prodiguant des conseils humiliants : « If you'd went to bed a bit earlier… maybe you would not be late for work[719] ». Il ajoute, amer, lorsque son fils lui répond avec rudesse : « Your prostate will fail in a couple of years. It runs in the family. You won't be spared, don't worry[720] ». Dans la suite du film, le père d'Ilic disparaît complètement alors que le jeune procureur prend de l'assurance, s'affirmant et ainsi, s'affranchissant de l'emprise de son père pour mener son enquête à bien.

Dans *The Man in the Glass Booth*, la procureure Miriam Rosen, pourtant persuadée de tenir un criminel nazi, se laisse attendrir par le personnage trouble de Goldman/Dorf. À plusieurs reprises, elle semble déstabilisée par les réactions de l'accusé et le tour que prend le procès. Lorsque Goldmann, démasqué, devient catatonique à la fin du film, elle se laisse gagner par l'émotion.

Figure 55 : La procureure Miriam Rosen, The Man in the Glass Booth

Sur la première image, Miriam Rosen apprend, avec stupéfaction, que le témoin a été payé pour affirmer que Goldman est bien l'ancien SS Dorf. Sur la seconde

[718] *Ustanicka Ulica*, TC 05:07 : « Les gens disent que vous êtes là uniquement grâce à votre père. Que quelqu'un t'a pistonné pour te faire entrer ici ».
[719] *Ibid.*, TC 06:00 : «Si tu allais au lit un peu plus tôt… peut-être que tu ne serais pas en retard pour le travail ».
[720] « Ta prostate te lâchera d'ici deux ans. C'est de famille. Tu ne seras pas épargné, ne t'en fais pas ».

image, elle est bouleversée, comprenant que Goldmann s'est sacrifié et qu'il va mourir, attitude peu conforme avec celle d'un procureur « classique ».

Pierre Bernard (*J'étais à Nuremberg*) est, comme Radmann et Ilic, un personnage jeune et naïf, ce qui constitue en soi une faiblesse de taille lorsque l'on doit poursuivre un criminel génocidaire. Juif, (on apprend que ses parents ont été déportés sans retour) il a un compte personnel à régler avec Vichy, ce qui le rend imprévisible et impétueux, s'attirant les foudres de Champetier de Ribes, son supérieur. Celui-ci l'estime trop impliqué personnellement pour mener à bien sa mission et lui explique :

> Champetier de Ribes : Pierre, vous savez que je vais répartir les chapitres de ce dossier entre les membres de notre équipe ?
> Pierre Bernard ; Oui je sais oui
> Champetier de Ribes : Avez-vous réfléchi à votre charge ?
> Pierre Bernard : Oui, je vous l'ai déjà dit, il y a un dossier qui me tient particulièrement à cœur, c'est celui de la persécution des juifs de France. J'ai commencé à interroger….
> Champetier de Ribes : Êtes-vous vraiment armé pour cette épreuve ?
> Pierre Bernard : Évidemment oui, je sais pourquoi je suis ici.
> Champetier de Ribes : J'ai appuyé votre nomination en mémoire de votre père.
> Pierre Bernard : J'espère que je n'ai pas été nommé uniquement pour cette raison.
> Champetier de Ribes : Non mais vous devez me prouver que j'ai bien fait.
> Pierre Bernard : Il n'y aura aucune interférence entre ma mission et ce que vous appelez la mémoire de mes parents.
> Champetier de Ribes : J'ai seulement parlé de votre père[721].

Une fois encore, l'ombre du père pèse sur le personnage du procureur, ombre qui va conditionner l'attitude du jeune homme et le mener à commettre des erreurs stratégiques. Le personnage de Pierre Bernard ne semble pas de taille à requérir : face à Jackson, il apparaît trop jeune, trop émotif, trop impliqué surtout et bien obligé de se soumettre à Champetier de Ribes. Celui-ci finit par l'interrompre avec brutalité, en plein procès estimant qu'il a outrepassé ses fonctions, lorsqu'il interroge un témoin sur la rafle du Vel d'Hiv. Après avoir tenté de l'interrompre à plusieurs reprises, Champetier de Ribes finit par lui intimer l'ordre de se taire, en

[721] *J'étais à Nuremberg*, TC 20:40.

plein tribunal. Face au refus du jeune procureur de s'arrêter, il ajoute : « votre plaidoirie est interrompue définitivement ». Pierre Bernard ne pourra plus plaider devant le Tribunal de Nuremberg.

Par contraste, Louise Arbour (*Hunt for Justice*) et Hannah Maynard (*Sturm*) semblent bien plus « fortes ». Si Hannah Maynard se laisse gagner par une empathie croissante pour son témoin Mira (nous y reviendrons), Louise Arbour noue des relations d'amitié avec l'interprète Pasko mais sans que cela n'interfère aucunement avec sa mission.

1.4 Un héros sans gloire

La plupart des films de notre corpus proposent une narration victorieuse : le droit finit toujours par triompher et les « méchants » sont punis. Pourtant, l'Histoire ne rend pas toujours justice aux procureurs réels.

1.4.1 Les procureurs historiques

Comme le rappelle Guillaume Mouralis, le procès de Nuremberg « a été amplement critiqué avant d'être glorifié […] Dans la conjoncture critique des années 1960-70, le procès des dignitaires nazis apparaît volontiers comme une expérience problématique, aussi judiciaire que politique, une entreprise qui n'a pas tenu ses promesses[722] ». Mouralis rappelle d'ailleurs le film de Marcel Ophuls, *The Memory of Justice,* déjà évoqué dans ce travail et qui analyse de façon très critique cette « justice de vainqueurs » comme l'appellent ses détracteurs. Le documentaire d'Ophuls est une remise en question de Nuremberg. Il épouse la forme d'une enquête menée auprès de nombreuses personnes grâce à des entretiens (qu'on pourrait aussi parfois appeler des interrogatoires...). Il avance des preuves (les images des procès par exemple sont utilisées pour confirmer ou récuser les dires des témoins). Il soulève des questions philosophiques : existe-il une moralité internationale ? Qui est habilité à juger les Allemands ? Que peut/doit résoudre un procès ? Comment juger des individus par rapport à des événements collectifs ? Dans *The Memory of Justice*, Ophuls s'interroge sur la pertinence des procès de Nuremberg, sur leur légitimité morale, sur leur efficacité, sur les motivations des participants. Le réalisateur offre donc un discours critique. Selon Mouralis, qui va

[722] MOURALIS Guillaume*, Le moment Nuremberg,* Paris, Presses de Sciences Po, 2019, p. 204-205.

plus loin encore, le procès de Nuremberg ne serait qu'« une parenthèse ambiguë », les tribunaux pénaux internationaux et la CPI, n'en étant pas le prolongement comme beaucoup l'affirment pourtant aujourd'hui. À l'appui de cette affirmation, il avance notamment le fait que les États-Unis se sont opposés à la codification et donc à l'universalisation des principes de Nuremberg tels que formulés en 1950 par la Commission du droit international. Les États-Unis ne soutinrent pas non plus le projet de création d'une cour permanente. Enfin, les objections récentes et véhémentes du gouvernement américain contre la Cour pénale internationale dont il ne reconnaît pas la juridiction confortent selon lui cette impression de « parenthèse ». L'historienne Annette Wieviorka, auteur d'un ouvrage sur le procès de Nuremberg expose ses propres doutes, suggérant qu'« il eût probablement mieux valu, comme il fut suggéré alors, que les nazis fussent jugés dans un procès organisé par des États restés neutres pendant le conflit ou par des Allemands ayant lutté, en Allemagne même ou en exil, contre le nazisme[723] ».

a. Les procureurs du procès d'Auschwitz-Francfort

Daniel Bonnard[724] rappelle que les procureurs du procès d'Auschwitz-Francfort ne sont pas sortis victorieux du procès, bien au contraire : Bauer et ses procureurs étaient considéré comme des traîtres par les allemands. Ce n'est que bien des années plus tard (cinquante ans après) que la mémoire revient en Allemagne de façon positive. Bauer n'a reçu des lettres d'admiration et des remerciements que dans les dernières années de sa vie. Il a sombré dans l'oubli et ce n'est que très récemment que l'intérêt pour son œuvre s'est développé, comme nous l'avons déjà souligné. Rebecca Wittmann rapporte que Bauer est déçu par le procès d'Auschwitz-Francfort : il estime que celui-ci n'a pas rempli son rôle jusqu'au bout. Pour lui la sentence est un camouflet pour les victimes[725]. Mais à cette époque, les Allemands sont encore réticents à se confronter à leur passé. Il défend l'idée que loi pénale allemande doit être modifiée pour inclure le crime spécifique de crime contre

[723] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit*., p. 179.
[724] Daniel Bonnard, entretien personnel, janvier 2016. Daniel Bonnard est historien et enseignant à Zurich. Ses recherches portent sur les violences extrêmes et notamment sur procès de criminels nazis dans l'après-guerre en Allemagne. Il est aussi l'auteur d'un entretien avec le procureur Gerhard Wiese « Il y a cinquante ans, le procès d'Auschwitz-Francfort », 15 janvier 2014, http://alencontre.org/europe/allemagne/il-y-a-50-ans-le-proces-de-francfort-auschwitz.html.
[725] WITTMANN Rebecca, *Beyond Justice…, op. cit.*

l'humanité. Selon Devin O. Pendas[726], le public allemand manifeste peu d'intérêt pour le procès en dépit d'une couverture médiatique importante. Martin Walsen, l'un des plus grand écrivain allemand d'après-guerre, écrit même « This trial is not about us[727] ». Il estime que le fait que les accusés soient uniquement des criminels de seconde zone décrédibilise le procès :

> And because neither Hoëss nor Heydrich, nor Himmler, nor some racial ideologue or IG-Farben general director sits on the dock, it would still be conceivable for the Auschwitz trial to become a monstrous jumble of murder trial for us; that would involve us merely as consumers of shrill headlines. And these are forgotten as soon as they are replaced by new headlines[728].

Pendas parle de « inner resistance » (résistance interne). Il ajoute que cette résistance est sans doute la seule possibilité pour les allemands de se sentir en accord avec eux-mêmes et d'avancer, en refoulant leur culpabilité. Une enquête allemande datant de juin 1964 révèle que 40 % des personnes interrogées n'ont pas suivi le procès d'Auschwitz-Francfort : ni à la télévision, ni à la radio ni même dans la presse écrite[729]. Le théologien Helmut Gollwitzer est du même avis, invoquant « l'inconscient du peuple allemand » :

> This is why countless numbers sense in their unconscious: if it is discovered what took place back then, then in many respects we are in the same boat as the defendants, then the question of guilt raised by these trials reaches into our lives. That is why people react defensively against these trials, want to see them concluded-for our own sake, for the sake of a quiet conscience, many demand that, as they put it, we finally let the curtain fall[730].

---

[726] *Ibid*.
[727] *Ibid*, p. 176, « Ce procès ne nous concerne pas ».
[728] PENDAS O Devin, « 'I didn't know what Auschwitz was'. The Frankfurt Auschwitz Trial and the German Press, 1963-1965 », *Yale Journal of Law & the Humanities*, vol. 12, n° 2, http://digitalcommons.law.yale.edu/yjlh/vol12/iss2/4 : « Et parce que ni Hoëss, ni Heydrich ou Himmler ni quelque idéologue racial ou un directeur de l'IG Farben ne sont présents sur le banc des accusés, il serait encore concevable que le procès d'Auschwitz devienne pour nous un monstrueux mélange de procès pour meurtre. Cela nous impliquerait seulement en tant que consommateurs de gros titres. Et ceux-ci sont oublies aussitôt qu'ils sont remplacés par de nouveaux titres ».
[729] *Ibid*.
[730] *Ibid*. : « C'est pourquoi un nombre incalculable de personnes ressentent dans leur inconscient : si l'on découvre ce qui s'est passé à ce moment-là, alors, à bien des égards, nous sommes dans le même bateau que les accusés, alors la question de la culpabilité soulevée par ces procès atteint nos vies. C'est la raison pour laquelle les gens ont une attitude de défense à l'égard de ces procès, ils veulent les voir s'achever, dans leur propre intérêt, pour avoir la conscience tranquille, beaucoup demandent, pour reprendre leur expression, que l'on 'laisse finalement le rideau retomber' ».

Olivier Guez rapporte les résultats d'un sondage datant de 1966 selon lequel 63 % des femmes allemandes et 76 % des hommes allemands ne veulent plus de procès contre les anciens nazis[731]. Selon Rebecca Wittmann, les effets du procès sont paradoxaux : s'il met en lumière les crimes d'Auschwitz auprès du public, il offre cependant une compréhension biaisée du camp et de son programme d'extermination. De plus, le procès a braqué ses projecteurs sur certains seulement des nazis établissant une hiérarchie entre les crimes les plus graves et ceux « acceptables ». Mais généralement, tous les procès et surtout les juridictions statuant sur des crimes contre l'humanité font l'objet de critiques sévères. Du procès de Nuremberg qualifié de « justice de vainqueurs », au TPIY dont la procédure est jugée « trop lente, trop coûteuse, trop partiale[732] », les reproches sont nombreux et variés.

Les procureurs les plus médiatiques de ces procès ne sont pas non plus épargnés.

b. Robert Jackson

On reproche à Jackson son attitude trop individualiste[733] et le peu de place qu'il laisse aux témoignages des victimes. Plus particulièrement, il lui est fait grief d'avoir minoré la spécificité des premières victimes de la Shoah, les juifs d'Europe. Lors du procès, la journaliste du *New Yorker,* Janet Flanner, (qui écrit sous le pseudonyme de Genêt), se montre très sévère :

> À mesure que les débats quittaient la phase préparatoire de la documentation massive, statique, pour entrer dans la phase des escarmouches et des batailles livrées en terrain découvert, où l'intelligence et la personnalité des adversaires prenaient le pas sur le reste. Jackson commença à montrer des insuffisances dans son rôle de chef de file des Alliés. Jusque-là, sa grande contribution à cet épisode judiciaire très particulier avait été le noble humanitarisme qui marquait sa belle déclaration d'ouverture de novembre. Cet humanitarisme recouvre son intime et brulante conviction que les prisonniers nazis sont de simples délinquants de droit commun. Ce qui l'a amené trop logiquement à faire montre à leur égard d'une désinvolture bonne pour un tribunal de simple

[731] GUEZ Olivier, *L'impossible retour. Une histoire des juifs en Allemagne depuis 1945,* Paris, Flammarion, 2009, p. 159. Cependant, Pendas rapporte une étude de 1965 menée par le Allensbach Institut für Demoskopie qui parvient à un chiffre de 57 % pour la population allemande, PENDAS O Devin, « 'I didn't know what Auschwitz was'… », art. cité.
[732] MAUPAS Stéphanie, « Justice internationale… », art. cité.
[733] HAGAN John, *Justice in the Balkans…, op. cit.*

> police, qui s'est révélée payante avec le menu fretin, peu courageux mais désastreuse dans son contre-interrogatoire de ce criminel hors du commun qu'est Goring lui-même habitué à plus de grandiloquence dans la suffisance. Même physiquement, Jackson manquait d'allure. Il déboutonnait sa jaquette, rabattait les pans sur ses hanches, et, les mains dans ses poches arrière, se campait sur ses jambes écartées et se rengorgeait comme un avocaillon de province. Non seulement il semblait lui manquer, à l'arrière-plan, l'acquis et la sagesse de notre tradition, marquée au sceau du juge Holmes, mais le premier plan européen qu'il avait préparé était plein de trous dans lesquels il est tombé lorsqu'il a voulu poser des pièges à l'intention de Göring[734].

Jean-Paul Jean ajoute que la procédure et le champ des poursuites ont été imposées par Jackson. « avec la brutalité courtoise des juristes sûrs de leur droits […] défendant ses idées avec un doux acharnement et une croyance ingénue en la supériorité naturelle du droit américain[735]». Si aujourd'hui, le rôle de Jackson est reconnu comme « sans équivalent et vital », il est aussi admis qu'il commit de graves erreurs. Comme le reconnaît lui-même Jackson dans le rapport sur le Tribunal de Nuremberg qu'il remet au Président des États-Unis en 1946.

c. Gideon Hausner

Bien plus critiqué encore est Gideon Hausner, qui requiert contre Eichmann à Jérusalem. De nombreux historiens relèvent l'arrogance et la brutalité avec laquelle Hausner interroge Eichmann[736]. Selon Mikhal Shaked[737], Hausner souhaite mettre en valeur les actes héroïques des Juifs pendant la seconde guerre mondiale pour justifier l'existence de l'État d'Israël alors que le juge Landau envisage la Shoah plutôt comme une série de catastrophes, les actes d'héroïsmes étant plus pour lui une façon de diminuer l'ampleur de cette catastrophe. Les points de vue des deux hommes sur l'objectif du procès et la façon dont il doit être menée, sont radicalement opposés. Mais celle qui se révèle sans doute la plus critique vis-à-vis

---

[734] TAYLOR Telford, *Procureur à Nuremberg*, *op. cit*. FLANNER Janet, *Janet Flanner's World : Uncollected Writings, 1932-1975*, New York, Harper Perennial, 1981, p. 358.

[735] Colloque Cour de Cassation, « 70 ans après Nuremberg - Juger le crime contre l'humanité », 30 septembre 2016 ; Jean-Paul JEAN, « Quels juges pour quels modèles de juridictions ? », dans COTTE Bruno, GHALEH-MARZBAN Peimane, JEAN Jean-Paul, MASSE Michel (dir.), *70 ans après Nuremberg, op. cit.*

[736] Voir notamment WIEVIORKA Annette, *Eichmann, de la traque au procès*, Bruxelles, André Versaille éditeur, 2011.

[737] SHAKED Michal, « The Unknown Eichmann Trial. The Story of the Judge », *Holocaust and Genocide Studies,* vol. 29, no 1, Spring 2015, p. 1-38.

du procureur est Hannah Arendt. Selon Claude Klein, elle estime que Hausner est un :

> juif de Galicie très antipathique, qui fait constamment des fautes de grammaire, « sans doute un de ces individus qui ne savent aucune langue » ajoute-t-elle avec condescendance. Contrairement à tous ceux qui assistèrent au procès et furent bouleversés par les mots du procureur, elle juge le réquisitoire ennuyeux, « hyperlégaliste », artificiel, tissé d'erreurs grossières, difficile à écouter tant il était interrompu par l'émotion de celui qui le prononçait. Elle écrit à propos de ce réquisitoire : « C'était de la mauvaise histoire et de la rhétorique de pacotille[738].

Dans une lettre adressée à son mari, elle écrit :

> Le procureur général, avec d'innombrables assistants entourés de livres et de revues, est un Juif galicien qui parle sans aucune ponctuation, qui ne cesse de se répéter et de se contredire, qui fait le savant comme un bon élève qui veut montrer ses connaissances. L'avocat de la défense, un personnage huileux, habile et sans doute tout à fait corrompu, mais bien plus intelligent que le procureur général. Et au-dessus de tout ce monde, les trois juges qui trônent, tous des Juifs allemands, avec au milieu le *presiding judge*, Moshe Landau, qui est tout à fait extraordinaire, plein d'ironie, de sarcasme et de patience aimable[739].

Annette Wieviorka, retranscrivant un échange entre Eichmann et Hausner, note que ce dernier semble être mis en échec par l'accusé, qui lui tient tête, tout comme Jackson fut lui aussi mis en échec par Göring, comme nous l'avons déjà relevé :

> HAUSNER : Considérez-vous que quelqu'un impliqué dans l'extermination des Juifs est un criminel ?
>
> EICHMANN : C'était un homme malheureux.
>
> HAUSNER : Était-il un criminel ? Oui ou non ?
>
> EICHMANN : Je ne m'aventurerai pas à répondre à cette question, puisque je n'ai jamais été placé dans cette situation.
>
> HAUSNER : Vous avez vu Hoëss agir à Auschwitz. À cette époque, le considériez-vous comme un criminel, comme un meurtrier ?
>
> EICHMANN : Je lui ai dit que ce qu'il faisait, je ne pourrais pas le faire.
>
> HAUSNER : Ce n'est pas ma question. Ma question est : si dans votre cœur,

---

[738] KLEIN Claude, *Le cas Eichmann, vu de Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2012, p. 88.
[739] Lettre de Hannah Arendt à son mari Heinrich Blücher, dans KLEIN Claude, *Le cas Eichmann…, op.cit.*, p. 209.

vous le considériez comme un meurtrier.

EICHMANN : Dans ma vie intérieure ?

HAUSNER : Non dans votre cœur.

EICHMANN : C'est une question qui m'affecte très personnellement et si je ne me suis pas exprimé jusqu'ici sur cette question, je n'ai pas l'intention de le faire aujourd'hui, car ce que ma vie intérieure me dit est quelque chose que je porte avec moi pour moi.

HAUSNER : Vous devez répondre à cette question. Comment considériez-vous Hoëss quand vous le voyiez comme meurtrier de Juifs, comment le considériez-vous comme un criminel oui ou non ? Vous devez répondre à cette question maintenant.

EICHMANN : J'avais pitié de lui et je me sentais désolé pour lui

HAUSNER : Le considériez-vous comme un criminel oui ou non ?

EICHMANN : Je ne révélerai pas mes sentiments les plus intimes.

HAUSNER : C'est une question que vous ne pouvez esquiver. Vous devez répondre à cette question : Comment considériez –vous le processus de l'extermination et ceux qui s'y sont engagés ?

EICHMANN : Un homme se trouve dans une situation qui peut le rendre presque fou. […] Comment cette personne réagit, cela dépend des individus. Je peux simplement dire comment j'aurais probablement et possiblement réagi. Ce n'est pas à moi de donner une quelconque opinion sur les autres qui ont reçu des ordres dans ce contexte, parce que ces questions se trouvent dans des sphères où chaque individu doit se retrouver avec lui-même.

HAUSNER : En d'autres termes, Hoëss n'était pas un criminel à vos yeux ?

EICHMANN : Non, je ne suis pas en train de dire cela non plus[740].

Annette Wieviorka ajoute :

Cet échange montre que, comme Goering dans le duel avec Jackson, Eichmann marque des points face à un Hausner qui semble brutal et arrogant. À regarder les vidéos filmées par Hurwitz particulièrement attentif au jeu de ping-pong entre les deux hommes, on n'acquiert pas la certitude qu'Hausner en ressorte grandi ou vainqueur. À son exigence de réponses par *oui* ou par *non* formulée sur un ton comminatoire, Eichmann oppose une fin de non-recevoir. Hausner aurait aimé qu'Eichmann avoue être un antisémite fanatique, l'architecte de la Solution finale et qu'il exprimât des remords.

[740] Contre-interrogatoire de Eichmann par Hausner lors de la 95e session du procès, dans WIEVIORKA Annette, *Eichmann…, op. cit.,* p. 171 et suiv.

Eichmann s'y refusa.

d. Carla Del Ponte

Carla Del Ponte fait elle aussi face à une grande hostilité. Connue pour son opiniâtreté, un journaliste rapporte à son propos :

> Cette petite femme impulsive fait peu de cas des conventions et du politiquement correct. […] La procureure ne fait à l'évidence pas l'unanimité. À plusieurs reprises, ses déclarations ont été vivement critiquées[741].

Surnommée « le bouledogue », son action n'est pas toujours populaire auprès des dirigeants des grandes puissances. En 2008, elle publie ses mémoires dans lesquelles elle dénonce notamment un trafic d'organes mis en place par la guérilla de l'Armée de libération du Kosovo et organisé notamment par Hashim Thaçi (actuel président du Kosovo)[742]. La journaliste du *Monde* rapporte que cette révélation « lui a valu de vives tensions avec le ministère des affaires étrangères suisse, et les rires moqueurs de politiques de premier plan[743] ». Elle se fait également blâmer par Kofi Annan (secrétaire général des Nations Unies à l'époque) pour avoir exigé des États-Unis de conditionner leur soutien financier à la Serbie à la coopération avec le TPIY. Dans le documentaire qui lui est consacré on la voit préparer son intervention auprès du Conseil de sécurité de l'ONU, intervention au cours de laquelle elle va devoir demander au Pentagone d'organiser une intervention armée et faire face à beaucoup d'hostilité. Elle confie au réalisateur : « Je suis la seule qui dit comment les choses sont. J'aime bien casser des œufs[744] ».

1.4.2 Les procureurs fictionnels

Dans les fictions du corpus, les personnages de procureurs ne sont pas toujours les plus glorieux non plus. Le procureur Lawson (*Judgment at Nuremberg*) n'est pas le héros du film : c'est le juge Haywood qui a la place centrale et qui prend la lourde décision de la condamnation des criminels. Lawson, comme nous l'avons vu, est un personnage brisé, dont les éclats sont peu nombreux et qui renonce à affronter

---

[741] RIVIECCO Camille, « Carla Del Ponte, magistrate rebelle et personnification de l'entêtement », *Le Monde*, 9 août 2017, https://www.lemonde.fr/international/article/2017/08/09/carla-del-ponte-annonce-sa-demission-de-la-commission-d-enquete-de-l-onu-sur-la-syrie_5170541_3210.html#UJI9V5QDk1edU7Ws.99.
[742] DEL PONTE Carla, *La traque, les criminels…*, *op. cit.*
[743] RIVIECCO Camille, « Carla Del Ponte, magistrate rebelle… », art. cité.
[744] *La liste de Carla* (documentaire, France) Marcel Schupbach, 2007.

publiquement sa hiérarchie et les « raisons d'état ». Kramer a choisi de mettre en avant les personnages du juge américain et du criminel principal, Janning, reléguant au second plan les deux avocats (défense et accusation). Ces derniers jouent un rôle important et la prestation de Maximillian Schell (Hans Rolfe, avocat de Janning) lui a d'ailleurs valu de nombreuses récompenses (Oscar et Golden Globe du meilleur scénario 1962). Comme l'écrit Denis Salas, Lawson est « l'homme de l'institution », un gradé qui a fait partie de ceux qui ont libéré Dachau[745]. C'est aussi un homme en colère, un homme indigné, un homme fidèle à la mémoire des morts qui « doit faire entendre dans le prétoire l'indignation du monde civilisé. ». Son rôle est de faire parler les victimes, de démontrer la culpabilité des accusés, tous des juristes, leur expliquant « vous avez détruit l'essence de la loi alors que vous en étiez les gardiens ». Mais c'est Haywood qui seul peut prendre la décision qui n'appartient plus à Lawson, sortant ainsi « grandi » du Tribunal. Denis Salas décrit la prestation de Haywood :

> Il oscille – comme s'il sentait venir vers lui son lourd dilemme - entre l'appel à la vie qui aspire à l'oubli et le chœur monumental des victimes qui réclame justice. […] Le poids de la décision, le « douloureux dilemme » dont (*Lawson*) a parlé en terminant son discours embarrassé est reporté sur les juges. Ou plutôt sur Haywood *seul* placé entre la volonté politique du moment et sa conscience d'homme libre. Voilà qu'il doit juger ces crimes du passé alors que ce gouvernement qui l'a nommé et ce procureur qui devrait l'y inciter, le pressent de les écarter. […]. Ainsi le juge sort du dilemme où il est enfermé. En prononçant une peine à hauteur du crime, il s'affirme comme un juge indépendant et sans peur dans une justice qui cesse d'être celle des vainqueurs[746].

Dans ce film, le juge et le procureur forment un duo final inattendu : tout au long du procès (comme nous le reverrons), Lawson a clamé sa colère et son indignation devant les crimes commis par les accusés, soulignant la responsabilité des juges :

> The prosecution is calling them to account for murder, brutalities, torture, atrocities. They share with all the leaders of the Third *Reich*, responsibility for the most malignant, the most calculated, the most devastating crimes in the

[745] SALAS Denis, « *Judgment at Nuremberg* de Stanley Kramer, 1961 », dans *Images de Justice*, le blog de Denis Salas, https://www.imagesdejustice.fr/films/année-2015/.
[746] *Ibid*.

> history of all mankind. And they are perhaps more guilty than some of the others. For they had attained maturity long before Hitler's rise to power[747].

Au moment de requérir contre les accusés, Lawson semble avoir perdu de cette colère qui l'a porté durant tout le procès, et cédé au découragement. Les pressions exercées par son supérieur hiérarchique l'ont affaibli. Sa conviction que les accusés sont coupables demeure pourtant intacte et les derniers mots de son réquisitoire semblent chargés d'un message pour le juge Haywood, son dernier recours. En transférant la responsabilité de la décision du quantum de la condamnation à un homme plus expérimenté, on peut supposer qu'il sait, sans jamais pourtant s'être concerté avec Haywood, qu'ils partagent la même conviction. Mais alors que Lawson semble avoir été brisé par son expérience de la barbarie nazie en libérant Dachau et Bergen-Belsen, Haywood est arrivé à Nuremberg sans en avoir aucune connaissance. De plus, c'est sans doute le dernier procès auquel il préside, il est manifestement sur le point de prendre sa retraite et n'a plus ni à perdre ni à prouver. Il peut donc rendre la décision qu'il estime la plus juste sans se préoccuper de réprimandes ou de mesures de rétorsions. Lawson a joué pleinement son rôle en fournissant les preuves nécessaires à l'établissement de la culpabilité des accusés. Le verdict appartient désormais à Lawson (« It is a dilemma that rests with you[748] »).

Le procureur de *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung*, Robert Valey[749], est un personnage tout à fait secondaire par rapport à l'accusé et au journaliste qui présente le procès. Si le procureur apparaît peu, il est le premier personnage du tribunal à être introduit au public. Lors de son réquisitoire, qui dure environ cinq minutes, sa voix est doublée par le narrateur. Il apparaît ensuite par éclipses tout au long du film. *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung*, un film réalisé par Marcel Hanoun en 1966, raconte le procès imaginaire de « Carl Emmanuel Jung, criminel de guerre, prévenu libre, homme de la rue[750] ». Ce procès imaginaire, qui

---

[747] *Judgment at Nuremberg,* TC 18:40 : « L'accusation leur demande de rendre compte de meurtre, brutalités, torture, atrocités. Ils partagent avec tous les dirigeants du 3e *Reich*, la responsabilité des crimes les plus pernicieux, les plus calculés, les plus destructeurs de l'histoire de l'humanité. Et ils sont peut-être plus coupables que d'autres. Car ils avaient atteint la maturité bien avant l'arrivée de Hitler au pouvoir ».

[748] *Judgment at Nuremberg*, TC 01:11:00.

[749] Robert Valey n'est pas un acteur ; né en 1924, il est auteur et réalisateur de documentaires pour la télévision, il participe à la série « cinéastes de notre temps », collection de documentaires consacrés à des cinéastes.

[750] Extrait du film.

se tient dans les locaux d'un théâtre, est celui d'un individu n'ayant jamais existé en tant que tel. Le film débute par ces mots, prononcés par un narrateur extérieur en voix off, alors que des images des protagonistes défilent à l'écran :

> Ce procès est imaginaire […] Faute d'avoir pu assister à un procès de cette sorte, je m'emprisonne et je laisse délirer mon imagination. Voici donc en pays étranger L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung, criminel de guerre prévenu libre jugé 20 ans après[751].

Le film reçoit différents prix. Il se situe dans la lignée des films de la Nouvelle Vague. Financé par Godard, c'est une œuvre avant-gardiste, montée par morceaux : les séquences ont été filmées séparément puis montées sans chronologie, comme une sorte de puzzle. La musique qui l'accompagne est très présente : diégétique ou extra diégétique, des morceaux de Bach, de Gluck accompagnent ou s'intercalent entre les images. Le doublage par les interprètes résout le problème du décalage entre la langue originale et la traduction en unifiant le récit (plusieurs voix monocordes restituent les propos des acteurs sans que l'on n'entende jamais leur version originale). Ni documentaire ni fiction, *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung* ne se rattache à aucune catégorie : le réalisateur estime que[752] « il sera vain et malhonnête de restituer une réalité sociale, avec une conclusion dramatique ou volontariste à la clé, en tout cas réductrice. » Il ajoute qu' «une œuvre de fiction serait déplacée car il sait que ce genre d'"horreur" ne peut être mis honnêtement en scène ». Pour Antoine Gaudin :

> Le réquisitoire introductif du procureur est l'occasion d'un montage de plusieurs plans rapprochés successifs sur Jung, selon des angles et positions de caméra sensiblement différents, qui semblent manifester la butée du sens sur la surface neutre et affable de l'accusé. C'est justement afin de dépasser l'infranchissable de cette surface, afin de saisir quelque chose du phénomène incarné par Jung qui ne soit pas de l'ordre du dicible, qu'Hanoun opère un montage synchrone avec le rythme du réquisitoire. Les cuts qui séparent les plans successifs sur l'accusé interviennent au moment où, dans le discours du procureur, retentissent certains mots ou expressions : « direct », « sadique », « ce que leurs yeux ont vu » (plan où Jung lève les yeux), « ce que leur corps a subi » (plan où Jung déglutit, unique manifestation somatique). Au-delà de l'impossible « *portrait en profondeur* », est ainsi affirmée cette fonction

[751] *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung,* TC 04:18.
[752] BASSAN Raphaël, « Le profil du mal », Le profil du mal », art. cité.

> essentielle du montage dans le dispositif minimaliste du procès: scander, désigner, intensifier, dévoiler les structures du réel, présentifier et incarner la parole entendue[753].

Mais le personnage du procureur n'est qu'un prétexte : comme le souligne Antoine Gaudin, il n'est qu'un des pions de l'échiquier de Hanoun qui souhaite mettre en scène un procès imaginaire, nécessairement inspiré de celui de Eichmann (l'acteur qui incarne Jung, Maurice Poullenot, ressemble d'ailleurs vaguement au célèbre criminel) mais plus encore, comme l'écrit un certain Dr Orlof, auteur d'un blog sur le cinéma, d'interroger :

> notre place de spectateur et une certaine manière d'aborder l'Histoire : non plus en témoin passif (en « spectateur », justement) mais en véritable acteur d'une question vertigineuse : que ferions-nous si de tels événements se reproduisaient ? Et, au bout du compte, quels sont les limites qui séparent le barbare de l'homme ordinaire[754] ?

Dans *Music Box,* le procureur Burke n'a pas non plus son « moment de gloire ». Comme nous l'avons développé, le triomphe de Burke n'apparaît qu'à la fin du film, au travers de l'image de la une du journal *Chicago Tribune* : si la photo de Burke figure bien sur la page du quotidien, son nom ne figure pas dans le titre de l'article : « *Justice Department releases atrocity photos* », sans préciser qu'il s'agit de Jack Burke. Ce n'est qu'à la dixième ligne de l'article que le nom de Burke apparaît enfin. Le triomphe de Burke, qu'il ne semble d'ailleurs pas spécialement rechercher, ne sera pas montré à l'écran. Il semble d'ailleurs que la plupart des justiciers de notre corpus ne soient pas à la recherche de la gloire : la plupart apparaissent comme des êtres plus épris de justice que de réussite sociale ou d'honneurs, exceptés sans doute les personnages de Robert Jackson et de Diane Francken. De plus, le choix de certains réalisateurs de ne pas « montrer » le procureur en action dans le cadre du procès (*Largo Winch 2, Hunt for Justice, Sturm, Ustanicka Ulica, Im Labyrinth des Schweigens, Der Staat gegen Fritz Bauer*, ôte sans doute une partie de de la consécration de la « victoire » de celui-ci. Le succès au procès n'est pas l'enjeu de ces films : l'enjeu est plutôt de faire éclater la vérité. La justice triomphe, certes, dans toutes les fictions du corpus, mais le procureur ne semble pas pouvoir se l'approprier complètement. Enfin, les

---

[753] GAUDIN Antoine, « Qu'est-ce qu'un procès mémoriel… », art. cité.

[754] « La banalité du mal », blog *Le journal du cinéma du Dr Orlof*, 7 janvier 2015, http://drorlof.over-blog.com/article-la-banalite-du-mal-125340198.html.

procureurs semblent presque toujours être secondés, accompagnés ou épaulés ou au contraire « empêchés » par d'autres personnages sur lesquels ils s'appuient (ou non) pour mener à bien leur mission ». Sur le tableau ci-dessous, on observe ainsi que presque tous les procureurs de notre corpus sont en interaction avec un (ou plusieurs) personnages :

Films	**Procureur**	**Personnage en interaction**
Judgment at Nuremberg	Colonel Lawson	Dan Haywood (Juge)
L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung	Le Procureur	Pas d'interaction : tous les personnages sont « à égalité »
Epilog Norymberski	Robert Jackson	Les trois autres procureurs
The Man in the Glass Booth	Myriam Rosen	Goldmann / Rolfe (accusé):
Music Box	Jack Burke	Ann Talbot (défense):
Nichts als die Wahrheit	Adlatus Voight	Peter Rohm (défense) :
Nuremberg	Robert Jackson	Hermann Göring (accusé)
Hunt for Justice	Louise Arbour	Pasko (interprète)
Sturm	Hannah Maynard	Mira Arendt (témoin)
J'étais à Nuremberg	Pierre Bernard	Nina (interprète)
Largo Winch 2	Diane Francken	Largo Winch (accusé)
Ustanicka Ulica	Dusan Ilic	Micun Duvnak (criminel/accusé)
Im Labyrinth des Schweigens	Johann Radmann	Fritz Bauer (procureur général)
Der Staat gegen Fritz Bauer	Fritz Bauer	Karl Angermann (procureur adjoint)

Ainsi, le personnage en interaction, parfois positive, parfois négative, paraît-il diminuer en quelque sorte la « gloire » du héros, lui faire de l'ombre. Le juge Haywood est celui à qui, comme nous l'avons vu, le colonel Lawson transfère la responsabilité de la décision de condamnation. Les trois procureurs d'*Epilog Norymberski* (Jerzy Antczak) sont également présents au cours du procès, le

procureur russe Rudenko (Stanislaw Jasiukiewicz) étant le plus présent après Jackson (Andrzej Lapicki). Ils apparaissent comme un corps rigide, uni, siégeant face aux criminels jugés. Le rôle de Jackson s'en trouve bien plus minoré que dans *Nuremberg* par exemple.

Figure 56 : Les juges, Epilog Norymberski

La procureure Miriam Rosen (*The Man in the Glass Booth)* se trouve, comme nous l'avons vu, en difficulté face à un accusé atypique, à la fois arrogant et séducteur. Il la traite à la fois avec une certaine tendresse, et de l'irrévérence, l'accueillant lors de leur première rencontre d'un « *My god, a princess* » et l'appelant « *Mimi* » en pleine salle d'audience. L'avocate Ann Talbot accorde elle aussi à Jack Burke (*Music Box*) peu de considération, le « piégeant » lors d'un prétendu dîner aux allures romantiques. Jack Burke semble en difficulté face à une jeune femme séduisante et agressive, sûre de sa cause et apparemment soutenue par le juge. Adlatus Vogt (*Nichts als die Wahrheit)* est un homme d'un certain âge, expérimenté, probablement proche de la fin de sa carrière. Il prodigue encouragements et conseils au jeune et fougueux avocat Peter Rohm qui évoque par certaines côtés Hans Rolfe (*Judgment at Nuremberg*). Bien plus réaliste que le jeune homme, Vogt lui explique :

> Vogt : Now you expect answers ? You wont't get any. I've hunted this man for decades, from 1975 to 1985 when the bones were found. I know him as well as you do. His answers consist of lies and deceit. The best we can expect is a show trial revealing his lies and self-deceit. Then lock him away for the rest of his wretched life.
>
> Rohm : What bothers me about your analysis isn't your perception but that you simply assume we are better human beings.

Vogt : It is not hard to be a better human being than Mengele[755].

Face aux attaques répétées du jeune avocat contre les témoins, Vogt garde son calme. Mais la fin du film n'offre pas au procureur la satisfaction de voir l'accusé condamné : si l'avocat de la défense finit pas requérir la prison à vie contre son propre client, celui-ci fait un malaise et le verdict n'est pas prononcé. La fin du film laisse entendre que, compte tenu de l'état de santé de Mengele (il est atteint d'un cancer en phase terminale), il meure assez rapidement. Ce film étonnant et atypique, a été très critiqué lors de sa sortie. Mettant en scène le procès (fictif) de l'un des plus grands criminels nazis, Josef Mengele[756], il aborde des thèmes classiques dans le cinéma allemand contemporain : culpabilité, responsabilité, mémoire du peuple allemand, tout en donnant la parole à l'« ange de la mort », et aux victimes, thèmes sur lesquels nous reviendrons.

Dans *Nuremberg*, le personnage de Jackson se trouve en difficulté dans le contre-interrogatoire qu'il mène contre Göring. Ce dernier domine manifestement l'échange qui ressemble à un « combat de boxe » et s'en réjouit publiquement. Le prestige de Jackson auprès des membres du tribunal et du public s'en trouve très diminué et le procureur, découragé, pense même démissionner de ses fonctions. Mais, en dépit de ce moment difficile, Jackson reprend le dessus assez rapidement. Il a incontestablement le « beau rôle » dans le film, le personnage de Göring, très charismatique et presque « trop » sympathique, étant surtout présent pour assurer une intrigue et un « suspens » dans un procès dont tous les spectateurs connaissent l'issue. Pourtant, de nombreux critiques notent que la performance de Alec Baldwin

---

[755] *Nichts als die Wahrheit*, TC 31:44 : « Vogt: Maintenant vous attendez des réponses ? Vous n'en aurez pas. J'ai traqué cet homme pendant des décennies, de 1975 à 1985, quand les os ont été trouvés. Je le connais aussi bien que vous. Ses réponses consistent en des mensonges et des tromperies. Le mieux que l'on puisse espérer est un procès-spectacle révélant ses mensonges et sa duplicité. Puis ensuite l'enfermer pour le reste de sa misérable vie. Rohm : Ce qui me dérange dans votre analyse n'est pas votre perception, mais le fait que vous supposez simplement que nous sommes de meilleurs êtres humains. Vogt: Il n'est pas difficile d'être un meilleur être humain que Mengele ».

[756] Josef Mengele est né le 16 mars 1911 à Guntzbourg en Bavière. Officier allemand de la SS, il exerça comme médecin dans le camp d'extermination d'Auschwitz durant la Seconde Guerre mondiale. Il y participa à la sélection des déportés voués à un gazage immédiat et réalisa diverses expérimentations médicales meurtrières sur de nombreux détenus. Après la guerre, il s'enfuit en Amérique du Sud où il mourut en 1979 sans jamais avoir été jugé pour ses actes. Bien qu'arrêté par les troupes américaines, il ne fut pas identifié comme criminel de guerre et il rejoignit l'Argentine en juillet 1949 avec l'aide d'anciens SS. Il vécut à Buenos Aires avant de s'enfuir au Paraguay en 1959 et au Brésil l'année suivante pour échapper aux enquêteurs allemands et israéliens. Malgré les mandats d'arrêt émis par le gouvernement allemand et les opérations clandestines du service de renseignement israélien du Mossad, Mengele ne fut pas capturé et il se noya alors qu'il se baignait près de Sao Paulo en 1979. Il fut enterré sous un faux nom et ses restes ne furent exhumés et identifiés qu'en 1985.

est moins pertinente que celle de l'acteur incarnant Göring (Brian Cox). Julie Salmon trouve même le jeu de Baldwin "pompeux", écrivant ainsi :

> Mr. Baldwin, sober and appropriately more portly than sexy, delivers Jackson's lofty courtroom speeches with quiet dignity. There isn't much, however, that he can do to deflate the pompousness of his character's private musings. When Elsie admires his eloquence, he agrees with her: «I've tried to capture a tone, a mood for the entire case, a melancholy grandeur if you will» […] Bob (sic) explains further, like a tour guide, ''Nuremberg was also the spiritual center of the Third *Reich*[757].

Mais le procureur Jacskon représente la civilisation, l'humanité, face à des criminels de masse. Il est donc forcément du « bon côté ». À l'issue d'un procès parfois un peu laborieux, il obtient la condamnation des accusés ; il a donc nécessairement un rôle « glorieux », ce qui n'est pas toujours le cas des autres procureurs du corpus. Si Louise Arbour (*Hunt for Justice*) ne se laisse pas détourner de sa mission par l'interprète Pasko, le personnage de Mira Arendt (*Sturm*) semble mettre Hannah Maynard en difficulté. À propos du rôle de Fritz Bauer dans le procès d'Auschwitz-Francfort, rôle demeuré longtemps inconnu, Devin O. Pendas, précise :

> While the details of Fritz Bauer's specific role in preparing and conducting the Auschwitz Trial remains unclear, he clearly played a significant role in determining the Auschwitz Trial would be a "big", historically, important trial[758].

Bauer, bien qu'impliqué dans les décisions stratégiques, délègue en effet la préparation du procès à son équipe de procureurs : il ne participe pas lui-même ni à l'enquête pré-procès ni aux procédures judiciaires qui suivront[759]. Mais il demeure présent à tout moment. Si le procès d'Auschwitz-Francfort a pu avoir lieu, c'est

---

757 SALAMON Julie, « Humanized, but not whitewashed, at Nuremberg », *Time,* 14 juillet 2000, https://www.nytimes.com/2000/07/14/movies/tv-weekend-humanized-but-not-whitewashed-at-nuremberg.html : « M. Baldwin, sobre et, comme il se doit, plus corpulent que sexy, prononce les discours nobles de Jackson au tribunal avec une dignité tranquille. Il ne peut cependant pas faire grand-chose pour atténuer le caractère pompeux des réflexions privées de son personnage. Quand Elsie admire son éloquence, il est d'accord avec elle : 'J'ai essayé de capturer un ton, une ambiance pour l'ensemble de l'affaire, une grandeur mélancolique si vous voulez' [...] Bob (sic) explique plus loin, comme un guide touristique, 'Nuremberg était aussi le centre spirituel du Troisième *Reich*' ».

758 PENDAS Devin O*., The Frankfurt Auschwitz Trial*…, *op. cit*., p. 52 : « Bien que les détails du rôle spécifique de Fritz Bauer dans la préparation et la conduite du procès d'Auschwitz ne soient pas clairs, il a clairement joué un rôle important dans la détermination du fait que le procès d'Auschwitz serait un 'grand' procès, historiquement important ».

759 WITTMANN Rebecca, *Beyond Justice…, op. cit.*, p. 67.

grâce à lui et il n'hésite pas à utiliser notamment les médias pour parvenir à ses fins. Il encourage la présence des journalistes aux audiences. Il organise une exposition autour du procès en faisant venir des objets du musée d'Auschwitz en Pologne pour faire connaître le camp au-delà de la salle du prétoire. Il soutient également la pièce de théâtre de Peter Weiss, *L'instruction*, jouée sur plusieurs scènes ouest-allemandes dès 1965, qui reprend le procès de façon documentaire, et aide à sa publication.

Dans le film de Ricciarelli, le soutien de Bauer, quoique discret, est essentiel. Il permet à Radmann de poursuivre son enquête bientôt rejoint par un autre procureur, Otto Haller au départ très réticent ainsi que par la secrétaire, Madame Schmittchen qui bien qu'étant l'aînée de Radmann et Haller, découvre les horreurs perpétrées à Auschwitz en même temps que Radmann. Madame Schmittchen est assez âgée pour avoir connu la période de la guerre mais elle n'a sans doute qu'une connaissance assez vague des crimes commis par les nazis. Elle représente ainsi la fraction (féminine) majoritaire de la population allemande demeurée à l'écart des persécutions des juifs et n'a vraisemblablement eu connaissance que de rumeurs sur le sort des juifs pendant la guerre. Bauer, qui est de la même génération que Madame Schmittchen, mais qui a subi les persécutions nazies parce que Juif, appartient à une autre partie de la population, une partie tout à fait minoritaire. Il apparaît comme « une sorte de sphinx omniscient couvant le héros fougueux[760] », ou, comme nous l'avons vu plus haut dans le schéma sur le voyage initiatique de Radmann un « guide » à la fois spirituel et un ange-gardien. Tout au long du périple de Radmann, Bauer se manifeste auprès de son jeune protégé, lui assurant un soutien discret, lui prodiguant des conseils, sans jamais le juger, lui expliquant :

> Les Allemands doivent voir les crimes qui ont été commis et pas seulement par Hitler et Himmler mais par des gens ordinaires qui ont agi volontairement par conviction. C'est eux que nous allons juger. Un seul grand procès[761].

Il laisse Radmann faire sa propre expérience de la collusion entre les services judiciaires et les services de police, expérience qui mène le jeune procureur à douter de tous ceux qui l'entourent, jusqu'à développer une forme de paranoïa qui l'éloigne de ceux qui lui sont chers et le conduit à abandonner l'enquête en donnant

---

[760] JOURNET Nicolas, « Fritz Bauer, un héros allemand, » *Critikat*, 12 avril 2016, https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/le-labyrinthe-du-silence/.
[761] *Im Labyrinth des Schweigens,* TC 1:06:50.

sa démission à Bauer. Radmann se perd dans un labyrinthe habité par la figure monstrueuse de Mengele, qui hante ses nuits et lui fait prendre de mauvaises décisions. Ainsi, après avoir décidé de quitter le bureau du procureur, il rejoint un cabinet d'avocats spécialisé dans les brevets et se voit confier un dossier dans lequel son client est en tort. Il se retrouve alors aux côtés de M. Lichter, l'avocat de Schulz, l'instituteur, ancien SS et premier criminel arrêté et interrogé par les procureurs. Ce même Lichter qui lui avait alors soutenu :

> Les témoignages de ces pauvres gens, 20 ans après sont-ils probants ? J'en doute fort […] le but était d'épargner la chambre à gaz à ceux qui pouvaient travailler. C'était une action de sauvetage. Monsieur Schulz n'a fait qu'obéir aux ordres, c'était son devoir[762].

Partenaires dans un même dossier, Radmann comprend qu'il s'est fourvoyé lorsque Lichter lui dit « On n'est pas faits pour l'héroïsme[763]». Cette phrase, associée à la répulsion que lui inspire Lichter, a un effet immédiat sur Radmann qui, marchant à la façon d'un automate, se lève sans un mot et gagne la sortie du cabinet d'avocats, agissant tel un homme se réveillant d'un état d'hypnose. Ce bref passage « de l'autre côté », du côté de ceux qui sont défendus même s'ils ont violé la loi pourvu qu'ils paient leur honoraires, a permis à Radmann de reprendre le contrôle de ses émotions et de trouver le courage de poursuivre sa mission, d'assumer sa « volonté d'héroïsme contrairement à ce que Lichter lui a affirmé. L'image de Bauer lui apparaît comme dans un rêve, il l'attend. Mais il devra d'abord se rendre à Auschwitz avec Gnielka pour accomplir la promesse faite à Simon : réciter le Kaddish pour ses enfants et sa femme. Ce n'est qu'après ce voyage que Radmann pourra retourner voir Bauer et reprendre son enquête. Les retrouvailles entre Bauer et Radmann sont filmées en champ contre champ ; lorsque Bauer sort de sa maison, il semble accablé, c'est un vieil homme fatigué. Apercevant Radmann, il se redresse, et, pour la première fois dans le film, esquisse un sourire. Les deux hommes n'échangent aucune parole, ils se regardent en silence, le soleil du matin auréolant tour à tour leurs visages d'une lumière rayonnante, Radmann apparaissant ainsi comme un héros entouré d'une lumière divine[764].

---

[762] *Ibid.,* TC 01:10:40.
[763] *Ibid.,* TC 01:42:10.
[764] *Ibid.,* TC 01:48:15.

Figure 57 : Johann Radmann, Im Labyrinth des Schweigens

Figure 58 : Fritz Bauer, Im Labyrinth des Schweigens

Le spectateur assiste dans cette scène au retour du héros qui correspond à l'étape de la résurrection ou de la renaissance dans le schéma de Joseph Campbell. Radmann est parvenu à sortir du labyrinthe avec l'aide de son mentor.
Mais les procureurs sont aussi des héros réels, qui, dans le cadre de leur mission, vont rencontrer d'innombrables difficultés.

2. Un héros confronté à de multiples défis

> Le TPIY et le TPIR présentaient des failles dès leur origine, dès que la volonté collective du Conseil de sécurité des Nations Unies leur a donné corps. Ces failles étaient inévitables dans la mesure où ces institutions étaient sans précédent, qu'elles regroupaient du personnel issu de cultures différentes, associant parfois des traditions juridiques incompatibles, et qu'il leur manquait des pouvoirs fondamentaux dont jouissent normalement les systèmes juridiques internationaux.
> Carla Del Ponte[765]

[765] DEL PONTE Carla, *La traque, les criminels…, op. cit.,* p. 608.

> Cette justice est le reflet d'un échec initial : celui de n'avoir pas empêché les actes pour lesquels les coupables sont aujourd'hui recherchés et jugés. Or ne pas agir en matière de génocide ou de crimes contre l'humanité, c'est déjà y participer. Juger ensuite d'une manière exemplative les responsables directs, c'est aussi éviter d'ouvrir le débat sur sa propre responsabilité.
> Jean-Marc Sorel[766].

2.1 Des défis liés à la spécificité de la procédure

2.1.1 Une procédure en constante évolution

Le choix de la procédure applicable dans les procès de criminels de masse fut problématique dès Nuremberg. Ces problèmes s'accentuent avec les TPI. Comme l'explique William A. Schabas[767], pour le TPIY, le *Règlement de procédure et de preuve* est adopté au départ, essentiellement inspiré des *Federal Rules of Evidence* des États-Unis, c'est à dire d'un système anglo-saxon dans lequel la phase d'enquête est confiée au procureur, la maîtrise de l'audience appartenant aux parties au procès. Les prérogatives du juge sont reléguées au second plan. Dans ce système, le procureur prépare son dossier pour le procès mais n'a pas de pouvoir de contrainte et ne peut pas interroger de témoins sous serment pour le procès. Ainsi le juge reçoit un dossier seulement au moment du procès, dossier dans lequel ne figure que l'acte d'accusation, tout comme dans les procès de *common law*. L'ensemble des preuves est administré par le procureur devant la Chambre de première instance, l'accusé pouvant attaquer les témoins de la poursuite en contre-interrogatoire sans aucune obligation de présenter ses moyens de preuve. Peu à peu la procédure évolue, les procès étant jugés trop longs et certains éléments de la procédure romano germanique sont introduits. Le TPIY est en effet une sorte de laboratoire procédural : les juges ne cessent d'amender les procédures au gré des difficultés qu'ils rencontrent ce qui cause une confusion entre le rôle du juge et celui du législateur comme le soulignent Antoine Garapon et Joël Hubrecht[768]. D'autres

---

[766] SOREL Jean-Marc, « Les tribunaux pénaux internationaux. Ombre et lumière d'une récente grande ambition », *Revue Tiers Monde*, nº 205, 1/2011, p. 29-46.
[767] SCHABAS William A., « *Common law*, *Civil law* et Droit pénal international : tango (le dernier ?) à La Haye », https://www.sqdi.org/wp-content/uploads/13.1_-_schabas.pdf.
[768] GARAPON Antoine, HUBRECHT Joël, « La Justice pénale internationale entre la balance et le sablier », *Esprit*, juillet 2002, https://esprit.presse.fr/article/antoine-garapon-et-joel-hubrecht/la-justice-penale-internationale-entre-la-balance-et-le-sablier-reflexions-sur-le-proces-milosevic-

problèmes sont relevés par rapport à la procédure de *common law* qui est celle dont s'inspire principalement le TPIY ; en *common law* le centre de gravité du procès pénal est le jury, or au TPIY c'est au juge qu'il appartient de prendre la décision. En outre, en *common law* l'appel n'est pas automatique alors qu'en droit romano germanique, l'appel est toujours possible. Le TPIY combine les deux systèmes. Comme l'écrivent Antoine Garapon et Joël Hubrecht, c'est surtout la notion de « temps » qui est cruciale :

> La question serait moins cruciale si le temps ne pesait pas. « Dans le cas du TPIY, comme souvent ailleurs, le temps se trouve au centre de l'incompréhension entre les juges et l'administration » notait Bruno Cathala, greffier adjoint, pour qui s'opposent « le temps du procès d'une part qui renvoie à l'horloge interne de l'institution : le statut particulier du TPIY d'autre part qui doit articuler son temps à celui de la communauté internationale et à celui de l'ex-Yougoslavie ». Le juge n'a pas qu'une balance à la main, il doit aussi garder l'œil sur le sablier[769].

Patrick Lopez-Terres souligne les obstacles auxquels sont confrontés les procureurs du TPIY et la double mission qui leur incombe :

> En confiant au procureur la double mission de mener les enquêtes et de poursuivre les personnes accusées de violation graves du droit international humanitaire, le Conseil de sécurité et le Statut du Tribunal n'ont pas spécifié quels crimes parmi les centaines de milliers commis pouvaient constituer des violations graves du droit international humanitaire et faire l'objet de ces enquêtes ou lesquelles parmi les milliers de personnes présumées responsables de ces crimes pouvaient être poursuivies.
>
> Au fil des ans, conscients que leurs ressources n'étaient pas illimitées et que leur mandat était temporaire, les procureurs successifs du Tribunal et leurs bureaux ont donc dû mettre en œuvre des politiques pénales qui sont venues préciser le champ et les objectifs de leurs actions. Peu à peu, des instructions générales et lignes directrices sur les conditions d'engagement et d'exercice des poursuites, ainsi que sur les méthodologies ou techniques à suivre pour ces procédures d'enquête contre les auteurs de crimes relevant de la compétence du Tribunal ont été élaborées et mises en œuvre[770].

8690.

[769] *Ibid.*

[770] Patrick Lopez-Terres a notamment été directeur des enquêtes auprès du Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie. LOPEZ-TERRES Patrick, « Enquêtes et mises en accusation

Patrick Lopez-Terres ajoute que les procureurs ont donc dû prendre des décisions seuls et ont choisi de concentrer leurs efforts sur les plus hauts dirigeants, visant la totalité des faits criminels reprochés aux prévenus sans sélection. Ils ont également considéré que « toutes les victimes de ces crimes et atrocités dont ils étaient, en l'absence de parties civiles, les seuls porte-paroles aux procès, devaient avoir l'opportunité de faire devant le Tribunal le récit des souffrances qu'elles avaient endurées ». Cette décision a fait l'objet de critiques, certains reprochant aux procureurs d'être responsables d'une partie des lenteurs du Tribunal. Mais leur attitude prouve qu'ils ont choisi de se préoccuper en premier lieu des victimes, devenant ainsi leur « seuls porte-paroles ».

Les procureurs doivent fréquemment innover en matière procédurale : pour éviter l'engorgement, ils décident de verser des témoignages écrits au lieu de témoignages oraux. Cette décision est contestée au départ par les juges qui finissent par l'accepter. À compter de janvier 2001, le principe selon lequel les témoins doivent être entendus en personne est retiré du règlement en ce qui concerne les témoins devenus introuvables, indisponibles, ou décédés. Fin 2009, il y est ajouté le principe de versement de témoignages écrits lorsque des pressions sont exercées sur les témoins ou leur entourage. Parallèlement, à partir de 1994, les actes d'accusation sont soumis à un contrôle *rationae materiae*[771] élargi par l'attribution de compétences nouvelles à une instance spéciale, le bureau du Tribunal, devenu une instance de filtrage préalable. Cette modification du Règlement permet désormais au Président du Tribunal, à son vice-Président et aux présidents des trois chambres d'accusation de déterminer si les actes d'accusation visent bien « les plus hauts dirigeants soupçonnés de porter la responsabilité la plus lourde » des crimes relevant de sa compétence. Cette modification du Règlement suscite le mécontentement de Carla Del Ponte qui estime qu'elle traduit une méfiance vis-à-vis de la capacité de discernement du procureur et exerce un contrôle sur ses attributions propres et son pouvoir d'opportunité des poursuites. Avec les années, le contrôle des juges est devenu plus approfondi et il est désormais exigé que les actes d'accusation soient corroborés par des preuves et que les références précises

devant le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie », dans COTTE Bruno, GHALEH-MARZBAN Peimane, JEAN Jean-Paul, MASSE Michel (dir.), *70 ans après Nuremberg, op. cit.*

[771] Le contrôle rationae materiae également appelé contrôle d'attribution se réfère à la compétence d'une juridiction en fonction de la nature des affaires.

aux chefs d'accusation ainsi qu'aux paragraphes pertinents des actes auxquels ces éléments de preuve figurent parmi les pièces jointes aux actes.

Devant la CPI, la procédure a été amendée pour laisser plus de place aux victimes. Mais les difficultés perdurent. Ainsi le juge Marc-Perrin de Brichambaut souligne la lenteur des procédures et le manque de coopération des États :

> La CPI se construit donc dans la difficulté, ses procédures sont lentes et dépendantes de la bonne volonté, rarement désintéressée, des États. Elle cherche toujours sa voie sur la plupart des questions de droit qui lui ont posées. Ainsi les procédures en vue d'accorder des réparations aux victimes des condamnes se révèlent lentes et difficiles car elles exigent l'identification de ces victimes, des préjudices qu'elles ont subi et la coopération d'un organe autonome, le Fond pour les victimes pour la définition et programmes de réparations. La CPI se construit donc dans la peine avec le bois tordu de l'humanité, pour reprendre la formule d'Isaiah Berlin.
>
> Il faudra du temps et des circonstances favorables pour que la CPI remplisse progressivement sa dimension exemplaire et pose les jalons d'un droit pénal international cohérent. Il faudra surtout une continuité soutenue dans l'engagement des États signataires du Statut et de la société civile autour de ce projet expérimental, exemplaire mais intrusif pour la souveraineté des États[772].

D'autres difficultés s'ajoutent comme l'évolution des notions de génocide et de crime contre l'humanité. La définition du crime contre l'humanité diffère en effet selon que l'on se trouve devant le TPIY, le TPIR ou la CPI et la communauté internationale ne semble pas en mesure de s'entendre sur une définition commune au crime contre l'humanité. Comme l'écrit le juriste Gilbert Bitti, la définition du crime contre l'humanité : « a toujours été lié à la création des différentes juridictions pénales internationales depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, le plus souvent après la commission des crimes[773] ». Il ajoute que les discussions préalables à la Conférence de Rome qui se déroule au siège des Nations Unies d'avril 1995 à avril 1998, n'ont pas permis d'aboutir à un consensus sur la définition des éléments

---

[772] Où en est la Cour pénale internationale ? Trois propositions par le juge Marc-Perrin de Brichambaut, http://ihej.org/wp-content/uploads/2016/10/VF-OuenestlaCPI_MPdB_ForumJPI.pdf, texte présenté à l'Université d'Evry le 30 septembre 2016.

[773] BITTI Gilbert, « La compatibilité des définitions du génocide et des crimes contre l'humanité en droit international et en droit interne », dans COTTE Bruno, GHALEH-MARZBAN Peimane, JEAN Jean-Paul, MASSE Michel (dir.), *70 ans après Nuremberg, op. cit.* Gilbert Bitti est conseiller juridique de la section préliminaire de la CPI.

contextuels du crime contre l'humanité. Il explique la méthode complexe pour parvenir à un accord sur la procédure :

> On va adopter une méthode très anglo-saxonne, utilisée dans leurs Codes pénaux, qui consiste à adopter un certain texte et, pour préciser les termes de la définition du crime sur lesquels il y a désaccord, à y introduire une liste de définitions des termes : c'est ce qui s'est passé à Rome avec l'introduction, à l'article 7 du Statut, de deux paragraphes additionnels, dont le seul but est de définir les termes utilisés dans le paragraphe 1er de l'article 7, paragraphes (2 et 3) que l'on ne retrouve pas dans le Code pénal français (dans sa version de 1994 ou de 2010)[774].

Il appartient donc au bureau du procureur mais aussi aux chambres de la CPI d'interpréter cette notion. La pratique montre que les procureurs procèdent à une interprétation extensive des crimes contre l'humanité.

2.1.2 La barrière de la langue et du lieu

> Travailler dans un pays dont on ne connaît pas la culture, dont on ne parle pas la langue, […] c'est en soi un défi gigantesque[775]

a. La langue

Comme le souligne Louise Arbour, le fait de ne pas parler la langue du pays sur et dans lequel on enquête constitue une réelle difficulté. Elle explique :

> S'il y avait une chose à refaire, et si nous étions sûrs de la croissance du Tribunal, j'aurais fait apprendre le serbo-croate à mon personnel, qu'il puisse sentir davantage les documents, que les gens ne soient plus des étrangers à ce point-là. C'est très frustrant de travailler dans une langue que l'on ne maîtrise pas. Il y a quelque chose dans la culture, de l'histoire, de l'émotion qui nous est nécessaire[776].

Un élément est en effet commun à l'ensemble des procès étudiés : les parties au procès ne parlent pas la même langue. Le procès de Nuremberg va constituer le premier « défi de la langue ». Il peut être considéré, selon les termes de Sylvie Lindeperg, comme « l'acte de naissance de l'interprétation simultanée[777] ». Dès le

---

[774] *Ibid*.
[775] LE HOUSSEL Morgane, « Louise Arbour : carrière et image(s) d'une juriste canadienne à l'international », *Études canadiennes/Canadian Studies*, nº 75, 2013, https://eccs.revues.org/277.
[776] HAZAN Pierre, *La justice face à la guerre…*, *op. cit.*, p. 256.
[777] LINDEPERG Sylvie, *Nuremberg…, op. cit.,* p. 162.

début du procès, la langue est perçue comme un élément essentiel. Telford Taylor le comprend très tôt, et souligne le rôle essentiel de la langue dans les interrogatoires :

> Je n'étais ni linguiste ni chercheur mais mon expérience de la collecte de renseignements m'avait appris que les meilleurs résultats, lorsqu'il fallait obtenir des informations de prisonniers ennemis, étaient obtenus par des enquêteurs qui parlaient couramment la langue du prisonnier et qui s'étaient documentés sur le contexte des faits sur lesquels ils enquêtaient. Un climat propice à la conversation peut ainsi s'instaurer ainsi qu'un rapport personnel entre l'interrogateur et son sujet, plus propice aux révélations que les échanges au ralenti et moins naturels qui se font par le biais de l'interprète[778].

Mais les interrogatoires ne sont pas le seul écueil. Le nombre de langues parlées au procès (au nombre de quatre) et la question de la traduction tourmentent également Robert Jackson :

> Je crois qu'aucun problème ne m'a procuré autant d'ennuis et de découragement que celui d'essayer de conduire un procès en quatre langues […] À moins que ce problème ne soit résolu, le procès engendrera une telle confusion de langues qu'il en deviendra ridicule ; et je crains bien plus le ridicule que la haine[779].

Xoan Manuel Garrido Vilarino décrit ainsi à propos de Nuremberg les difficultés suscitées par le multilinguisme et la nécessité de trouver des solutions techniques et innovantes :

> Le cadre symbolique dans lequel cette justice exemplaire allait être appliquée ayant été établi, il fallait chercher les moyens techniques pouvant gérer le multilinguisme présent dans l'auditoire. Une nouvelle langue, l'anglais, non parlée dans les camps de concentration, vient s'ajouter et il devient nécessaire de mettre au point une série de moyens techniques et de recruter une nouvelle sorte d'intermédiaires linguistiques capables d'assumer une interprétation simultanée.
>
> À Nuremberg, le tribunal était composé de juristes américains, français, britanniques et russes qui parlaient trois langues, en plus de l'allemand que parlaient la plupart des accusés. Avec l'interprétation consécutive la procédure aurait été interminable. C'est pourquoi le colonel franco-américain Dostert fut

[778] TAYLOR Telford, *Procureur à Nuremberg…, op. cit*., p. 155.
[779] Notes sur la réunion des juges et des procureurs du 29 octobre 1945 matin, archives Biddle Box 1. LINDEPERG Sylvie, *Nuremberg…, op. cit.,* p. 161.

> appelé à Nuremberg pour y adapter le système précédemment utilisé lors de la conférence du Bureau international du travail (BIT), dont le brevet avait été acquis par IBM qui en développa la technologie nécessaire. […] c'est à travers un objet, les écouteurs reliés à un casque par un serre-tête, que la présence de l'interprétation est perçue à l'écran. La caméra braque son objectif sur le banc des accusés où sont assis les plus hauts dignitaires du parti nazi, tous coiffés d'un appareil récepteur rudimentaire ; une image hautement symbolique, car la lecture qu'elle nous propose est que les bourreaux se voient forcés d'écouter à travers un dispositif ce qu'ils n'ont pas voulu voir.
>
> Ces écouteurs qui à l'époque choquaient la vue, nous paraissent aujourd'hui comiques. Une lecture de plus : les criminels qui ont fait trembler le monde par leur pouvoir de destruction sont maintenant soumis à l'empire de la loi.
>
> […] L'interprète n'est pas visible mais son travail est symboliquement représenté par les écouteurs portés par accusateurs et accusés. Les exécuteurs du génocide se voient ramenés à changer leurs casques de guerre, à pointe ou en acier, par un simple casque téléphonique. Un nouveau dispositif technique au service de la paix. Le scénario a changé, ils ne jouent plus le rôle de maîtres et ce casque est une preuve de leur défaite ; ils sont contraints à écouter de la voix des médiateurs les accusations portées contre eux et par le biais du casque, reconnaître leur échec[780] .

Le choix audacieux d'une interprétation simultanée est ainsi fait pour la première fois de l'histoire. Xoan Manuel Garrido Vilarino souligne la nécessité de trouver les moyens techniques nécessaires afin d'assurer la compréhension par tous du déroulement du procès. Sylvie Lindeperg explique que le procédé technique a été mis au point dans les années vingt par l'homme d'affaires américain Edward Filene et l'ingénieur britannique Alan Gordon-Finlay[781]. Des microphones, des casques et des émetteurs sont associés pour transmettre la traduction à un vaste auditoire. La machine « Filene-Finlay » a été construite par la firme IBM et utilisée dans la cadre de conférences internationales. En 1945, seul le siège de la Société des Nations (SDN) en est équipé de façon permanente. Le fils de Robert Jackson, William Jackson, s'occupe des aspects techniques. Il se rend à Genève au siège de la SDN

[780] GARRIDO VILARINO Xoan Manuel, « L'image des interprètes dans les films », https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2011809.pdf. Le colonel franco-américain Dostert, fut appelé à Nuremberg pour y adapter le système précédemment utilisé lors de la conférence du Bureau international du travail (BIT) dont le brevet avait été acquis par IBM qui en développa la technologie nécessaire, voir GARRIDO VILARINO Xoan Manuel, « L'image des interprètes… », art. cité.
[781] LINDEPERG Sylvie, *Nuremberg…, op. cit.,* p. 162.

pour voir fonctionner la machine et obtient des responsables d'IBM la mise à disposition gracieuse d'une machine et d'un jeu de deux cent écouteurs. IBM propose de former les deux ingénieurs qui installeront les équipements à Nuremberg[782]. Sylvie Lindeperg décrit le dispositif qui permet la traduction simultanée des débats dans les trois langues des puissances alliées auxquelles s'ajoute l'allemand :

> […] la console est installée au fond du prétoire, reliée par des câbles aux écouteurs et aux micros placés sur le pupitre, la barre des témoins, la tribune des juges et les tables des interprètes. Ces dernières, au nombre de quatre, sont placées à la perpendiculaire des bancs des accusés ; des parois vitrées permettent d'atténuer les nuisances sonores. Chaque compartiment accueillera trois interprètes traduisant vers une même langue. Dans le box dédié à l'anglais seront ainsi placés côte à côte un interprète traduisant du français vers l'anglais, un deuxième de l'allemand vers l'anglais, un troisième du russe vers l'anglais. Ce regroupement par langue de destination permettra de limiter les interférences sonores, les traducteurs d'une même table n'étant jamais conduits à parler de concert[783].

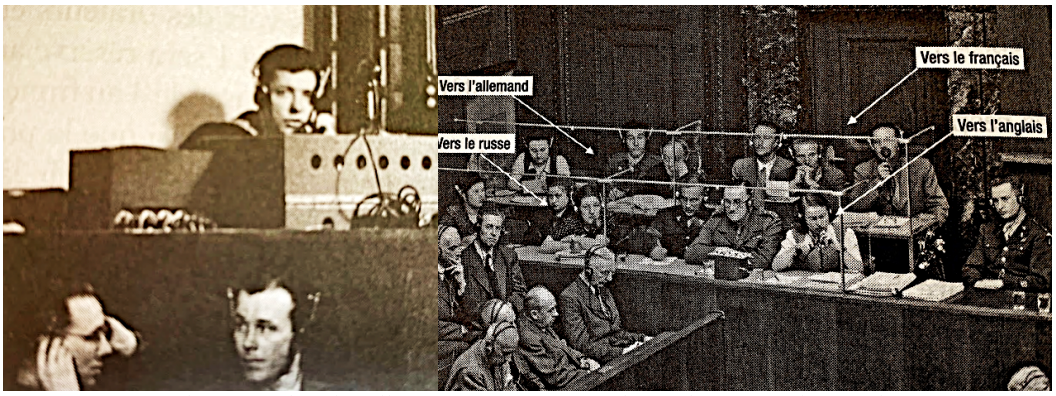


Figure 59 : La machine IBM dans la salle 600, Figure 60 : Box des traducteurs, Sylvie Lindeperg, p 164
Sylvie Lindeperg, op. cit. p.163

Un système d'ampoules est installé pour indiquer à celui qui parle s'il doit ralentir (lampe jaune) ou s'interrompre (lampe rouge) le temps que le traducteur puisse reprendre le fil de son travail. Au procès Eichmann, la traduction est assurée en quatre langues : hébreu, allemand, anglais et français. Dans un article dans lequel

[782] Sylvie Lindeperg relève que cette « générosité relève d'une stratégie publicitaire habile et qui s'avérera payante : à l'issue du jugement, IBM parviendra en effet à vendre sa machine à l'organisation des Nations Unies », *ibid,* p. 163.
[783] LINDEPERG Sylvie *Nuremberg…, op. cit.,* p. 163 et suiv.

elle met en regard la réaction de Hannah Arendt avec celle de Haim Gouri, Anita Shapira relève que l'absence d'émotions et les sévères critiques de la philosophe à l'encontre de la volonté de Hausner de laisser s'exprimer les témoins, proviennent vraisemblablement du fait qu'elle ne comprend pas la langue dans laquelle ceux-ci s'expriment. Elle explique :

> Les différences d'attitude envers les témoins chez H. Arendt et H. Gouri reflètent deux écoles de recherche sur la Shoah : l'acte des assassins est-il au cœur du sujet ou est-ce plutôt ce que subirent les victimes ? Si l'essentiel réside dans les actes des persécuteurs, on peut aisément traiter de la question du mal en général en tant que question philosophique à l'échelle mondiale. Si l'essentiel réside dans la souffrance des Juifs en tant qu'hommes, en tant qu'êtres de chair et de sang et non en tant que généralisation du principe « victimes », la Shoah revêt une spécificité « juive » par essence. Car les divergences même d'attitudes envers les témoignages et les témoins suggèrent des différences d'approche fondamentales. Bien que ces deux écoles se retrouvent également dans la recherche jusqu'à ce jour, on ne peut ignorer que ces différences d'approches résultent aussi de l'accessibilité aux langues. Gouri avait appris à connaître la Shoah à travers des témoignages formulés en grande majorité en hébreu. La langue de l'acte d'accusation lui parlait puisque c'était sa langue maternelle. Par contre, il ne prit connaissance des documents que par des versions de deuxième ou troisième main puisqu'il en ignorait la langue. Pour H. Arendt, c'était l'inverse : elle ne comprenait pas l'hébreu et sa langue de perception était celle d'Eichmann et celle des documents. Certes, une traduction simultanée était assurée en permanence, mais la compréhension immédiate d'une langue présentait une importance non seulement pour la rapidité d'intégration de l'expérience vécue, mais également pour l'imprégnation psychologique[784].

Shapira met en avant la notion de « compréhension immédiate » qui permet selon elle une meilleure « imprégnation psychologique » : il est certain que la traduction entraîne inévitablement non seulement une perte d'« immédiateté » mais également sans doute, une perception différente de ce qui se dit à la barre. Au procès

[784] SHAPIRA Anita, « Hannah Arendt et Haïm Gouri. Deux perceptions du procès Eichmann », *Revue d'histoire de la Shoah*, nº 182, 1/2005, p. 301-323, https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2005-1-page-301.htm. Anita Shapira, professeure à la faculté d'Histoire du peuple d'Israël, occupe la chaire Reouven Marenfeld de recherche sur le sionisme et dirige l'Institut Haïm Weizmann de recherche sur le sionisme à l'Université de Tel Aviv. Dans le cadre de ses nombreuses recherches sur l'histoire du sionisme, du Yishouv et de l'État d'Israël, elle a consacré une place importante aux différentes façons d'appréhender la Shoah en Israël et dans le monde juif.

de Francfort, et bien que le procès se déroule en Allemagne et donc en allemand, la question de la langue est également problématique ; trois cent soixante témoins sont appelés au procès, venant de dix-neuf pays. Ils parlent donc tous des langues différentes, et il faut donc faire appel à des traducteurs. Rebecca Wittmann rapporte les nombreuses confusions entraînées par la traduction :

> Often the testimonies were translated into German. Such details merit scrutiny because of the importance they later came to have at the trial. for example in the trial setting, the judge or attorneys often interrupted the witness and asked for more specific information on each detail or terrifying experience of twenty years before. This led to discrepancies between pretrial and trial interrogations and generated confusion over the action of each defendant. In addition, problems arose as a result of the translation of certain testimonies, in which witnesses often insisted in court that their pretrial testimony had been misinsterpreted by the transcriber[785].

Dans une interview accordée à Daniel Bonnard, Gerhard Wiese insiste sur le rôle essentiel des interprètes lors du procès d'Auschwitz-Francfort :

> Selon moi, notre interprète, Madame Kapkajev, a beaucoup aidé. Elle a, par exemple, traduit les témoins de langue polonaise et russe de manière à restituer la déposition comme elle avait été énoncée – avec l'intonation et l'expression appropriées. Elle n'a pas traduit de façon mécanique, comme un robot, mais s'est mise dans la peau des victimes qui témoignaient. C'était d'une grande aide pour les témoins, car ils avaient ainsi l'assurance que quelqu'un les soutenait durant leurs dépositions. Pour la Cour, il était important que l'interprète restitue en allemand ce que les témoins avaient dit avec autant d'émotion. Le talent de cette interprète a été un avantage décisif[786].

Les deux langues officielles des TPIY sont l'anglais et le français. Tous les fonctionnaires et les juges doivent parler au moins l'une d'elles. Par ailleurs, en accord avec les normes internationales relatives aux droits de l'homme, tous les accusés ont le droit d'utiliser leur langue maternelle dans le prétoire. Les accusés

---

[785] WITTMANN Rebecca, *Beyond Justice…, op. cit.,* p. 69 : « Souvent les témoignages étaient traduits en allemande. De tels détails méritent d'être examinés en raison de l'importance qu'ils ont eu par la suite au procès. Par exemple dans le cadre du procès, le juge ou les avocats interrompaient souvent le témoin pour lui demander des informations plus spécifiques sur chaque détail ou leur expérience terrifiante vécue vingt ans plus tôt. Cela conduisit à des contradictions entre les interrogatoires préalables au procès et ceux durant le procès et jeta la confusion sur l'action de chacun des accusés. En outre, des problèmes survinrent à la suite de la traduction de certains témoignages, à propos desquels les témoins soutinrent devant la cour que leur interrogatoire préalable au procès avait été mal interprété par le transcripteur ».

[786] Entretien avec Gerhard Wiese conduit par Daniel Bonnard, *op. cit.*

parlent les langues bosniaque/croate/serbe (B/C/S), albanaise ou macédonienne. En conséquence, toutes les audiences se tiennent au moins dans trois langues, voire quatre, et la plupart des documents peuvent être traduits en deux langues ou dans les cinq langues de travail du TPIY[787]. Les interprètes, qui traduisent oralement, et les traducteurs, qui travaillent à l'écrit, sont donc essentiels à tous les aspects ou presque des activités du TPIY. Chaque salle d'audience est équipée de cabines insonorisées permettant une interprétation simultanée pour les personnes présentes dans le prétoire et celles qui suivent les audiences. Les interprètes travaillent par équipe de deux. Ils interviennent à tour de rôle pendant trente minutes, et s'aident en cas de besoin. Les interprètes doivent s'exprimer à la première personne, avec naturel et aisance. Ils doivent restituer avec la plus grande fidélité, la plus grande précision et de manière entièrement neutre, les propos qu'ils interprètent. Toute erreur doit être reconnue et rectifiée sans délai. Les interprètes sont également tenus de respecter la confidentialité des débats et de faire preuve de réserve professionnelle[788].

Les procès devant le TPIR posent de nombreux problèmes de traduction des témoignages oraux spécifiques au Rwanda où la tradition orale prédomine. Frank Leibovici rapporte que lors des procès devant la CPI auxquels il a assisté, l'interprétation était très complexe[789]. Il explique que certains dialectes n'ayant pas de version écrite, des interprètes spécifiques ont dû être formés, et qu'il a été nécessaire d'inventer une retranscription et des termes et de former les gens à lire cette écriture. Il raconte que l'un des interprètes retenu pour traduire un dialecte spécifique s'est révélé être un cousin du prévenu à l'issue du procès[790]. Ceci pose bien entendu la question de sa fiabilité et de son impartialité, et entache les débats d'irrégularité. Kia Deschamps, interprète au TPIY souligne les difficultés auxquelles sont confrontés ses pairs, non seulement techniques mais également émotionnelles :

---

[787] Anglais, français, bosniaque/croate/serbe (B/C/S).
[788] http://www.icty.org/fr/le-tribunal-en-bref/le-greffe/traduction-et-interprétation.
[789] Frank Leibovici est co-auteur avec Julien Seroussi de *Bogoro*, un ouvrage original constitué d'un ensemble de pièces d'archives émanant de la Cour pénale internationale et se rapportant aux massacres commis dans le village de Bogoro (Congo) le 24 février 2003. Les chefs des différentes milices ont été poursuivies pour crimes de guerre et crimes contre l'humanité à la Cour pénale internationale à partir de 2007. LEIBOVICI Franbk & SEROUSSI Julien, *Bogoro*, Paris, Éditions Questions théoriques, 2016.
[790] Propos tenus lors d'un séminaire de l'IHEJ, le 19 janvier 2018 à l'ENM.

[…] Dans le meilleur des cas, nous sommes informés du type de témoignage la veille de la comparution, ceci pour des raisons manifestes de confidentialité et de protection des témoins.

Dans le contexte d'une conférence, qu'il s'agisse d'une réunion d'assureurs ou d'experts scientifiques, rares sont les moments où l'interprète est pris par un excès d'empathie et risque de se départir de la distance nécessaire au métier.

J'ai beaucoup d'admiration pour mes excellents collègues originaires de l'ex-Yougoslavie qui font toujours preuve d'une impartialité exemplaire et j'avoue que, personnellement, il m'est parfois difficile de ne pas céder à l'émotion. Comment oublier cette mère se tournant vers ses voisins assis, pétrifiés, au banc des accusés, pour les supplier de lui dire où se trouve son fils, avec qui ils avaient, deux semaines à peine avant le massacre, célébré une fête religieuse ? Ou le regard de ces jeunes femmes, soumises au sortir de l'enfance, à des mois d'esclavage sexuel ? S'y lisait l'anéantissement de l'innocence, de la confiance en soi, en la bonté de l'être.

Au côtoiement quotidien de l'horreur, s'ajoutent des écueils plus techniques, telle la question de la littéralité. Notre travail consiste, ici comme ailleurs, à appréhender et à véhiculer le message, l'intention de l'orateur, mais il nous faut davantage "coller" au contenu afin de garantir l'exactitude factuelle et la simultanéité dans le rythme des échanges tout en soutenant l'attention des juges des faits et des parties pendant six heures d'audience dans des procès qui peuvent durer deux ans. Le dialogue et ses chassés croisés, ses interruptions inopinées, prévaut dans les débats contradictoires. Pas question d'avoir la moindre hésitation, le moindre écart de concentration. Il y a aussi la contrainte du compte rendu d'audience, du dossier qui se constitue au fil des dépositions des témoins et des pièces à conviction introduites par leur truchement. Souvent, ce sont des documents, placés sur le rétroprojecteur, qu'il faut traduire à vue, des enregistrements vidéo ou des extraits de reportages télévisés contemporains des événements.

La cabine anglaise "crée" le compte rendu d'audience qui défile en temps réel sur les écrans du prétoire et des cabines. L'affichage concomitant du texte français, s'il est techniquement possible, n'est pas encore une réalité.

Les débats sont transmis à tous les médias avec une demi-heure de différé, ce qui permet d'apporter les éventuelles corrections de fond et de forme et les expurgations nécessaires à la protection des témoins. Tous les débats sont enregistrés dans les trois langues, et le CLSS est parfois appelé à vérifier

> l'interprétation et, le cas échéant, à écrire un mémorandum (qui sera versé a dossier de l'affaire) signalant les corrections à apporter. Cette "transparence" de l'interprétation accroît encore la responsabilité des interprètes.
> Pas question non plus de sortir de cabine car le contre-interrogatoire découle des questions posées au témoin en interrogatoire principal et il est essentiel de ne pas perdre le fil des débats. Ceux d'entre nous qui ne possèdent pas le b/c/s doivent souvent passer par le relais. Il nous arrive d'opter, en fonction de nos combinaisons linguistiques, pour l'interprétation en "duo" (un/e collègue "prenant" le témoin b/c/s, l'autre, l'avocat de la défense ou le substitut du Procureur qui s'exprime en anglais, ou vice-versa), ce qui rend l'écoute plus aisée, plus en phase avec la réalité du prétoire[791].

La magistrate Xavière Siméoni qui est également l'une des deux premières assesseures dans le procès des attentats du 13 novembre 2015, actuellement en cours devant la Cour d'assises spéciale, explique avoir elle aussi rencontré des difficultés avec la traduction des dépositions des témoins lors du procès de deux bourgmestres rwandais[792]. Selon elle, les interprètes créent un « écran » entre celui qui juge et les parties qui s'expriment. Cet « écran » est encore plus opaque lorsque les magistrats ne connaissent pas du tout la langue dans laquelle s'exprime le témoin[793]. Les images de magistrats, accusés, témoins, avocats, munis d'écouteurs, sont familières. Cet élément qui semble à première vue anecdotique, est en réalité central. Car il peut non seulement rendre inaudible la vision du procès par les tiers mais également priver le procès de son aspect dramaturgique et enfin, mettre à mal la possibilité pour les parties présentes de pouvoir accéder à un débat « en direct ».

---

[791] DESCHAMPS Kia, « L'interprétation au TPIY », *aiic.net*, 10 septembre 2000, https://aiic.net/page/230/l-interpretation-au-t-p-i-y/lang/2. Kia Deschamps est membre de l'AIIC depuis 1990. *Freelance* depuis 1975, à Berlin d'abord, puis à Sydney (Asie-Pacifique) et ensuite à Bruxelles, Kia Deschamps fut interprète permanente au TPIY à partir de janvier 1997.

[792] Il s'agit du procès de Octavien Ngenzi et Tito Barahirwa en mai 2018. Tous deux se sont succédés aux fonctions de bourgmestres de Kabarondo et étaient accusés d'avoir coordonné et animé des réunions visant à organiser les massacres de la population tutsi dans la préfecture de Kibungo.

[793] Xavière Siméoni a notamment renvoyé l'ex-président de la République Jacques Chirac devant un tribunal correctionnel pour détournements de fonds publics et abus de confiance. Elle a ensuite été conseillère à la Cour d'Appel de Paris, chargée notamment la présidence de procès d'assises, puis première vice-présidente au Tribunal de Grande Instance de Créteil, et présidé le procès en appel d'Abdelkader Merah, frère de Mohammed Merah. En mai 2019, elle préside devant la cour d'assises de Paris en appel de deux bourgmestres rwandais condamnés en première instance à la réclusion à perpétuité pour crimes de génocide et crimes contre l'humanité. Propos tirés d'un Webinaire du 29 avril 2021 organisé dans le cadre de l'exposition « Filmer les procès, Rwanda », Archives nationales, du 20/05/21 au 18/12/21, https://www.youtube.com/watch?v=J_M6Bc2Tdjs.

i. Rendre inaudible la vision du procès par les tiers

Lorsque l'on regarde des extraits du procès Milosevic en version française (sur le site internet du TPIY), on constate que toutes les parties au procès sont doublées par la même personne. En conséquence, la voix de Milosevic est la même que celle du juge, du procureur et des témoins, qu'ils soient des hommes ou des femmes. De plus, la voix que l'on entend est monocorde, ne laissant transparaître aucune émotion. L'effet produit sur le spectateur est multiple : la difficulté tout d'abord à suivre les débats. Seules les images nous renseignent en effet sur l'identité de celui qui s'exprime. La voix ne « collant » pas à l'image (une voix d'homme doublant celle d'une femme produit un effet troublant), le spectateur est vite perdu dans les débats. Le second effet, est l'ennui. Sans aucun effet dramatique, ni mise en scène, ni coup de théâtre, regarder un tel procès s'avère, comme le dit Jakob Finci, ambassadeur de Bosnie en Suisse, aussi « ennuyeux et interminable que le Tour de France[794] » où pourtant il existe un certain suspens. Dans son documentaire réalisé en 2007, *Milosevic on Trial*, Michael Christoffersen, propose une version « dynamisée » du procès de Milosevic. Usant et abusant du « split screen », d'images d'archives, d'interviews de personnalités du procès et d'une bande son aux intensités dramatiques, Christoffersen parvient à introduire du suspens et du drame là où il n'y avait qu'ennui et incompréhension.

ii. Priver le procès de son aspect dramaturgique

En visionnant aujourd'hui les images de la déposition de Marie-Claude Vaillant-Couturier devant le tribunal de Nuremberg, on constate qu'elle est interrompue à plusieurs reprises par le président du Tribunal qui lui demande de parler plus lentement pour permettre aux interprètes d'avoir le temps de traduire sa déposition pour toutes les parties. Or, ce que tente de dire Marie-Claude Vaillant-Couturier est important, essentiel même compte tenu du petit nombre de victimes témoignant à Nuremberg. Son émotion est perceptible, mais les demandes répétitives du Président brisent l'aspect dramaturgique de sa déposition. Comment un procureur chargé de requérir contre un criminel de masse peut-il maintenir une intensité dramatique lorsqu'il est sommé de ralentir son débit et surtout lorsqu'il n'est compris par l'accusé qu'après une traduction simultanée et nécessairement

[794] HAZAN Pierre, *La justice face à la guerre…, op. cit*., p. 83.

différente de la version d'origine. À notre connaissance, peu d'écrits évoquent cette question. Annette Wieviorka rapporte :

> Edgar Faure qui a tendance à parler plutôt vite a calculé qu'il lui fallait multiplier par deux le temps qu'il mettait d'ordinaire pour débiter un texte déterminé. « Il n'était pas aisé précise-t-il, pour les orateurs de tenir une pareille discipline. Lorsqu'ils devenaient difficiles à suivre, une lampe jaune s'allumait devant eux pour les inciter à ralentir leur débit. S'ils n'en tenaient pas compte, la lampe passait au rouge et ils devaient alors s'arrêter : la bousculade des mots exigeait l'interruption du trafic[795] .

Dans *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung,* les parties au procès sont toutes doublées par la voix d'un interprète. Le doublage par les interprètes résout le problème du décalage entre la langue originale et la traduction en unifiant le récit (la même voix monocorde restitue sans que l'on entende la version originale). Comme le remarque Antoine Gaudin :

> […] nous n'entendons jamais les voix des témoins ou de l'accusé : le texte est dit à leur place, de manière non-synchrone, par les voix neutres et atonales des traducteurs.
>
> L'acteur-témoin ne mobilise donc pas l'attention comme il le ferait s'il jouait véritablement les textes, il se fond presque dans le noir du décor. S'établit alors un rapport évolutif entre l'image et le son, tel que la vue perd de son rapport de domination « naturelle » sur l'ouïe dans la « hiérarchie » sensorielle du cinéma, et tel que la parole s'autonomise. Ainsi détachés des corps qui les prononcent, ces récits sont entendus comme ils ne l'ont jamais été, comme si on les écoutait dans le noir, précisément.
>
> La désynchronisation de ces paroles, amplifiée par l'effet d'incongruité produit lorsqu'une voix féminine « parle sur » un corps masculin (ou l'inverse), désamorce le mécanisme de pathétisation attendu, il empêche le spectateur d'être « englué » dans un pathos de l'horreur. Sa disponibilité émotionnelle lui est laissée, ce qui, dans une importante mesure, le « libère » dans son rapport aux récits authentiques, le fait entrer dans une relation personnelle au document : liberté de réaction et d'auto-définition, réglage libre de l'attention, sollicitation propre à chacun de la vue et de l'ouïe, etc[796].

---

[795] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg*, *op. cit*., p. 44.
[796] GAUDIN Antoine, « Qu'est-ce qu'un procès mémoriel… », art. cité.

iii. Mettre à mal la possibilité pour les parties présentes de pouvoir accéder à un débat « en direct ».

Comment en effet mener un procès équitable lorsque les parties ne dialoguent pas en direct mais par le biais d'interprètes ? Certains des films objets de notre étude abandonnent délibérément le port d'écouteurs ou les utilisent de manière « décorative » les parties dialoguant dans la même langue dans un souci évident de dramaturgie. Mais comment le témoin peut-il délivrer son message lorsqu'il s'exprime dans une langue qui de toute évidence ne sera pas comprise par celui ou ceux à qui il s'adresse ? Et comment le procureur peut-il espérer être compris de tous alors que son réquisitoire doit être retransmis parfois dans trois langues différentes ? Au-delà du procès et des « écouteurs » le procureur et son équipe devront passer en revue des documents et écouter des témoignages dans des langues qu'ils ne maîtrisent parfois pas ou peu.

iv.Représentations fictionnelles

Dans environ la moitié des films du corpus, les aspects cinématographiques de l'interprétation sont mis en évidence, soit par la présence des écouteurs soit par celle d'un ou plusieurs interprètes. Ainsi, dans *Judgment at Nuremberg*, les interprètes en uniforme apparaissent discrètement postés à la gauche du box du témoin. Ils interviennent au début du film pour traduire les premières déclarations des accusés.

Figure 61 : Box des interprètes, Judgment at Nuremberg.

Les écouteurs sont présents : le premier geste du juge Haywood est d'ailleurs de les mettre après s'être assis à sa place :

Figure 62 : Le juge Haywood, Judgment at Nuremberg,

Si l'avocat de la défense, Hans Rolfe, commence son réquisitoire introductif en s'exprimant en allemand, il passe très vite, après un zoom rapide de la caméra sur son visage, à l'anglais qu'il conservera pour la suite du film. Les autres protagonistes s'expriment ensuite tous en anglais, mais, pour préserver l'aspect du multilinguisme, conservent leurs écouteurs, bien que dialoguant dans la même langue.

Figure 63 : Face à face Lawson-Janning avec écouteurs, Judgment at Nuremberg

Comme l'écrit Jean-Louis Bory :

> Stanley Kramer propose une vision personnelle du babélisme inévitable dans pareil film. Dans la première partie de la première partie, les Allemands parlent allemand, et nous assistons aux jeux compliqués des micros, des interprètes, des écouteurs. Une fois que Stanley Kramer estime que les spectateurs ont compris, d'une vive glissade de la cage des interprètes à

> l'avocat allemand, il escamote la diversion des langues : l'avocat allemand parle américain et tout le monde désormais parle américain. Pourquoi pas[797].

Dans *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung*, les voix des parties au procès sont doublées par celle d'un interprète. On n'entend donc jamais la langue originale, ce qui semble résoudre le décalage entre celle-ci et la traduction mais crée un autre décalage : celui entre la voix monocorde, inexpressive, qu'on entend et l'aspect physique du personnage qui apparaît à l'écran. Au tout début du film, on aperçoit brièvement l'interprète qui met ses écouteurs, geste symbolique qui indique au spectateur que les parties vont s'exprimer dans des langues différentes. L'interprète interviendra ensuite tout au long du film et sera remplacé par d'autres interprètes tous munis d'écouteurs.

Figure 64 : L'interprète, L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung

Aucune des autres parties au procès ne porte d'écouteurs hormis le journaliste qui, au moment où il est présenté comme tel, dans un geste désormais familier, met son casque sur la tête à l'instar de l'interprète :

Figure 65 : Le journaliste, L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung

[797] BORY Jean-Louis, « *Jugement à Nuremberg* » (dans « La chronique de Jean-Louis Bory »), *Arts,* 02/11/1962.

Il réapparaît ensuite toujours muni de son casque, catalysant ainsi les diverses interventions des autres personnages qui eux, s'expriment par la voix des interprètes. Il représente en quelque sorte le public (qui n'apparaît pas dans le film) : unique spectateur, les écouteurs lui permettent d'entendre dans sa langue la totalité des interventions, et il est le seul autorisé à exprimer une certaine émotion, par des mimiques ou des gestes, les autres personnages étant comme « figés ».

Figure 66 : Le journaliste « figé », L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung

Dans *Nuremberg*, le problème de la traduction simultanée est très rapidement évoqué. À la 45e minute du film, le juge Biddle déclare : « This simultaneous translation business is like taking a room in the Tower of Babel[798] ». Lorsque Jackson et son assistante viennent visiter le Tribunal avant l'ouverture du procès, le procureur s'empare d'un des écouteurs d'un air songeur, signifiant ainsi au spectateur l'importance de ce nouveau procédé.

Figure 67 : Robert Jackson, Nuremberg

[798] Nous relevons une nouvelle référence à la Bible dans *Nuremberg* qui évoquait les *ten commandments*. « Cette affaire de traduction simultanée, c'est un peu comme prendre une chambre dans la Tour de Babel ».

Plus tard, Elsie Douglas explique à son supérieur la façon dont il devra s'exprimer à l'audience :

> I spoke with the translators today to get a sense of the pace you need to maintain. It is a little tricky because it is not just about pace. It's about rhythm, pausing at the end of phrases. We should rehearse a little tonight. Not the whole speech. You need to save your voice[799].

Des ampoules sont posées devant chacun des orateurs, ampoules qui sont supposées indiquer à celui qui parle lorsqu'il doit ralentir son discours. Mais il semble que dans ce film cependant, les écouteurs revêtent plutôt un rôle décoratif : certains en portent, d'autres pas, sans grande cohérence. Et les acteurs s'expriment tous en anglais.

Figure 68 : Salle du Tribunal, Nuremberg

Marie-Claude Vaillant-Couturier (Charlotte Gainsbourg) par exemple, qui, dans la réalité a été interrompue à plusieurs reprises par le Président qui lui demandait de parler plus lentement, s'exprime d'une seule traite, en anglais, et sans écouteurs, cela pour ne pas altérer l'effet dramatique de son témoignage.

Dans *J'étais à Nuremberg*, dès le début, l'interprétation est mise en avant : l'un des interprètes explique à Nina, la traductrice polonaise qui occupe un rôle important dans le film, la fonction des boutons rouge et jaune de la cabine d'interprétation : le bouton jaune sert à demander à la personne qui parle de ralentir, le bouton rouge à lui demander de s'arrêter. La plupart des personnages s'expriment dans leur langue maternelle et sont doublés par un interprète à la fois en anglais et

[799] *Nuremberg,* TC 55:47 : « J'ai parlé avec les traducteurs aujourd'hui pour avoir une idée du rythme que vous devez maintenir. C'est un peu délicat car il ne s'agit pas seulement de rythme. Il s'agit de rythme, de pauses à la fin des phrases. Nous devrions répéter un peu ce soir. Pas tout le discours. Vous devez économiser votre voix ».

en français, ce qui peut parfois entraîner une certaine confusion pour le spectateur qui entend trois langues en même temps. Mais, comme dans *Nuremberg*, et pour des raisons sans doute cinématographiques, certains acteurs finissent par s'exprimer en français, sans intervention du traducteur, comme Marie-Claude Vaillant-Couturier (Julie Gayet) à qui le juge Biddle s'adresse également en français avec un fort accent britannique. Dans ce film non plus, la résistante n'est pas interrompue par le Président. Le procureur Bernard parle lui aussi en français et ne porte que très peu ses écouteurs. Lorsqu'il interroge Fritz Sauckel[800], ils échangent tous deux en français, Sauckel

s'exprimant avec un fort accent allemand. Lorsque Jackson reprend l'interrogatoire, Sauckel lui répond en allemand. Le passage permanent d'une langue à l'autre, auquel s'ajoutent les traductions des interprètes qui soit couvrent celles des intervenants, soit sont entendues par le biais des écouteurs, parfois en même temps, entraînent une certaine confusion, une difficulté à suivre les échanges, un effet « tour de Babel » comme le relevait le juge Biddle dans *Nuremberg*. Ce procédé auquel a recours le réalisateur tout au long du film, est à notre connaissance unique. Il s'agit à notre sens d'un moyen esthétique permettant de reproduire la tension et le dramatisme qui régnait dans la salle du Tribunal de Nuremberg. Les différentes voix des interprètes qui se superposent ou s'ajoutent à celles des intervenants soulignent le plurilinguisme des parties au procès et de l'auditoire. Dans *Hunt for Justice* et *Sturm*, les écouteurs sont omniprésents dans la salle du Tribunal.

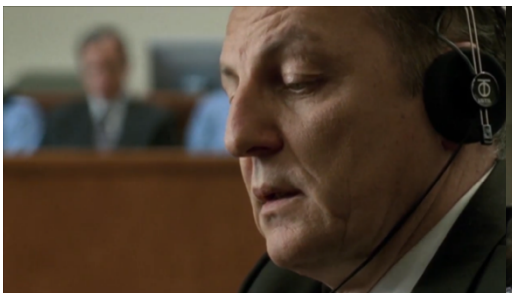


Figure 69 : Témoin, Hunt for Justice,

Figure 70 : Interprètes, Hunt for Justice

[800] Fritz Sauckel est un dignitaire nazi, responsable du recrutement forcé de la main d'œuvre dans toute l'Europe. Il organise la déportation de travailleurs des pays occupés vers l'Allemagne. En France, il exige de l'État français des mesures successives d'incitation des travailleurs à partir pour l'Allemagne jusqu'à la promulgation de la loi sur le STO du 16 février 1943. Il est surnommé le « négrier de l'Europe ». Il est condamné à la pendaison au procès de Nuremberg, pour crimes de guerre et crimes contre l'humanité.

Figure 71 : Témoins, Hunt for Justice

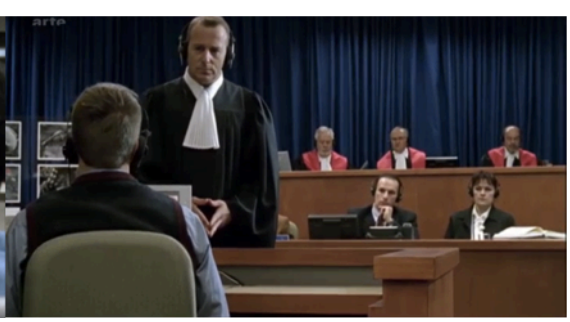


Figure 72 : Témoins, Hunt for Justice

Le personnage de l'interprète Pasko (*Hunt for Justice*) est essentiel : il est celui qui permet à Louise Arbour de comprendre non seulement la langue mais aussi l'histoire de l'ex-Yougoslavie et des victimes. Impliqué personnellement (sa femme a disparu, enlevée par les Serbes), il est chargé de traduire les propos des accusés non seulement lors des auditions préliminaires mais également au moment du procès. Frappée par l'émotion de Pasko, Louise Arbour demande au général Odon s'il n'est pas trop impliqué. Celui-ci, prenant la défense de l'interprète lui répond : « Cette guerre est compliquée. Il faut comprendre non seulement la langue mais aussi le peuple[801] ». Les quelques images filmées dans la salle d'audience sont assez fidèles à la réalité : le procureur s'exprime en anglais, ses propos sont immédiatement traduits par l'interprète, le témoin interrogé répond dans sa propre langue, le spectateur entend la traduction simultanée en anglais, traduction qui se superpose aux propos du témoin. Parfois, encore une fois pour des raisons cinématographiques, le témoin s'exprime directement en anglais. Lorsque l'une des victimes raconte le viol de sa fille de treize ans, Pasko cède à l'émotion et quitte le box des interprètes. Dans cette scène, la victime s'exprime en anglais, elle ne porte pas d'écouteurs, et l'accusé non plus. Pasko poursuit donc une traduction qui semble n'être destinée à personne en particulier ou plutôt à lui-même. De gros plans de la femme, de l'accusé et de l'interprète alternent : la victime est bouleversée, Dokmanovic manifestement ébranlé, Pasko est livide. La voix du témoin s'absente pendant quelques instants, remplacée par une musique tragique.

[801] *Hunt for Justice*, TC 16:14.

Figure 73 : Témoin, accusé, interpète, Hunt for Justice

La mise en scène du Tribunal de *Sturm* est bien plus épurée que celle de *Hunt for Justice.* La salle du prétoire apparaît aseptisée et d'une grande froideur. Toutes les parties portent des écouteurs.

Figure 74 : Salle du Tribunal, Sturm

Lorsque le procès démarre, le réalisateur prend le parti de laisser l'avocat de la défense et le témoin s'exprimer dans leur langue maternelle sans que la traduction ne soit entendue simultanément. La traduction de leurs propos figure uniquement dans les sous-titres. Hannah Maynard interroge le témoin en anglais et celui-ci lui répond en serbo-croate, mais si rapidement qu'il semble presque impossible que la traduction simultanée ait pu déjà avoir lieu. Dans la scène suivante, le témoin s'adresse d'ailleurs à la procureure en anglais. Dans la dernière scène du film, le président du Tribunal, s'adressant à l'accusé, lui demande : « Pouvez-vous suivre les débats dans votre langue maternelle, Monsieur Duric ?[802] ». Ce dernier répond en serbo-croate. Mais son avocat, Banovic, s'exprime en anglais, alors que dans la première scène du procès, il parlait dans sa langue maternelle. Mira Arendt s'exprime elle aussi en anglais et ôte ses écouteurs avant de témoigner, précisant

[802] *Sturm*, TC 01:29:20.

« Je ne pense pas en avoir besoin[803] ». Sa déposition est retransmise dans la salle du public dans laquelle les personnes présentes portent presque tous des écouteurs.

Figure 75 : Salle du public, Sturm

Les deux uniques scènes dans le prétoire semblent ainsi s'opposer. La première scène, qui se déroule au tout début du film, met en scène le témoignage d'Alen Hajdarevic, unique témoin des déportations massives de Kosmaj[804]. Face à lui, l'avocat de la défense, Banovic, est très sûr de lui : il dispose d'éléments qui établissent que Hajdarevic n'a pas pu voir Duric à Kosmaj. À l'aide de plans et de photos, il parvient à démontrer que le témoin ment probablement et obtient du Président de se rendre sur place pour vérifier. Si les échanges se déroulent en serbo-croate, langue maternelle de Hajdarevic et de Banovic, c'est sans doute pour plusieurs raisons : donner plus de vraisemblance à la scène qui se déroule dans le prétoire, mais surtout, insister sur l'origine des parties en soulignant l'aspect « local » du conflit et en reléguant les membres du TPIY (juges et procureurs) au second plan. En particulier, Hannah Maynard, qui vient tout juste d'être chargée de ce dossier, et qui est encore assez novice. La seconde scène intervient à la fin du film, elle est l'aboutissement de la quête menée par Hannah Maynard ; dans cette scène, Banovic n'est plus dans un rôle confortable : la procureure a décidé qu'elle ferait condamner son client, envers et contre tous. Le fait que toutes les parties s'expriment en anglais peut être interprété comme une façon de souligner le triomphe de la justice, justice incarnée par le TPIY en dépit de ses dysfonctionnements. Ce que le réalisateur semble vouloir établir, en abandonnant délibérément le serbo-croate au profit de l'anglais, l'une des langues officielles du

[803] *Sturm*, TC 01:30:55.
[804] *Ibid.*, TC 09:09 à 14:35.

tribunal, c'est peut-être une certaine volonté de transparence, qui ne nécessite plus d'écouteurs ou de traduction. En outre, alors que dans la première scène se déroulant dans le prétoire, le témoin est essentiellement interrogé par l'avocat de la défense, dans la seconde scène, seule Hannah Maynard pose des questions à Mira Arendt, elles forment en quelque sorte un duo duquel sont exclus les autres protagonistes, ce qui explique aussi sans doute le fait que les dialogues se déroulent en anglais, langue que les deux femmes maîtrisent parfaitement. Faire s'exprimer Mira Arendt dans sa langue maternelle aurait créé une distance, un décalage, qui aurait sans doute nui à la cohérence de la scène. Sur le plan cinématographique, les couleurs sont plus chaudes que dans la première scène de procès, probablement du fait que la caméra est posée à la droite du banc des juges, du côté de la défense. De fait, la scène apparaît moins froide et le visage des témoins est filmé de manière moins dramatique.

Figure 76 : Première scène dans le prétoire, Sturm

Figure 77 : Deuxième scène dans le prétoire, Sturm

Figure 78 : Première scène le témoin Alen Hajdarovic, Sturm

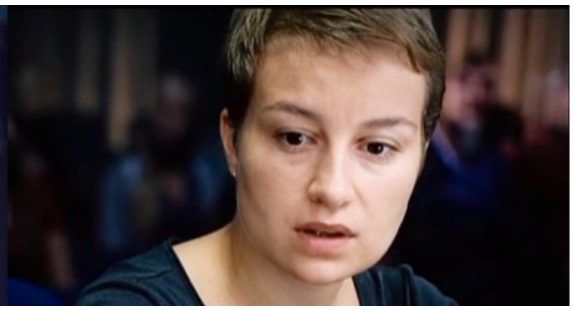


Figure 79 : Deuxième scène, le témoin Mira Arendt, Sturm

Le visage d'Alen Hajdarovic (Figure 78) apparaît anguleux, et creusé du fait probablement que l'éclairage provient de la gauche du personnage, laissant toute la partie droite dans l'ombre ce qui dramatise son expression. Sur la dernière image (Figure 79), le visage de Mira, filmée en très gros plan, ne comporte pas d'ombres, il est lumineux. Il est entièrement éclairé, ce qui renvoie sans doute à son rôle : elle peut enfin dire la vérité et rendre justice à son frère. Dans *Im Labyrinth des*

Schweigens, la question de la langue et de l'interprétation ne semble pas être à première vue présents. Cependant, au procès d'Auschwitz-Francfort, un très grand nombre de personnes est appelé à témoigner, provenant de dix-neuf pays différents. Le recours aux interprètes durant les interrogatoires pré-procès est donc indispensable. Ricciarelli règle la question de la traduction en ayant recours à l'ellipse : les témoignages des rescapés [805] sont doublés par un chant du Yom Kippour « Rachamana – O Merciful One » qui se substitue à leur voix.

b. Le lieu du procès

Comme l'écrit Antoine Garapon : « le premier geste de justice est de délimiter un lieu, de circonscrire une espace propice à son accomplissement. On ne connaît pas de société qui ne lui ait réservé un endroit spécial[806] ». Pour chacun de ces procès historiques, la question du lieu de justice a revêtu une grande importance. En quoi ce lieu peut-il interférer avec l'exercice de ses fonctions par le procureur ? Contrairement au procès criminel de droit commun, le procès pour crime contre l'humanité (sauf exceptions) se déroule le plus souvent bien loin du lieu où les crimes ont été perpétrés, et donc bien loin souvent aussi du lieu où se trouvent les victimes et témoins potentiels. Cette différence de lieu ajoute un défi supplémentaire au travail de l'accusation : éloigné des crimes commis et donc des preuves et des témoins, le procureur doit composer avec cette difficulté supplémentaire. En outre, et comme le montre le choix de nombreux réalisateurs de ne pas (ou peu) filmer le procès, c'est sans doute finalement en dehors du prétoire que se déroule une partie du procès.

Quels sont ces lieux de justice auxquels fait référence Garapon et comment ont-ils été choisis ? Nuremberg a été retenu pour des raisons d'ordre pratiques et symboliques. Il est le lieu de l'adoption des célèbres lois raciales. Mais il est également celui des grands rassemblements nazis. François de Fontette ajoute une autre raison, d'ordre pratique : « À une époque où l'Allemagne nazie était un vaste champ de ruines, Nuremberg présentait quelques édifices intacts ou peu atteints, mais suffisants pour la solennité judiciaire[807] ». Antoine Garapon évoque quant à

[805] À l'exception de la première partie du témoignage de Monsieur Bichinsky, le premier témoin entendu.
[806] GARAPON Antoine, *Bien juger…*, *op. cit.*, p. 23.
[807] DE FONTETTE François, *Le procès de Nuremberg*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1996.

lui l'idée d'une sorte de « contre passation magique », idée selon laquelle réitérer un acte contraire dans un lieu d'élaboration de l'idéologie nazie permettrait de « désenchanter » ce lieu. Il explique ainsi :

> Ce choix marquait la volonté non seulement de combattre le crime, mais de l'annuler par ce que les psychologues appellent une « contre-passation magique » : on fait l'acte contraire dans le même lieu pour le désenchanter. Le procès fut en tout point le contraire des fêtes qui se déroulaient à l'occasion des fêtes du parti (*Nüremberg Parteitage*) dans cette ville sainte du nazisme[808].

La Déclaration de Moscou de 1943, stipulait que les criminels de guerre seraient ramenés sur les lieux de leurs crimes et jugés sur place par leurs victimes[809]. C'est ce qui fut fait en partie à Nuremberg. Les accusés furent jugés dans leur pays mais les crimes commis l'avaient été dans tant de territoires différents qu'il aurait été impossible de juger les criminels chacun sur les lieux de leurs exactions[810]. Ce ne furent pas les victimes qui les jugèrent, mais les vainqueurs. Peu de survivants furent appelés à témoigner[811]. Yvonne Koslovsky-Golan explique :

> Les procureurs, sous la direction de Robert Jackson, recherchaient des preuves présentant une crédibilité (et une objectivité) incontestable tout en faisant suffisamment sensation pour satisfaire l'intérêt de l'opinion publique pour le procès et le justifier[812].

Cette absence de témoignages des victimes est sans doute aussi imputable au fait que les survivants étaient dispersés dans de nombreux pays et le plus souvent sans doute peu enclins à venir témoigner devant un tribunal situé sur le lieu même des

---

[808] GARAPON Antoine, *Des crimes qu'on ne peut punir…*, *op. cit.,* p. 233.

[809] « […] les officiers et soldats allemands et les membres du parti nazi qui ont été responsables de ou ont pris part volontairement dans les atrocités précitées, dans les massacres et exécutions, seront renvoyés dans les pays dans lesquels ces actes abominables ont été commis, à l'effet qu'ils puissent être jugés et punis selon les lois de ces pays libérés et des gouvernements libres qu'elles y mettront en place ». La Déclaration réservait par avance une procédure particulière aux « criminels allemands dont les crimes sont sans localisation géographique précise » en indiquant qu'ils feraient l'objet d'une « décision conjointe du gouvernement des Alliés », 1er novembre 1943, H.M.S.O., History of the U.N. War Crimes Commission, 1948, p. 107.

[810] Un procès a cependant eu lieu dans le camp de concentration de Dachau sous la conduite de l'armée américaine du 15 novembre au 13 décembre 1945. 40 personnes furent inculpées pour crime de guerre lié au camp de concentration de Dachau et à ses camps annexes. À l'issue du procès, les 40 accusés furent reconnus coupables. 36 condamnations à mort furent prononcées, parmi lesquelles 28 furent exécutées. Le procès de Rudolf Höss, le principal commandant du camp s'est tenu à Varsovie en 1947. Condamné à mort, il fut pendu au camp (*Stammlager*), entre son ancien domicile et le crématoire.

[811] Seuls trois rescapés du génocide viennent témoigner : Avrom Sutzkever, Marie-Claude Vaillant Couturier et Samuel Rajzman.

[812] KOSLOVSKY-GOLAN Yvonne, « L'image visuelle de la Shoah et les procès de Nuremberg. Le film *Les camps de concentration nazis* et son impact », dans BENSOUSSAN Georges (dir.), dossier *Les écrans de la Shoah…, op. cit*., p. 61.

origines de leurs persécutions. Le procès Eichmann s'est tenu à Jérusalem, ville sainte et donc hautement symbolique dans un pays lui-même en construction. Une salle de spectacle (Beit Haam) a tenu lieu de salle de tribunal. Pour le procès de Francfort il fut difficile de trouver une salle assez grande. C'est finalement une salle communale qui fut mise à disposition[813]. Enfin, le TPIY a trouvé son siège dans les locaux d'une ancienne compagnie d'assurance dans des lieux austères et froids situés non loin du Palais de la Paix, lieu hautement symbolique lui aussi. Ses salles aseptisées ont été dotées de moyens sans précédent (caméras filmant en continu, écran devant chaque partie, vitre séparant le public du tribunal, public qui suit le procès par le biais d'écrans plats…). La ville de La Haye a été choisie comme lieu de « paix » et symbole de l'universalité, mais elle en réalité est très éloignée des justiciables. La distance est « transcendée » par la retransmission en direct des débats qui crée une sorte de proximité spatiale (illusoire) avec les justiciables. Le point commun entre tous ces « lieux de justice » est leur éloignement des justiciables. Le tableau ci-dessous montre qu'à l'exception des procès de Nuremberg et de Francfort, tous les grands procès faisant l'objet de cette étude se déroulent bien loin des lieux de la commission des crimes.

[813] Dans une interview donnée à Daniel Bonnard (http://alencontre.org/europe/allemagne/il-y-a-50-ans-le-proces-de-francfort-auschwitz.html), Gerhard Wiese, ancien procureur au procès de Francfort, souligne les difficultés pour trouver un lieu adéquat : « Le bâtiment du tribunal, datant de 1880, était d'office trop petit. De même, une nouvelle salle d'audience, qui se trouvait en ce moment en construction, n'aurait pas suffi aux 20 accusés et à leurs avocats. On avait besoin d'une salle encore plus grande et le bâtiment des foires commerciales [Francfort est une ville de foires commerciales], ou des lieux équivalents disposant de locaux adéquats, ont refusé pour des raisons économiques. Pour finir, on a eu recours à une salle communale en construction, la Bürgerhaus du quartier de Gallus, située sur la Frankenallee. Or, dans ce cas-là également, l'attitude des responsables n'était pas favorable. On en est donc arrivé au compromis que le tribunal puisse utiliser la salle pendant neuf mois. Or, la salle communale de Gallus n'était pas terminée à la mi-novembre. Et le président du tribunal de première instance était de nouveau confronté à la question de savoir où pourrait se dérouler le procès. Il s'est adressé au président du Conseil municipal de Francfort pour obtenir la salle de réunion du Conseil municipal. Celui-ci a refusé en arguant que le travail parlementaire était prioritaire. Finalement, le maire de Francfort, Werner Bockelmann [membre du SPD], a tranché la question et fait en sorte que la Cour puisse siéger pendant trois mois dans la salle du Conseil municipal. C'est ainsi que le procès a débuté dans cette même salle, Im Römer, le 20 décembre 1963 ».

	LIEU DU PROCES	LIEU DU CRIME	NATIONALITE ACCUSE	NATIONALITE JUGES
Nuremberg	Allemagne (Nuremberg)	Europe de l'Est (Allemagne, Pologne, Hongrie, Rép Tchèque etc)	Allemands	Américains Britanniques Russes Français
Eichmann	Israël	Europe de l'Est (Allemagne, Pologne, Hongrie, Rép Tchèque etc)	Allemand	Israéliens (tous d'origine allemande)
Francfort	Allemagne	Europe de l'Est (Allemagne, Pologne, Hongrie, Rép Tchèque etc)	Allemands	Allemands
TPIY	Pays-Bas (La Haye)	Ex-Yougoslavie	Serbes	Nations-Unies (toutes nationalités confondues)
TPIR	Arusha (Tanzanie)	Rwanda	Rwandais	Nations-Unies (toutes nationalités confondues)
CPI	Pays-Bas (La Haye)	Potentiellement le monde entier	Potentiellement toutes nationalités	Etats parties au Statut de Rome

Cet aspect d'extranéité supplémentaire, qui s'ajoute aux diverses langues dans lesquelles se déroulent les procès, aspect déjà évoqué, ne semble pourtant pas avoir été voulu par les organisateurs de ces procès. Si Eichmann est jugé en Israël, c'est parce que les dirigeants allemands ne souhaitaient pas que son procès ait lieu en Allemagne. Le fait que ce criminel de masse, l'homme le plus recherché à l'époque avec Mengele, soit jugé à Jérusalem, décision qui contrecarre les plans du procureur Fritz Bauer, revêt finalement une importance bien plus grande que ce que l'on pouvait en attendre. L'historienne et journaliste Idit Zertal écrit ainsi :

> En organisant le procès comme un spectacle moral fascinant et comme un discours expiatoire, rédempteur et réparateur, Ben Gourion n'établit pas seulement un lien différé entre les jeunes d'Israël coupés du passé, refusant de se relier à « l'histoire juive » de leurs pères, et leurs grands-parents assassinés. Il transforma même la Shoah en un événement susceptible d'être réparé, expié, et créa un lien inéluctable, déterminant, entre les souffrances et la mort des Juifs dans l'exil, et le mérite de la création et de l'existence de l'État d'Israël, ainsi que son mode d'existence et ses diverses pratiques, principalement ses

> pratiques de la force. Le procès conféra une nouvelle signification à la guerre contre l'ennemi nazi. Un ennemi revêtait l'allure d'un autre. La défense du pays devint une mission sacrée, porteuse du fardeau de la catastrophe juive absolue et de son expiation. Et la leçon fut tirée à maintes reprises et intériorisée par la génération des jeunes Israéliens […] pour lesquels le procès avait été la première rencontre, stupéfiante, douloureuse, avec la Shoah[814].

Le procès Eichmann, du fait même qu'il se déroule en Israël, suscita, comme l'écrit l'historienne Hannah Yablonka : « un double bouleversement : d'une part, il transmua une information en connaissance et en prise de conscience, de l'autre, il relia la Shoah à l'éthos national[815] ». Il fut un événement cathartique pour la société Israélienne, car il se déroulait dans ce pays bâti en grande partie « grâce » à la Shoah.

Sur le plan juridique, l'Allemagne coopère pleinement avec les autorités israéliennes, annonçant qu'elle est disposée à fournir à l'accusation toutes les preuves en sa possession qui pourraient se révéler utiles. Le professeur Leslie Green précise : « un des représentants du Ministère public de l'Allemagne fédérale, chargé principalement des enquêtes sur les crimes de guerre et les crimes contre l'humanité, déclara que la Cour israélienne jugeait Eichmann par délégation de pouvoir, à titre de représentant des pouvoirs légaux détenus par la République fédérale[816] ». En ce qui concerne la réception du procès en Allemagne, Christophe Vatter, analysant la thèse de Peter Krause, *Der Eichmann-Prozeß in der deutschen Presse*[817], relève que dans le corpus de l'auteur, l'ensemble des débats est caractérisé en Allemagne par : « une certaine insécurité à affronter ce passé, sans nuire à la réputation de l'Allemagne à l'étranger ; des réticences envers une confrontation publique avec la « culpabilité allemande » ; la volonté d'adresser la question de la responsabilité et de la culpabilité de la société allemande pour les crimes nazis, tendance qui s'intensifie au cours du procès ». L'historienne Marie-

---

[814] ZERTAL Idit, *La nation et la mort : la Shoah dans le discours et la politique d'Israël*, Paris, La Découverte, 2004, p. 160.

[815] YABLONKA Hannah, « L'historiographie du procès Eichmann », *Revue d'histoire de la Shoah*, nº 188, 1/2008, p. 339-362, https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2008-1-page-339.htm.

[816] GREEN Leslie, « Aspects juridiques du procès Eichmann », *Annuaire français de droit international*, a. 1963, vol. 9, nº 1, p. 150-190, document téléchargé le 24/09/2017, https://www.persee.fr/docAsPDF/afdi_0066-3085_1963_num_9_1_1027.pdf.

[817] VATTER Christoph, « Peter Krause. Der Eichmann-Prozeß in der deutschen Presse », *Questions de communication* [En ligne], nº 4, 2003, consulté le 23 septembre 2018, http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5927.

Bénédicte Vincent rappelle que « dans l'opinion allemande, c'est le procès d'Auschwitz, deux ans plus tard, qui conduit à une véritable prise de conscience, précisément parce qu'il a lieu en RFA[818] ». Si le procès Eichmann a permis au monde entier de découvrir, par le biais de rediffusions à la télévision et à la radio, la réalité du monde concentrationnaire, le fait que le procès se déroule en Israël et non en Allemagne, a retardé la prise de conscience en Allemagne, prise de conscience qui prit une autre ampleur lors du procès d'Auschwitz-Francfort et des années qui suivirent. En ce qui concerne les TPI et la CPI, les raisons qui conduisent à choisir La Haye sont multiples : à l'époque de la création du TPIY, le secrétaire général des Nations Unies avançait des considérations de « justice et d'impartialité » et d'autres touchant à l'« efficacité administrative et au souci d'économie[819] ». La ville de La Haye possédait déjà une valeur symbolique car en 1899 s'y était tenue la première conférence pour le désarmement et la prévention de la guerre qui avait conduit à la création de la Cour permanente d'arbitrage. D'autres considérations prévalaient comme le fait de ne pouvoir créer un Tribunal dans la région de l'ex-Yougoslavie où la guerre sévissait encore à ce moment-là. « Capitale du droit », ainsi qu'elle est présentée sur son site Internet, elle est également dénommée « ville internationale de la paix et de la justice ». La Haye semble être une sorte de compromis. Selon le site *DenHaag*, elle est la deuxième ville de l'Organisation des Nations Unies, après New York. 160 organisations internationales travaillent à La Haye, employant environ 14 000 personnes « dévouées à la cause de la paix dans le monde. Aussi loin que Sarajevo, Nairobi et à Kaboul, La Haye représente le nom de l'espoir, l'espoir pour des millions de personnes que les crimes perpétrés à leur égard ne resteront pas impunis. L'espoir d'un avenir de paix[820] ». Mais comme le souligne Pierre Hazan[821], la distance entre le tribunal et le lieu des crimes notamment, est un obstacle au travail d'intégration et de mémoire des populations. Il évoque la notion de « justice hors-sol ». Diane Bernard, rappelant la célèbre formule de Lord Gordon Hewart : « Justice must not

---

[818] Dossier pédagogique Fritz Bauer, un héros allemand, consultable en ligne sur http://zerodeconduite.net/ressources/3406.

[819] Rapport du Secrétaire général établi conformément au paragraphe 2 de la résolution 808 (1993) du Conseil de Sécurité des Nations Unies (CSNU), S/25704, 3 mai 1993, §131, cité dans BERNARD Diane, « Lieu du procès, lieu du crime : les espaces de justice internationale pénale », *Droit et société,* nº 90, 2/2015, p. 335-348.

[820] https://www.denhaag.nl/fr/residents/to/La-Haye-ville-internationale-de-Paix-et-de-Justice.htm.

[821] HAZAN Pierre, *La justice face à la guerre…, op. cit*., p. 85.

only be done but must be seen to be done[822] » souligne le fait que « la distance géographique entre le lieu du crime et le lieu du procès renforce le sentiment d'extranéité face à des procédures complexes, conceptuellement et physiquement peu accessibles aux populations directement concernées[823] ».

Le journaliste Serbe Dejan Anastasijevic poursuit dans ce sens :

> Le fait que le siège du tribunal soit situé à La Haye, à des milliers de kilomètres du théâtre du conflit, a provoqué chez la majorité des victimes le sentiment d'une justice très éloignée. Même la diffusion des audiences en direct n'a pas changé grand-chose : vue depuis Mostar, la salle d'audience du TPIY paraissait irréelle ; les juges et les avocats vêtus de toges, les images brouillées et les voix déformées des témoins protégés n'ont fait que renforcer ce sentiment. Les populations locales se sont désintéressées de ces procès. Si elles les suivent, c'est à la manière d'une émission de télé-réalité ou comme un long feuilleton ennuyeux. Et lorsqu'elles s'y accrochent, c'est pour soutenir les "leurs", comme dans un match de foot[824].

Cette réflexion menée à propos du TPIY est transposable au TPIR et à la CPI, tous deux également éloignés des justiciables et des lieux des crimes. Notons cependant que le choix du lieu du siège du TPIR (Tribunal international pour le Rwanda) a obéi à des considérations différentes. Le TPIR siège en effet officiellement en Tanzanie, à Arusha, une ville symbolique qui fut le cadre de négociations relatives à la stabilisation politique du Rwanda ayant donné lieu à la conclusion des « Accords d'Arusha[825] ». Toutefois, à la différence du TPIY, le TPIR dispose d'un bureau à Kigali, au Rwanda. C'est à partir de Kigali que le personnel travaillant pour le procureur mène les enquêtes et entreprend les poursuites. Certains reprochent au TPIR la « dispersion géographique » de ses activités : le fait que le quartier pénitentiaire, le lieu des procès, le greffe du tribunal et les juges de première instance soient situés à La Haye alors que les enquêtes sont menées au Rwanda, alourdirait les activités du tribunal et rendraient peu aisées la

---

[822] Cet adage a été formulé pour la première fois par Lord Gordon Hewart, Lord Chief of Justice of England dans l'arrêt The King v. Sussex Justices (9 novembre 1923), dans une affaire mettant en cause l'impartialité d'un juge.

[823] BERNARD Diane, « Lieu du procès, lieu du crime… », art. cité.

[824] ANASTASIJEVIC Dejan, « Pourquoi le tribunal de La Haye a échoué », *Courrier International*, 9 mars 2010, http://www.courrierinternational.com/article/2010/03/09/pourquoi-le-tribunal-de-la-haye-a-echoue.

[825] Les accords d'Arusha étaient destinés à mettre un terme à la guerre civile entre le FPR et l'État Rwandais. Il se sont déroulés à Arusha, Tanzanie, de juin 1992 à août 1993. Les accords sont ratifiés le 4 août 1993.

coordination entre les divers bureaux et organes [826]. Comme le remarque Richard Goldstone, « Les gens de l'ex-Yougoslavie n'ont pas vu grand-chose du Tribunal[827] ». Comme cela a été évoqué dans ce travail, la distance entre les lieux du crime et les lieux de jugement conduisent les procureurs à des déplacements incessants, à l'opposé du travail d'un procureur « classique ». La distance rend aussi leur travail au quotidien plus difficile : Louise Arbour par exemple, est rarement à La Haye, elle doit se partager entre ses fonctions de procureur au TPIY et au TPIR et se rendre non seulement à Arusha (Tanzanie), en ex-Yougoslavie mais également sur les lieux des différents crimes.

2.1.3 Faire « fi » de son appartenance à une culture juridique spécifique

La différence de culture juridique entre les participants au procès suscite dès Nuremberg, de nombreux débats. Il faut concilier les différentes cultures juridiques et aboutir à un compromis qui conviendra au plus grand nombre. Au moment de la création du TPIY, les mêmes problèmes d'ordre procédural prévalent et ce sera finalement un système de procédure essentiellement accusatoire de type anglo-saxon qui sera retenu. Mais sous l'influence de certains juges comme le président Claude Jorda au TPIY, des amendements ont été apportés au système de *common law* avec l'introduction de certains éléments de *civil law*. Devant la Cour pénale internationale, la procédure est hybride et les victimes par exemple sont présentes. La procédure varie également en fonction de la culture juridique des juges qui siègent. Comme le souligne Patrick Lopez-Terres[828], la complexité pour les procureurs est de parvenir à « faire travailler ensemble et de manière uniforme et concertée des équipes composées de fonctionnaires issus d'une trentaine de pays et de systèmes juridiques divers ». Mais les procureurs doivent également faire face à la diversité des cultures au tribunal et à la difficulté de comprendre le langage juridique et les coutumes de chacune des parties. Comme le décrit Kia Deschamps :

> À l'ouverture du premier procès, le 7 mai 1996, tout faisait problème : parlait-on du versement d'une pièce au dossier ? Que devenaient les notions

[826] APTEL Cécile, « À propos du Tribunal pénal international pour le Rwanda », *Revue internationale de la Croix-Rouge*, nº 828, 31/12/1997, https://www.icrc.org/fre/resources/documents/misc/5fzet4.htm.
[827] HAZAN Pierre, *La justice face à la guerre…, op. cit*., p. 260.
[828] LOPEZ-TERRES Patrick, « Enquêtes et mises en accusation devant le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie », dans COTTE Bruno, GHALEH-MARZBAN Peimane, JEAN Jean-Paul, MASSE Michel (dir.), *70 ans après Nuremberg, op. cit.*

> d'"*opstina*", de "municipalité", de "peuples" et de "nationalités" au sein d'un même pays ? Comment transmettre dans une langue compréhensible pour des esprits occidentaux le découpage conceptuel et sémantique d'un pays-passerelle entre deux visions du monde, dont toutes les facettes de l'organisation politique, administrative, économique, sociale, militaire et judiciaire apparaissent à travers les dépositions des témoins, leur récit des événements et les interventions des parties[829] ?

S'ajoutant à la barrière de la langue évoquée plus haut, les différences de culture juridique et la nécessité de s'adapter à des règles parfois étrangères sont des défis importants. Notons qu'aucun des films du corpus ne s'attarde sur cet aspect.

2.2 Des défis liés à la nature du crime et à l'ampleur de la tâche

La réflexion du procureur Teodore Szacki : « Chaque procureur pouvait citer sans réfléchir une centaine de bonnes raisons de ne pas être procureur[830] » renvoie aux nombreuses difficultés auxquelles sont confrontés les procureurs au cours de leur carrière. Bien qu'il soit finalement du « bon côté », la position du procureur et sans doute plus encore celui du procureur poursuivant un criminel de masse est loin d'être confortable.

2.2.1 Une position inconfortable

Pourquoi la place du procureur dans le procès de crimes de masse est-elle si inconfortable ? Cela a déjà été évoqué dans la première partie de ce travail, le procureur joue un rôle essentiel dans ce type de procès, il représente l'intérêt général, la communauté des victimes et porte donc, à ce titre, une immense responsabilité. Objets de pressions de la part de ses supérieurs, ou de tentatives de manipulations par des hommes puissants, il lui appartient de prendre des décisions souvent lourdes de conséquences.

a. Des choix importants à faire

i. Les procès historiques

Au procès de Nuremberg, la justice pénale internationale est en train de se construire. Nuremberg est une sorte de « laboratoire » comme le seront également

---

[829] DESCHAMPS Kia, « L'interprétation au TPIY », art. cité.
[830] MILOSZESWKI Zygmunt, *La Rage*, Paris, Fleuve Noir, 2016, p. 145.

les TPI soixante-dix ans plus tard. Robert Jackson prend les commandes du procès et dirige l'accusation. C'est lui qui prend les principales décisions, et qui les impose la plupart du temps à l'équipe des procureurs. Les méthodes de Jackson sont très critiquées. Il est conscient de devoir « innover » constamment au risque de commettre des erreurs.

Au procès Eichmann, le procureur Hausner fait le choix de « faire dire » l'histoire par ceux qui l'ont vécu, les survivants. Il décide de recourir principalement aux témoignages, essuyant le feu des critiques non seulement d'une partie de l'opinion publique, mais également des juges, notamment de Landau, qui se sent menacé dans son intégrité par la stratégie de Hausner. Les tensions sont perceptibles entre les juges et l'accusation et le juge Landau interrompt Hausner à plusieurs reprises. La stratégie de Hausner demeure aujourd'hui critiquée. Mais l'audace de son choix a permis de donner pour la première fois la parole aux survivants et de libérer leur discours tout en mettant fin à l'idée selon laquelle ils s'étaient laissé faire sans tenter de se révolter. Comme l'écrit l'historien Yaacov Lozowick :

> La grandeur historique d'Hausner consista en ce que, ayant donné la parole aux rescapés de la Shoah, il se rendit compte que, tout en étant dépourvus de toute possibilité d'exercer une influence, ils étaient demeurés des êtres dignes et avaient conservé la capacité de prendre des décisions morales. Ils étaient sujets, et non objets. Ils agirent et ne subirent pas[831].

Hausner demeure aujourd'hui encore une figure symbolique de la mémoire de la Shoah en Israël. Mais c'est sans doute au moment de la création des Tribunaux pénaux internationaux que la question du « choix » apparaît la plus cruciale. Le TPIY est selon l'expression de Pierre Hazan : « un laboratoire d'une justice internationale en train de naître[832] ». Hazan insiste sur l'importance de la responsabilité des procureurs dont les choix ont un impact direct sur la situation politique. Il invoque les notions d « éthique de conviction et d'éthique de responsabilité », soulignant ainsi à quel point leurs choix sont stratégiques :

> Arrêtons-nous ici sur le changement de statut de la justice pénale : celle-ci n'est plus l'arbitre surplombant les sanglantes querelles humaines. La voici en train de décider de la nature de la paix, puisqu'elle jouit de l'exorbitant

[831] LOZOWICK Yaacov, *Les bureaucrates de Hitler, la police de sûreté nazie et la banalité du mal*, Jérusalem, 2001, en hébreu ; paru en anglais sous le titre *Hitler's Bureaucrats, The Nazi Security Police and the Banality of Evil*, New York, Continuum International Publishing Group, 2005, p. 227.
[832] HAZAN Pierre, *La justice face à la guerre, op cit.*

> privilège de mettre hors-la-loi des chefs politiques et militaires et même des chefs d'État en exercice. Devenue partie au conflit, projetée dans l'arène des relations internationales, contrainte de se s'appuyer sur la coopération des États pour obtenir la transmission des preuves ou l'arrestation d'un accusé, la justice pénale sert désormais aussi à faire la guerre.
>
> C'est dire que les procureurs de ces juridictions doivent mesurer l'impact de leurs décisions, sachant que celles-ci entraineront des effets directs sur la situation politique, voire sur les populations directement concernées et qu'ils feront – qu'ils le veuillent ou non – le jeu de tel ou tel belligérant. […] Le timing d'une inculpation et le sequencing du processus judiciaire doivent répondre à une pesée d'intérêts très fine. Les procureurs doivent construire leur stratégie pénale en maintenant à la fois leur éthique de conviction et leur éthique de responsabilité s'ils veulent à la fois protéger les victimes et accélérer le processus de paix. En dernière analyse, ils s'appuieront sur le principe d'opportunité, principe politique par excellence, pour décider du moment de leur intervention.

ii. Les fictions

Dans les fictions sur le TPIY, Louise Arbour et Hannah Maynard sont sans cesse confrontées à des choix difficiles. Ces choix sont conformes à « leur éthique de conviction et leur éthique de responsabilité » évoquées par Pierre Hazan. Dans la réalité, à son arrivée au tribunal, Louise Arbour parvient à gagner la confiance de son équipe en proposant de nouvelles stratégies. *Hunt for Justice* montre ainsi très bien que, forcée de tenir compte du manque de moyens alloués par l'ONU, elle décide de se concentrer sur trois affaires principales, et sur les plus hauts responsables, mettant en application son idée de « no more small fish ». Louise Arbour décide de recourir aux « *sealed indictments* » (acte d'accusation sous scellés[833]) pour pouvoir procéder à l'arrestation de Milosevic sans que, notamment,

[833] « Les actes d'accusations sont 'scellés', c'est-à-dire qu'ils ne sont plus divulgués. L'acte d'accusation est désormais signé par un juge puis transmis aux forces internationales en charge de procéder à l'arrestation. L'acte est uniquement connu de ces protagonistes et du petit nombre de juristes ayant rédigé l'acte d'accusation. Les médias et les ONG ne sont plus au courant des actes d'accusation, et surtout les criminels de guerre ne savent plus s'ils sont recherchés ou non. Avec cet effet de surprise, le nombre d'accusés arrêtés augmente : de 7 à 34 personnes sont incarcérées en trois ans au TPIY et, au début de l'année 1998 au TPIR, 29 personnes sont mises en accusation, dont 20 sont arrêtées. Les actes d'accusation scellés reflètent alors le pouvoir du droit pénal dans les relations internationales et les capacités de juriste de Louise Arbour, permettant ainsi aux TPI de gagner en crédibilité. Selon la procureure, cela 'a vraiment débloqué le dossier' », dans LE HOUSSEL Morgane, « Louise Arbour… », art. cité.

les généraux puissent lui mettre des bâtons dans les roues. Son adjoint Thomas Keller l'avertit : « Si quelque chose va de travers, ils (les généraux) s'en prendront au Tribunal[834] ». Ce à quoi la procureure lui répond : « Je pense qu'il s'agit d'un pari qui vaut la peine ». Ce choix extrêmement audacieux, qui lui vaudra de nombreuses critiques, lui permet de parvenir à ses fins. Mais ainsi elle prend peut-être également le risque de fragiliser l'Europe, comme semble le lui reprocher le général Léveillé qui dramatise probablement énormément en évoquant l'hypothèse d'une possible Troisième Guerre mondiale.

Hannah Maynard décide seule, bravant l'interdiction de son supérieur hiérarchique, de faire témoigner Mira Arendt, au risque non seulement de compromettre sa carrière mais également de mettre en péril un fragile équilibre politico-diplomatique. Mais un autre aspect de cette difficulté à effectuer un « choix » est à souligner : car c'est en effet au procureur et à son équipe qu'il appartient de choisir non seulement quels seront les charges et incriminations retenues mais aussi et surtout quels témoins seront entendus, allant parfois à l'encontre des souhaits des avocats des parties civiles (quand il y en a). Au procès Barbie par exemple, le procureur Pierre Truche décide de récuser Julien Favet, cité à comparaître par Roland Rappaport, un des avocats des parties civiles, ne le jugeant pas fiable. Vincent Lowy précise à ce propos :

> Il faut souligner que Favet est dans un triste état, suite à un accident à la tête qui lui donne un aspect difforme. Son fort accent paysan n'arrange évidemment rien. Récuser son témoignage c'est en quelque sorte rester entre gens de bonne compagnie, c'est également, heureux hasard, écarter une responsabilité française dans la déportation des enfants d'Izieu. Repousser à nouveau dans les limbes la participation de certains Français aux crimes génocidaires[835].

Dans *Hôtel Terminus*[836], Marcel Ophuls interroge le procureur Pierre Truche de manière insistante sur les raisons qui l'ont poussé à récuser certains témoins dont Julien Favet. Comme à son habitude, Ophuls questionne sans juger, appuyant sur ce qu'il estime être les « points faibles » des personnages. Comme le dit Vincent

---

[834] *Hunt for Justice*, TC 32:47.
[835] LOWY Vincent, *Marcel Ophuls*, Paris, Le Bord de l'Eau, 2008, p. 135.
[836] *Hotel Terminus*. *The Life and Times of Klaus Barbie* (documentaire, France, Allemagne, États-Unis), Marcel Ophuls, 1988. Le titre fait référence à l'hôtel du même nom qui était le siège de la Gestapo à Lyon durant l'occupation allemande à partir de 1942.

Lowy, on retrouve dans cet entretien, « la force de révélation d'Ophuls ». Ce dialogue est le suivant :

> Pierre Truche : Julien Favet est un très brave homme, et ce qu'il dit, il le vit. Mais je ne peux pas moi dire à quelqu'un, vous condamnez pour des faits très graves sur le témoignage de quelqu'un qui quarante ans avant a vu quelques secondes une autre personne.
>
> Marcel Ophuls : C'est plus que quelques secondes, deux trois minutes et puis il connaissait les enfants. Il semble que c'était un moment très marquant. […] Vous avez fait état de son accident, vous avez prononcé le mot de « lobotomie », c'est vrai que c'est une erreur …
>
> Pierre Truche : je ne crois pas avoir employé ce mot à l'audience ou en tous cas si je l'ai employé c'est qu'il est dans le dossier. Alors est-ce une erreur dans le dossier ? C'est possible.
>
> Marcel Ophuls : Parce que ça a une conséquence quand même sur la vie de cet homme. La récusation de son témoignage.

Sur les images, Pierre Truche semble être en difficulté face à Ophuls qui le met devant ses responsabilités, soulignant la probable injustice de son choix à l'époque. Pourtant, Truche a obtenu la condamnation de Klaus Barbie par les membres du jury de la Cour d'assises de Lyon. Grâce ou en dépit de ce choix.

Au procès Eichmann, le procureur Hausner se livre à un véritable « casting », entendant avec Gabriel Bach, près de mille sept cent témoins pour n'en retenir finalement que cent dix. Annette Wieviorka rapporte qu'après les avoir entendus, il les choisit en fonction de leur fiabilité et/ou du caractère émouvant de leur témoignage[837]. Il a donc nécessairement procédé au même type de choix que Pierre Truche. Les procureurs du procès de Francfort sont confrontés aux mêmes difficultés : devoir retenir parmi les témoins ceux qui sauront emporter la conviction des juges quant à la culpabilité des accusés. Bien sûr ce choix n'est pas spécifique à l'accusation ; les avocats de la défense doivent eux aussi sélectionner leurs témoins. Mais la spécificité sans doute de la mission du procureur, est qu'il procède à ces choix au nom des victimes, au nom de l'humanité. Il endosse donc une double responsabilité : celle qu'il a du fait de sa fonction d'accusateur et celle qu'il a du fait de sa fonction de seul représentant des victimes, à la différence de l'avocat de la défense qui agit au nom de son seul client.

---

[837] WIEVIORKA Annette, *Eichmann…, op. cit.*

b. Une place à prendre dans le procès

i. Les procès historiques

Comme cela l'a déjà été évoqué, devant les juridictions pénales internationales, il n'y a pas de partie civile ; seuls les procureurs sont compétents pour saisir le tribunal. Ils agissent donc non seulement au nom de la société mais également de celui de la communauté des victimes. Les victimes ont longtemps été « oubliées », ou du moins reléguées à un rôle secondaire, dans les procès soumis au droit pénal international. L'une des raisons de leur « absence » dans le prétoire tient au fait que la procédure anglo-saxonne domine dans les procès soumis au droit pénal international. Or, dans la tradition juridique des pays du *common law*, les victimes n'ont pas la possibilité de prendre part au procès. Elles ne peuvent pas se porter partie civile, et leur rôle est réduit à celui de témoin. Comme le souligne Natacha Bracq : « Selon les juristes anglo-saxons, la reconnaissance d'une troisième partie risquerait de perturber l'équilibre du procès pénal et retarderait considérablement la procédure[838] ». Dans les pays de tradition romano-germanique, la victime est admise à participer au procès en tant que « partie jointe ». La victime vient appuyer ou soutenir l'action publique engagée par le procureur. Elle est elle-même titulaire de l'action civile et peut donc se substituer au procureur en cas d'inaction de ce dernier. Le travail de lobbying des organisations de victimes et des droits de l'homme, soutenues par des pays de droit continental, a abouti à une reconnaissance partielle des droits des victimes. Devant la CPI, elles peuvent désormais participer aux procédures et demander des réparations. Mais elles ne peuvent toujours pas déposer plainte, ni contraindre le procureur d'ouvrir une enquête. Elles ne sont pas parties au procès mais uniquement « participantes[839] ». Les victimes sont en quelque sorte les « substituts » du procureur, qui incarne leur « voix », devenant leur unique porte-parole.

[838] BRACQ Natacha, « Analyse comparée de la participation des victimes devant la Cour pénale internationale et devant les juridictions pénales des pays de tradition romano-germanique », *La Revue des droits de l'homme* [en ligne], nº 4, 2013, consulté le 30 septembre 2016, http://revdh.revues.org/316 ; DOI : 10.4000/revdh.316.

[839] CPI, Chambre de première instance I, situation en République Démocratique de Congo (RDC) dans l'affaire Le Proc. c. Thomas Lubanga Dyilo, Décision relative à la participation des victimes, ICC-01/04-01/06-1119, 18 janvier 2008.

ii. Les fictions

Ce rôle difficile qui incombe au procureur est très bien illustré dans *Sturm* où Hannah Maynard, sort de son rôle étroit de procureur pour prendre en charge émotionnellement et juridiquement son témoin, au terme d'un long débat intérieur. Denis Salas écrit à propos de ce film :

> Prise dans un *dilemme* que va faire Hannah émotionnellement engagée auprès de Mira dans ce procès mais liée professionnellement par cette négociation ? Comment lui annoncer que le procès n'aura pas lieu alors qu'elle s'est impliquée dans le travail d'accouchement douloureux de la vérité ? Ce difficile travail de justification et de remise en question sera-t-il vain ? Mira va-t-elle découvrir à l'audience qu'elle ne peut parler parce qu'elle ne pourra l'interroger ? C'est alors que se produit le *kairos* déchirant où Hannah viole la règle de la négociation en interrogeant malgré tout Mira sur les faits de viol. Voilà que dans une scène surréaliste, surgit un dialogue entre les deux femmes qui se moquent des juges stupéfaits, de l'avocat furieux, du protocole affolé. Voilà que s'impose le témoignage irrépressible auquel nulle procédure ne peut s'opposer parce qu'il appartient à un engagement parce qu'il devait avoir lieu envers et contre tout. La grandeur morale du personnage balaie le rôle professionnel jeté au loin comme un vêtement désuet.
>
> Goric sera finalement condamné à trois ans d'emprisonnement et pourra bientôt obtenir une mise en liberté. Mais les faits de viols étant révélés, la presse internationale, l'opinion publique et la justice bosniaque ne pourront l'ignorer. Hannah a brisé sa carrière professionnelle parce qu'elle a préféré *une fidélité* à la parole donnée. Elle s'est identifiée au peuple des victimes, elle a partagé là-bas leur condition de vie, elle a traversé le mur de violence qui opprime les communautés. Elle est sans doute allée trop loin pour rester à sa place mais suffisamment pour être en paix avec elle-même[840].

Denis Salas souligne cet engagement moral de la procureure, employant les termes de « grandeur morale », « fidélité à la parole » et même d'« identification ». Hannah Maynard va bien au-delà de son rôle de procureur. Marie-Laurence Hebert-Dolbec, qui estime que « le film se veut la critique d'une justice partielle, fragmentée soumise à des impératifs politiques et bureaucratiques » précise :

> Mira devient pour Hannah une femme dont la voix doit être entendue, dont les intérêts doivent être considérés sous peine de voir la justice internationale

[840] SALAS Denis, https://www.imagesdejustice.fr/films/année-2010/.

> pénale devenir une injustice internationale pénale. […] Schmid démontre ainsi qu'une certaine déshumanisation/dépolitisation de la victime est nécessaire au bon fonctionnement de l'entreprise. Même si une justice internationale pénale axée sur les victimes semble plus juste, elle n'est pas envisageable dans le cadre du TPIY : comme l'avoue Maynard, elle « ne peu[t] rien faire ». […] Finalement, au-delà de cette mise en scène des heurts entre deux visions – celle, traditionnelle, d'une victime-témoin outil aux procédures et celle, renouvelée, d'une victime actrice – Schmid semble vouloir mettre en exergue l'importance de la victime pour le projet international pénal et ses acteurs. Au fil du film, en dépit de la critique du traitement des victimes en tant qu'individus, on laisse entendre que les procès pénaux internationaux restent un bien pour les victimes[841].

Marie-Laurence Hebert-Dolbec semble laisser entendre que le film de Schmid souligne le peu de considération que la justice pénale internationale (en l'occurrence le TPIY) fait des victimes. Mais la procureure Maynard apparaît également dans ce film comme ayant elle-même une position ambiguë, du moins au début de son enquête. Elle porte peu d'attention au frère de Mira, Alen, qu'elle semble considérer comme une « pièce au dossier », refusant de l'entendre non seulement pendant sa déposition mais aussi à l'issue de la reconstitution sur les lieux du crime. Ignorant sa détresse, le suicide d'Alen lui est d'autant plus insupportable. La place d'Hannah Maynard dans le procès s'avère donc très inconfortable : au départ persuadée que le simple fait de voir son bourreau jugé apportera satisfaction à la victime, elle se trouve rapidement tiraillée entre ses obligations vis-à-vis du tribunal qui privilégie une vision classique, traditionnelle, du témoin-victime, qui doit répondre aux impératifs du procès et « rentrer dans le cadre » de celui-ci, et sa conviction profonde que Hannah doit pouvoir faire entendre sa voix, sans tenir compte des compromis et arrangements conclus entre les autres parties au procès. La force du scénario de Schmid réside sans doute dans cette présentation nuancée du personnage du procureur qui comprend progressivement la place que Mira Arendt a dans le procès et s'insurge contre sa hiérarchie lorsqu'elle comprend que la victime « est devenue un pion dans un jeu politique et économique[842] ». Dans les films du corpus, le procureur apparaît le plus

---

[841] HEBERT-DOLBEC Marie-Laurence, « *Storm* (*La révélation*, Hans-Christian Schmid, 2010)… », art. cité.
[842] *Sturm*, TC 01:21:52.

souvent comme le seul défenseur des victimes. Celles-ci n'étant pas parties au procès (au sens juridique du terme), ne sont donc pas représentées par un avocat et n'ont en conséquence comme unique soutien que le procureur. Alors que la place des avocats de la défense est toujours aux côtés ou devant leurs clients, celle du procureur est plus évolutive et donc plus problématique. N'ayant pas de « clients » ou de « partie » à défendre, le procureur et son équipe, siègent seuls, face aux criminels, au nom de victimes absentes du prétoire hormis au moment de leur déposition.

Notons cependant que dans *Im Labyrinth des Schweigens,* les personnes appelées à témoigner, sont systématiquement accompagnées d'Herman Langbein, le secrétaire général du comité international d'Auschwitz, qui jouera un rôle très important au moment du procès. Au procès d'Auschwitz-Francfort (soumis au droit romano-germanique), les victimes, appelées « *Nebenkläger* », ce qui signifie littéralement en anglais « *associate accusers* »[843] ou accusateurs associés en français purent se porter parties civiles. L'historien Devin O. Pendas relève que leurs avocats fonctionnaient comme des « procureurs adjoints », la différence étant qu'ils ne jouaient aucun rôle dans l'enquête préliminaire ou la préparation des actes d'accusation. Leur rôle était uniquement de représenter les intérêts des victimes durant le procès, et donc de soutenir l'accusation, bien qu'il eût le droit de présenter leur propre *closing argument* et de requérir des peines différentes de celles demandées par les procureurs[844].

Dans un procès pour violences extrêmes, le procureur est finalement très seul face aux criminels et à leurs représentants.

c. Ingérence et hostilités :

La première partie de ce travail a montré la façon dont les procureurs sont bien souvent confrontés à une certaine hostilité de la part de leurs collègues, de la part de puissances diverses (États, hommes puissants, anciens nazis aux appuis solides), voire de la presse ou du public. L'annonce du procès Eichmann suscite aussi de nombreuses critiques et un débat qui s'exprime publiquement, comme l'explique Anita Shapira :

---

[843] PENDAS Devin O*., The Frankfurt Auschwitz Trial*…, *op. cit*., p. 91.
[844] Rebecca Wittmann relève que les avocats des victimes requirent des peines bien plus lourdes que celles des procureurs pour Höcker et Mulka.

> À l'époque, durant les onze mois qui s'écoulèrent entre la capture d'Eichmann et l'ouverture du procès, les questions posées dans le débat public portaient principalement sur les aspects juridiques soulevés par l'enlèvement, ainsi que par le jugement d'Eichmann en Israël, un État qui n'existait pas au moment où furent perpétrés les crimes pour lesquels il passait en jugement, ce qui constituait une infraction au principe de non-rétroactivité des lois. D'aucuns – des Juifs et des non-Juifs – se demandèrent s'il convenait que des Juifs, les victimes de l'accusé, procèdent au jugement. Les propos de Ben Gourion, qui proclama le droit d'un tribunal israélien de juger Eichmann et, par la même occasion, d'évoquer publiquement l'histoire de la « solution finale », suscitèrent des réactions hostiles. Des philosophes, des théologiens et d'autres personnalités demandèrent à Ben Gourion qu'une instance « neutre », qui ne soit pas partie prenante à l'affaire, juge Eichmann : puisque tous les États qui s'étaient retrouvés sous domination nazie avaient jugé et condamné des criminels de guerre et que personne n'avait mis en doute leur droit d'agir en ce sens, c'est que les Juifs étaient soupçonnés de chercher à prendre leur revanche et non à rendre la justice. Un ami d'Israël comme Richard Crossman qualifia le procès de « combinaison […] d'éthique biblique et de sensationnalisme moderne » et formula la crainte que « le procès d'Eichmann ne donne l'impression d'une vengeance tribale, ce qui susciterait une grande vague de sentiments antijuifs. Karl Jaspers, disposé à accepter l'idée qu'un tribunal israélien juge l'accusé, exprima l'espoir qu'il transmettrait ses conclusions à un tribunal international qui rendrait son verdict. Nahum Goldmann, l'enfant terrible de la politique israélienne, exprima lui aussi son avis sur le droit d'un tribunal de l'ONU. Hannah Arendt estimait que c'était l'Allemagne qui devait juger Eichmann et reprocha véhémentement au gouvernement allemand de n'avoir pas réclamé son extradition[845].

Nombreux sont ceux qui ne souhaitent pas voir l'État d'Israël juger le criminel : principe de non-rétroactivité, de partialité (« vengeance tribale ») et non légitimité du jeune État par rapport à un Tribunal international. Hannah Arendt se permet d'ailleurs de critiquer ouvertement Gideon Hausner. Fritz Bauer essuie lui aussi le feu de nombreuses critiques. Gerhard Frey, dirigeant d'extrême-droite très influent après la guerre, éditeur et rédacteur du magazine National-Zeitung et fondateur du parti nationaliste Deutsche Volksunion (1971), s'insurge contre son action,

[845] SHAPIRA Anita, « Hannah Arendt et Haïm Gouri… », art. cité.

affirmant : « je trouve qu'il est absurde de vouloir en découdre avec un fantôme[846] ». Ces idées, hélas résurgentes aujourd'hui en Allemagne, montrent à quel point Bauer avait vu juste. Un sondage datant de 1965 révèle que 50 % des Allemands souhaite tirer un trait définitif sur le passé, 60 % se prononçant en faveur de la prescription des crimes nazis[847]. Mais les procureurs doivent parfois également affronter une certaine ingérence dans leurs dossiers. Durant la préparation du procès de Francfort par exemple, Herman Langbein intervient à plusieurs reprises dans le travail d'enquête des procureurs, obligeant Bauer à le rappeler à l'ordre. Joachim Kügler rapporte que Vogel et lui-même devaient sans cesse s'opposer aux suggestions de Langbein sur leur façon de mener leur enquête. Les procureurs étaient en particulier très mécontents du fait que Langbein discutait de l'enquête avec les journalistes et publiait des articles dans la *newsletter* de l'IAK (International Auschwitz Committee)[848]. Julia Wagner ajoute :

> La plupart des conflits entre les procureurs et Langbein furent résolus et des compromis trouvés, souvent grâce à l'intervention du Procureur général Fritz Bauer ou d'Henry Ormond, un avocat juif de Francfort, qui, sur l'initiative de Langbein, représentait plusieurs parties civiles à l'audience. Pourtant, la fracture sous-jacente entre Langbein et les procureurs se manifesta régulièrement. Leurs différences reposaient fréquemment sur le manque de transparence et sur des incompréhensions des motivations, des *modus operandi* et des contraintes de chacun. Toutefois, la coopération entre Langbein et l'accusation se poursuivit et les relations s'améliorèrent quand Düx ouvrit l'enquête préliminaire[849] .

Les nombreuses difficultés auxquelles Radmann va être confronté sont en grande partie celles que le procureur Bauer expérimente lorsqu'il décide de poursuivre les

---

[846] *Fritz Bauer, un procureur contre le nazisme* (documentaire, France), Catherine Bernstein, 2018 (version de travail) : « Selon le rapport de 1996 de la commission allemande pour la protection de la Constitution, les publications de l'éditeur munichois 'mettent sur un pied d'égalité les crimes du régime national-socialiste et des situations intervenues dans d'autres pays, afin de relativiser la culpabilité allemande et tendre ainsi à réhabiliter le national-socialisme'. Le rapport note plus loin que le parti propage, à l'aide de méthodes subtiles, des 'messages teintés d'antisémitisme'. Cela ne semble pourtant pas suffire pour interdire ses activités. Hier, les autorités du Land de Hesse confirmaient la légalité de la DVU ». André Vallana, *Le Temps*, 29/04/1998, https://www.letemps.ch/monde/gerhard-frey-editeur-munichois-croit-un-destin-national-dvu.

[847] *Fritz Bauer, un procureur contre le nazisme, op. cit.*

[848] WAGNER Julia, « The Truth about Auschwitz: Prosecuting Auschwitz Crimes with the Help of Survivor Testimony », *German History,* vol. 28, nº 3, 2010, p. 343-357, http://gh.oxfordjournals.org/content/28/3/343.full.pdf+html?sid=00286ae9-46fe-44d1-8a7b-69d6eee4f100.

[849] *Ibid*.

anciens nazis ayant œuvré à Auschwitz. Ainsi, le procureur en chef de Francfort, Horst Wolf, se montre extrêmement critique de l'approche de Bauer, s'opposant notamment à son projet de transférer la procédure à Francfort et obligeant Bauer à prendre une position extrêmement ferme pour défendre sa position.

2.2.2 Des notions et des dossiers complexes

> Je suis un grand admirateur des protagonistes de Nuremberg parce qu'il faut se souvenir qu'ils sont partis de rien. Il n'y avait pas de modèle. Il n'y aura pas de Cour ayant pour objet de lutter contre les criminels contre l'humanité. Ils partaient de zéro.
> Robert Badinter [850]

> Le crime contre l'humanité, c'est tuer quelqu'un sous prétexte qu'il est né.
> André Frossard[851]

a. Nuremberg et le crime contre l'humanité : étude de l'histoire

Nuremberg est le premier procès pour crimes contre l'humanité, le premier où ce crime est reconnu et jugé. Il faut tout créer, inventer, des règles de procédure aux moyens de preuve en passant par l'aménagement du tribunal. Il faut aussi qualifier les crimes et les définir. Jusqu'à Nuremberg il n'existe en droit international ni crime contre l'humanité ni responsabilité pénale internationale de l'individu. Le jugement du TMI consacre l'idée de la responsabilité pénale individuelle, quelle que soit la qualité de l'auteur de l'acte, stipulant :

> On a fait valoir que le droit international ne vise que les actes des États souverains et ne prévoit pas de sanctions à l'égard des délinquants individuels […]. Ce sont des hommes et non des entités abstraites qui commettent les crimes dont la répression s'impose, comme sanction du droit international[852].

Les difficultés rencontrées par les Alliés dans le choix de la procédure applicable ont déjà été évoquées ainsi que la façon dont les fictions les restituent. Mais la mise en place du Tribunal de Nuremberg et de son Statut s'accompagne également de

---

[850] Contribution de Alain LACABARATS, dans COTTE Bruno, GHALEH-MARZBAN Peimane, JEAN Jean-Paul, MASSE Michel (dir.), *70 ans après Nuremberg, op. cit.*
[851] FROSSARD André, *Le crime contre l'humanité*, Paris, Robert Laffont, p. 96.
[852] DE FONTETTE François, *Le procès de Nuremberg*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1996 et DE FROUVILLE Olivier, *Droit international pénal. Sources, incriminations, responsabilités,* Paris, Pédone, coll. « Études internationales », 2012.

multiples tensions et discussions avant que les quatre puissances ne parviennent à un accord, comme le relève Annette Wieviorka[853]. Un certain nombre de questions sont immédiatement évoquées, dans un premier temps entre les Américains menés par Jackson et les Britanniques dont la délégation est conduite par Sir Hartley Shawcross. Les Américains sont partisans d'invoquer la notion de « complot nazi pour dominer l'Europe », reléguant le crime de guerre au second plan. Ils insistent aussi sur la nécessité d'un procès avec un nombre limité d'accusés et des preuves peu nombreuses. À l'arrivée des délégations françaises et soviétiques, les discussions deviennent plus compliquées : il faudra deux mois pour qu'un accord soit trouvé et que le procès puisse démarrer. Les Soviétiques et les Français souhaitent en effet que l'accent soit mis sur les crimes de guerre et n'adhérent pas aux notions de « complot » et de « crime contre la paix ». Les Soviétiques exigent en outre que le procès se tienne à Berlin, dans la zone qu'ils occupent. La liste des accusés posera également un problème : les Soviétiques ne détenant qu'un seul d'entre eux, Raeder, se sentent humiliés par le choix des accusés. Comme l'écrit Robert Jackson au Président Truman : « We must establish incredible events by credible evidence[854] ». Or le travail de l'accusation est colossal : quatre chefs d'accusation (plan concerté ou complot, crimes contre la paix, crimes de guerre, crimes contre l'humanité), et vingt-deux accusés choisis avant même la rédaction de l'acte d'accusation. La tâche s'avère lourde, si lourde selon Annette Wieviorka[855] « que chaque procureur est assisté de plusieurs procureurs adjoints et d'avocats généraux. Ainsi, le juge Jackson est-il assisté d'une équipe de trente-deux avocats généraux et procureurs adjoints contre sept pour la Grande-Bretagne, neuf pour l'Union Soviétique et dix (comprenant des substituts) pour la France ». Des milliers de documents sont versés au procès, des témoins venus du monde entier sont cités par la défense et l'accusation. Or les notions de crime de guerre et de crime contre l'humanité sont très proches dans leur définition et se chevauchent d'ailleurs lors du procès. Ils sont définis ainsi par l'article 6 (b) et c) du Statut du TMI :

> (b) ' Les Crimes de Guerre ' : c'est-à-dire les violations des lois et coutumes de la guerre. Ces violations comprennent, sans y être limitées, l'assassinat, les

[853] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg*, *op. cit*., p. 17 et suiv.
[854] DOUGLAS Lawrence, *The Memory of Judgment. Making law and History*, *Trials of the Holocaust,* New Haven, Yale University Press, 2001, p. 18.
[855] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.* p. 35.

> mauvais traitements et la déportation pour des travaux forcés ou pour tout autre but, des populations civiles dans les territoires occupés, l'assassinat ou les mauvais traitements des prisonniers de guerre ou des personnes en mer, l'exécution des otages, le pillage des biens publics ou privés, la destruction sans motif des villes et des villages ou la dévastation que ne justifient pas les exigences militaires ;
>
> © ' Les Crimes contre l'Humanité ' : c'est-à-dire l'assassinat, l'extermination, la réduction en esclavage, la déportation, et tout autre acte inhumain commis contre toutes populations civiles, avant ou pendant la guerre, ou bien les persécutions pour des motifs politiques, raciaux ou religieux, lorsque ces actes ou persécutions, qu'ils aient constitué ou non une violation du droit interne du pays où ils ont été perpétrés, ont été commis à la suite de tout crime rentrant dans la compétence du Tribunal, ou en liaison avec ce crime.

Dans les deux types de crime, la notion d'assassinat de population civile est visée ainsi que la déportation. La différence majeure réside dans la dimension discriminatoire du crime contre l'humanité, qui doivent avoir été commis pour des « motifs politiques, raciaux ou religieux ». S'y ajoute la notion d'« acte inhumain » qui, en pratique, se révèle difficile à identifier. Dix-huit accusés sont inculpés pour crimes de guerre et dix-huit pour crimes contre l'humanité. Seize accusés seront condamnés pour crimes de guerre et seize pour crimes contre l'humanité, quatorze d'entre eux étant condamnés pour les deux crimes[856]. L'un des plus grands mérites du procès de Nuremberg est d'imposer la définition du crime contre l'humanité, définition qui ne cessera d'évoluer jusqu'au Statut de Rome (1998) qui institue la CPI.

b. Le droit international après Nuremberg

A la différence de la législation française, le droit international distingue le génocide du crime contre l'humanité. Le TPIY créé par la Résolution 827 du 25 mai 1993, est, en vertu de l'article premier de son Statut « habilité à juger les personnes présumées responsables de violations graves du droit international humanitaire commises sur le territoire de l'ex-Yougoslavie depuis 1991[857] ». Les articles 2 à 5 énumèrent ces violations graves : violations graves aux conventions de Genève de 1949 (art. 2), violations des lois et coutumes de la guerre (art. 3), génocide (art. 4)

[856] Seuls Von Schirach et Streicher seront condamnés uniquement pour crimes contre l'humanité.
[857] http://www.icty.org/x/file/Legal%20Library/Statute/statute_sept09_fr.pdf.

et crimes contre l'humanité (art. 5)[858]. L'article 3 du Statut du TPIR[859] reprend la définition de l'article 5 du Statut du TPIY mais avec deux différences :

- l'exigence d'un conflit armé est remplacée par celle d'une « attaque généralisée et systématique » ;
- l'attaque en question semble devoir être discriminatoire (« dirigée contre une population civile quelle qu'elle soit, en raison de son appartenance nationale, politique, ethnique, raciale ou religieuse »).

La définition est donc à géométrie variable, en fonction de la nature des conflits en cause. Mais la compétence des TPI est limitée à la fois dans le temps et dans l'espace. La Cour pénale internationale, organe permanent, va prendre le relais. Le Statut de Rome, signé par 120 États le 17 juillet 1998[860], prévoit en son article 5, la compétence de la Cour pénale internationale pour le crime de génocide, les crimes contre l'humanité, les crimes de guerre et le crime d'agression. Le génocide et le crime contre l'humanité sont définis par les articles 6 et 7 du Statut[861]. Si la définition du génocide est rigoureusement identique à celles des TPI, celle du crime contre l'humanité a été profondément modifiée. La Cour pénale internationale a élargi la définition de l'inculpation d'une manière adéquate à la multiplicité des crimes qui visent l'humanité des hommes. Aux termes du Statut de Rome, l'existence d'un conflit armé n'est plus nécessaire. De plus, l'attaque doit être généralisée ou systématique, les deux critères n'étant plus cumulatifs. La CPI opère une distanciation progressive du contexte de la guerre. Le Statut de la CPI ajoute de nouveaux actes constitutifs de crimes contre l'humanité : les crimes sexuels autres que le viol, *l'apartheid*, les déportations ou transfert forcés de population, la privation de libertés, les autres actes inhumains de caractère analogue causant intentionnellement de grandes souffrances ou des atteintes graves à l'intégrité

---

[858] http://www.icty.org/x/file/Legal%20Library/Statute/statute_sept09_fr.pdf.

[859] Résolution 955 du 8 novembre 1994, https://unictr.irmct.org/sites/unictr.org/files/legal-library/100131_Statute_en_fr.pdf

[860] Statut de Rome de la Cour pénale internationale, https://www.icc-cpi.int/NR/rdonlyres/ADD16852-AEE9-4757-ABE7-9CDC7CF02886/283948/RomeStatuteFra1.pdf. Le traité de Rome prévoit que la CPI est compétente pour les crimes de génocide, crimes contre l'humanité, crimes de guerre et éventuellement crimes d'agression, lorsque les États parviendront à un accord sur la définition de cette dernière infraction. Elle n'est pas compétente pour les crimes commis avant le 1er juillet 2002. Sa juridiction ne s'exerce que pour les crimes commis sur le territoire des États parties au traité de Rome ou par leurs ressortissants, sauf dans les cas où une situation lui est référée par le Conseil de sécurité de l'ONU.

[861] Voir https://www.icc-cpi.int/NR/rdonlyres/ADD16852-AEE9-4757-ABE7-9CDC7CF02886/283948/RomeStatuteFra1.pdf.

physique ou à la santé physique ou mentale. La liste des actes constitutifs des crimes contre l'humanité de l'article 7 du Statut du CPI est identique à celle du Code pénal français. Mais à la différence du Statut de la CPI, l'article L 212 du Code pénal punit le « plan concerté à l'encontre d'un groupe de population civile dans le cadre d'une attaque généralisée ou systématique ». Le Statut a abandonné la notion de « plan concerté » ainsi que celle de « groupe ». Il vise « toute population civile » et ajoute la notion d'action « en connaissance de cause ».

La jurisprudence de la CPI montre une interprétation extensive de la notion de crimes contre l'humanité. Mais les États membres n'ont pas encore intégré cette définition à leur droit interne. Une étude américaine datant de 2013[862], montre que sur un échantillon de 83 États ayant affirmé avoir intégré le crime contre l'humanité dans leur ordre juridique, seuls 34 (40 %) ont adopté un texte qui définit ce crime spécifiquement. Et sur les 34 États, seuls 10 ont adopté une définition du crime qui soit identique à celle contenue dans le Statut de la CPI. Sur ce même échantillon de 83 États, 58 sont des États parties au Statut et seuls 28 parmi eux intègrent le crime contre l'humanité à leur droit interne. Pourtant, selon Florent Bussy, il n'y a pas de bouleversement dans la définition du crime contre l'humanité depuis Nuremberg :

> Les changements dans la définition ne permettent pas de dire qu'il y a un bouleversement. Il y a au contraire une continuité entre Nuremberg et la CPI. Seule véritable parenthèse dans cette continuité, le statut du TPIY (Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie) qui parle d'actes « dirigés contre une population civile quelle qu'elle soit». La condition discriminatoire disparaît alors, on n'a plus affaire à une politique systématique de persécution ou d'extermination. Jurovics dit même que la condition politique disparaît alors, c'est-à-dire que le crime contre l'humanité n'est plus un crime d'État. On assiste dans ce cadre à une banalisation de la notion[863].

---

[862] GARIBIAN Sévane, « Généalogie d'un concept centenaire : le crime contre l'humanité. De sa naissance à l'ébauche d'une Convention internationale », dans Alain LACABARATS dans COTTE Bruno, GHALEH-MARZBAN Peimane, JEAN Jean-Paul, MASSE Michel (dir), *70 ans après Nuremberg : juger le crime contre l'humanité*, *op. cit.*

[863] BUSSY Florent, « Le crime contre l'humanité, une étude critique », https://www.auschwitz.be/images/_expertises/bussy.pdf. Le statut du TMI visait en effet, dans sa définition du crime contre l'humanité : « l'assassinat, l'extermination, la réduction en esclavage, la déportation, et tout autre acte inhumain commis contre toutes populations civiles », alors que l'article 7 du statut de Rome vise « une attaque généralisée ou systématique lancée contre toute population civile ».

La difficulté à définir d'une façon cohérente et unanime une telle notion sur le plan législatif a une incidence sur le travail de l'accusation, rendant encore plus ardue la preuve de l'existence de ce crime. Comme l'écrit Carla Del Ponte :

> Le génocide est le crime le plus difficile à prouver en droit international. L'accusation doit démontrer au-delà de tout doute raisonnable que l'accusé avait l'intention d'éliminer physiquement un groupe de gens ; et les personnes accusées de génocide, notamment lorsqu'elles sont aussi madrées que Milosevic, n'expriment jamais en public la moindre intention génocidaire[864].

Devant les TPI, la complexité se situe à un autre niveau. Comme le rapporte Patrick Lopez-Terres[865], ancien directeur des enquêtes auprès du Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie, mener des enquêtes sur les crimes de masse s'avère extrêmement difficile pour diverses raisons :

- une grande partie des investigations qui ne peuvent être menées que sur le terrain loin du Tribunal de La Haye sont rendues impossibles tant que les hostilités se poursuivent (en Bosnie et Croatie jusqu'en 1995, au Kosovo en 1998 et 1999, en ex République yougoslave de Macédoine en 2001).
- la nature même des conflits armés durant lesquels ces crimes ont été commis est composite : des forces combattantes engagées pas des armées régulières, rendant l'identification difficile, et des chaînes de commandement mal définies.
- la dimension internationale et transfrontalière des crimes rend les investigations plus longues. Les victimes et témoins directs sont réfugiés dans des pays d'accueil éloignés. Les témoins sont menacés. L'équipe de procureur doit parvenir à les faire bénéficier de mesures de protection.
- les suspects bénéficient de soutiens et de réseaux d'appuis solides souvent au plus haut niveau des États qui les protègent. Ils disposent ainsi d'une capacité de nuisance et de harcèlement des victimes.
- les témoins internationaux (diplomates, militaires …) sont réticents à venir témoigner.

Qu'en est-il de la représentation de ces multiples difficultés ?

---

[864] DEL PONTE Carla, *La traque, les criminels de guerre et moi…, op. cit*., p. 260.

[865] LOPEZ-TERRES Patrick, « Enquêtes et mises en accusation devant le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie », dans COTTE Bruno, GHALEH-MARZBAN Peimane, JEAN Jean-Paul, MASSE Michel (dir.), *70 ans après Nuremberg, op. cit.*

c. Les fictions

Dans *Hunt for Justice*, Louise Arbour est dépeinte comme une « stratège ». Estimant que la tactique de « publicité » adoptée jusqu'alors par le procureur Goldstone et son équipe n'aboutit à aucun résultat, elle décide de recourir aux actes d'inculpation secrets. Comme l'écrit le journaliste Jean-Jacques Frank :

> À son arrivée, Louise Arbour s'est rendu compte que « l'indignation avait atteint son seuil le plus élevé», sans que cela se traduise par des arrestations. « La confidentialité des actes d'inculpation contre ces personnes a donné aux forces de l'OTAN un avantage stratégique qui modifie profondément le niveau des risques » pour les militaires sur le terrain. Moins de risques égalent moins de morts potentiels au sein de la SFOR, égalent plus d'arrestations [866].

Dans un entretien accordé à Morgane le Houssel, Louise Arbour précise :

> Je me suis retrouvée dans une tornade politique…il a fallu que je joue à l'instinct… Au fond c'est peut-être ça qui a fait que ça a marché parce que… aucune de ces réactions n'étaient prédictibles, et peut-être que justement le sentiment d'authenticité a percé parce que personne ne pouvait le déjouer[867].

Les autres films du corpus n'abordent peu ou pas la complexité juridique des dossiers et les « contorsions » auxquelles doivent parfois se livrer les procureurs pour parvenir à leurs fins. Les difficultés sur lesquelles les réalisateurs et scénaristes concentrent leurs efforts sont d'une autre nature, sans doute plus « cinématographiques ».

2.2.3 Une limitation dans le temps et l'espace : le défi du temps et du nombre

À la complexité des notions et des dossiers, s'ajoute un défi supplémentaire plus particulier aux TPI : celui du nombre de dossiers et du temps limité pour les juger. Les TPI ont en effet été créés pour une durée précise[868]. Les magistrats rappellent constamment aux procureurs que le temps leur est compté. L'urgence et la nécessité d'aller au plus vite sont également intimement liés au fait que les TPI interviennent non en temps de paix, comme les tribunaux précédents, mais en temps de guerre.

---

[866] FRANK Jean-Jacques, « Louise Arbour, stratège de l'humanitaire », *Le Temps*, 21 janvier 1999, https://www.letemps.ch/societe/louise-arbour-strategе-lhumanitaire.
[867] LE HOUSSEL Morgane, « Louise Arbour… », art. cité.
[868] À l'origine, le TPI devait terminer ses travaux avant 2008.

Les exactions se poursuivent alors même que la justice se saisit de crimes en train de se commettre, situation tout à fait inhabituelle[869]. Pour Carla Del Ponte, le défilé des témoins lors du procès Milosevic « est une course contre la montre »[870]. Comme le rapportent Antoine Garapon et Joël Hubrecht, le juge May (Président du Tribunal), estime que « l'intérêt de la justice veut que cette affaire soit jugée aussi rapidement que possible[871] ». Il demande à l'accusation une sélection plus sévère des témoins. Garapon et Hubrecht rapportent que pour le procureur : « la complexité reste "bien trop vaste pour être complétement couverte par le présent tribunal dans le temps qui lui est réservé". Difficile en effet d'examiner en lisibilité six lieux de crimes englobant une trentaine d'endroits différents, avec seulement cinq villageois à l'audience, aux propos du reste un peu confus[872] ». Le juge Robinson s'impatiente : « Il n'est pas possible de poursuivre un accusé pour chacune des violations du droit humanitaire lorsqu'elles sont si graves et si nombreuses »[873]. Devant le TPIY, un procès dure en moyenne plus de quatre ans : la préparation prend environ deux ans, la première instance, seize mois et l'appel neuf mois.

Dans *Sturm*, Hannah Maynard et Keith Haywood tentent de défendre le droit de produire un nouveau témoin auprès du Président du Tribunal, très hostile, qui ne souhaite pas que le procès se prolonge. Il leur rappelle que le temps qui leur est imparti est compté :

> Président du Tribunal : Mais c'est vous qui nous avez mis dans cette situation difficile. Vous savez que les Nations Unies vont fermer le tribunal et vous faites venir un nouveau témoin cela provoque des réactions en chaîne.
>
> Hannah : Mais nous nous conformons aux règles du tribunal il est parfaitement légitime d'appeler un nouveau témoin au cours du procès.

---

[869] Comme le relève Pierre Hazan : « c'est comme si le Tribunal de Nuremberg avait commencé à siéger en 1944 alors que la guerre faisait toujours rage ».
[870] GARAPON Antoine, HUBRECHT Joël, « La Justice pénale internationale… », art. cité.
[871] *Ibid.*
[872] *Ibid.*
[873] Propos tirés de la conférence « Legal Legacies of Genocide : from Nuremberg to the International Criminal Courts », 21/10/2016, Paris. Le juge Robinson a été élu président du TPIY en 2008. Il était auparavant juge au sein du TPIY. Depuis 2015, il siège à la Cour internationale de Justice, l'organe judiciaire principal de l'Organisation des Nations Unies. Elle a été instituée en juin 1945 par la Charte des Nations Unies. Elle a son siège à La Haye. La mission de la Cour est de régler, conformément au droit international, les différends d'ordre juridique qui lui sont soumis par les États et de donner des avis consultatifs sur les questions juridiques que peuvent lui poser les organes et les institutions spécialisées de l'Organisation des Nations Unies autorisés à le faire.

> Président : Ce que vous faites c'est un jeu de piniata. Vous balancez un bâton par-dessus votre épaule les yeux bandés espérant toucher la bonne piniata celle qui contient le verdict de culpabilité. Ce tribunal fonctionne selon des règles et l'une d'entre elles est que chaque procès doit être mené à bonne fin rapidement dans le laps de temps adéquat qui lui est imparti et vous nous en empêchez. Vous êtes en train de rallonger le procès[874] .

Dans *Hunt for Justice*, la question du temps est également essentielle : Louise Arbour ne cesse de réclamer des délais supplémentaires aux responsables militaires pour avoir le temps d'arrêter Milosevic. Cette question du temps est curieusement absente des autres films du corpus. À Nuremberg, elle n'est pas centrale. Les criminels sont arrêtés et l'urgence n'est à ce moment-là pas celle de la recherche de ceux qui ont disparu. Le TMI dispose d'un certain luxe, celui de ne pas avoir à se presser ni pour rechercher les accusés qui sont déjà en détention, ni pour les juger. Le procès dure d'ailleurs moins d'une année, une prouesse au regard de la durée des procès devant les TPI soixante-dix ans plus tard. Dans *Im Labyrinth des Schweigens*, la question du temps et de l'urgence à agir n'est pas au centre du scénario.

Seul Radmann semble être habité par un sentiment d'urgence, urgence liée uniquement à son désir obsessionnel d'arrêter Mengele, oublieux des autres suspects dont l'un parvient d'ailleurs à lui échapper. Nulle urgence non plus dans *Largo Winch* 2, film dans lequel la procureure semble disposer non seulement de moyens matériels illimités mais également du temps suffisant pour établir les preuves nécessaires à l'arrestation du suspect. Un autre défi est lancé aux procureurs des procès pour crimes contre l'humanité : celui du nombre, nombre d'accusés, nombre de crimes, nombre de lieux où se sont déroulés les massacres. À propos des TPI, Antoine Garapon et Joel Hubrecht évoquent le fait que :

> le Tribunal doit faire face avec des moyens finis à nombre potentiellement infini d'affaires – les graves infractions commises dans au moins trois théâtres d'opérations différents mais néanmoins liés entre eux. Il est donc acculé à faire des choix en fonction de la rareté de ses ressources. Le problème majeur de la justice des crimes de masse est par définition de faire face au grand

[874] *Sturm*, TC 01:02:50.

> nombre de crimes. Comment juger sans démesure un crime aux proportions inédites[875] ?

Ainsi, fin mai 2002, soixante-quatorze accusés avaient comparu, trente-deux avaient été jugés et vingt-trois mandats d'arrêt étaient en cours. La durée moyenne de préparation d'un procès était de deux ans, son déroulement en première instance de seize mois et il fallait compter plus de neuf mois pour un appel. Par comparaison, le TMI est parvenu à juger vingt-deux accusés en moins d'un an immédiatement après la fin de la guerre. Le procès Eichmann a duré huit mois et le procès de Francfort un peu moins de deux ans pour vingt-quatre accusés, avec une instruction de cinq ans. Mais ces deux derniers procès se sont déroulés près de vingt ans après les crimes. Les accusés étaient beaucoup moins nombreux et certaines des preuves avaient pu être amassées au cours des années. La spécificité des TPI est de poursuivre un nombre illimité de suspects dans un temps limité. Pour Bruno Cathala s'opposent « le temps du procès d'une part qui renvoie à l'horloge interne de l'institution ; le statut particulier du TPIY d'autre part qui doit articuler son temps à celui de la communauté internationale et à celui de l'ex-Yougoslavie ». Comme l'écrivent justement Antoine Garapon et Joël Hubrecht : « le juge n'a pas qu'une balance à la main, il doit aussi garder l'œil sur le sablier[876] ».

Dans les fictions du corpus, ce « défi du nombre » est évoqué en filigrane : symbolisé par des images récurrentes de piles de dossiers ou de murs couverts de photos des crimes et des criminels :

Figure 80 : Im Labyrinth des Schweigens

Figure 81 : J'étais à Nuremberg

[875] GARAPON Antoine, HUBRECHT Joël, « La Justice pénale internationale… », art. cité
[876] *Ibid*.

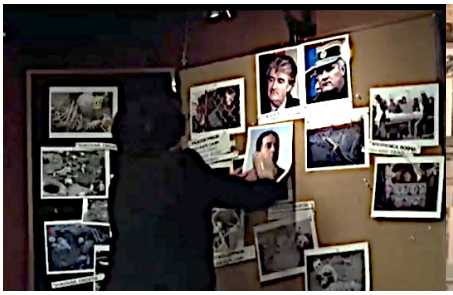


Figure 82 : Hunt for Justice

Figure 83 : Ustanicka Ulica

Figure 84 : Im Labyrinth des Schweigens

Figure 85: Resolution 819

Figure 86 : Hunt for Justice

Figure 87 : Im Labyrinth des Schweigens

Figure 88 : Hunt for Justice

Figure 89 : Nuremberg

2.2.4 Faire face à des crimes sans nom : l'émotion

Nous sommes en présence d'un crime sans nom

Winston Churchill[877]

[877] Churchill, informé des massacres perpétrés par les *Einsatzgruppen* dans l'URSS envahie, prononçait ces mots à la BBC dès le mois d'août 1941.

a. Le droit et la raison

Le droit semble renvoyer avant tout à la raison. Le Code de procédure pénale français prévoit d'ailleurs « l'encadrement des émotions[878] ». Les jurés prêtent serment « de n'écouter ni la haine ou la méchanceté, ni la crainte ou l'affection ». Les témoins doivent également s'engager à « parler sans haine et sans crainte, de dire toute la vérité, rien que la vérité ». Comme l'écrit Christiane Besnier, docteur en ethnologie : « le procès traversé par tant de passions se fraye un chemin vers la raison[879] ». Mais, comme le relève Jean-Louis Gillet, Président de chambre honoraire à la Cour de cassation et rédacteur en chef de la revue *Les Cahiers de la Justice*[880], « […] la recherche de la vérité et l'application raisonnée du droit, deux finalités de la justice, peuvent entretenir avec le trouble émotionnel, un rapport difficile[881] ». L'émotion est inhérente aux procès criminels. Lors d'un tel procès, il n'est pas rare que l'émotion s'empare non seulement des personnes appelées à témoigner mais aussi du public, des jurés quand il y en a, des avocats et même parfois des juges voire des accusés. Jean-Louis Gillet, explique :

> le procès va multiplier les occasions d'émotion. La colère, la compassion, l'affection, l'inimitié, la jalousie, le dépit, la peur, l'agressivité, tout cela transporte l'émotion, pour ainsi dire, chez soi dans la Justice. La discussion contradictoire, qui fait l'essence de la démarche judiciaire, réanime volontiers, dans la Justice, la flamme de l'émotion[882].

Comme le souligne Fréderic Chauvaud, professeur d'histoire contemporaine :

> La cour d'assises est assurément la scène la plus théâtrale des juridictions répressives et les émotions y jouent, à de nombreuses reprises, un rôle essentiel : au moment de l'installation du public, lors de l'entrée de la cour, pendant la lecture de l'acte d'accusation comme pendant les débats, sans oublier la réception du verdict. Les émotions contribuent à amoindrir un argument ou au contraire à le rehausser. Elles ont le pouvoir de discréditer une démonstration ou au contraire, de transformer une hypothèse invraisemblable

---

[878] Articles 304 et 331 du Code de Procédure pénale.
[879] BESNIER Christiane, « Les émotions à l'audience criminelle. Une comparaison France/États-Unis », *Les Cahiers de la Justice,* nº 1, 1/2014, p. 49-61.
[880] La revue *Les Cahiers de la Justice* a consacré un numéro aux « émotions dans le prétoire ».
[881] GILLET Jean-Louis, « L'émotion : s'en accommoder, s'en méfier, s'en féliciter », *Les Cahiers de la Justice*, nº 1, 1/2014, téléchargé à l'adresse https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-la-justice-2014-1.htm?contenu=sommaire.
[882] *Ibid*. Émission « Le droit se livre » (neuvième numéro) : les émotions dans les prétoires ; dossier réalisé par la revue *Les Cahiers de la Justice*, interview de Jean-Louis Gillet, rédacteur en chef de cette revue, http://www.justice.gouv.fr/art_pix/script_itw_gillet.pdf.

> en solution séduisante. Elles peuvent rendre sympathique celui qui se trouve dans le box des accusés ou bien en faire immédiatement un personnage repoussant, une fois métamorphosé en monstre moral considéré comme irrécupérable pour la société[883].

Aux États-Unis, un mouvement dénommé *Droit et émotion* s'est développé pour approfondir l'importance des émotions dans le raisonnement juridique et judiciaire et mieux les maîtriser[884]. Un séminaire intitulé « Droit et émotions » s'est d'ailleurs déroulé à Paris, à l'institut de recherche juridique de la Sorbonne (IRJS), de novembre 2020 à mai 2021[885]. L'objectif affiché de ce séminaire était de « discuter de la prise en compte de l'émotion par le droit. Se tenant toutes les deux semaines, les premières séances ont permis une discussion avec d'autres disciplines, comme la philosophie et l'anthropologie, avant que les différentes branches du droit ne soient explorées tout au long de l'année ».

Si des crimes de droit commun suscitent des réactions émotionnelles fortes, il est certain que les crimes de masse sont à plus forte raison susceptibles de provoquer parmi ceux qui les découvrent, un malaise profond, une réaction vive. L'opinion publique, les spectateurs du procès, ont une importance capitale dans le déroulement de la justice. Le procès revêt la forme d'une mise en scène, empruntant largement aux formes de la représentation théâtrale. Pour fonctionner, la justice a besoin d'un public. La publicité tant des débats que du prononcé de la décision, est d'ailleurs l'un des principes fondamentaux de la justice. Consacré par l'article 6-1 de la Convention européenne des droits de l'homme, cette règle est inscrite dans le Code de procédure pénale français[886]. Il y est précisé que ce principe s'applique même dans le cas des crimes les plus graves comme le crime contre l'humanité, sauf huis clos décidé pour protéger l'audition d'un témoin. L'ancienne juge d'instruction Xavière Siméoni s'exprime sur sa présidence du procès de deux bourgmestres rwandais[887]. Elle explique que la question de l'émotion est récurrente

---

[883] CHAUVAUD Frédéric, « Pleurs, effroi et rires dans les prétoires. Le triomphe de l'émotion en cour d'assises (1880-1940) », *ClioThémis, Revue électronique d'Histoire du Droit*, nº 8, 2015, https://doi.org/10.35562/cliothemis.1479.

[884] JEULAND Emmanuel, « Le juge et l'émotion », https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01790855v2/document

[885] Programme accessible sur https://irjs.pantheonsorbonne.fr/evenements/seminaire-droit-et-emotion.

[886] Code de procédure pénale.

[887] Propos tirés d'un Webinaire du 29 avril 2021 organisé dans le cadre de l'exposition « Filmer les procès, Rwanda », Archives nationales, 20/05/21 au 18 /12/21,

dans toutes les Cours d'assises, inhérente à la fonction, qui requiert d'entendre le récit de vies bouleversées :

> Devant la Cour d'assises on ne juge que des drames humains, que des vies absolument chaotiques, des vies bouleversées, et des vies bouleversantes. Quand on est magistrat, président de la Cour d'assises, on n'est pas barricadés face à cette émotion. On n'est pas comme le pensent certains, des espèces de gens derrière des robes rouges ou des robes noires qui seraient dépourvus de toute humanité. On est des gens comme les gens qu'on juge […]. L'émotion pour moi est quelque chose de très difficile […] c'est quelque chose qui moi me fait toujours peur, parce que j'ai toujours peur qu'elle déborde à l'audience. Et mon idée est qu'il ne faut surtout pas que le président l'exprime cette émotion, parce qu'il doit rester tout à fait dans une neutralité la plus parfaite possible et c'est très compliqué. Il y avait un avocat célèbre qui avait dit il y a quelques années «quand l'émotion rentre dans le prétoire, la justice en sort ». […] On ne peut pas juger que sur l'émotion […] elle peut nous emmener dans des niveaux qu'on ne maîtrise plus et qui nous feraient juger de façon la plus partiale possible. Donc il faut la mettre à distance[888].

Xavière Siméoni ajoute que si cette émotion est malaisée à contenir dans tous les procès d'assises, les procès pour crimes contre l'humanité ou pour génocides ajoutent une difficulté supplémentaire. Dans tous les procès pour crimes contre l'humanité objets de cette étude, s'il n'y a pas toujours de jury, il y a des spectateurs. Et ces spectateurs manifestent leur approbation ou désapprobation, parfois bruyamment, dans la limite de ce que le Président du Tribunal tolère. Antoine Garapon précise à ce sujet : « un certain nombre d'obligations sont imposées au spectateur : il doit rester assis, se taire, ne pas fumer et ne pas manifester son opinion. La publicité ne va pas sans le respect dû à la majesté de la justice : le public est admis aux audiences, à la condition de conserver une attitude déférente et de ne pas gêner la marche des débats [889] ». Pourtant, les réactions du public sont bien présentes : dans les différents procès objets de cette étude, elles sont même vives. Ainsi, au procès Eichmann par exemple, lorsque l'accusé affirme qu'il ignorait si les « transports » étaient destinés à l'extermination ou non, on peut entendre les

---

https://www.youtube.com/watch?v=J_M6Bc2Tdjs. Filmer les procès, Rwanda, Archives nationales, https://www.youtube.com/watch?v=J_M6Bc2Tdjs.

[888] Xavière Siméoni, dans « Filmer les procès, Rwanda », Archives nationales, du 20/05/21 au 18/12/21, https://www.youtube.com/watch?v=J_M6Bc2Tdjs.

[889] GARAPON Antoine, *Bien juger…*, *op. cit.*, p. 112.

protestations indignées des personnes présentes dans la salle, rappelées immédiatement à l'ordre par le juge Landau s'exclame vivement « Non, je répète non. Je ne permettrai pas cela et je ne veux pas avoir à le répéter. Si nécessaire, je ferai évacuer le public ». À plusieurs reprises, le juge Landau interviendra ainsi dans le procès, indiquant au public qu'il doit se taire.

Michal Shaked rapporte que le juge Landau craignait de ne pas parvenir à diriger un procès auxquels assistaient tant de personnes encore marquées par la Shoah[890]. Il craignait également que le tribunal ne se transforme en carnaval en raison de l'euphorie due à la capture d'Eichmann[891]. Les images animées du procès montrent que Landau est en alerte permanente, intervenant à de nombreuses reprises pour ramener le calme dans la salle. Il fait évacuer un perturbateur dont il estime qu'il exprime avec trop de véhémence sa désapprobation. Il finit même par suspendre l'audience lorsque, durant le témoignage de Pinchas Freudiger[892], les protestations du public deviennent trop bruyantes. Roger Grenier explique au sujet du rapport entre le public et les membres du prétoire :

> Le dialogue entre l'accusé et les principaux personnages du drame judiciaire est rendu encore plus difficile par la présence de journalistes et de public qui ajoutent au climat de l'audience, déjà propice aux malentendus, la pression affective et illogique d'une conscience collective[893].

Les victimes et le public présents dans la salle réagissent aux récits des crimes commis, allant parfois jusqu'à perturber le bon déroulement de la procédure. Devant les Tribunaux pénaux internationaux, une vitre sépare le public du prétoire, sorte d'écran de protection des victimes. Dans l'hypothèse où le témoin qui est à la barre a besoin d'une protection accrue, des rideaux sont tirés (devant le TPIY) et la

---

[890] SHAKED Michal, « The Unknown Eichmann Trial… », art. cité.

[891] *Ibid*. : « Many years later, Landau recalled his concerns in the days leading up to the trial that 'it would be difficult to prevent the expected outburst of tempers due to the trial's arousal of memories of the Holocaust, which were still fresh in the hearts and minds of many people'. He also feared that in the wake of the public's euphoria over Eichmann's capture, the trial would become 'a carnival'. He resolved to firmly prevent any disturbance in the courtroom, although he understood perfectly well the intensity of the audience's emotions. »

[892] Pinchas Freudiger était l'un des dirigeants de la communauté orthodoxe de Budapest en 1944. Président du *Judenrat* en Hongrie, il parvint à sauver sa famille et lui-même en payant un pot de vin à Kurt Becher, un représentant de Himmler en Hongrie. Durant son témoignage, une personne dans le public l'invectiva ainsi « vous avez collaboré avec les Allemands et sauvé votre famille ! », cité en partie dans SHAKED Michal, « The Unknown Eichmann Trial… », art. cité.

[893] GRENIER Roger, *Le rôle d'accusé,* Paris, Gallimard, 1949, p. 54, cité dans GARAPON Antoine, *Bien juger…*, *op. cit.*, p. 110.

vitrine située entre le prétoire et la salle réservée au public est brouillée (devant la CPI). Comme le relève Camille Marquis-Bissonette :

> D'autres mesures sont aussi à la disposition du témoin s'il ne veut pas être vu de l'accusé. De fait, les rideaux peuvent aussi être tirés plus avant si le témoin ne désire pas voir l'accusé. Il peut aussi livrer son témoignage par vidéoconférence ou à partir d'une salle adjacente, indépendante de la salle d'audience. Ces mesures ne sont toutefois pas réciproques : l'accusé détient évidemment le véritable nom du témoin et peut le voir au minimum sur son écran, dans tous les scénarios envisagés[894].

Ainsi, ne peut être entendu dans cette salle que ce qui est émis dans les micros des différents acteurs du procès.

Figure 90 : Salle de la CPI – le public est placé en hauteur et séparé du tribunal par une vitre
Source https://www.icc-cpi.int/Pages/item.aspx?name=pr1356

Les raisons de la mise en place de cette vitre protectrice, instituée devant les TPI, ne sont pas des plus claires et il n'a pas été possible de trouver d'explication satisfaisante à ce sujet. Les vitres, qui sont également pare-balles servent tout autant à protéger les victimes ou témoins de tentatives d'intimidation par des accusés qu'elles visent à soustraire ceux-ci à d'éventuelles agression d'un membre extérieur. Les réactions de la salle ne sont pas perceptibles par les personnes présentes dans le tribunal, ce qui instaure une distance entre la justice et les justiciables, distance critiquée par Sylvie Lindeperg qui explique qu'ainsi le public « disparaît » en quelque sorte du prétoire :

---

[894] MARQUIS-BISSONETTE Camille, « Modernité et protection, visite des locaux de la Cour pénale internationale », https://www.quidjustitiae.ca/blogue/modernite-et-protection-visite-des-locaux-de-la-cour-penale-internationale.

> L'autre disparition notable est celle du public présent à l'audience qui conduit à effacer le tiers au nom duquel la justice internationale est rendue. L'absence de vues sur les spectateurs est déjà inscrite dans l'architecture des tribunaux : dans les enceintes de La Haye, Arusha ou Phnom Penh, le public est séparé physiquement de la Cour par une vitre de protection. Pour lui restituer une vision moins altérée et lointaine, les salles des tribunaux internationaux sont équipées d'écrans plats qui transmettent les images enregistrées en régie. Par un nouveau paradoxe, les spectateurs présents à l'audience se trouvent invités à suivre les débats à travers le filtre de la vidéo qui consacre le primat du visible sur la parole et sur son écoute. Ce rapport inégal entre l'image et le son, qui caractérise l'audiovisuel, s'inscrit désormais dans le lieu réel des procès. Le dispositif est redoublé par les écrans individuels placés devant les acteurs des procès internationaux, au risque d'en altérer légèrement le cours[895].

L'éloignement ainsi instauré entre les acteurs actifs de la justice et ceux plus passifs représentés par le public permet une mise à distance de manifestations d'émotions, en même temps qu'il prive en quelque sorte le procès d'un de ses éléments essentiels : la présence physique du public constitué en tiers distant, muet. L'une des raisons de cette « mise à distance » par l'architecture des tribunaux pénaux internationaux tient peut-être à la place qu'occupe l'opinion publique. Celle-ci peut également devenir un acteur central en s'invitant dans la procédure ou même, en exigeant que la justice soit rendue. Ainsi, la création du TPIY répond-elle en grande partie à l'émotion de l'opinion publique. Comme le souligne Antoine Garapon, les tribunaux pénaux internationaux sont destinés en grande partie à fournir un exutoire à l'émotion soulevée par les crimes de Bosnie[896]. Enfin, en ce qui concerne les procureurs, la mission d'enquêter sur des crimes d'une telle ampleur est sans doute l'une des plus difficiles qui puisse leur être confiée. Pourtant, durant le temps du procès, les procureurs disposent, par rapport au juge, d'un certain avantage. Car si le juge (surtout en *common law*) ne peut se permettre de donner à voir ses émotions, le procureur, comme l'avocat, peut, bien sûr dans une certaine limite, exprimer, utiliser, jouer sur le registre émotionnel pour tenter de convaincre juges et jurés lorsqu'il y en a. Durant le procès d'Auschwitz-Francfort, les trois jeunes procureurs sont confrontés à un vase défi émotionnel. Julia Wagner explique à leurs propos :

---

[895] LINDEPERG Sylvie, « Du prétoire à l'écran… », art. cité, p. 507-518.
[896] GARAPON Antoine, *Des crimes qu'on ne peut punir…*, *op. cit.*

> Faced with the numerous practical and psychological challenges of mounting a large-scale investigation into Nazi crimes, the Frankfurt prosecutors constantly had to negotiate their emotional responses with interpretations of their professional role and responsibilities. […]. Prosecutor Wiese, who joined the investigation in the spring of 1963, explained that while he initially reacted with horror and shock when confronted with the crimes of the suspects, he soon learned to control these emotions. His language mirrors the process of distancing himself from the subject by choosing to speak of himself in the third person : *"*At first one could not comprehend how something like this is possible. Then one read up, also regarding the structure of the camp and how everything was connected. One did suffer from it, dreamt about it at night—this I admit with complete honesty. But after a certain time the inner person built up a protection layer[897] *"*.

Joachim Kügler, l'un des autres procureurs du procès de Francfort ajoute :

> I sensed that pathological conditions developed inside me because of the strain of the content we were dealing with. I boarded a tram, looked at the passengers and thought: well, who of those was in it too? That then went a little [too] far. I can put up with a lot, but somewhere I too have a soft spot. And when there is talk about children ... Hm, the topic of sending trainloads of children into the gas [chambers], that's when the tears well up within me [das große Heulen], for example. Despite that the fact that it really should not make a difference whether it is an old man or a child. But there are emotions at work which cannot be controlled. That was simply too much. Later I tried to work like crazy ... to suppress it[898].

---

[897] WAGNER Julia, « The Truth about Auschwitz… », art. cité : « Confrontés aux nombreux défis pratiques et psychologiques que représente la mise en place d'une enquête à grande échelle sur les crimes nazis, les procureurs de Francfort ont dû constamment négocier leurs réactions émotionnelles avec les interprétations de leur rôle et de leurs responsabilités professionnelles [...]. Le procureur Wiese, qui a rejoint l'enquête au printemps 1963, explique que s'il a d'abord réagi avec horreur et choc lorsqu'il a été confronté aux crimes des suspects, il a rapidement appris à contrôler ces émotions. Son langage reflète le processus de distanciation du sujet en choisissant de parler de lui à la troisième personne : 'Au début, on ne pouvait pas comprendre comment une telle chose était possible. Puis on s'est documentés, notamment sur la structure du camp et sur la façon dont tout était lié. On en souffrait, on en rêvait la nuit – je l'admets en toute honnêteté. Mais après un certain temps, on a construit une couche de protection' ».

[898] *Ibid*. : « Je sentais que des conditions pathologiques se développaient en moi à cause de la tension du contenu que nous traitions. Je suis monté dans un tram, j'ai regardé les passagers et j'ai pensé : eh bien, qui de ceux-là était aussi dans le tram ? C'est alors allé un peu [trop] loin. Je peux supporter beaucoup de choses, mais quelque part, j'ai aussi un faible. Et quand on parle d'enfants... Hm, le fait d'envoyer des trains entiers d'enfants dans les chambres à gaz, c'est là que les larmes me montent aux yeux [*das große Heulen*], par exemple. Malgré le fait que cela ne devrait pas faire de différence qu'il s'agisse d'un vieil homme ou d'un enfant. Mais il y a des émotions à l'œuvre qui ne

Sur le site officiel du film *Im Labyrinth des Schweigens,* on peut lire :

> Le travail d'enquête était profondément perturbant psychologiquement pour les enquêteurs aussi. D'un côté, ils étaient confrontés à des suspects qui refusaient catégoriquement de reconnaître leur culpabilité ou leur responsabilité dans les crimes commis. De l'autre côté, chaque jour, ils devaient recueillir les dépositions des survivants et leur poser des questions détaillées et inévitablement dérangeantes sur les charges spécifiques. Ils passèrent deux longues années à enquêter et à questionner des centaines de témoins : les survivants d'Auschwitz, mais aussi les SS qui à Auschwitz avaient pris part à la machine d'extermination mais qui ne pouvaient être inculpés en raison d'un manque d'éléments précis[899].

Durant le procès, il arrive que les procureurs, face aux criminels, ne puissent garder leur calme. Ainsi, Julia Wagner rapporte qu'au procès de Francfort, Joachim Kügler répondit à Robert Mulka[900] qu'il n'avait pas agi comme un soldat mais comme le membre d'un commando de meurtre en uniforme, l'accusant même d'être un menteur[901]. Au cours du procès Eichmann, le procureur Hausner s'emporte à plusieurs reprises contre Eichmann, se montrant parfois arrogant et brutal.

Plus tard, en ex-Yougoslavie, Louise Arbour découvre à son arrivée au TPIY l'horreur des crimes commis, rapportant : « La première année, cela a consumé toutes mes capacités intellectuelles et émotives[902] ». Carla Del Ponte ajoute :

> Ce double poste n'avait rien de commun avec tout ce que j'ai pu faire jusqu'alors. Il m'imposait d'affronter la réalité glaçante du génocide et des crimes contre l'humanité : la puanteur des charniers, le regard vide des victimes de viol, le désespoir de millions de déracinés, le spectacle bouleversant de villages entièrement rasés. Des crimes de cette ampleur n'ont jamais une simple portée locale. Ils touchent chacun d'entre nous, où que nous vivions. Ils violent des principes sacrés et piétinent les droits et la dignité de l'être humain[903].

---

peuvent être contrôlées. C'était tout simplement trop. Plus tard, j'ai essayé de travailler comme un fou... pour le supprimer ».

[899] Site officiel du film *Im Labyrinth des Schweigens*, http://www.sonyclassics.com/labyrinthoflies/..

[900] Robert Mulka était un lieutenant SS et l'adjoint du commandant du camp d'Auschwitz Rudolf Höss de février 1942 à mars 1943. Il fut condamné à 14 années de prison par le tribunal de Francfort pour avoir aidé et encouragé le meurtre de 750 personnes à au moins quatre reprises.

[901] WAGNER Julia, « The Truth about Auschwitz… », art. cité.

[902] FRANCO Alain, « Louise Arbour Le procureur de fer », *Le Point,* 28 février 1998, http://la-loupe.over-blog.net/article-louise-arbour-le-procureur-de-fer-73281477.html.

[903] Carla Del Ponte, à propos de sa nomination en qualité de procureure générale du TPIY et du TPIR en septembre 1999.

b. Les émotions dans les fictions

Dans les fictions du corpus, les personnages fictionnels de procureurs sont confrontés à de nombreuses émotions, émotions qui parfois entravent leur capacité à poursuivre leur mission avec la sérénité et la distance nécessaire[904]. L'empathie croissante qu'éprouvaient certains des procureurs fictionnels pour les victimes a été relevée. Si l'on suit le schéma de Joseph Campbell, le moment où les procureurs expriment une vaste panoplie d'émotion correspond au « passage du seuil de l'aventure », le moment du nœud dramatique de l'histoire[905]. Deux groupes d'émotions ont été identifiés : le premier groupe constitué par les procureurs bouleversés par le sort des victimes. Ils sont finalement curieusement assez peu nombreux. Le second groupe est celui des procureurs dont les réactions émotionnelles répondent à d'autres raisons, assez variées et qui tiennent majoritairement à leur histoire personnelle.

i. Des émotions déclenchées par les victimes

Dans l'ensemble des films du corpus, seuls trois personnages de procureurs semblent véritablement bouleversés par les récits des violences subies par les victimes des criminels génocidaires. Deux femmes, Louise Arbour et Hannah Maynard, apparaissent très visiblement ébranlées.

Figure 91 : Louise Arbour, Hunt for Justice

Sur cette image, Louise Arbour se trouve dans l'hélicoptère qui la ramène d'une visite à Vukovar, lieu de massacre. Juste avant, elle s'est entretenue avec les mères des victimes, dont l'une d'entre elles lui a remis la photo de son fils. Après avoir entendu les mères de Vukovar, elle s'est rendue avec le médecin légiste sur les lieux

[904] Le combat que mènent les procureurs au nom des victimes a été évoqué dans la première partie de ce travail.
[905] Voir le schéma de J. Campbell.

du charnier, se confrontant aux restes humains et aux odeurs de cadavres. Mais l'émotion surgit de façon inattendue, lorsqu'elle contemple la photo que lui a confiée une mère éplorée, et qu'elle a conservée dans sa poche. À l'abri des regards, elle peut enfin se laisser aller. Ce sera d'ailleurs la seule et unique fois dans la fiction, que le spectateur verra Louise Arbour baisser sa garde ainsi. Quelques minutes avant cette scène, elle a d'ailleurs expliqué au capitaine Tanner, dubitatif, qui lui reprochait d'être trop « détachée » : « La loi est une chose si merveilleusement complexe que l'on ne peut pas l'encombrer de sentiments[906] ». Hannah Maynard est un personnage plus complexe. Au tout début du film, apparaît comme un personnage froid et sévère. Nul sentiment ne semble devoir interférer avec son action. Lorsque l'unique témoin de son dossier vient la voir dans sa chambre d'hôtel après l'échec de la reconstitution et la découverte que le témoin a menti, Maynard le rabroue avec dureté :

> H Maynard Allez-vous me dire pourquoi vous avez menti ?
>
> Alen : Il faut absolument que vous le fassiez condamner.
>
> H Maynard : Dans ce cas je vais avoir du pain sur la planche parce que vous nous avez fait perdre beaucoup de temps et si vous n'avez plus rien à me dire...
>
> Alen Haradjedvic : Ce que j'ai dit est vrai.
>
> H Maynard : Qu'est-ce qui est vrai dans votre histoire à dormir debout ? Vous nous avez vraiment pris pour des imbéciles. Nous pourrions vous faire emprisonner pour faux témoignage. Cela vous est égal n'est-ce pas ? Parce que vous êtes, pour je ne sais quelles raisons, fermement convaincu qu'il est coupable. Mais ça ne marche pas comme ça non. Vous êtes devant un tribunal. Vous voulez que Duric soit puni ? C'est ce que je veux aussi. Parce que c'est un criminel. [...] Vos mensonges ont ruiné des années de travail. Et si vous continuez à me faire perdre mon temps, vous pourrez aller à l'aéroport en personne pour accueillir Duric quand il sera libéré. Parce qu'il le sera, voilà ce que vous aurez réussi à obtenir avec votre témoignage à la noix[907].

La procureure est furieuse contre le témoin qui, selon elle, lui a fait « perdre son temps ». Elle s'exprime sous le coup de la colère sans prendre en compte la grande émotion du témoin. Le suicide de celui-ci, qui intervient juste après leur conversation, créer une sorte d'« électrochoc » Hannah Maynard est au seuil de l'étape 5 du schéma de Joseph Campbell, étape dite du « passage du seuil de

---

[906] *Hunt for Justice*, TC 18:40.
[907] *Sturm*, TC 19:31.

l'aventure[908] ». C'est un moment important, du nœud dramatique, du moment où l'histoire bascule. Hannah Maynard va se transformer, devenir plus humaine, plus empathique. Sur les images suivantes, Hannah Maynard (*Sturm)* apparaît successivement atterrée, puis effondrée lorsqu'elle apprend que son témoin principal, Alen Haradjedvic, s'est suicidé :

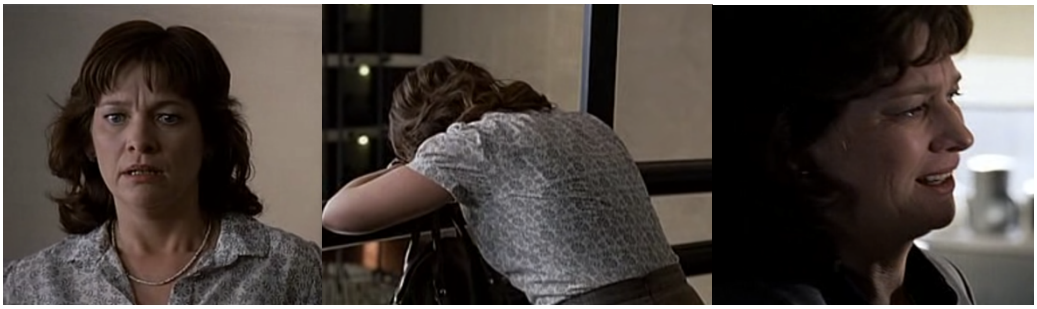


Figure 92 : Hannah Maynard, Sturm

L'actrice Kerry Fox, qui incarne la procureure explique d'ailleurs à propose de son rôle :

> J'ai dû camper un personnage qui parvient à capter le public sans le séduire d'emblée. Je crois qu'elle étouffe une bonne partie de ses sentiments. Au début de l'histoire, elle est prête à une métamorphose, mais elle n'a pas encore trouvé le moyen de l'accomplir[909].

Johann Radmann, le procureur de *Im Labyrinth des Schweigens* est sans doute celui qui, parmi tous les procureurs de notre corpus, apparaît comme le plus ébranlé, le plus profondément troublé, déstabilisé même, par les souffrances des victimes de la Shoah. Ce choix scénaristique est sans doute motivé par plusieurs raisons. L'une d'entre elles est la volonté affichée du réalisateur de mettre en lumière le silence de l'Allemagne de l'après-guerre sur les crimes nazis. Une autre est de redonner la parole aux victimes. Mais la raison principale est sans doute l'histoire personnelle de Giulio Ricciarelli sur laquelle la troisième partie de ce travail reviendra. À la différence de Hannah Maynard et de Louise Arbour, le personnage de Radmann ressent un immense sentiment de culpabilité vis-à-vis des victimes, sentiment qui l'empêche d'exercer sa mission de procureur avec la sérénité nécessaire. Ce sentiment, qui est sans doute une transposition de celui de Ricciarelli repose sur son aveuglement, terme qu'il emploie à plusieurs reprises dans le film, l'ignorance dans

[908] Voir le schéma de J. Campbell.
[909] Entretien avec Kerry Fox – Hannah Maynard, https://www.cinemotions.com/La-Revelation-tt77181/interviews/interview-92301.

laquelle il a toujours vécu jusqu'alors. Ce sentiment de culpabilité le pousse à mener une quête personnelle, étrangère à la mission qui lui a été confiée : la traque de Mengele. Bien que Bauer lui intime l'ordre de ne pas poursuivre Mengele, Radmann se lance à sa poursuite dans l'idée sans doute de « réparer » l'assassinat de la famille de son ami Simon. Il outrepasse ses fonctions de procureur en décidant de poursuivre un criminel pour des raisons émotionnelles et personnelles. À plusieurs reprises, il rêve de Mengele, et de ses expériences terrifiantes jusqu'à voir en songe le visage de son propre père à la place de celui de Mengele. Radmann est hanté par les crimes nazis. Les témoignages des victimes, qu'il est le seul avec Madame Schmitchen à entendre entament profondément ses convictions et le conduisent progressivement à la démission. La jeunesse et la naïveté de Radmann accentuent sa fragilité. Ses émotions le dominent mais le « voyage » qu'il accomplit, voyage conforme à celui du héros de Campbell, va lui permettre de parvenir à équilibrer ses émotions, à les transcender pour parvenir au terme de sa quête finale, le procès. Sur l'image suivante, Johann Radmann vient d'entendre le premier témoignage d'un survivant d'Auschwitz. Son visage est fermé, inexpressif, son regard est vague, il n'est déjà plus vraiment là. Il tente vaguement et sans conviction de réconforter son assistante qui sanglote, bouleversée.

Figure 93 : Johann Radmann, Im Labyrinth des Schweigens

À ce moment du film, Radmann se situe, tout comme Hannah Maynard lorsqu'elle apprend le suicide de son seul témoin, au seuil de l'étape 5 du schéma de Joseph Campbell, étape dite du « passage du seuil de l'aventure ». Cette première rencontre émotionnelle, ce premier choc, sera suivi par d'autres, nombreux, tout au long du film. Radmann apparaît en proie à une grande confusion émotionnelle, confusion qui contraste fortement avec l'aspect extérieur lisse et sans aspérités de l'acteur. Sur les images suivantes, on le voit tour à tour, le visage défait, les yeux rougis, le teint

pâle. Radmann opère une sorte de « mue » à la fois intérieure et extérieure : il mûrit et tant son visage que son allure en portent les stigmates.

Figure 94 : Johann Radmann, Im Labyrinth des Schweigens

Sur cette dernière image, Radmann rentre au parquet après s'être follement et vainement lancé à la poursuite de Mengele qui lui a une nouvelle fois échappé. Il apparaît le visage défait, la cravate en bataille, les vêtements froissés : tout son être exprime le désarroi. Radmann intériorise la souffrance des victimes. Il épouse leurs causes, se les appropriant, en faisant une affaire personnelle. À son ami Simon sanglotant après lui avoir révélé les tortures pratiquées par Mengele sur ses filles jumelles, il affirme[910] : « On jugera ce docteur, je vous le promets ». C'est en vertu de cette promesse faite à son ami, que, délaissant son enquête, il se lance à la recherche de Mengele, en dépit des nombreux avertissements de Bauer. Les témoignages des rescapés, qui suivent presque immédiatement les révélations de Simon sur Mengele, sont entendus par Radmann seul et son assistante. Hormis les images muettes des survivants, seul le visage de Radmann apparaît, en gros plan, comme s'il était seul à « absorber » en quelque sorte, les récits d'horreurs que le spectateur peut deviner. Sur l'image suivante, le visage de Radmann, en très gros plan, manifestement pleinement attentif au récit de la personne qui lui fait face,

[910] *Im Labyrinth des Schweigens*, TC 46:26.

apparaît impassible. Mais si l'on regarde plus attentivement, le regard du jeune procureur, comme frappé de stupéfaction, apparaît comme reflétant le récit du témoin.

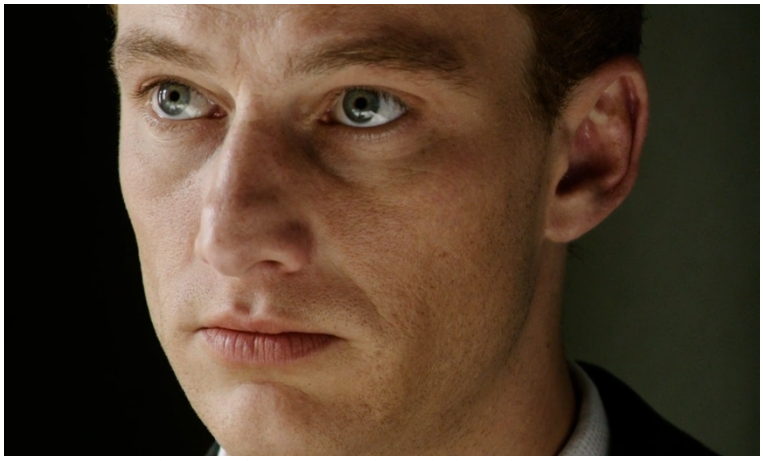


Figure 95 : Johann Radmann, Im Labyrinth des Schweigens

Le plus étonnant est l'absence totale de mots, ou de commentaires dans cette séquence de témoignages, accompagnée uniquement d'un chant déchirant. Ni Radmann, ni Schmittchen ne prononcent une parole, lorsqu'ils se retrouvent seuls, comme frappés de stupeur par les récites des atrocités qu'ils viennent d'entendre.

ii. Des émotions liées à des raisons variables

La plupart des procureurs représentés dans les fictions semble finalement peu émus ou touchés, du moins en apparence, par les récits des souffrances des victimes qu'ils représentent. Le malaise ou les réactions émotionnelles fortes des procureurs fictionnels tiennent parfois à des raisons à première vue étrangères à l'atrocité des crimes commis. Une question se pose alors : pourquoi les réalisateurs représentent-ils de façon si elliptique cette émotion, cette empathie qui semblerait normale, humaine, venant d'hommes ou de femmes amenés à connaître de crimes sans nom ? Plusieurs explications semblent possibles. Les personnages de procureurs éprouvant une empathie forte à l'égard des victimes sont majoritairement des femmes (deux sur trois) confrontées à des victimes femmes également. Une sorte de solidarité les unit : Louise Arbour est une mère, et comme le lui rappelle l'une des femmes de Srebenica, elle « peut comprendre ». Hannah Maynard lie en quelque sorte son destin à celui de Mira Arendt parce qu'elles sont toutes deux des femmes, et que les viols subis par Mira touchent la procureure en tant que femme. Elle-même a été trahie par un homme, et cette trahison renforce son sentiment

d'injustice et sa volonté de faire témoigner la victime. Le personnage de Johann éprouve une autre forme d'émotion face aux souffrances des victimes. Radmann incarne la nouvelle génération allemande, celle qui découvre le passé de l'Allemagne avec stupeur et révulsion. La mise en avant de ses émotions est essentielle pour permettre aux spectateurs de ressentir l'ampleur de cette découverte et ses répercussions probables sur les générations futures.

Tel n'est pas le cas des autres procureurs, avec lesquels le spectateur, finalement, ne partage pas la même intimité, la même proximité. Colère, culpabilité, fierté blessée, déception, telles sont les émotions exprimées par certains des autres procureurs du corpus. Elles tiennent parfois à un rapport douloureux avec leur passé, parfois à une forme de fierté, d'ego blessé. Ted Lawson (*Judgment at Nuremberg*) est un homme en colère. Habité par le souvenir de la découverte des camps, il fait partie de ceux qui ont libéré Dachau et Bergen-Belsen. C'est un homme hanté les images de rescapés des camps, un homme qui s'insurge contre l'injustice des hommes, un homme brisé, amer, déçu par l'attitude de la population allemande face aux exactions commises par leurs dirigeants pendant la guerre. Il requiert au nom des victimes mais surtout au nom « d'un dévouement collectif aux principes fondamentaux de justice et de légalité[911] ».

Denis Salas souligne :

> Lawson déclame. Lawson s'indigne. Lawson est filmé de profil, de dos, de face. Il ne quitte pas des yeux les trois juges mais il parle, en réalité, pour le public derrière lui. Sa colère crédibilise, à ses yeux, son indignation. Grace à ce registre émotionnel, il fait sentir à tous sa fidélité à la mémoire des morts. On comprendrait mal, à propos de crime contre l'humanité, un réquisitoire savamment rédigé et froidement lu. Il doit faire entendre dans le prétoire l'indignation du monde civilisé. Comment y parvenir sans cette implication émotionnelle ? C'est qu'il voit en eux « le poignard de l'assassin sous la robe du juge[912].

La procureure Myriam Rosen est un personnage plus mystérieux. Elle se laisse attendrir par le personnage trouble de Goldman/Dorf. Figure maternante, elle joue cependant son rôle de procureur en s'adressant avec douceur et compassion aux témoins, mais ne peut résister à l'attrait un peu trouble qu'exerce sur elle le

---

[911] FRASER David, « Judging *Judgment at Nuremberg*… », art. cité.
[912] *Images de justice*, le blog de Denis Salas, *op. cit.*

personnage ambigu de l'accusé. À la fin du procès, au moment où Dorf redevient Goldman, révélant progressivement sa posture sacrificielle, elle se laisse gagner par l'émotion, une émotion que n'ont pourtant pas déclenchée les témoignages des victimes.

Figure 96 : Myriam Rosen, The Man in the Glass Booth

Son attitude peu conforme avec celle d'un procureur « classique », supposé garder ses distances avec l'accusé qu'il poursuit, est troublante. Les larmes qu'elle verse au moment où elle comprend que Dorf va mourir paraissent incompréhensibles ; Miriam Rosen a jusqu'alors eu une attitude froide et distante, elle s'est montrée véhémente dans son réquisitoire introductif, et elle a joué son rôle vis-à-vis des témoins et de l'accusé, s'exprimant avec détachement et froideur. Lorsque le procès bascule, au moment où deux témoins révèlent que l'accusé les a payés pour faire croire qu'il était bien Dorf, Miriam Rosen parvient provisoirement à conserver son calme, jusqu'à ce qu'elle comprenne que l'accusé est en train de mourir. Abandonnant alors toute retenue, elle se jette sur la cage de verre, implorant Goldmann de se ressaisir. L'émotion qui la saisit alors, et qu'elle n'a pas semblé ressentir au moment des récits tragiques des rescapés, correspond sans doute à une perception brutale de la personnalité de l'accusé. La procureure comprend qu'elle a méjugé Arthur Goldmann qui a tenté de la protéger jusqu'alors en suscitant, en provoquant même sa colère et son indignation, l'appelant Mimi en public, surjouant sa cruauté et ses prétendus actes de barbarie. C'est une émotion liée sans doute à un sentiment de culpabilité : Miriam Rosen a été flouée, manipulée, se prêtant à une farce de procès dont elle a été l'une des principales protagonistes. Ce n'est pas contre un criminel qu'elle a requis, mais contre une victime expiatoire et ses larmes indiquent donc aussi sans doute qu'elle se sent responsable de la fin tragique de Arthur Goldman dont elle a précipité la fin en négligeant les signes forts qu'il lui a adressés depuis son arrestation. Le procureur Jack Burke (*Music Box)* n'est pas un

homme naturellement émotif ; il écoute sans sourciller les victimes raconter leurs souffrances alors que face à lui, l'avocate de la défense, Ann Talbot, est bouleversée par ces récits. Burke accomplit sa mission de procureur avec détachement et une certaine froideur. Mais l'émotion le saisit pourtant lorsqu'après avoir entendu le témoignage d'un témoin crucial à Budapest, il saisit Ann Talbot par le bras et lui assène :

> Our country has always tried to be a heaven for those who have been persecuted and after the war, we let in thousands of its victims. But unfortunately, we also let in some of the executioners. The war almost over. We were in Germany and the Russians were crossing the Hungarian border. But the Hungarian were still killing their Jews. They turned the fucking romantic Danube into their own shade of blue[913].

La force des paroles de Burke et l'intensité avec laquelle il les prononce semble indiquer qu'il y a chez le procureur, une conviction profonde, une volonté de rendre justice aux victimes bien plus ancrée que ce qu'il en a laissé paraître pendant le procès[914]. Au moment où il expose à Talbot sa position sur la responsabilité des Hongrois dans le massacre des juifs d'Europe, il semble perdre le contrôle de lui-même, bien qu'il ait jusqu'alors adopté une attitude assez distante, presque clinique vis-à-vis des témoins. Sa voix s'élève, tentant de couvrir le bruit des cris d'oiseaux omniprésents dans tout le film. Il tente une ultime fois de ramener la jeune femme à la raison, s'enhardissant sans doute pour la première fois à l'appeler par son prénom. Jack Burke s'inscrit dans cette lignée de procureurs profondément convaincus de leur responsabilité face à l'histoire[915].

Le procureur Jackson de *Nuremberg* apparaît comme un homme sûr de lui et doté d'un certain égo. Dans ce film, l'émotion ne provient pas des images des camps nazis ou des témoignages mais de l'incapacité du procureur à tenir tête à Göring, émotion qui lui fait d'ailleurs en quelque sorte rater son face à face avec le criminel. Blessé dans sa fierté, Jacskon décide même de donner sa démission, mais sa secrétaire Elsie Douglas l'en dissuade assez aisément. Le peu d'émotions exprimées

---

[913] *Music Box*, TC 01:36:26 : « Notre pays a toujours essayé d'être un paradis pour ceux qui ont été persécutés et après la guerre, nous avons laissé entrer des milliers de victimes. Mais malheureusement, nous avons aussi laissé entrer certains de leurs bourreaux. La guerre était presque terminée. Nous étions en Allemagne et les Russes traversaient la frontière hongroise. Mais les Hongrois tuaient toujours leurs Juifs. Ils ont transformé ce putain de Danube romantique en leur propre nuance de bleu ».

[914] Voir sur ce point la dernière partie de ce travail.

[915] Voir sur ce point plus loin dans ce travail

par Jackson face aux victimes correspond assez bien au personnage historique de Robert Jackson dont l'on sait qu'il souhaitait que le procès de Nuremberg soit essentiellement documentaire. Le « vrai » Robert Jackson semble être peu enclin à éprouver ou du moins à laisser montrer ses sentiments en public. Le jeune Pierre Bernard (*J'étais à Nuremberg*) est un personnage beaucoup plus émotif. C'est un homme blessé, dont les parents, juifs, ont été déportés. Il a donc un intérêt personnel dans le procès de Nuremberg, ce qui, en droit, semble assez douteux. La colère et le désespoir le submergent à plusieurs reprises. Ainsi, lorsqu'il se rend au CDJC pour consulter les archives, et relève le nom de son père parmi les listes de déportés, il ne peut retenir ses larmes.

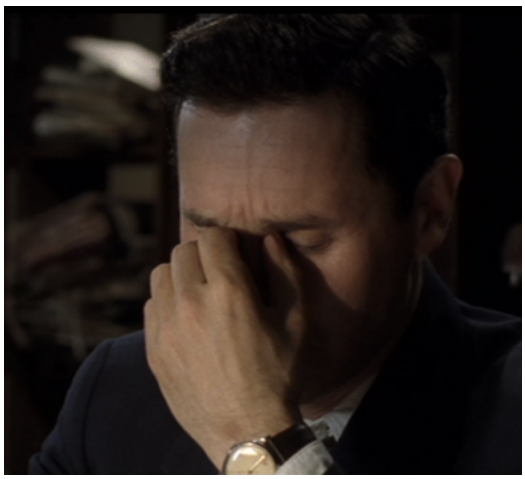


Figure 97 : Le procureur Pierre Bernard, J'étais à Nuremberg

La douleur et le ressentiment qu'il éprouve le poussent à intervenir lors du procès, bravant l'interdiction de son supérieur. Il s'emporte devant la Cour et le public, dénonçant la collaboration de la France lors de la rafle du Vel d'Hiv. Mais l'émotion de Pierre Bernard provient de son expérience personnelle, de ses blessures et non d'une empathie réelle à l'égard de toutes les victimes françaises. S'il affirme représenter les juifs de France devant le Tribunal, il requiert en réalité au nom principalement de ses parents déportés. Même s'il est permis de douter de la possibilité qu'au procès historique de Nuremberg, un tel comportement ait pu avoir lieu, nous relèverons à la fois la production par Edgar Faure d'un télex émanant de Klaus Barbie et relatif à la rafle du Vel d'Hiv et le fait que le procureur français était marié à une femme d'origine juive[916]. Enfin, dans *Der Staat gegen Fritz Bauer*, si le procureur général cède parfois à l'amertume et au découragement,

[916] La femme d'Edgar Faure, Lucie Meyer, était juive et une grande partie de sa famille a été déportée durant la Seconde Guerre mondiale.

son personnage semble plutôt imperméable aux émotions. Mû par un désir de justice qui dépasse le simple souhait de voir leur place rendue aux victimes, Bauer est montré comme un homme renfermé, peu enclin à la confidence. Les rares moments où il apparaît déstabilisé, et laisse transparaître sinon de l'émotion du moins une grande nervosité, sont ceux où il se sent menacé. Cette question sera examinée un peu plus loin.

2.3 Des défis humains

2.3.1 Le manque de moyens matériels et humains

a. Le procès d'Auchwitz-Francfort : réalité et fiction

Si à Nuremberg, les Alliés disposent non seulement d'un personnel satisfaisant mais également de moyens matériels innovants (notamment le système de traduction simultanée d'IBM et ses écouteurs) tel n'est pas le cas des procès d'Auschwitz-Francfort et de ceux se déroulant devant les TPI. Julia Wagner rapporte qu'à Francfort, les moyens mis à disposition de l'équipe des procureurs sont très insuffisants : privés de télécopie, ils sont contraints, pour adresser un fax, de se rendre auprès de l'épicier[917]. Joachim Kugler raconte que lorsqu'il doit voyager pour les besoins de son enquête, il dort généralement au poste de police car il n'a pas les moyens pour payer un hôtel. Il ajoute avoir une fois passé une nuit sur un banc du parc Tiergaten à Berlin. Les fonds qui leur sont alloués sont si faibles qu'ils doivent parfois utiliser leur propre salaire pour faire avancer leur enquête. Le procureur en chef, Dux, après avoir attendu en vain pendant neuf mois l'autorisation officielle de se rendre à Auschwitz, décide d'employer ses congés pour effectuer le voyage. À cela, s'ajoute une méfiance vis-à-vis des services de police qui préviennent parfois les suspects avant leur arrestation. De plus, aucune prise en charge des rescapés qui arrivent à Francfort pour témoigner, n'a été prévue. Ignacy Golik, l'un des témoins, raconte qu'à son arrivée, personne n'est là pour l'accueillir. Il doit se trouver seul un hôtel et le payer lui-même. Alertés par la presse, des bénévoles décident de s'occuper des témoins. L'un d'entre eux, Peter Kalb, interrogé par Barbara Necek, estime que « ce procès était géré comme un vulgaire

[917] WAGNER Julia, « The Truth about Auschwitz… », art. cité.

accident de la route[918] ». Les témoins ne bénéficient d'aucun encadrement psychologique, les bénévoles ne sont pas formés.

Dans *Im Labyrinth des Schweigens*, ces difficultés sont largement évoquées : ainsi le jeune procureur Radmann commence son enquête seul. Submergé par l'importance du travail à mener, et par le nombre de témoignages à recueillir, il demande de l'aide à Bauer qui lui adjoint le jeune procureur Haller malgré l'hostilité du procureur en chef Friedberg. Radmann se heurte à toutes sortes de difficultés comme l'immensité de la tâche qu'il affronte seul au départ. Lorsqu'il se rend au centre de documentation américain pour obtenir les dossiers des SS qui ont servi à Auschwitz, l'officier américain l'avertir « Si tu crois en traîner un seul devant le tribunal, tu crois au Père Noël[919] ». Il se trouve face à des milliers de dossiers, dont 600 000 concernent des SS. Cette image, très symbolique, montre Radmann entouré de piles de dossiers, s'apprêtant à s'y plonger, seul, espérant y trouver les preuves qui lui permettront d'arrêter les responsables des crimes d'Auschwitz.

Figure 98 : Johann Radmann au Centre de documentation américain, Im Labyrinth des Schweigens.

Il affronte d'autres épreuves : absence de coopération voire hostilité de la police, animosité de ses collègues et refus de certains services d'apporter leur contribution. Ainsi, lorsqu'il tente d'obtenir de l'administration les adresses des anciens nazis, celle-ci refuse. Refusant de céder au découragement, il demande à son assistante, Madame Schmitchen de se procurer tous les annuaires du pays. « On trouvera les

[918] NECEK Barbara, *Le procès d'Auschwitz, la fin du silence*, documentaire, France, 2017, 13 Productions/France Télévisions.
[919] *Im Labyrinth des Schweigens*, TC 40:24.

adresses nous-mêmes » lui affirme-t-il. Un nombre d'annuaires important est livré par la poste, le facteur refusant de les porter jusqu'au bureau du procureur. Les images ci-dessous montrent le camion du postier rempli, les piles d'annuaires évoquant celles des dossiers d'anciens SS du centre de documentation dans *J'étais à Nuremberg*. Face à l'immensité du travail à accomplir, les trois enquêteurs semblent découragés : les bras croisés ou collés le long du corps, ils sont submergés, se demandant comment affronter cette nouvelle épreuve avec si peu de moyens humains.

Figure 99 : Les annuaires livrés par la poste allemande, Im Labyrinth des Schweigens

b. Les procès devant les TPI : réalité et fiction

Devant le TPIY également, les moyens s'avèrent rapidement insuffisants. Louise Arbour elle-même s'interroge sur les ressources mises à sa disposition :

> Tout reste à construire à partir de rien : louer des locaux, engager du personnel très spécialisé, nommer les juges, le procureur, engager des avocats et des enquêteurs. Les Nations unies n'avaient pas d'enquêteurs à leur disposition : ils ont été recrutés dans plusieurs pays. Ce n'est pas évident : on les envoie dans un pays où ils n'ont jamais mis les pieds, dont ils ne parlent pas la langue ; ils doivent travailler avec l'assistance d'interprètes, il y a toute une analyse militaire à faire. C'est un travail très complexe.
>
> On n'a jamais eu les fonds qui nous permettraient, par exemple, l'extension globale de nos enquêtes à l'examen des charniers. Tout ce qu'on a fait à ce niveau a été rendu possible par des fonds volontaires, donnés par des États au-delà de leurs paiements aux Nations unies. […] Au bureau du procureur, aujourd'hui, nous pouvons à peine soutenir les procédures judiciaires, c'est-à-dire comparaître, siéger tous les jours et soutenir l'effort qu'il faut faire pour recontacter les témoins, s'assurer qu'ils sont toujours prêts à témoigner... Cela prend tous nos effectifs, y compris d'enquête. Sans effectifs supplémentaires, nos enquêtes en cours, qui devraient donner lieu à d'autres accusations et permettre de continuer à monter au niveau de la « chaîne de responsabilité »,

> piétinent. Or, notre mandat consiste à s'assurer que l'on porte les accusations les plus importantes[920].

Elle ajoute :

> L'environnement international évidemment était complètement nouveau, faire des enquêtes sans pouvoir avoir des mandats de perquisition, sans pouvoir faire de l'écoute électronique, sans avoir des réseaux d'informateurs déjà sur place, ce n'est pas évident. Travailler dans un pays dont on ne connaît pas la culture, dont on ne parle pas la langue, […] c'est en soi un défi gigantesque[921].

Carla Del Ponte qui lui succède, écrira plus tard :

> Les armées victorieuses conféraient aux procureurs de Nuremberg et de Tokyo suffisamment d'autorité pour leur permettre d'avoir accès aux témoins, d'obtenir les preuves documentaires et d'appréhender les criminels de guerre mis en accusation, ne fût-ce que parmi leurs ennemis vaincus allemands et japonais. Faute de disposer d'une autorité comparable, nous avons dû nous en remettre à notre intelligence et à notre volonté pour poursuivre les individus les plus hauts placés, dans tous les camps du conflit, au Rwanda comme en ex-Yougoslavie. […]. Le bâtiment – manifestement réalisé par des architectes qui ont cédé aux caprices de dirigeants d'une compagnie d'assurances hollandaise- est un chef d'œuvre de médiocrité. La brique a la couleur du sable mouillé. Une impressionnante clôture métallique ferme le périmètre. A l'intérieur, l'air est vicié et semble infesté de bactéries, car les fenêtres ne s'ouvrent pas et la ventilation fonctionne très mal[922].

L'une des procureures chargées du procès Tadic, Brenda Hollis rapporte :

> C'était une période difficile en Bosnie parce qu'un grand nombre d'infrastructures avaient été détruites. La nourriture manquait. Les hôtels et les endroits où nous étions logés disposaient d'eau et d'électricité par intermittences, quand il y en avait[923].

Elle ajoute que les véhicules utilisés étaient souvent dangereux. Les salaires des interprètes n'étaient pas toujours réglés. Certains d'entre eux refusaient d'aller travailler car ils n'avaient pas été payés pour les missions précédentes. La mise en place d'un Tribunal pénal international requiert un savoir-faire et des compétences

---

[920] VAN VELTHEM Édouard & GONCALVES Muriel, « A La Haye, Louise Arbour vit à l'heure des Balkans », 30/10/1997, https://www.lesoir.be/art/a-la-haye-louise-arbour-vit-a-l-heure-des-balkans-un-tr_t-19971030-Z0EEJM.html.
[921] LE HOUSSEL Morgane, « Louise Arbour… », art. cité.
[922] DEL PONTE Carla, *La traque, les criminels…, op. cit.,* p. 22 et 67.
[923] HAGAN John, *Justice in the Balkans. Prosecuting War Crimes in The Hague Tribunal*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 79.

particulières ainsi qu'une approche globale des crimes commis et de leurs contextes, éléments qui manquent cruellement à l'époque de la création des TPI. Les lourdeurs administratives et un contexte financier contraint rendent difficiles le recrutement d'enquêteurs et d'analystes confirmés. Le plus étonnant est que cette absence de moyens matériels et humains semble peu voire pas reprise par les fictions du corpus. Seul *Hunt for Justice* évoque le manque de ressources de l'équipe des procureurs. Au tout début du film, Thomas Keller explique à Louise Arbour que l'équipe de procureurs manque de personnel et de moyens financiers. Mais Arbour refuse de se décourager et décide de changer de stratégie, expliquant à son équipe qu'elle souhaite abandonner les « small fish » pour désormais se concentrer sur trois évènements, le massacre de Srebenica, le camp de Prijedor et le massacre de l'hôpital de Vukovar : « Nouvelles règles : l'ONU limite nos fonds, nous limitons nos objectifs […]. Nous n'avons pas les fonds qui nous permettraient de poursuivre tous les suspects[924] ».

À l'opposé de *Hunt for Justice*, *Largo Winch 2* montre une procureure qui semble disposer de moyens illimités pour traquer le milliardaire accusé de complicité de crime contre l'humanité. Tantôt à bord d'une vedette de police ultra-rapide, tantôt en Thaïlande puis à Genève, Diane Francken semble être dotée d'un budget infini. Anne Lagerwall souligne cet aspect démesuré des fictions sur la justice pénale internationale :

> La justice pénale internationale fonctionne de manière bien plus effective au cinéma que dans la réalité. Cette effectivité découle notamment du fait qu'elle semble s'affranchir de la coopération des États, en jouissant de ses propres forces de police, ou que cette coopération lui est acquise automatiquement, adoptant dans les deux cas de figure des interprétations très détachées de la réalité[925].

Les films du corpus traitant de la justice pénale internationale (*Hunt for Justice* et *Sturm* principalement) insistent surtout sur le combat des procureurs avec la politique, confrontés à des « complots », à des manipulations tentant d'empêcher ou de contrôler l'exercice de leur mission. Il s'agit sans doute là d'un choix scénaristique, qui permet d'insister sur l'aspect héroïque de la mission du procureur

---

[924] *Hunt for Justice*, TC 10:30.

[925] LAGERWALL Anne, « Quand la justice pénale internationale tient le premier rôle », contribution citée, p. 247.

sans nuire à l'image de la justice pénale internationale, en la présentant de manière assez idéalisée.

2.3.2 La fragilité des preuves et des témoignages : difficultés, innovations et crédibilité, la question de la vérité judiciaire

> La mémoire est un instrument merveilleux mais trompeur. [...] Les souvenirs qui gisent en nous ne sont pas gravés dans la pierre ; ils ont non seulement tendance à s'effacer avec les années, mais souvent ils se modifient ou même grossissent, en incorporant des éléments étrangers. Les magistrats le savent bien : il n'arrive presque jamais que deux témoins oculaires du même fait le décrivent de la même façon ou avec les mêmes mots, même si le fait est récent et qu'aucun des deux n'a un intérêt personnel à le déformer.
> Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés, Quarante ans après Auschwitz*[926]

a. Aspects historiques

i. Les apports des témoignages

Dans les procès pour crimes de masse, les témoignages sont essentiels. Sur le site du TPIY, dans la partie consacrée aux FAQ (*frequently asked questions)*, on peut lire cette assertion :

> Les victimes et les témoins sont au cœur des procès menés devant le Tribunal. Contrairement au Tribunal de Nuremberg qui s'appuyait essentiellement sur des éléments de preuve documentaires, les juges du TPIY se fondent sur des témoignages oraux pour faire la plupart de leurs constatations. Le récit que font les victimes et les témoins des crimes qui ont été commis en ex-Yougoslavie permet non seulement au Tribunal de rendre des jugements équitables, mais il aide aussi les habitants de la région et la communauté internationale à connaître la vérité sur ces crimes et à dissuader d'autres personnes d'en commettre. En acceptant de déposer devant le Tribunal, les témoins apportent une contribution essentielle à la justice et à la réconciliation dans la région. Leur comparution devant le Tribunal leur permet en outre de décrire les épreuves qu'ils ont vécues[927].

---

[926] Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, *op. cit.* p. 23.
[927] http://www.icty.org/fr/le-tribunal-en-bref/le-greffe/les-temoins/faq.

La différence essentielle avec le procès de Nuremberg est soulignée : les témoignages sont le pilier de la procédure, ils apportent « une contribution essentielle à la justice ». Les procureurs des TPI rappellent régulièrement que « sans témoins, il n'y aurait pas de procès[928] » pour inciter les victimes et autres témoins à venir relater ce qu'ils avaient vu ou entendu dans le but d'aider la justice et d'amener les juges à décider de la culpabilité ou non des individus mis en accusation pour crime de génocide, crime contre l'humanité et/ou crime de guerre[929]. Pourtant, les historiens se montrent méfiants à l'égard de telles sources, encore aujourd'hui. Ainsi Lucy Dawidowicz exprime une opinion largement répandue parmi ses collègues :

> Les transcriptions des témoignages que j'ai examinées sont pleines d'erreurs dans les dates, les noms des personnes et les endroits, et ils manifestent à l'évidence une mauvaise compréhension des événements eux-mêmes. Certaines de ces dépositions peuvent davantage égarer le chercheur non averti que lui être utile[930].

Barbara Pirlot explique à propos des témoignages et de leurs erreurs potentielles :

> Comme le fait remarquer Todorov : un constat de fait est ou vrai ou faux. Une interprétation des faits peut être intenable, donc réfutable, mais elle ne possède pas, à l'autre extrême, un seuil supérieur » (Todorov 2000 : 136). Ces deux types de vérité sont différentes mais néanmoins complémentaires : « il n'y a pas qu'une seule vérité, pis […] la vérité du vécu peut s'opposer à celle, minutieusement établie au travers de la reconstitution des faits, de l'historien, sans qu'aucune de ces vérités ne se trouve par là même invalidée » (Combe 2003 : 25). Un témoignage erroné n'est pas un témoignage falsifié. Les erreurs, les réinterprétations, les approximations, les dérapages verbaux et les marques de subjectivité inhérentes au témoignage sont parfois plus révélatrices des réalités vécues par leur protagoniste que des données plus factuelles (Young 1987). Ce qui importe, c'est que le récit fasse sens. De ce fait, tout dépend également de la perspective à partir de laquelle on se place : soit on considère que les faits sont transparents, qu'ils parlent d'eux-mêmes et

---

[928] RUGIRIRIZA Ephrem, « Première poursuite pour faux témoignage devant le TPIR », *Justiceinfo.net*, 02/07/07, https://www.justiceinfo.net/fr/8020-020707-tpirtemoins-premiere-poursuite-pour-faux-temoignage-devant-le-tpir-eclairage4820.html.

[929] https://blogs.parisnanterre.fr/content/-sans-témoins-il-n'y-aurait-pas-de-procès-par-ludivine-herdewyn.

[930] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg, op. cit.* p. 14.

> qu'il n'y a rien à ajouter, soit, au contraire, on part du postulat que les faits attestés ne sont pas, à eux seuls, toujours porteurs de sens[931].

Mais comme le relève Barbara Pirlot avec justesse, « un témoignage erroné n'est pas un témoignage falsifié ». Et si sur le plan de l'histoire, un témoignage oral a sans doute moins de valeur qu'un document écrit, rappelons qu'en droit pénal français, le principe est la liberté de la preuve, le juge décidant d'après son « intime conviction » (articles L 427 et suivants du Code de procédure pénale). Le Code de procédure pénale français précise que les témoins appelés à déposer doivent prêter serment s'ils ont plus de seize ans. L'article L 457 prévoit l'hypothèse d'un témoignage qui semble « faux » :

> Article 457
>
> Si d'après les débats la déposition d'un témoin paraît fausse, le président, soit d'office, soit à la requête du ministère public ou de l'une des parties, fait consigner aux notes d'audience les dires précis du témoin.

Le faux témoignage, lorsqu'il est avéré, est passible de sanctions pénales.

ii. La place du témoignage dans le procès

En *common law*, (procédure accusatoire), les parties ont un rôle essentiel. Le procès y est conçu comme un affrontement contradictoire, public et essentiellement oral entre l'accusation et la défense. Chaque partie doit prouver les faits qu'elle avance. Le rôle du juge est celui d'un arbitre, non d'un instructeur comme en droit français. L'affaire est instruite au cours de l'audience, par les parties, et non par le juge qui se contente d'arbitrer les débats Il doit veiller à la loyauté du procès et départager les plaideurs dans l'hypothèse où il n'y a pas de jury. L'objectif premier du procès soumis à la *common law* est de réunir des preuves, écrites et orales. Le témoignage est sans doute l'élément le plus important du procès mais c'est surtout la *cross examination*[932] qui permet de faire jaillir la vérité judiciaire, une vérité d'ailleurs toute relative puisqu'elle repose sur les dires des uns et des autres. La

---

[931] PIRLOT Barbara, « Après la catastrophe : mémoire, transmission et vérité dans les témoignages de rescapés des camps de concentration et d'extermination nazis », *Civilisations* [En ligne], no 56, 2007, consulté le 27 novembre 2018, http://journals.openedition.org/civilisations/86. Barbara Pirlot est docteure en langues et littératures françaises et romanes de l'ULB. Elle travaille sur un fonds de témoignages de rescapés des camps de concentration et d'extermination nazis et cherche à proposer une méthode de description et d'analyse originale de ces sources, dans une perspective essentiellement linguistique et micro-analytique.

[932] *Cross-examination* : en français, il s'agit du contre-interrogatoire, c'est-à-dire de la phase du procès dans laquelle le témoin est interrogé par la partie adverse. En *Common law*, cette phase est plus cruciale qu'en droit français et participe pour beaucoup au « spectacle » qu'offre le procès.

Cour suprême des États-Unis écrit à propos de ce procédé qu'il s'agit du « plus bel outil juridique jamais inventé pour découvrir la vérité[933] ».

En 1907, René Garraud, un professeur de droit criminel décrivait avec précision la procédure accusatoire, qu'il jugeait par ailleurs plus à même de garantir les droits de la défense que la procédure inquisitoire :

> L'instruction a trois caractères essentiels : elle est contradictoire, orale, publique. Les adversaires sont mis en présence dans un débat qui a lieu au grand jour. Chacun d'eux produit librement ses moyens de preuve, et l'instance ressemble à un duel à armes égales et loyales[934].

Antoine Garapon et Ioannis Papadopoulos insistent sur l'opposition entre le procès en droit français et celui qu'ils nomment le « trial », en *common law* qui tient, principalement, au rapport que chacune de ces cultures entretiennent avec la vérité :

> La vérité ne doit jamais trop s'éloigner du bon sens : voilà la justification du trial organisé autour de cet élément laïc du jury, qui contraste avec l'idée continentale d'un processus, c'est-à-dire d'une mécanique élaborant de manière beaucoup plus diversifiée le chemin vers la vérité, d'une rationalisation par paliers successifs, par épuration des passions, par rejet continu de tout élément vulgaire de façon à laisser éclore un droit savant. Ceci explique que le trial soit un moment de vérité pour la culture américaine, statut auquel il pourra difficilement prétendre dans la culture occidentale en raison de la professionnalisation du procès.
>
> Est-il besoin de le préciser ? Toutes ces règles favorisent les effets proprement théâtraux qui alimentent l'imaginaire américain depuis plus de deux siècles : le témoin surprise, le retournement de situation, l'imprévisibilité du verdict, etc.[935]

L'aspect « dramatique » qui rend le procès américain si visuel, résiderait dans cette possibilité offerte aux parties de produire « librement [leurs] moyens de preuve » mais aussi dans l'aspect guerrier de l'audience (« duel à armes égales »). Les deux auteurs soulignent la notion de « vérité » dans le procès anglo-saxon qui

---

[933] California v. Green, 399 US 149 (1970), cité dans CEDRAS Jean, « Le *cross-examination*, interrogatoire par la partie adverse », *Histoire de la justice*, n° 24, 1/2014, p. 27-132, https://www.cairn.info/revue-histoire-de-la-justice-2014-1.htm-page-127.htm.

[934] GARRAUD René, *Traité théorique et pratique d'instruction criminelle et de procédure*, 6 vol., Paris, Librairie de la Société du Recueil Sirey, Ancienne Maison L. Larose & Ténin, 1907-1929.

[935] GARAPON Antoine et PAPADOPOULOS Ioannis, *Juger en Amérique et en France*, *op. cit.*, p. 103.

ne trouve pas son équivalent dans le droit romano germanique. Antoine Garapon décrit la procédure accusatoire en empruntant au vocabulaire guerrier : combat, pression, crédibilité, ruses, stratégie. Il note que ce sont les termes dramaturgiques qui s'appliquent le mieux au procès américain : « intrigue, suspens, coups de théâtre, retournement, etc. ». Dans ce système, le rapport de pouvoir est déterminant. Selon lui « dans le système accusatoire américain, (la) vérité se déduit du spectacle d'un combat soigneusement préparé : le moment du « trial ». Dans nombre de films de prétoire, le spectateur assiste ainsi à la production d'éléments « surprise » à l'audience par l'une ou l'autre des parties, créant une sorte de coup de théâtre. Le duel de l'accusation avec l'avocat de la défense constitue le plus souvent le point culminant de la représentation qui se joue à l'audience.

Christiane Bernier ajoute :

> Alors qu'en France le président recherche la vérité en dirigeant les échanges, à l'inverse, la posture du juge arbitre à l'audience américaine exacerbe les tensions provoquées par l'affrontement des parties. […] Aux États-Unis, il s'agit, pour les représentants des parties, de faire admettre leur vérité au travers de joutes oratoires acharnées[936].

Cette notion de « vérité » soulève bien des débats ; car justice et vérité ne sont pas synonymes. À l'issue du procès, un verdict est rendu, qui correspond non à la vérité, mais à une vérité, la vérité judiciaire. Daniel Soulez-Larivière, célèbre avocat français, souligne la différence entre un spectacle et un procès :

> [...] il est bien clair pour tout le monde qu'au théâtre, il faut faire le deuil de la vérité, en tant que réalité. Mais pour les justiciables et pour la plupart des citoyens, on ne fait pas le deuil de la vérité, parce qu'il s'agit de la Justice. Et par conséquent nous sommes toujours dans le malentendu[937].

Comparant la procédure française à la procédure américaine, il ajoute que la seconde « a fait ce deuil de la vérité réelle ». Selon lui, aux États-Unis, la justice est véritablement un travail de représentation, au travers de laquelle il s'agit de respecter une procédure, et non de rechercher la vérité. Le fait que l'accusé puisse choisir de se taire en vertu d'un droit qui lui est octroyé par la Constitution américaine, renforce cette idée que la vérité n'est pas centrale dans la procédure américaine. Dans la procédure accusatoire, comme le souligne Antoine Garapon,

---

[936] BESNIER Christiane, « Les émotions à l'audience criminelle… », art. cité.
[937] SOULEZ-LARIVIERE Daniel, « Un système inquisitoire… », contribution citée, p. 47.

peu importe finalement l'issue du procès, ce qui est au cœur du « trial », c'est non la vérité, mais le combat, le duel que se livrent avocats de la défense et de l'accusation, et le spectacle résultant de ce combat. Dans *Anatomy of a Murder* (Otto Preminger, 1957), considéré par certains comme l'un des plus grands films de prétoire hollywoodien, la culpabilité de l'accusé n'est pas connue à la fin du film. Et finalement, peu importe car le plus important est le combat que se sont livrés les avocats, la prestation de James Stewart manipulant à la fois le juge et les témoins étant suffisamment spectaculaire pour occulter le sort de l'accusé et rendre inutile la représentation de la plaidoirie finale. Dans nombre d'autres films de prétoire, le spectateur assiste ainsi à la production d'éléments « surprise » à l'audience par l'une ou l'autre des parties, créant une sorte de coup de théâtre. Dans *Witness for the Prosecution* (*Témoin à Charge*, Billy Wilder, 1957), par exemple, l'avocat de la défense, Sir Wilfrid (Charles Laughton) lit à haute voix des lettres écrites par la femme de l'accusé, démontrant qu'elle a menti en accusant son mari d'avoir tué la victime. Les lettres ont été fournies la veille par une mystérieuse femme, et l'accusation les découvre lors de l'audience en même temps que le jury et le public, déclenchant la stupéfaction et un retournement de situation qui n'est pas le dernier. Car, comme le spectateur le comprend ensuite, dans ce procès hautement spectaculaire, il s'avère que l'avocat de la défense lui-même a été manipulé par son client. Dans la plupart des procès de crimes de masse, c'est la procédure accusatoire qui prévaut, comme dans le procès de Nuremberg qui laissa pourtant une place résiduelle aux témoignages. Le tableau ci-dessous résume les différences essentielles entre la procédure accusatoire et inquisitoire :

Procédure inquisitoire (ou française)	**Procédure accusatoire (ou anglo-saxonne)**
Importance du rôle du juge	Importance du rôle des parties
Procédure faiblement contradictoire	Procédure intégralement contradictoire
Procédure écrite (dossier)	Procédure orale
Secret de l'instruction	Publicité du procès
Juge-enquêteur	Juge-arbitre
Recherche de la vérité	Recherche de la régularité de la procédure

Comme on peut le voir sur ce tableau, la recherche de la vérité n'est pas la priorité de la procédure anglo-saxonne, contrairement à la procédure française.

C'est ce qu'estime également Pierre Arpaillange, alors Garde des Sceaux, interrogé par un journaliste à propos du film *Music Box :*

> La procédure pénale française et la procédure pénale américaine – bien qu'elles aient en commun l'institution du jury et le principe de l'oralité des débats – sont très différentes. Cela se constate à tous les stades du procès. Toute notre procédure pénale – dite inquisitoire – est sous-tendue par la recherche de la vérité, les magistrats qui jugent cherchent dans le procès de quoi se faire une idée de la vérité et se forger une intime conviction. Dans la procédure anglo-saxonne- dite accusatoire- la recherche de la vérité n'est pas la première affaire des juges. Le juge anglo-saxon est essentiellement un arbitre. Le jury est là pour apprécier la valeur des charges réunies contre un individu par l'accusation et la valeur des moyens que lui oppose la défense. Le juge doit s'en tenir à ce rôle d'arbitre et protéger l'égalité des armes entre la défense et l'accusation. C'est pourquoi il a le pouvoir qui surprend toujours le spectateur français, de déclarer irrecevables certaines questions posées directement au témoin par l'accusation ou la défense si elles lui paraissent trop déloyales, subjectives ou contraires au maintien de l'égalité entre les deux parties. [...] La protection d'une stricte égalité des armes entre l'accusation et la défense me paraît l'avantage le moins discutable de la procédure accusatoire anglo-saxonne. On peut citer aussi la possibilité pour l'accusé de plaider coupable ou non coupable qui-dans la première hypothèse-permet de réduire au minimum la durée des débats. Mais les deux systèmes ont leur cohérence, leurs vertus et leurs faiblesses[938].

Il n'est pas question ici de juger du bien-fondé de l'une ou l'autre des procédures. Mais il est important de relever que l'oralité du procès américain où tout se déroule à l'audience, permet à chacun de s'exprimer sans doute plus librement que dans le cadre du procès français. Le rôle important du juge en droit français permet cependant à celui-ci de laisser plus ou moins de place aux témoignages, comme le procès actuellement en cours des attentats du 13 novembre 2015 le démontre. Le président de la Cour d'assise spéciale, Jean-Louis Periès se montre très à l'écoute des victimes, laisse chacune d'entre elles s'exprimer, sans jamais les interrompre, même quand les témoignages sont extrêmement longs. Il rassure, prend soin des parties civiles. « Vous avez sauvé beaucoup de monde, je tenais à vous le dire », explique-t-il même à une jeune femme sortie indemne du Bataclan après s'être

[938] Sylvie Milhaud, *L'événement du Jeudi*, nº 278, 1-7 mars 1990.

cachée avec d'autres dans le faux plafond qu'elle a défoncé à coups de poing. Jean-Louis Périès est donc loin du juge-arbitre de la procédure accusatoire. Bien loin aussi du juge Biddle, Président lors du procès de Nuremberg.

iii. Le film comme preuve

Pour le procès de Nuremberg, Robert Jackson souhaite mettre en place un dispositif judiciaire capable de soumettre les accusés à la vision de leurs crimes et favoriser la prise de conscience de leurs actes. Il charge Budd Schulberg (fils d'un scénariste de Hollywood) de rechercher des images, prioritairement, celles faites par les nazis[939]. Malheureusement, ces images ont pratiquement toutes été détruites par les nazis eux-mêmes. Il est donc décidé de procéder à un montage d'images à partir de documents filmés par les autorités américaines et anglaises lors de l'ouverture des camps. Confrontés à un manque cruel de preuves autres que documentaires (les survivants sont peu nombreux à témoigner[940]), l'accusation doit donc innover. Yvonne Koslovsky-Golan souligne les nombreuses difficultés auxquelles sont confrontés les procureurs à Nuremberg :

> Plus que tout autre chose, les préparatifs, par les États-Unis, des procès des dirigeants nazis à Nuremberg en 1946 furent révélateurs du sens général de la politique américaine à l'égard des crimes nazis en Europe. La rédaction d'actes d'accusation se heurtait à d'innombrables obstacles. D'une part, les organisateurs des procès devaient recueillir une grande quantité de preuves et de témoignages en provenance de divers endroits, et dresser une liste d'accusations pour des délits qui n'avaient pas encore la moindre définition juridique ; de l'autre, ils devaient dissuader leurs alliés de résoudre le « problème » par des pelotons d'exécution dans la cour. Fondamentalement, cette quête de solutions apparut en premier lieu dans le langage juridique, c'est-à-dire dans la présentation des actes d'accusation. Autre manifestation de la politique des États-Unis et de leurs alliés à Nuremberg : la réflexion conceptuelle que reflétait ce langage. En d'autres termes, en vue d'expliquer des horreurs inconcevables à des juges et au public – qu'ils soient présents au tribunal, qu'ils écoutent la radio ou lisent le journal –, les procureurs durent être inventifs dans leur présentation du propos et des objectifs du procès. Ils

[939] Les nazis ont en effet effectué de nombreuses prises de vues pendant la guerre, essentiellement destinées à de la propagande.
[940] Seuls trois rescapés du génocide sont appelés à témoigner : Avrom Sutzkever, Marie-Claude Vaillant Couturier et Samuel Rajzman.

> durent inventer des outils pour expliquer le jargon juridique fastidieux et alambiqué confortant le langage du procès tout en affinant des concepts complexes pour en donner à l'assistance un tableau net et cohérent.
>
> À cette fin, l'une des mesures adoptées consista à « traduire » l'acte d'accusation en expressions visuelles et cinématographiques qui remplaçaient le langage par des images. L'explication juridique orale, limpide pour un petit groupe d'avocats et autres spécialistes du droit, et les tentatives plutôt hésitantes du parquet pour conceptualiser l'indicible furent complétées par l'illustration en photographies des atrocités nazies, avec l'avantage que chaque image, chaque séquence avait plus de poids qu'un millier de mots.
>
> […] En l'absence de toute autre preuve photographique, cette documentation visuelle sur le terrain fut perçue comme une représentation documentaire fidèle, authentique. Les Alliés, États-Unis en tête, attribuaient d'ailleurs un grand poids au film documentaire du fait de sa capacité à témoigner, à montrer aux spectateurs une vérité photographique qui s'imposait à eux, tout comme ils ressentaient au plus profond d'eux-mêmes le témoignage des soldats libérateurs. Pour les Américains, le film était un type de témoignage rare et solide, ayant autant de valeur que la mémoire humaine qui évolue volontiers avec le temps. Il n'est donc pas étonnant qu'au cours des préparatifs, l'équipe des procureurs de Nuremberg ait décidé d'utiliser le film comme preuve à l'appui dans les procès qui eurent lieu environ un an après la libération[941] .

Yvonne Koslovsky-Golan soulève plusieurs points importants :

- la nécessité pour les procureurs d'innover, d'être créatifs, et, comme le déclarait Jackson, de trouver « des preuves crédibles ».
- le besoin de « traduire » l'acte d'accusation en expressions visuelles et cinématographiques ». Elle insiste ainsi sur la supériorité de l'impact des images par rapport aux témoignages oraux. L'introduction de l'image dans le prétoire est totalement novatrice.

Christian Delage souligne l'importance de cette décision pour les futurs procès :

> C'est à Nuremberg que, pour la première fois, on a eu recours à l'image animée à la fois pour sensibiliser les protagonistes du procès aux atrocités nazies (image comme preuve) et pour faire connaître, à l'extérieur du prétoire, les débats qui s'y sont déroulés pendant dix mois (image comme archive). L'ensemble de ces nouveautés a fait jurisprudence et se retrouve, tout ou

[941] KOSLOVSKY-GOLAN Yvonne, « L'image visuelle de la Shoah… », art. cité.

> partie, dans les grands procès historiques du second XXe siècle, de Jérusalem (procès Eichmann) à la Haye (Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie) [942].

La grande nouveauté du procès de Nuremberg réside donc dans la production de films comme preuve, le témoignage oral étant relégué au second plan. Ce n'est pourtant pas la première fois qu'un film est utilisé comme preuve dans le cadre d'un procès. Carol Clover relève en effet l'existence d'un film datant de 1907, *Falsely Accused*, sans doute le premier à montrer le lien entre film et procès. Ce court film commence avec l'histoire du meurtre d'un inventeur dans son studio. Sa fille est trouvée à côté du cadavre et inculpée du meurtre. Son petit ami découvrant un enregistrement du meurtre, obtient l'autorisation du juge de montrer le film à l'audience. Déployant un drap derrière le box des témoins, il projette le film dans le tribunal qui se transforme ainsi en salle de cinéma. Le film obtient ainsi le statut de preuve ; l'écran est d'ailleurs placé à l'endroit où se tiennent les témoins[943]

Figure 100 : Falsely Accused (1907)
(image provenant du site
http://www.moma.org/collection///browse_results.php?object_id=107647)

Dès 1901, on trouve aux États-Unis, dans certaines affaires judiciaires, la possibilité de fournir des photographies ou des cartes comme preuve « sous réserve de se référer correctement à l'événement qu'elle relate ». Fritz Lang met en scène cette possibilité avec *Fury* (1936) dans lequel les accusés sont confrontés à la projection d'un film d'actualités tourné pendant le lynchage dont ils sont accusés qui démontre leur participation à la tentative de meurtre. Dix ans avant Nuremberg,

---

[942] DELAGE Christian, « Nuremberg, le premier procès filmé », *L'Histoire,* nº 303, 11/2005, p. 77 et suiv., http://www.cairn.info/magazine-l-histoire-2005-11-page-77.htm.
[943] CLOVER Carol, « God Bless Juries », dans BROWNE Nick, *Refiguring American Film Genres*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 257.

Fritz Lang pose la question « du compte rendu filmique de la violence et la reconnaissance juridique de l'image comme preuve[944] ». Il montre, à l'intérieur d'une fiction, la possibilité d'apporter un film d'actualités comme preuve. À Nuremberg, le premier film est projeté le 29 novembre 1945, soit au neuvième jour du procès, sous le titre *Nazi Concentration Camps*. La date de la projection du film a été avancée pour créer un « choc ». Christian Delage souligne l'importance de cette décision :

> Bousculant l'ordre logique des chefs d'accusation par sa projection anticipée, avant le montage illustrant la thèse de la Conspiracy et seulement quelques jours après l'ouverture du TMI, Les Camps de Concentration Nazis en en quelque sorte fait commencer le procès par la fin, tant sur le plan chronologique que sur celui de la construction judiciaire[945].

Le film a été réalisé sous la direction de Ray Kellogg (Lieutenant de marine), adjoint de John Ford en 1945 pour attester des découvertes des armées alliées lorsqu'elles pénétrèrent dans les camps de concentration. Le film comprend des séquences notamment, des camps de Leipzig, Ohrdruf, Hadamar, Mauthausen, Buchenwald, Dachau et Bergen-Belsen. Il s'agit d'un film en noir et blanc, entièrement muet, d'une durée d'environ une heure. Joseph Kessel, envoyé spécial du journal *France Soir* pour couvrir le procès de Nuremberg, décrit avec une grande précision le moment de la projection du film *Nazi Concentration Camps*, permettant ainsi de reconstituer l'ambiance particulière de cette séance :

> Pourquoi ce jour et cet instant furent-ils choisis ? On ne l'expliqua point. Et en vérité, peu importe. Mais toutes les lumières s'éteignirent ensemble et la salle, où les rideaux hermétiquement appliqués aux fenêtres étouffaient le moindre rayon venu du dehors, la salle devint un vaisseau de ténèbres.
>
> Sur notre droite, là où siégeait le tribunal, une voix s'éleva, neutre, lente, lourde et répercutée par les écouteurs dans quatre langues différentes.
>
> Elle dit :
>
> - Vous allez voir un documentaire pris dans les camps de concentration établis par le régime hitlérien.
>
> Contre le mur du fond, l'écran de cinéma s'éclaira doucement. Alors, sous le faisceau doré, parut toute l'horreur que, six mois plus tôt, les troupes alliées

[944] DELAGE Christian, « L'image dans le prétoire. Usages du document filmé chez Fritz Lang et Stanley Kramer », *Études Photographiques*, nº 17, 2005.
[945] DELAGE Christian, *La vérité par l'image…, op. cit.*, p. 158.

> avaient découvert derrière l'enceinte des bagnes les plus atroces et les plus scientifiques, parmi les usines de cauchemar conçues pour humilier, supplicier, anéantir l'homme dans sa chair et dans son âme. […]
> Soudain, mais je ne pourrais dire la durée ni le chemin que prit cet avertissement intérieur pour parvenir jusqu'à ma conscience, soudain, j'eus le sentiment que la résurrection de l'horreur n'était plus, en cet instant, le fait essentiel.
> Il y avait dans cette enceinte, quelque chose de plus important encore.
> C'est alors que j'aperçus dans l'immense salle obscure un second foyer lumineux.
> Sur ma gauche, le faisceau d'un projecteur éclairait exactement les deux travées sur lesquelles, dix par dix, les accusés se trouvaient répartis.
> Cet éclairage, on avait dû le régler à l'avance, avec un soin extrême : atténué, onctueux, subtil et comme attentif, il prenait les visages de biais, en écharpe, et de telle manière que leur faculté de vision ne fût gênée en rien, mais en même temps que rien sur leurs traits ne pût échapper au regard du public et des juges.
> Tel était donc l'objet véritable de l'expérience : il ne s'agissait pas de montrer aux membres du tribunal un document dont ils avaient à coup sûr une connaissance approfondie. Il s'agissait de mettre tout à coup les criminels face à face avec leur forfait immense, de jeter pour ainsi dire les assassins, les bouchers de l'Europe au milieu des charniers qu'ils avaient organisés et, de surprendre les mouvements auxquels les forcerait ce spectacle, ce choc. […]
> Ainsi, dans toute la salle obscure, vivaient seulement deux nappes lumineuses. On voyait sur l'une toute l'horreur décharnée des camps de concentration. Sur l'autre, se profilaient les figures mises à nu, des hommes qui en étaient comptables[946].

Comme le souligne Joseph Kessel, et ainsi que cela l'a été indiqué plus haut, la décision d'ajouter des rampes de lumières au-dessus du banc des accusés avait en effet été prise la veille de la projection afin que chacun dans la salle puisse voir les visages des accusés. Les réactions de ces derniers sont très variées et ont été observées et relatées en détail par le capitaine Gilbert, le psychologue chargé d'observer les prisonniers au quotidien ainsi que par le docteur Kelley, psychiatre

[946] KESSEL Joseph, *Jugements derniers. Les procès Pétain, de Nuremberg et Eichmann*, Paris, Tallandier, 2007, p. 124 et suiv.

très proche de Göring[947]. Ce témoignage de Kessel, qui a saisi l'enjeu essentiel de cette projection, est très intéressant. Mais ce qu'il omet de dire, sous le coup sans doute de l'émotion, est que la projection de *Nazi Concentration Camps* est aussi très probablement (et surtout) destinée au public américain et du monde entier. Premier du genre, ce film fournit un témoignage fidèle et authentique de l'horreur des camps de concentration. Il permet également de rompre la monotonie du procès qui, à son neuvième jour, semble s'enliser dans une profusion de documents écrits. Ainsi, dans *Nuremberg*, le spectateur aperçoit une salle de tribunal presqu'entièrement vide : le juge Biddle reproche à Jackson de produire un neuvième document pratiquement identique aux huit documents précédemment soumis et lui demande si c'est nécessaire. Quant à Göring, il se plaint de l'ennui profond dans lequel le plongent les plaidoiries du procureur Jackson. Comme le souligne Annette Wieviorka, « le procès de Nuremberg marque le triomphe de l'écrit sur l'oral[948] ». Les témoins ont été peu nombreux à être appelés à la barre et leurs dépositions n'ont guère ému (à l'exception du témoignage de Marie-Claude Vaillant-Couturier repris par toutes les fictions de notre corpus sur Nuremberg).

iv.Le procès Eichmann : un tournant « l'ère du témoin ».

Après le procès Eichmann, le statut et la place du témoin vont évoluer radicalement. Ce procès marque en effet un tournant, le début de l'« ère du témoin »[949]. Le procureur Hausner fait le choix inverse de Jackson en décidant de donner la parole aux victimes, affirmant : « Par-dessus tout, je voulais des gens qui diraient ce qu'ils avaient vu de leurs yeux et vécu dans leur chair[950] ». La décision de s'appuyer sur les témoignages des survivants apparaît aujourd'hui comme cohérente et logique. Mais l'époque n'est pas encore propice à ce type de témoignages. Les victimes de tels crimes se retrouvent ainsi dans une situation douloureuse : traumas, stress, frustration, nuisent parfois à la délivrance de leur témoignage.

Comment éviter que des erreurs se glissent dans les témoignages ? Primo Levi souligne les aléas d'une parole reconstituée longtemps après les faits. Lors d'une

[947] EL-HAI Jack, *Le nazi et le psychiatre. A la recherche des origines du mal absolu*, Paris, Les Arènes, 2013.
[948] WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin, op. cit.*, p. 94.
[949] Selon le titre du livre de Annette WIEVIORKA.
[950] WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin*, *op. cit.* p. 98.

récente rencontre avec quatre des derniers survivants de la Shoah en France[951], les témoins présents se contredisent sur certains détails de leur vie en déportation. L'une d'elle dit « on ne s'est jamais quittés mais on n'a pas vu la même chose. ». En ce qui concerne le procès Eichmann, Annette Wieviorka rapporte :

> Pour pallier cette difficulté, Hausner choisit de « faire venir des gens qui avaient remis des déclarations à Yad Vashem depuis longtemps déjà ou qui avaient rédigé leurs souvenirs, qu'ils les aient publiés ou non, car leur mémoire seraient plus aisément rafraichies par leurs notes[952].

Elle ajoute :

> En vérité, la mémoire n'est pas, comme le pense Hausner, *rafraîchie par les notes*. C'est le récit déjà fait qui est devenu la mémoire même, comme le note Primo Levi *:* « […] après quarante ans ou presque, je me rappelle tout cela à travers de ce que j'ai écrit : mes écrits jouent pour moi le rôle de mémoire artificielle [953]». Ou encore Louis Alcan, dans son second récit : « J'avais écrit fin juin ce dont je me souvenais. C'est aujourd'hui la mémoire de ma mémoire du point de vue factuel[954] ».

Cent onze témoins défilent à la barre, cent onze récits d'horreurs. Haïm Gouri écrit à leur propos :

> Les nombreux témoins n'ont pas été cités pour accumuler de la douleur et de la colère. Ils ont témoigné pour mettre en lumière le massacre dans ses détails […] Ils furent l'essence du procès car ils étaient les délégués de l'holocauste. Ils étaient les faits[955].

Un des moments fort du procès est celui où l'un des témoins, l'écrivain Yehiel Dinur (dit Ka-Tzetnik), s'effondre sans connaissance alors que le procureur Hausner s'apprête à lui poser des questions. La confrontation de Dinur avec la procédure judiciaire provoque, selon Shoshana Felman[956], son évanouissement. Elle précise qu'il s'écroule parce qu'il est à nouveau traumatisé par les actions

---

[951] Elie Buzyn, Raphaël Esrail, Ginette Kolinka, Esther Senot, « Enseignement, recherches et témoignages : partages d'expériences et savoirs des génocides », 5 décembre 2018, rencontre organisée par la Mission d'étude en France sur la recherche et l'enseignement des génocides et des crimes de masse, avec le soutien du CESPRA et de l'Union des Déportés d'Auschwitz.
[952] WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin, op. cit*, p. 102.
[953] LEVI Primo, *Le devoir de mémoire. Entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja*, Paris, Mille et une Nuits, 1995, p. 22, cité dans WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin, op. cit*, p. 102.
[954] ALCAN Louise, *Le temps écartelé*, Paris, chez l'Auteure, 1980, p. 80, cité dans WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin, op. cit*, p. 102.
[955] GOURI Haim, *La cage de verre*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 31.
[956] FELMAN Shoshana, *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

judiciaires elles-mêmes. L'exhortation du juge Landau à répondre strictement aux questions posées et à suivre les règles du procès, le plonge, selon Shoshana Felman, dans une « menace intrusive qui s'articule autour de la violence de la scène traumatique qui se rejoue dans l'esprit de K-Tzetnik[957] ». Selon Shoshana Felman, le procès réactive précisément le trauma auquel il est supposé mettre un terme. En revoyant les images d'archives du procès Eichmann [958] on constate que Dinur tombe brutalement par terre avec un grand cri. La salle met un certain temps à réagir, le juge Landau se contentant de répéter calmement : « Asseyez-vous ». Il s'écoule un laps de temps important avant qu'une civière ne vienne évacuer le témoin qui est demeuré inanimé. La salle semble comme pétrifiée par la violence de ce qui vient de se passer, certains survivants revivent sans doute des moments douloureux, ayant entendu le récit de ce qu'ils ont eux-mêmes subi. Le procureur Hausner reste calme, s'approchant brièvement du témoin dont l'évanouissement entraîne la suspension de l'audience et une reprise ultérieure des débats dans un climat sans doute plus lourd encore, un climat marqué par le trauma de l'effondrement d'un témoin essentiel.

v. Le procès d'Auschwitz-Francfort

Au procès d'Auschwitz-Francfort qui se déroule peu après le procès Eichmann, l'équipe de procureurs est confrontée à un manque cruel de preuves : comme l'explique Julia Wagner[959], l'accusation repose uniquement sur les déclarations de témoins oculaires ou de survivants du camp. Or, la difficulté est d'accéder à ces témoignages : les procureurs ne disposent d'aucune liste, la plupart des témoins vivent désormais en Pologne, en Hongrie ou en Israël et ces pays n'entretiennent pas d'excellentes relations diplomatiques avec la RFA. Les procureurs ont donc essentiellement recours à Herman Langbein[960] qui leur communique les coordonnées d'environ la moitié des témoins. Mais, souvent encore profondément

[957] Yehiel Dinur (Dinur signifie « du feu » en hébreu), de son vrai nom Yehiel Feiner, est un écrivain né en 1917 en Pologne. Arrêté par les allemands en 1942 alors qu'il tente de gagner la Palestine, il est déporté à Auschwitz en 1942. Il survit aux marches de la mort et émigre en Palestine en 1940. KZ est l'acronyme allemand pour *Konzentrationslager* (camp de concentration) et dans le jargon des camps, Ka-Tzetnik signifie «prisonnier ». Il est le nom que s'est choisi Yehiel Feiner après avoir survécu à Auschwitz. À son retour d'Auschwitz, il écrit sous le nom de Ka-Tzetnik 135633, celui du matricule tatoué sur son bras.
[958] Sessions 68 et 69, accessibles sur https://www.youtube.com/watch?v=m3-tXyYhd5U.
[959] WAGNER Julia, « The Truth about Auschwitz…", art. cité.
[960] Langbein est le secrétaire général du Comité international d'Auschwitz.

marqués par le souvenir de leurs persécutions, ceux-ci se montrent réticents à revenir en Allemagne. De plus, ils éprouvent des difficultés à se souvenir avec précision des faits survenus une vingtaine d'années plus tôt et le traumatisme est encore bien présent. Pour les procureurs, la difficulté consiste aussi à vérifier la fiabilité des témoins notamment en croisant leurs récits, ce qui conduit à en écarter certains dont les souvenirs ne sont pas assez précis ou trop confus. En outre, les témoignages sont souvent incomplets, les survivants se souvenant des faits de manière partielle. Enfin, des contradictions surviennent entre certains des témoignages recueillis dans le cadre de l'instruction (enquête « pre-trial) et ceux qui sont finalement restitués à l'audience. Les procureurs sont souvent frustrés et doivent abandonner certains témoins clés pour ne pas risquer d'affaiblir leurs dossiers. Comme le montre Barbara Necek dans un documentaire récent [961], au cours du procès, les avocats de la défense, tentent de discréditer la parole des survivants, en jouant sur tous les registres. L'avocat Hans Laterneser, déjà présent au procès de Nuremberg, est rompu à l'exercice. La défense qualifie ainsi les rescapés des pays de l'Est d'« agents communistes », leurs témoignages auraient été orchestrés par leur gouvernement. En pleine guerre froide, l'argument porte. Werner Renz rapporte que les avocats avancent également que les témoins juifs sont forcément animés par un esprit de vengeance, rendant leurs dépositions invraisemblables et discutables. Ignacy Golik[962], l'un des témoins de l'accusation, est interrogé sur la date d'un gazage ; la défense soutient que le gazage a eu lieu en été. Golik affirme qu'il a eu lieu en hiver, se souvenant que les détenus portaient des manteaux. Golik conclut par ces mots : « À Auschwitz il n'y avait pas de saison. Le seul point de repère, c'était la soupe du midi et celle du soir[963] ». Les avocats questionnent même la santé mentale des survivants. Ainsi l'avocat Fritz Steinacker, interroge Magda Szabo sur les séquelles qu'elle aurait gardé du typhus, contracté dans le camp, sous-entendant que sa mémoire aurait pu en être altérée. Irmgard Lauer-Seidelmann, qui a assisté au procès rapporte : « C'était horrible pour moi de voir comment ces gens qui avaient vécu tant d'horreurs se faisaient malmener par les avocats de la défense. Là je dois dire que j'ai douté de notre justice[964] ». La

[961] NECEK Barbara, *Le procès d'Auschwitz…*, *op. cit.*
[962] Ignacy Golyk est né à Varsovie en 1922. Arrêté en janvier 1941, il est envoyé à Auschwitz où il devient kapo au sein de la clinique médicale. Au moment de son témoignage, il est âgé de 42 ans.
[963] NECEK Barbara, *Le procès d'Auschwitz…*, *op. cit.,* TC 39:02.
[964] *Ibid*., TC 40:58.

remise en cause permanente des témoignages des rescapés par la défense, sème le doute et ralentit le procès.

vi.Les procès devant les TPI

Quarante ans après le procès d'Auschwitz-Francfort, la parole des victimes appelées à témoigner devant les TPI pose à nouveau d'immenses difficultés. John Hagan[965] rapporte que lors du procès Tadic, l'équipe d'enquêteurs est confrontée au désarroi de victimes et des enquêteurs chargés de recueillir leurs témoignages. Brenda Hollis, procureure chargée de travailler avec l'équipe d'interprètes, souligne l'aspect traumatique des propos des témoins : selon elle, non seulement la plupart des victimes ne disposaient pas de la distance nécessaire par rapport aux événements vécus mais ils n'avaient en outre pas pu bénéficier d'une prise en charge adéquate. L'équipe de procureurs doit affronter d'immenses difficultés : les victimes sont psychologiquement très fragiles. Ainsi, la procureure Nancy Paterson rapporte avoir dû abandonner le chef d'accusation de viol en raison de la défection d'un témoin crucial. Elle raconte :

> We had to drop the rape counts because one witness was unwilling to testify… I was the one that spoke to her and tried to talk her into testifying and she agonized over this. She desperately wanted to do the right thing, and all of her reasons for not testifying were perfectly legitimate. And I would have made the same decision had I been her… […] We went out for a long walk for an hour, we went for a coffee, we came back and she said, "Sorry, I just can't do it"[966] .

Elle ajoute qu'il y avait un risque important en outre que les avocats de la défense ne maltraitent les témoins lors des contre-interrogatoires. Tout comme lors des autres procès de criminels de masse (Eichmann, Auschwitz-Francfort), les témoins sont réticents à se rendre devant le tribunal. De plus, les mêmes écueils se répètent : traumas, souvenirs altérés, fiabilité douteuse, manipulations ou intimidations par la défense. L'accusation parvient à obtenir du tribunal que

[965] HAGAN John, *Justice in the Balkans…, op. cit.,* p. 79.
[966] *Ibid*., p. 80 : « Nous avons dû abandonner les accusations de viol parce qu'un témoin n'a pas voulu témoigner [...] C'est moi qui lui ai parlé et qui ai essayé de la convaincre de témoigner, et elle en a souffert. Elle voulait désespérément faire ce qui était juste, et toutes ses raisons de ne pas témoigner étaient parfaitement légitimes. Et j'aurais pris la même décision si j'avais été elle [...] Nous sommes sortis faire une longue promenade pendant une heure, nous sommes allés prendre un café, nous sommes revenus et elle a dit : « Désolée, je ne peux pas le faire »».

certains témoignages puissent être effectués anonymement (on leur attribue une lettre de l'alphabet) : certaines victimes n'auraient pas accepté de témoigner autrement. Notons qu'à la différence de Nuremberg, le Statut du TPIY prévoit dans son Règlement de Procédure et de Preuve des mesures de protection des victimes et des témoins. Les mesures de protection comprennent, sans y être limitées, la tenue d'audiences à huis clos et la protection de l'identité des victimes. Les mesures qui peuvent être prises à cette fin sont notamment :

> la non-divulgation de l'identité d'un témoin,
> des mesures appropriées pour protéger la vie privée et la sécurité des témoins,
> - des mesures de nature à empêcher la divulgation au public ou aux médias de l'identité d'une victime ou d'un témoin, d'une personne qui leur est apparentée ou associée ou du lieu où ils se trouvent, telles que la suppression, dans les dossiers du Tribunal, du nom de l'intéressé et des indications permettant de l'identifier, ou l'interdiction de l'accès du public à toute pièce du dossier identifiant la victime; ou encore l'utilisation de moyens techniques permettant l'altération de l'image ou de la voix ou l'usage d'un circuit de télévision fermé ainsi que l'emploi d'un pseudonyme[967].

Dans les films du corpus, la parole du témoin apparaît souvent comme fragile ou sujette à remise en question. Parfois ce sont les témoins eux-mêmes qui apparaissent comme des personnalités chancelantes et donc facilement manipulables.

b. Aspects fictionnels

i. Des témoins malmenés

Dans *Judgment at Nuremberg*, les deux témoins principaux, Rudolph Petersen et Irène Hoffman sont des êtres brisés par les nazis. Le premier, considéré comme un handicapé mental a été stérilisé et affirme : « Depuis ce jour, je ne suis plus que la moitié de moi-même ». La seconde a vu un ami cher assassiné parce qu'il était juif et, pour lui avoir témoigné de l'amitié, elle-même étant accusée et condamnée pour avoir violé les lois de Nuremberg. Irène Hoffman refuse d'ailleurs dans un premier temps de se rendre au procès. Mais Lawson parvient à la convaincre de témoigner au sujet de l'affaire Feldenstein en dépit de ses réticences et de celles de son mari qui lui demande de les laisser en paix. La prestation des deux témoins constitue un moment clé dans le film : ils ont tous les deux du mal à s'exprimer,

[967] Article 75 du Règlement de procédure et de preuve du TPIY.

l'émotion les saisit en dépit de la bienveillance du juge. Mais les questions de l'avocat de la défense, qui procède à une *cross examination* d'une grande violence, rend leur témoignage difficile à délivrer. Avec une grande agressivité, Hans Rolfe sous-entend que la stérilisation des attardés mentaux était justifiée, puis il s'acharne contre Irène Hoffman, tentant de lui faire reconnaître qu'elle s'est mise hors de la légalité par ses rencontres avec le Juif Feldenstein. Ces scènes suscitent un véritable malaise chez le spectateur qui, comme le dit Willy Coutin : « voit clairement exprimées là des conceptions nazies, apparemment encore bien ancrées dans la population allemande de 1961…[968] ».

Les trois autres films du corpus portant à l'écran le procès de Nuremberg, *Epilog Norymberski, Nuremberg* et *J'étais à Nuremberg,* n'accordent pas aux témoins une grande place, fidèles en cela au procès historique de Nuremberg. La recherche des preuves ne constitue pas non plus un des éléments clés de ces films. Ces films s'attachent chacun à dépeindre l'atmosphère du tribunal, et s'attardent, tout particulièrement *Epilog Norymberski* et *Nuremberg,* sur la personnalité des accusés, leur accordant une place sans doute largement plus grande que celle occupée dans le procès historique. Cependant, *Epilog Norymberski* fait intervenir comme unique témoin du génocide Marie-Claude Vaillant-Couturier (incarnée par Jadwiga Baranska, épouse de Jerzy Antczak, le réalisateur). Unique femme à apparaître dans le film, tout comme dans le procès historique de Nuremberg, elle délivre un témoignage assez éloigné de celui du procès historique. Son élocution presque mécanique, son visage sans émotion apparente, font sans doute partie intégrante du choix de mise en scène théâtrale de Antczak. A la différence des deux autres films qui mettent en scène la résistante déportée (Julie Gayet dans *J'étais à Nuremberg* et Charlotte Gainsbourg dans *Nuremberg)*, l'actrice d'*Epilog Norymberski* semble effacée, en retrait, et ne toise pas les accusés en partant comme Vaillant Couturier l'avait fait et comme les fictions du corpus le reprennent. L'avocat de la défense, Maître Nelte (avocat de Robert Ley, Wilhelm Keitel et Ernst Kaltenbrunner lors du procès historique de Nuremberg) procède à un violent contre-interrogatoire du témoin, remettant en cause sa crédibilité et finissant par lui demander avec une

[968] COUTIN Willy, « Hollywood ou l'édification d'une morale universelle… », art. cité.

grande agressivité : « If it were so terrible in Auschwitz, how come you live and not died or are in hospital[969] ? ».

Le président du Tribunal intervient à deux reprises pour répondre à Nelte en lieux et place de Marie-Claude Vaillant-Couturier, qui demeure mutique, comme pour souligner sa vulnérabilité et le fait qu'elle ne peut se défendre seule. Son visage est inexpressif, elle ne semble même pas s'apprêter à répliquer à Nelte. La dernière question, la plus agressive, provoque de la part du président, une interruption du témoignage de la victime.

Figure 101 : Le personnage de Marie-Claude Vaillant-Couturier, Epilog Norymberski

Dans cette courte scène, l'accusation est uniquement présente au travers des questions posées au témoin par François de Menthon. Celui-ci n'intervient pas lorsque Nelte s'empare du témoin. Seul le président, pourtant supposé rester dans son rôle d'arbitre, s'interpose à plusieurs reprises entre le témoin et l'avocat de la défense. La grande violence des questions et la véhémence et l'agressivité de l'avocat de la défense auxquelles s'opposent une forme de résignation de la victime qui répond d'une voie douce et posée, donnent une impression de domination du témoin, son témoignage étant minoré, rendu suspect, affaibli.

Figure 102 : L'avocat de la défense, Maître Nelte, Epilog Norymberski

[969] *Epilog Norymberski*, TC 01:03:58 : « Si c'était si terrible à Auschwitz, comment se fait-il que vous viviez et que vous ne soyez pas morte ou dans un hôpital ? ».

L'affrontement qui a lieu est celui de l'avocat de la défense et du juge, affrontement purement masculin, duquel est effacé le témoin /victime/femme. En ressort un rapport d'une profonde inégalité, la mise en scène semblant suggérer que la victime n'est pas en mesure de se défendre seule. Or, tel n'est certainement pas le cas de la véritable Marie-Claude Vaillant-Couturier dont le témoignage au procès de Nuremberg a fortement impressionné les différentes parties, tout autant que la façon dont elle dévisagea avec détermination chacun des accusés au terme de son témoignage, choisissant de passer devant eux au lieu de s'éclipser par la porte des témoins. La mise en scène du témoignage dans *Epilog Norymberski* semble donc délibérément reléguer le témoin dans une position de victime, fragile, sans doute parce qu'elle est une femme entourée d'hommes. La blondeur et la beauté évanescente de l'actrice renforcent cette impression de fragilité face à un avocat emporté et violent qui ne lui laisse pas véritablement la chance de s'exprimer. Dans *Nichts Als die Wahreit* qui représente le procès fictif de Josef Mengele, Roland Suso Richter met en scène également des témoins « fragiles » et déstabilisés par la défense. Ainsi, lors de la déposition d'une femme lourdement handicapée de naissance, ancien membre d'un cirque familial tenu de se produire devant les SS. L'avocat de la défense l'accuse publiquement de raconter des mensonges en affirmant qu'elle s'est produite devant Himmler en 1944 à Auschwitz alors que celui-ci ne pouvait être présent à cette date. En réponse à la question de la présidente, il ajoute : « I want to make her unsure. Or make clear to her that she's not sure of herself[970] ».

La salle réagit avec véhémence et cette fois encore le président du tribunal (qui est cette fois une femme, relevons-le) interrompt la joute verbale et suspend l'audience. L'échange suivant entre la présidente, l'avocat de la défense et le procureur montre les limites du témoignage et la volonté de l'avocat de la défense de déstabiliser la victime :

> Vogt (procureur) : She can't keep repeating every detail
>
> Rohm (avocat) : She's told her story over and over again. She's heard other people's stories. She started adding things here and leaving out others. Whatever suited her best. She has polished her story over the years.

[970] *Nichts als die Wahrheit*, TC 1:33: 20 : « Je veux la rendre confuse. Ou lui faire comprendre qu'elle n'est pas certaine d'elle-même ».

Vogt : No memory remains intact after fifty years[971].

Comme dans *Epilog Norymberski*, le procureur ne prend pas la défense de son témoin et laisse l'avocat de la défense le malmener. Ces deux scènes posent la question du souhait du réalisateur de minorer la parole du témoin ou en tous cas, de laisser la parole à la défense, soulignant la fragilité du témoignage et la question de sa véracité. Dans un cas (*Epilog Norymberski*) il est demandé à la victime comment elle a survécu si c'était si terrible, dans l'autre cas (*Nichts als die Wahrheit*) c'est la réalité même de la présence de la victime à Auschwitz qui est remise en cause. Dans les deux scènes, les témoins sont des femmes, l'une d'allure fragile dans sa féminité, l'autre diminuée physiquement (personne contrefaite, difforme, se déplaçant dans un fauteuil roulant). Ceux qui leur font face sont des hommes, véhéments et agressifs. Les deux témoins ne réagissent pas avec la même force que leur contradicteur. Le sentiment du spectateur est d'assister à un combat inégal entre d'une part la victime fragile et d'autre part la défense accusatrice et violente.

Mais la victime peut être également la proie de menaces : dans *Sturm*, Mira Arendt bénéficie du statut de témoin protégé par le TPI. Elle est accompagnée et hébergée pendant le procès avec son fils dans un hôtel sécurisé. Lorsqu'elle disparaît pour quelques heures avec son mari, affolée, la procureure Maynard reproche à la jeune femme chargée de sa sécurité de ne pas avoir su la surveiller. Celle-ci lui répond :

> On emprisonne cette femme ici, elle n'a même pas le droit de voir son mari. Et quand tout est terminé, elle reçoit une lettre du Président du Tribunal qui lui dit merci de nous avoir laissé vous passer à la moulinette, j'espère que vous vous en remettrez et bonne continuation. [...] Tout cela est dégoutant. J'espère vraiment ne pas faire ce sale boulot toute ma vie …[972].

L'affirmation de la jeune femme chargée de la protection du témoin renvoient aux difficultés évoquées plus haut concernant la protection des témoins. S'il existe au sein de TPIY une section *ad hoc* d'aide aux victimes et aux témoins, placée sous l'autorité du greffier, dont le mandat est de « contribuer au fonctionnement effectif du TPIY en facilitant la parution des témoins devant le Tribunal, qu'ils soient

---

[971] « Vogt: Elle ne peut pas continuer à répéter chaque détail. Rohm : Elle a raconté son histoire encore et encore. Elle a entendu les histoires des autres. Elle a commencé à ajouter des choses ici et à en laisser d'autres de côté. Ce qui lui convenait le mieux. Elle a peaufiné son histoire au fil des ans […] Vogt: Aucun souvenir ne demeure intact après cinquante ans ».

[972] *Sturm,* TC 35:05.

appelés par les Chambres, le Bureau du Procureur ou la Défense », ceux-ci peuvent craindre des représailles en cas de témoignages. Citons ainsi le cas de Milan Levar, de nationalité croate, qui a été assassiné en 2001 après avoir témoigné contre des Croates coupables d'exactions contre les Serbes, ou encore les nombreux cas de témoins menacés avant et après leur témoignage[973]. Dans *Sturm*, en acceptant de témoigner contre Duric, Mira prend non seulement le risque de se voir traquée par des partisans du criminel mais également celui de menacer sa nouvelle vie et de rouvrir de vieilles blessures, sans avoir l'assurance que justice sera rendues. Et à cela, la Section ad hoc d'aide aux victimes et témoins ne peut rien faire. Mira est seule face à la justice qui la traite comme une sorte de « pion dans un échiquier » comme le relève Hannah Maynard.

ii. Des témoins réticents

Dans *Im Labyrinth des Schweigens*, un autre aspect est exploité. La parole des témoins entendu par l'accusation est, comme cela l'a été évoqué, à la fois effacée et incontestable. Les témoins ne sont pas confrontés à leurs tortionnaires et Ricciarelli choisit de les laisser s'exprimer librement même si le spectateur n'entend par leurs récits. Mais le témoin principal, à l'origine de la quête du procureur, le seul qui peut témoigner contre Mengele, refuse de livrer son récit. Lorsque Radmann implore son ami Simon de témoigner[974], celui-ci refuse, répondant : « À quoi bon ? Regardez autour de vous. Jupons, maillots de bain, rose cochon, bleu layette… Ce pays veut tout napper de sucre, il ne veut pas savoir la vérité ! ». Simon est défaitiste : il met en avant le déni des allemands, semblant considérer que son témoignage est inutile. Il est cependant probable qu'il ne souhaite pas raviver des souvenirs douloureux, et évoquer, en public, l'assassinat abject de ses filles et de sa femme. La réaction de Simon est similaire à celle de nombreux rescapés qui se sont abstenus de parler durant de longues années. Simon craint aussi sans doute de ne pas être entendu, de ne pas être cru. Le refus de témoigner de Simon renvoie aux nombreux travaux qui ont été publiés sur le silence des rescapés au retour des

[973] FOURRE WARION Kathia, « Justice internationale : efficacité et désillusions du Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie. À propos du film *La Révélation* de Hans-Christian Schmid (Allemagne/Pays-Bas/Danemark, 2008) », *Le Blog Droit et Cinéma*, https://lesmistons.typepad.com/blog/2010/04/justice-internationale-efficacité-et-désillusions-du-tribunal-pénal-international-pour-lexyougoslavi.html.
[974] *Im Labyrinth des Schweigens*, TC 26:41.

camps. Dans la suite du film, Radmann semble rapidement parvenir à trouver des témoins, grâce à Herman Langbein à qui il adresse un simple télégramme qui lui permet d'avoir accès à une série de survivants. Ricciarelli ne s'attarde donc pas sur les difficultés à réunir des témoins. Mais une scène illustre la naïveté et l'ignorance de Radmann face aux crimes commis à Auschwitz. Ainsi, lors de l'audition de son premier témoin, Monsieur Bichinsky, Radmann se retrouve en difficulté. Plus tard dans le film, son supérieur le procureur Friedberg tente de le décourager :

> Friedberg : Comment comptez-vous faire ? Vous voulez faire venir des gens de Pologne, d'Israël… On n'a même pas de relations diplomatiques avec ces pays. Tout ça pour quoi ? Pour prouver qu'un type a fait quelque chose quelque part en Pologne.
>
> Radmann : Ces gens ont été témoins de centaines, de milliers de meurtres !
>
> Friedberg : De meurtres ? Cher collègue, où est la préméditation ? Nous n'avions pas le choix. Quiconque refusait était exécuté. De plus tout ça a été réglé après la guerre, à Nuremberg[975].

Dans cet échange, Friedberg souligne des difficultés importantes et réelles :

- la difficulté à faire venir les témoins de pays n'ayant pas de relations diplomatiques avec l'Allemagne. Cette assertion correspond en effet à la réalité : ce n'est que grâce à l'action d'associations de survivants comme celle de Langbein que les procureurs parvinrent à obtenir le nom d'un certain nombre de témoins. Julia Wagner[976] rapporte que lorsque les témoins n'obtenaient pas l'autorisation de leur pays de venir à Francfort, ils envoyaient leur témoignage écrit à Langbein qui les transmettait à l'accusation[977].
- prouver la préméditation : Les nazis sont jugés en vertu du Code pénal en vigueur, applicable depuis 1871, la catégorie du « crime contre l'humanité » étant écartée au profit de celle de « meurtre »[978]. Comme l'écrit Guillaume Mouralis : « le dévoilement auquel a donné lieu l'affaire et le procès d'Auschwitz s'est opéré suivant une grille de lecture particulière du nazisme et du génocide – favorisant une

---

[975] *Ibid.*, TC 37:01.
[976] WAGNER Julia, « The Truth about Auschwitz… », art. cité.
[977] 37 témoignages de survivants furent fournis par écrit et lus à l'audience, PENDAS Devin O*., The Frankfurt Auschwitz Trial…*, *op. cit*., p. 101.
[978] En 2002, le Code allemand de droit pénal international a été adopté, transposant en droit allemand les dispositions du Statut de Rome. En vertu de celui-ci, les juridictions allemandes sont compétentes pour juger les auteurs présumés des crimes de guerre, crimes contre l'humanité et crimes de génocide.

interprétation des crimes en termes de délinquance et de conduite anomique[979] ». Les dispositions du Code pénal applicable au moment du procès d'Auschwitz-Francfort (paragraphes 211 et 49) exigent tout d'abord que l'intention criminelle soit prouvée. Rebecca Wittmann précise que la tentative de définir la motivation est spécifique au Code pénal allemand. Le tribunal de Francfort retint comme élément de « motivation », la haine raciale et l'antisémitisme, ce qui permit de condamner pour meurtre caractérisé uniquement les plus hauts responsables de l'appareil nazi, et non le personnel subalterne du camp. L'assertion de Friedberg est donc correcte : la difficulté de prouver les crimes commis est immense. Mais le film de Ricciarelli ne développe pas cet aspect du procès.

iii. Des témoins fragiles

Le scénario de *Sturm* exploite lui aussi également la fragilité de la parole du témoin. A la neuvième minute du film, le spectateur assiste à l'audience au cours de laquelle Alen Hajdarevic, unique témoin des déportations massives de Kosmaj est interrogé par la défense. Celui-ci se retrouve assez rapidement en difficulté, l'avocat de la défense, Banovic, démontrant qu'il n'a pas pu assister à la scène qu'il décrit. À l'appui de cette assertion, Banovic déploie un plan et des calculs précis :

> Selon le plan des lieux établi par l'accusation, la rue fait huit mètres de large et l'entrée de la cour cinq mètres. Le rayon de braquage de ce car est de 21 mètres exactement. Il ne peut pas entrer dans la cour ni en avançant ni en reculant. Il ne pouvait se garer qu'ici. Je voudrais que vous nous réexpliquiez comment vous avez pu voir qui que ce soit monter dans ce car. Vous ne pouviez pas voir les portes du car. Pas plus que vous n'avez pu assister aux prétendus événements que vous décrivez. Pourquoi déclarer que l'accusé a embarqué de force des gens dans le car[980] ?

Face aux protestations de la procureure Maynard, Banovic suggère au Président de se rendre sur place pour procéder à une reconstitution, ce que le Président accepte. Cette scène est filmée comme un documentaire, caméra à l'épaule, comme tout le reste du film d'ailleurs : les images sont accompagnées d'un léger tremblé de la caméra, et de zooms rapides. Hans-Christian Schmid explique son choix:

---

[979] MOURALIS Guillaume, « Quelques réflexions sur le *Labyrinthe du silence* », 26/05/2015, https://memorywf.hypotheses.org/256#footnote_10_256.
[980] *Sturm*, TC 12:05.

> C'est une bonne manière de réagir à ce que les acteurs sont en train de faire. C'est leur travail qui est le centre du mien, au cœur de mon attention. Voilà pourquoi je voulais leur donner de l'espace pour qu'ils puissent évoluer à leur guise[981] .

La mobilité de la caméra permet au spectateur de voir à la fois tous les acteurs de la scène, et les documents produits, comme s'il se trouvait dans la salle d'audience, peut-être même sans doute mieux. La caméra balaie l'ensemble du tribunal : le visage anxieux du témoin, et les mouvements de sa tête qui accompagnent ses réponses, la grande maîtrise de lui-même et de ses documents par Banovic, derrière lequel se tient l'accusé dont le visage inexpressif ne laisse rien paraître, l'expression soucieuse du visage de Hannah Maynard, mais aussi les gestes précis de la collaboratrice de Banovic qui présente successivement les documents aux membres du tribunal.

Figure 103 : Scènes du tribunal – De gauche à droite et de haut en bas : Goran Duric (accusé), Mladen Banovic (avocat de la défense), le Président du Tribunal, Alen Hajdarovic (témoin), Hannah Maynard, Banovic, Hannah Maynard et son assistant Patrick Färber, Alen Hajdarovic, Sturm

Sur les images précédentes les couleurs sont froides : la salle du tribunal apparaît aseptisée, les acteurs comme figés, les couleurs très tranchées. Ces images sont similaires aux images tournées par les caméras installées dans la salle du TPIY.

[981] Interview de Hans-Christian Schmid, https://cineuropa.org/fr/interview/112493/.

Cette impression de « réalisme » est renforcée par le fait que chaque partie s'exprime dans sa langue maternelle. Cette audience constitue un moment clé du scénario de Schmid. C'est à ce stade qu'en effet, si l'on suit le schéma de Joseph Campbell, Hannah Maynard se trouve à l'étape 2 de son voyage initiatique (appel de l'aventure) et au seuil de l'étape 5 (passage du seuil de l'aventure). La procureure s'est vue confier le dossier Banovic par son supérieur hiérarchique, Keith Haywood, quelques jours avant l'audience. Elle n'a pas instruit elle-même ce dossier[982]. À l'audience, elle découvre que l'unique témoin de son dossier n'est manifestement pas fiable. C'est à partir de ce moment que sa carrière de procureure prend un tournant stratégique. À l'issue du contre-interrogatoire de Banovic, désastreux pour l'accusation, elle tente vainement de défendre son témoin auprès du tribunal. Mais en sortant de l'audience, elle est furieuse, elle se sent ridiculisée par la démonstration de la défense. Elle pressent manifestement que la crédibilité du témoignage d'Alen Hajdarovic est très fragile. La reconstitution organisée à Kasmaj est un fiasco : comme l'avocat de la défense l'a expliqué à l'audience, le car ne parvient effectivement pas à tourner dans la cour et il apparaît qu'Alen Hadjarovic n'a donc pas pu voir l'accusé. Le dossier de l'accusation, qui repose sur cet unique témoignage, s'effondre. L'étape suivante est son entretien avec Alen Hadjarovic, contre qui, comme cela l'a été évoqué plus haut, elle s'emporte avec violence et dureté. Elle ne comprend pas ses motivations et ne parvient pas à voir la souffrance du jeune homme. Sa seule préoccupation est son dossier et le travail nécessaire à la condamnation de Duric. Cette scène est importante : elle montre à quel point le dossier de l'accusation repose sur le témoignage, seule preuve dans le dossier de Duric. La procureure Maynard se montre implacable : elle accable le témoin qui tente de lui expliquer qu'ils ont tous deux le même objectif sans tenter de le comprendre. Le suicide d'Alen Hadjarovic la fait basculer dans la cinquième étape de sa quête initiatique (passage du seuil de l'aventure). Elle comprend qu'il lui faut fouiller dans le passé du témoin pour parvenir à comprendre ses motivations. Cependant, elle se heurte aux exigences de la justice pénale internationale : son supérieur, le procureur Haywood, lui rappelle qu'ils n'ont qu'une semaine pour parvenir à trouver une nouvelle stratégie. C'est durant cette semaine qu'Hannah, au terme d'investigations, va rencontrer la sœur d'Alen, Mira, et la convaincre avec

[982] Son adjoint lui affirme avoir passé un an à vérifier les faits, mais elle a « hérité » du dossier de Haywood, lui-même promu à un poste plus élevé, poste que briguait également Maynard.

difficultés de venir témoigner contre Duric. Marie-Laurence Hébert Dolbec estime que le film souligne que les intérêts des victimes sont dilués dans ceux plus larges de la communauté internationale. Le film montre de façon très claire la façon dont Mira Arendt est utilisée par l'accusation pour parvenir à un accord avec la défense et le tribunal. La conversation entre Hannah et son supérieur, Keith Haywood, juste avant l'audience est édifiante. Hannah a découvert que Haywood a négocié avec l'avocat de Duric sous la houlette de Jonas Dahlberg, représentant de l'Union Européenne, afin que l'accusé soit libéré en échange d'un témoignage contre ses anciens compagnons. Mais le résultat est que le témoin d'Hannah ne pourra pas témoigner comme elle le souhaitait. Dans cet échange se joue précisément ce que Marie-Laurence Dolbec souligne : « Les victimes sont entendues pour ce qu'elles peuvent apporter au procès ». Leur intérêt personnel, leur besoin d'exprimer leur souffrance, et la nécessité pour eux d'affronter leurs tortionnaires sont relégués au second plan. Or, c'est à ce stade que l'héroïsme d'Hannah va se manifester réellement. Refusant de se plier aux règles et aux instructions de son supérieur, elle va rendre sa propre justice en offrant au témoin la possibilité de parler, non seulement pour lui permettre de surmonter son traumatisme mais aussi pour que Duric soit jugé pour ses crimes. Ainsi, elle libère la parole du témoin et se pose en défenseure d'une certaine vérité judiciaire. Le film montre en effet la fragilité de la vérité judiciaire : au nom du rétablissement de la paix dans les Balkans, les membres des institutions judiciaires refusent d'entendre la vérité des faits. Mira Arendt doit témoigner au nom des autres femmes violées à Vilina Kosa, elle doit exprimer devant le tribunal sa version pour que les crimes de Duric et de ses comparses soient reconnus et punis. Or, ce qu'exige le procureur Haywood, en accord avec le président du tribunal notamment, c'est passer sous silence une partie des crimes commis au nom d'un « deal judiciaire ». Ce « deal » qui propose de rendre un verdict ne prenant pas en compte la parole d'une victime sacrifiée sur l'autel de la diplomatie. Hannah Maynard est une sorte de « passeuse » : elle estime que la justice pénale internationale ne peut être rendue de manière juste que si les victimes peuvent s'exprimer. C'est une femme courageuse qui, contrairement à ce que suggérait Haywood dans une scène du film n'a pas « laissé son idéalisme dans la voiture[983] ». Dans une scène d'une grande violence[984], Hannah Maynard

[983] *Sturm*, TC 01:07:25.
[984] *Ibid*., TC 01:30:10.

« libère » la parole de son témoin, en l'autorisant, malgré les menaces de l'avocat de la défense et du juge qui l'avertit (« ceci est un outrage à magistrat »), à révéler enfin qu'elle a été violée. Tout au long du film, le témoin s'est muré dans le silence. Mira Arendt n'a rien dit à son mari des viols subis à Vilina Kosa, tout comme elle lui a tu l'agression dont elle a fait l'objet de la part d'un Serbe qui lui a intimé l'ordre de se taire. Elle ne lui a pas non plus annoncé sa décision de témoigner au Tribunal, préférant partir avec son fils sans l'en informer. Il aura fallu du temps à Hannah Maynard pour convaincre Mira Arendt de témoigner sur les violences sexuelles dont elle a fait l'objet. Et lorsqu'elle se retrouve face à son bourreau et au juge, celui-ci lui intime l'ordre de se taire et la fait évacuer lorsqu'elle persiste dans son témoignage. Son silence sur cette agression et sur les viols qu'elle a subis pendant la guerre en ex-Yougoslavie, souligne la difficulté pour les femmes victimes de ces nouvelles formes de violences enfin reconnues par les TPI comme crimes de masse, de les évoquer. Si les violences sexuelles ont toujours existé lors des conflits, il aura fallu attendre la naissance des TPI et les résolutions 1325 et 1820 du Conseil de Sécurité de l'ONU pour qu'elles soient reconnues comme étant constitutives de crimes de guerre, crime contre l'humanité ou génocide. Schmid soulève ainsi la problématique du choix entre paix sociale et vérité des faits. Au-delà, il pose aussi la question de la vérité en général et plus particulièrement de la vérité judiciaire face à la vérité historique.

iv. Témoignages et vérité judiciaire

Antoine Garapon souligne la complexité de la notion de « vérité »:

> la finalité de l'acte de justice est de juger et non d'honorer la mémoire, d'empêcher la guerre, voire de résoudre un conflit. Assigner à la justice un objectif extra-judiciaire, comme dire la vérité historique ou recueillir le récit des victimes, la met en porte-à-faux. Vouloir faire trancher des questions relevant de la justice générale par des instruments adaptés à la justice particulière dérègle l'ensemble. Lors du procès Eichmann, Arendt a bien senti cette impossibilité d'assigner aux règles du procès d'autres finalités que de juger des faits précis imputables à une personne bien déterminée[985].

Cette notion de « vérité historique » mise en parallèle avec la « vérité judiciaire » hautement complexe qui, comme cela l'a déjà été évoqué, se déduit dans le système

[985] GARAPON Antoine, *Des crimes qu'on ne peut ni punir…, op. cit.*, p. 277.

accusatoire américain « du spectacle d'un combat soigneusement préparé : le moment du "trial"[986] ». Mais le témoignage a-t-il pour autant valeur de vérité judiciaire ? Au moment où ce travail s'achève, se déroule à Paris devant la Cour d'assises spéciale, le procès des attentats du 13 novembre 2015. Près de 2 000 témoins se succèdent à la barre pour délivrer leur récit de l'horreur. Survivants, proches des victimes, familles endeuillées, les témoignages permettent la reconstitution des actes terroristes commis il y six ans à Paris. Une grande partie des journalistes chargés de restituer les audiences emploient les termes de « procès historique », « hors norme », de « manifestation de la vérité ». Dans une interview, interrogé à propos de ce procès Antoine Garapon explique :

> ce qui compte ici, ce n'est pas tant la vérité du témoignage que l'acte de témoigner. […] *un témoignage peut être à la fois terrible et partiellement faux*. Mais il faut ici distinguer l'acte d'énonciation et l'énoncé : l'énoncé est discutable, par définition, mais c'est l'acte d'énonciation qui tient en lui la vertu du témoignage[987].

Garapon ajoute que ce qui est important pour le témoin n'est pas tant la fonction « thérapeutique » de la libération de sa parole que la publicité qui lui est donnée et sa confrontation non seulement à un public mais à une communauté de victimes. Selon lui : « Le sens du témoignage est donc au-devant de celui qui témoigne, il se co-construit avec le public ». Il ajoute que le témoignage est « un pacte qui fait communauté humaine autour de la parole du témoin ». Selon Garapon citant Hegel, et ses *Principes de la Philosophie du droit*, l'une des fonctions du procès pénal est de réaliser, d'objectiver la parole du témoin pour la transformer en réalité effective, lui donnant en quelque sorte un « contenu universel ». N'est-ce pas ce que la fiction tente de faire, une seconde fois, en ajoutant un espace supplémentaire, celui de l'écran de cinéma, et un public plus large ? En agrandissant en quelque sorte l'espace public du procès ?

Dans *Hunt for Justice*, ce n'est pas la parole du témoin qui est problématique mais l'obtention de preuves documentaires. Louise Arbour mène un « combat » pour obtenir des indices établissant la culpabilité de Milosevic. Tout au long du film, la procureure Arbour tente de rassembler les éléments qui lui permettront

---

[986] GARAPON Antoine, PAPADOPOULOS Ioannis, *Juger en Amérique…, op. cit.* p. 95 et suiv.
[987] GARAPON Antoine, propos recueillis par Antoine Gastineau, « Attentats du 13 novembre, ce que signifie réellement témoigner », 07/09/2021, https://www.philomag.com/articles/attentats-du-13-novembre-ce-que-signifie-reellement-temoigner.

d'inculper l'ancien président yougoslave. De la même façon que Hannah Maynard tente par tous moyens de convaincre Mira Arendt de témoigner, Louise Arbour cherche désespérément à obtenir l'aide des militaires pour l'inculpation de Milosevic. Dans une ultime tentative, elle supplie le général Mortimer de lui livrer les informations qu'il possède : « […] Nous sommes allés trop loin pour nous arrêter et je ne peux pas y arriver seule. Vous pouvez nous fournir les renseignements dont nous avons besoin[988] ».

Des caisses de documents classifiés par les Britanniques sont livrés par les hommes de Mortimer, scène peu vraisemblable qui évoque plutôt le procès de Nuremberg.

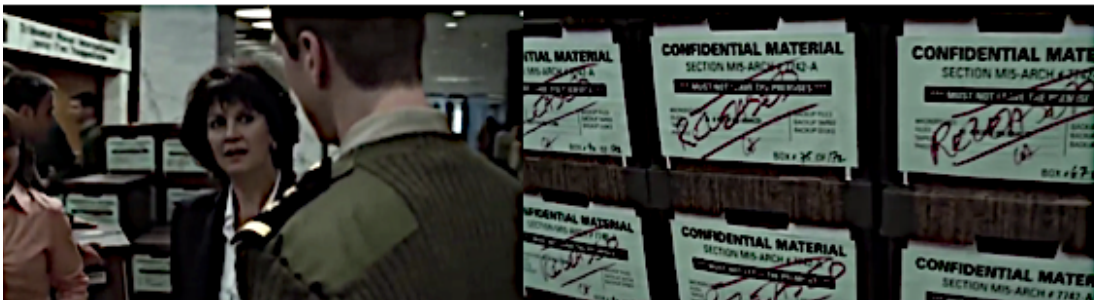


Figure 104 : Livraison de documents par les Britanniques, Hunt for Justice

v. Des témoins manipulés

Les autres films du corpus exploitent plutôt la fragilité du témoignage. *The Man in the Glass Booth*, est sans doute celui qui questionne le plus la question de la parole du témoin et de sa crédibilité. Dans un spectaculaire coup de théâtre, le dernier témoin, le Docteur Alvare, un chirurgien orthopédique argentin, révèle que l'accusé n'est pas Dorf et que les radios lui ont été communiquées par « un homme » qui lui a également remis de l'argent en échange de son faux témoignage, faux témoignage au terme duquel il doit dire que les radios de Dorf réalisés à Buenos Aires sont identiques à celles de l'accusé. Cette révélation anéantit rétrospectivement l'ensemble des témoignages délivrés au cours du procès, à l'exception de celui de l'assistant de Goldman qui a pris la défense de son ancien patron. La question de la crédibilité de la parole des victimes mais aussi celle de la vérité historique et au-delà, de la vérité historique, de ce procès spécifique, se pose donc avec acuité. Il est alors intéressant de revoir les divers témoignages des victimes à la lumière de cette information. Juste avant le témoignage du premier

[988] *Hunt for Justice*, TC 01:16.

témoin, Carlotta Livi, le Président rappelle que les témoins déposent sous serment, insistant ainsi sur l'importance de la parole délivrée. Carlotta Livi est une rescapée du camp de Mathausen, elle raconte son expérience terrifiante du camp. Elle dit avoir connu Dorf mais étonnamment, la procureure ne lui demande pas si elle reconnait l'accusé. Par un procédé scénaristique curieux qui se reproduira, c'est Dorf qui dit à Livi « I remember you » et non l'inverse. D'une certaine manière, on peut avancer que c'est donc Dorf qui valide le témoignage. Le second témoin, Joachim Burger, est un caméraman ayant travaillé pour Goebbels, et chargé par les SS de prendre des clichés des exactions commises par les nazis. Il décrit avec précision des scènes d'horreur déclenchant les réactions de la salle. Tout comme Livi, il ne lui est pas demandé d'identifier l'accusé. Lors de ces deux témoignages, il apparaît que le personnage de Dorf est bien réel. Chacun des témoins délivre un message terrible, décrivant les tortures et la cruauté du SS, tout le monde semblant avoir pris pour acquis qu'il est bien le personnage placé dans la cage de verre. Ce dernier semble se délecter des récits terrifiants, ajoutant des détails scabreux, provoquant volontairement la colère du public. Ce que semble à postériori rechercher Dorf c'est précisément le récit de la catastrophe, la libération de la parole du témoin, la catharsis. Le troisième témoin, Charles Kohn, l'ancien homme de confiance de Dorf est ensuite convoqué à la barre. Il est, rétrospectivement, le seul qui dit la vérité en affirmant : « I don't believe he is the colonel Dorf » ajoutant : « The man in the glass booth is a jew[989] ». Il est aussi pourtant et paradoxalement le seul témoin à ne pas être cru. Le témoignage de Kohn est donc la démonstration de la fragilité de la vérité judiciaire : bien qu'étant le seul à avoir réellement connu l'accusé, sa parole est rejetée parce qu'elle ne va pas dans le sens du procès. La procureure est persuadée que parce que l'accusé a avoué, il est coupable. Le procès prend un tour burlesque, il devient presque une farce, orchestrée par l'accusé lui-même qui manipule juge, procureurs, témoins, public. Le quatrième témoignage offre une version différente. Samuel Weinberg, personnage hautement théâtral dont la fonction et l'histoire ne sont pas précisés, reconnaît formellement Dorf, ajoutant « How could I forget him ?[990] ». Il offre au président l'occasion de soulever une question délicate et polémique : celle de l'absence de rébellion des Juifs contre leurs

[989] *The Man in the Glass Booth*, TC 01:27:30 : « Je ne crois pas qu'il soit le colonel Dorf […] L'homme dans la cage de verre est un juif ».
[990] *The Man in the Glass Booth*, TC 01:32:48 : « Comment pourrais-je l'oublier ? ».

tortionnaires. Le témoin est ainsi placé dans une position très inconfortable par le juge qui insiste sur le fait que si les victimes se savaient condamnées, pourquoi ne pas avoir tenté de résister et de se défendre. Cette question qui sera centrale au procès Eichmann, au cours duquel le procureur Hausner s'efforcera de mettre fin à cette polémique, suscite le courroux de la procureure Rosen. Dans un réquisitoire passionné, elle répond au président, prenant la défense du témoin et de toutes les victimes de la Shoah. Les cinquième et sixième témoignages sont d'une toute autre nature : les personnes appelées sont tous deux médecins, ils ont soigné le SS Dorf, l'un à Munich l'autre à Buenos Aires. Le premier témoin, le Dr Schmidt est chirurgien-dentiste : il identifie les radios de l'accusé comme étant identiques à celle réalisées sur Dorf à Munich. Le sixième témoin, le Dr Alvarez est celui qui fait basculer le procès en révélant avoir été rémunéré pour son témoignage et pour avoir accepté de détruire les clichés originaux. Ce film pousse donc au paroxysme le questionnement de la vérité judiciaire : les témoignages qui paraissent les plus crédibles, les plus étayés (par des preuves documentaires notamment les radiographies, qui semblent éloquentes) sont en réalité ceux qui sont les plus faux. Les témoins sont manipulés, mais ils ne sont pas les seuls : la procureure s'est elle aussi laissée convaincre par l'accusé. Dans ce procès tout est faux, sauf la souffrance des victimes, exacerbée par le personnage plus qu'ambivalent de Goldman/Dorf qui loin de la minorer, la met en valeur par ses interventions exaltées et paroxystiques. La parole de l'accusé est suspecte : comment accorder de la fiabilité à ses aveux ? Quelle est donc la valeur des différents récits entendus au sein de ce prétoire fictionnel ? La justice est moquée, cruellement, le film semble entendre que le procès est une farce, une farce sinistre, certes. Le public (non seulement celui dans la salle du tribunal mais au-delà, celui devant son écran) est lui-aussi manipulé, tout comme les membres du tribunal.

Un autre exemple de manipulation du témoin est donné dans *Largo Winch 2*. Le jeune millionnaire, est accusé par la procureure de la CPI (Sharon Stone) de complicité de crimes contre l'humanité lors du massacre d'un village karen[991] en

[991] Le peuple karen est une minorité birmane persécutée par la junte militaire birmane de 1948 à 2012 et victimes de nombreux crimes de masse. Nomades originaires du Sud de la Chine, les Karen constituent le 2e groupe ethnique le plus important avec 4 millions d'individus répartis dans trois régions de la Birmanie situés à la frontière Thaïlandaise. Le nom de karen désigne une quinzaine de groupes ethniques partageant les mêmes souches linguistiques sans toutefois parler le même dialecte ni même pouvoir se comprendre. Ils sont majoritairement bouddhistes. En mars 2019, 84 organisations rohingya, kachin et karen à travers le monde ont demandé à la France, qui assurait

Birmanie par la junte militaire dirigée par le général Kyow Min. Winch est confronté au témoignage de Malunaï, son ancienne maîtresse, une jeune birmane qu'il n'a pas revu depuis des années. Celle-ci déclare devant la procureure que Largo Winch agi comme intermédiaire entre son père et le général Birman Kyaw Min, responsable du massacre du village Karen. Elle ajoute : « I remained silent for too long. I owe it to them, to all those who disappeared. I owe them the truth about you and your father's schemes, the harmed you did. I must speak[992]. »

Largo Winch assiste, incrédule, à cette déposition dont il sait qu'elle est fausse. Il explose soudainement et lance à Malunai qui se jette sur lui avec violence : « What do you want ? You want money ? Who pays you for your lies[993] ? ». Ulcéré, il s'en prend ensuite à la procureure, lui demandant pour qui elle travaille réellement, et suggérant qu'elle est manipulée. La procureure Francken décide alors de mettre Largo Winch en détention. Il découvre un peu plus tard que Malunaï a été contrainte de délivrer un faux témoignage, le général Kyow Min ayant retenu son enfant en otage. Malunaï a donc déposé sous la menace. Dans le film, qui s'éloigne assez largement de la réalité de la justice pénale internationale, le témoin ne bénéficie d'aucune protection. La jeune femme est d'ailleurs enlevée par les avocats de Winch (contre sa volonté) qui arrangent sa « déportation » en Birmanie où elle risque la mort en qualité d'opposante au régime de la junte militaire. Cette scène pose la question de la protection des témoins devant la CPI, question réglée par le Statut de Rome qui oblige la CPI à garantir les droits et la sécurité de ceux-ci. Comme le souligne Jeanne Sulzer :

> Concernant la protection des victimes-témoins, la CPI est également novatrice en droit international pénal tant durant la phase de l'enquête que durant celle de la procédure. […] Tous les organes de la CPI ont l'obligation de protéger

---

à ce moment la présidence du Conseil de Sécurité de l'ONU, d'appuyer une saisine de la Cour pénale internationale au nom de toutes les victimes des crimes les plus graves en droit international commis en Birmanie, alors que les autorités birmanes continuent d'adopter une position de déni face aux allégations de génocide, crimes contre l'Humanité et crimes de guerre. Le 14 novembre 2019, la Chambre préliminaire III de la Cour pénale internationale a autorisé le Procureur à procéder à une enquête sur les crimes présumés relevant de la compétence de la CPI qui auraient été commis dans la situation en République populaire du Bangladesh/République de l'Union du Myanmar. En juillet 2020, un groupe d'avocats du cabinet britannique Temple Garden Chambers a déposé auprès du bureau de la procureure de la CPI un dossier de 80 pages enjoignant Fatou Bensouda d'ouvrir une enquête sur des crimes perpétrés par le régime de Xi Jinping contre les Ouïghours et d'autres minorités musulmanes du Xinjiang.

[992] *Largo Winch*, TC 40:26 : « J'ai gardé le silence pendant trop longtemps. Je le leur dois, à tous ceux qui ont disparu. Je leur dois la vérité sur vous et les manigances de votre père, le mal que vous avez fait. Je dois parler ».

[993] « Qu'est-ce que vous voulez ? Vous voulez de l'argent ? Qui vous paie pour vos mensonges ? ».

> les victimes et les témoins. « La Cour prend les mesures propres à protéger la sécurité, le bien-être physique et psychologique, la dignité et le respect de la vie privée des victimes et des témoins […] Le Procureur prend ces mesures en particulier au stade de l'enquête et des poursuites ». La CPI doit ainsi élaborer des programmes à court et long terme qui permettront une protection efficace des victimes et des témoins. Elle doit garantir leur accès à la Cour et assurer les moyens de leur coopération. À défaut, les victimes et les témoins ne pourront contribuer aux enquêtes et aux poursuites, et les victimes ne pourront utiliser leur droit à participation et réparation. L'absence de protection telle que prévue par le Statut de Rome saperait ainsi l'une des avancées majeures de ce texte et nuirait gravement à la crédibilité de la Cour et à l'efficacité de ses enquêtes[994].

Pourtant, et en dépit des mesures adoptées par le Statut de Rome, dans le procès Bemba Gombo notamment[995], la CPI est confrontée pour la première fois de son histoire, à une affaire fondée sur des éléments constitutifs d'atteintes à l'administration de la justice : faux témoignages, production d'éléments de preuve faux ou falsifiés et subornation des témoins[996]. Les menaces auxquelles peuvent être exposés les procureurs et les victimes feront l'objet d'un développement.

Dans *Music Box*, la parole d'un témoin décisif pour l'accusation est également mise à mal, menaçant sévèrement l'issue du procès. Le procureur Burke fait en effet état de la découverte d'une personne ayant identifié formellement l'accusé comme étant le tortionnaire Mischka des Sections Spéciales, l'accusé. Les membres du Tribunal se transportent à Budapest pour interroger le témoin, Pal Horvath, dans sa chambre d'hôpital. La veille de l'audition, Ann Talbot, l'avocate de la défense reçoit des documents d'un homme mystérieux, se disant persuadé de l'innocence de son père, documents établissant que le témoin a précédemment déclaré avoir reconnu Mischka antérieurement à deux reprises, de façon erronée. Le lendemain, au terme de l'interrogatoire, elle demande à ce que le témoignage soit déclaré irrecevable en

---

[994] SULZER Jeanne, « Le statut des victimes dans la justice pénale internationale émergente », *Archives de politique criminelle*, nº 28, 1/2006, p. 29-40, https://www.cairn.info/revue-archives-de-politique-criminelle-2006-1-page-29.htm.

[995] Jean-Pierre Bemba Gombo était un homme d'Etat de la République démocratique du Congo. Il a été arrêté en 2008 et inculpé pour crimes de guerre et crimes contre l'humanité par la CPI pour des crimes commis en République centrafricaine entre octobre 2002 et mars 2003 (assassinats, viols et pillages). En 2018, il est acquitté de crimes de guerre et de crimes contre l'humanité, mais déclaré coupable d'atteintes à l'administration de la justice.

[996] Voir notamment DOSEN Manon, « Subornation des témoins et autres atteintes à l'administration de la justice devant la CPI (retour sur l'affaire Bemba Gombo)», *La Revue des droits de l'homme* [en ligne], 18 avril 2017, http://journals.openedition.org/revdh/3042.

raison de son infiabilité. Le juge Silver, président du Tribunal ne cherche pas obtenir plus d'informations sur le témoignage ni sur la provenance des informations de Talbot, en dépit des dénégations du témoin qui dit ne pas avoir rédigé les attestations et insiste sur le fait que Mike Lazslo est bien Mischka. Cette scène laisse un sentiment de malaise : Pal Horvath est un vieillard malade alité dans un lit d'hôpital ; il a formellement reconnu Laszlo parmi une série de photographies, et comprenant que son témoignage n'est pas pris au sérieux, il crie en hongrois « I have no doubt in my mind that this is Laszlo[997] ». Pourtant son témoignage est écarté en quelques minutes. Et l'issue du procès semble bien décidée, le procureur n'ayant pu établir formellement les crimes commis par l'accusé. En quittant la chambre d'hôpital, celui-ci souligne auprès de Talbot : « I think you'll probably win this case or you'll drag it out for years which amounts to the same thing. But tell me, aren't you a little suspicious about all this new evidence that just falls into your lap[998]? ». L'amertume de Burke est légitime : de nombreux témoins ont formellement reconnu Lazslo et pourtant le juge Silver écarte d'un revers de manche le dernier témoin sans chercher à vérifier l'authenticité des documents produits par Talbot. Dans cette dernière scène, et contrairement aux règles du *common law*, c'est le document écrit qui prévaut sur le témoignage. La parole est reléguée à un second rôle, les affirmations répétées du témoin n'étant pas jugées crédibles ou dignes d'attention par le juge.

vi. Des témoins écartés

Dans les films du corpus, le témoignage apparaît donc comme fragile et sujet à caution, bien que nécessaire. Dans *Denial* (États-Unis, Mick Jackson, 2016)[999], l'un des avocats de la défense met en cause la pertinence des témoignages dans le procès auquel il participe. *Denial* raconte l'histoire du procès en diffamation intenté en Grande Bretagne par le négationniste David Irving à l'historienne de la Shoah américaine, Deborah Lipstadt. Cette dernière va devoir, au terme d'un renversement de la charge de la preuve, prouver l'existence des chambres à gaz pour parvenir à

[997] *Music Box*, TC 01:34:54 : « Il n'y a aucun doute dans mon esprit qu'il s'agit bien de Laszlo ».
[998] *Music Box*, TC 01:35:43 : « Je pense que vous allez probablement gagner cette affaire ou la faire traîner pendant des années, ce qui revient au même. Mais dites-moi, n'êtes-vous pas un peu suspicieux à propos de toutes ces nouvelles preuves qui vous tombent dessus ? ».
[999] Film qui figure dans le corpus périphérique, car il ne comporte pas de personnage de procureur, ni ne concerne directement un criminel de masse.

démontrer le négationnisme de Irving. Le film s'appuie sur des faits réels : Lipstadt a publié en 1993 un ouvrage sur les négationnistes intitulé *Denying the Holocaust: the growing assault on truth and memory*[1000]. Suite à cette publication, elle est assignée trois ans plus tard devant une Cour britannique par David Irving pour l'avoir qualifié publiquement de négationniste et d'antisémite. La loi anglaise impose à la défense d'apporter la preuve de ce qu'affirme le défendeur. Il en résulte que pour démontrer qu'Irving est bien négationniste, il appartient à Lipstadt d'établir avec certitude qu'il y a bien eu des chambres à gaz à Auschwitz. Le film pose de façon cruciale la question de la preuve. Les avocats de Lipstadt lui imposent leurs règles, à son grand désarroi. Ainsi, alors qu'Irving assure sa propre défense, refusant l'assistance d'un avocat, les avocats chargés de la défense de Lipstadt refusent qu'elle vienne témoigner à la barre, estimant que cela desservirait leurs intérêts. Mais ils refusent également que les rescapés viennent témoigner au procès. À Lipsadt, ulcérée par cette décision, l'un de ses avocats explique le risque de confusion :

> Anthony: Whatever you say, the survivors are not on trial. That's the end of it. They confuse the issue. […] these people have been through hell. I understand that. After all these years, they haven't been able to process the experience. I understand that too. But a trial, I am afraid is not therapy. It is not my job to give emotional satisfaction to a whole group of people who can never forget what happened to them.
>
> Deborah Lipstadt : You think they wanna testify for themselves ? It's not for themselves they want to testify. They want to give voice to people who did not make it. To their families, their friends. Anthony, I… I promised that their voice would be heard. I promised[1001].

Lorsque David Irving triomphe lors d'une audience en avançant que les orifices destinés à recevoir du Zyklon B n'existent pas, Deborah Lipstadt revient à la charge

---

[1000] Deborah Lipstadt, *Denying the Holocaust: The Growing Assault on Truth and Memory,* New York, Penguin Book, 1994.

[1001] *Denial,* TC 57:00 : « Anthony : Quoi que vous disiez, les survivants ne sont pas jugés. C'est la fin de tout ça. Ils se trompent sur la situation. […] ces gens ont vécu l'enfer. Je le comprends. Après toutes ces années, ils n'ont pas été en mesure de digérer ce qui leur est arrivé. Je comprends cela aussi. Mais un procès, je le crains, n'est pas une thérapie. Ce n'est pas mon travail de donner une satisfaction émotionnelle à tout un groupe de personnes qui ne pourront jamais oublier ce qui leur est arrivé. Deborah Lipstadt : Vous pensez qu'ils veulent témoigner pour eux-mêmes ? Ce n'est pas pour eux-mêmes qu'ils veulent témoigner. Ils veulent donner une voix aux gens qui ne s'en sont pas sortis. À leurs familles, leurs amis. Anthony, je... j'ai promis que leurs voix seraient entendues. Je leur ai promis ».

auprès de ses avocats en exigeant que les survivants soient appelés à la barre. Les avocats refusent à nouveau, estimant que les témoins « don't remember ».

> Deborah : What you're not getting, what you're ignoring, is that we know what happened at Auschwitz because there were people who actually saw it. […] With their own eyes. They're called survivors.
> Anthony : Yes. And put survivors on the stand and Irving will humiliate them. Remember the Zundel trial. Remember the exodus trial. They were torn apart. Because survivors don't remember. Not every details. They forget something. They say a door was on the left when actually it was on the right […][1002].

L'avocat montre à Lipstadt une vidéo dans laquelle Irving ridiculise en public le tatouage d'une survivante en lui demandant combien d'argent ce tatouage lui a rapporté depuis 1945. La fragilité de la parole des témoins et la volonté de les protéger conduit les avocats de la défense à décider de s'en passer pour le procès, contrariant les desseins de Deborah Lipstadt qui ne comprend pas qu'on puisse prouver l'existence de l'holocauste sans témoins en se basant uniquement des documents. Leur stratégie paie : c'est grâce aux documents et non aux témoignages qu'ils gagnent le procès.

3. Un choix cinématographique : un héros vulnérable

3.1 Un héros menacé

Le procureur est un *«* empêcheur de tourner en rond[1003] », une sorte de héros. Florence Hartmann décrit le parcours des procureurs du TPI comme un *« no man's land* » dans lequel la justice avance « sans savoir d'où (part) le prochain tir ni de quel côté (sont) ses alliés ». Avec ce vocabulaire « guerrier », elle fait référence non seulement aux pressions exercées par les hommes politiques mais également aux nombreuses menaces dont ils font l'objet. Les actions des procureurs dérangent à la fois les criminels, et des individus qui ont exercé des fonctions importantes, des

---

[1002] *Denial,* TC 01:06:56 : « Deborah : Ce que vous ne comprenez pas, ce que vous ignorez, c'est que nous savons ce qui s'est passé à Auschwitz parce qu'il y a des gens qui l'ont réellement vu. […] De leurs propres yeux. On les appelle les survivants. Anthony : Oui. Et mettez les survivants à la barre et Irving les humiliera. Souvenez-vous du procès Zundel. Souvenez-vous du procès de l'Exodus. Ils ont été mis en pièces. Parce que les survivants ne se souviennent pas. Pas de tous les détails. Ils oublient quelque chose. Ils disent qu'une porte était à gauche alors qu'en fait elle était à droite [...] ».

[1003] Florence Hartmann, Propos tirés de *La liste de Carla* (documentaire, France) Marcel Schupbach, 2007.

hommes puissants ou même des États. Werner Renz[1004] rapporte ainsi que Fritz Bauer fut entouré de rumeurs de suicide, sa fin tragique suscitant encore aujourd'hui des questionnements. Il reçut de nombreuses lettres de menaces et de mort. Pour se protéger, Bauer possédait un pistolet. Juif, homosexuel, sans enfants, Bauer fit toute sa vie figure de marginal, évoluant dans un milieu hostile.

Les procureurs des tribunaux pénaux internationaux vivent aussi sous la menace. Richard Goldstone, le premier procureur des TPI, raconte qu'il devait voyager dans une voiture blindée, accompagné de deux gardes du corps. Un poste de police mobile avait été construit devant l'immeuble de son appartement à La Haye. Il avait pensé échapper à des problèmes de sécurité en quittant l'Afrique du Sud mais « here they were again, with a vengeance[1005]. Les procureurs qui lui succèdent doivent porter des gilets pares balles, se déplacent dans des voitures aux vitres blindées et font l'objet d'une surveillance policière constante. Comme l'affirme Carla Del Ponte dans une récente interview : « Pour traquer les criminels de guerre, il faut ignorer critiques et menaces[1006] ». Les actes d'accusation de Del Ponte visent en effet des hommes puissants : d'anciens chefs de guerre tels que Ratko Mladic, Radislav Krstic, ou Ante Gotovina. Ils sont également dirigés contre d'anciens dirigeants politiques comme l'ex-président de la République fédérale de Yougoslavie Slobodan Milošević, le dirigeant Serbe de Bosnie, Radovan Karadžić, le Président de la république autoproclamée des Serbes de Krajina, Milan Babić. Milosevic et ses comparses la surnomment « la nouvelle Gestapo ». Elle évite plusieurs fois la mort et notamment à Belgrade en Serbie : on tire sur les vitres de sa voiture blindée. Surveillée, elle est accompagnée vingt-quatre heures sur vingt-quatre, ses déplacements sont préparés de façon minutieuse, dix jours à l'avance. Menaces de mort, lettres d'insultes, coups de fils anonymes, sont également parfois le lot de certains procureurs agissant dans des dossiers criminels sensibles. Dans plus de la moitié des films du corpus, le procureur fait l'objet de pressions, de menaces (lettres anonymes, agressions physiques ou verbales…). Ce thème rejoint

---

[1004] RENZ Werner *et al*., « Entretien. Fritz Bauer, de l'histoire à la fiction », *Allemagne d'aujourd'hui*, nº 219, 1/2017, p. 51-55.

[1005] HAGAN John, *Justice in the Balkans*, *op. cit.* p. 88 : « Ils étaient là de nouveau, avec une volonté vengeresse ».

[1006] RIVIECCO Camille, « Carla Del Ponte, magistrate rebelle et « personnification de l'entêtement », *Le Monde,* 09/08/2017, http://www.lemonde.fr/international/article/2017/08/09/carla-del-ponte-annonce-sa-demission-de-la-commission-d-enquete-de-l-onu-sur-la-syrie_5170541_3210.html.

souvent celui déjà évoqué du Procureur contre le politique car ces tentatives d'intimidation émanent parfois de personnages puissants, inquiets des investigations menées à leur encontre. Ces menaces, bien qu'inquiétantes, semblent exercer une fonction de « renforcement » de l'idée que la mission poursuivie est juste.

Dans *Nichts als die Wahrheit*, les menaces ne sont pas dirigées contre le procureur mais contre l'avocat de Mengele, Peter Rohm, qui défend l'un des criminels nazis les plus monstrueux. Le procureur apparaît comme étant du « bon côté », celui des victimes. La plaque professionnelle de Rohm est tagguée du mot « nazi » et sa femme doit se réfugier à l'hôtel de crainte d'être agressée par des néo nazis.

Figure 105 : Plaque de Peter Rohm, Nichts als die Wahreit,

Dans *Hunt for Justice,* Louise Arbour reçoit à son domicile une photo d'elle ornée d'une cible. Elle dissimule cette missive à sa famille pour ne pas l'inquiéter mais, bien que profondément affectée, ne modifie pas ses habitudes.

Figure 106 : Lettre de menace à Louis Arbour, Hunt for Justice

Lorsque Hannah Maynard (*Sturm)* se rend seule à Vilina Kosa interroger le directeur d'un hôtel où elle soupçonne que des femmes ont été parquées et violées, celui-ci lui remet des photos d'elle, lui signifiant qu'elle est surveillée. Lorsqu'elle regagne sa voiture, des ouvriers lancent une pierre sur son pare-brise.

Figure 107 : La voiture de H Maynard après le jet d'une pierre, Sturm

Au même moment, dans un autre lieu, son témoin, Mira Arendt fait également l'objet d'intimidations et de menaces : un homme s'en prend à elle, lui intimant l'ordre de ne pas parler. Les paroles de l'homme ne sont pas traduites, mais son attitude et son ton sont éloquents et laissent peu de place au doute.

Figure 108 : Mira Arendt est agressée par un homme, Sturm

Cette scène est d'une grande violence : l'homme se jette sur la jeune femme, et la projette avec fureur contre un mur, profitant de son état de faiblesse pour procéder à un attouchement à caractère sexuel aussi rapide que brutal. Mira Arendt, qui a été violée par les Serbes à Vilina Kosa, est ainsi humiliée et brutalisée à nouveau. Comme relevé un peu plus haut, elle garde le silence sur cette agression et demande à sa belle-sœur qui en a été témoin, de ne rien dire. L'action de Louise Arbour (*Hunt for Justice*) dérange, cela a déjà été évoqué. Elle reçoit une photo d'elle ornée d'une cible.

Figure 109 : Lettre de menace, Hunt for Justice

Le colonel Mortimer l'avertit : « ce ne sera probablement pas la dernière menace[1007] ». Louise Arbour tente la dérision : « Je devrais prendre cela pour un compliment je suppose, on secoue les gens apparemment », prétendant ne pas être affectée par cet avertissement. Sa fille découvre la photo et s'en alarme. Arbour minimise en lui expliquant qu'il s'agit d'une farce, ce qui fait bondir la jeune fille, peu encline à plaisanter des dangers qui menacent sa mère.

Dans *Largo Winch 2*, la procureure Diane Francken manque de se faire assassiner par le véritable coupable, Alexandre Jung.

Figure 110 : La procureure menacée par Jung, Largo Winch 2

Le jeune procureur de *Ustanicka Ulica* fait l'objet d'une surveillance constante de la part d'hommes mystérieux et menaçants. La femme de Ilic est enlevée en pleine rue et vraisemblablement violée, ses agresseurs la laissant pour morte sur une route déserte.

Dans *Im Labyrinth des Schweigens*, c'est aussi le personnage du procureur Bauer qui fait l'objet de menaces. Agacé par la naïveté de son jeune procureur, il lui explique : *«* Vous n'avez pas pris la mesure du tout ça. Mengele, Eichmann et consorts sont protégés par des amis puissants. Ne vous fiez à personne. À personne ». Bauer conserve dans son bureau une collection de lettres anonymes à caractère antisémite, qu'il montre Radmann : « Si vous continuez, on vous gaze aussi. » « Le pire salaud du pays, c'est le dénonciateur », « La mort ou la vie juif etc. », ajoutant « Voilà pourquoi on fait ça. Les Allemands doivent voir les crimes qui ont été commis et pas seulement par Hitler et Himmler mais par des gens ordinaires qui ont agi volontairement par conviction[1008] ». Galvanisé par ce discours, Radmann se reprend et poursuit sa mission avec une ardeur renouvelée, procédant rapidement à sa première arrestation. Bien que Radmann ne soit pas menacé de façon directe, il doit faire face à l'hostilité et aux railleries quotidiennes

[1007] *Hunt for Justice*, TC 50:13.
[1008] *Im Labyrinth des Schweigens*, TC 01:06:50.

de ses collègues. La menace est plus insidieuse : elle vient du passé, de sa propre famille. Il se retrouve confronté à une découverte douloureuse : son père, qu'il avait toujours considéré comme un héros, était en réalité adhérent au parti nazi. Son monde s'effondre et il perd toutes ses illusions.

Dans *Der Staat gegen Fritz Bauer*, le procureur Bauer vit sous une constante menace. Personnage marginal et atypique, juif, homosexuel et solitaire, ses actions sont vues par une partie de la population comme impopulaires : il reçoit des lettres de menace (« *Jude verrecke*, juif crève »), et même une balle entourée d'un insigne nazi, qui expriment la prévalence d'un fort antisémitisme en Allemagne. Les poursuites suscitent la méfiance des générations qui ont connu le nazisme et qui y ont été associées de près ou de loin. Bauer vit dans une peur constante : les coups de fils anonymes qu'il reçoit le plongent dans une profonde anxiété, qu'il combat en appelant sa sœur et en conservant un pistolet chez lui.

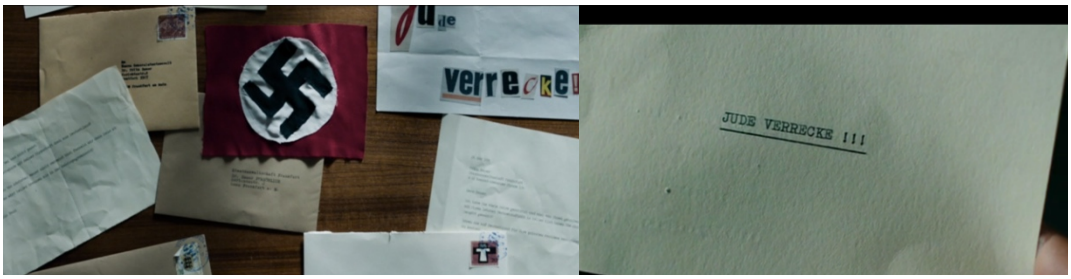


Figure 111 : Lettres de menace, Der Staat gegen Fritz Bauer

Pourquoi le procureur est-il si souvent menacé ? Est-ce un choix purement scénaristique ? Récemment, en France, le procureur général de la Cour d'appel de Dijon, Jean-Jacques Bosc, en charge de l'affaire Gregory, a reçu des lettres anonymes le menaçant de mort. Neuf procureurs et juges d'instruction exerçant leur mission en Corse viennent de publier un ouvrage dans lequel ils révèlent le récit des menaces et pressions dont ils ont fait l'objet[1009]. Dans une autre partie du monde, Zainab Fayez, première femme procureure de tout le sud Afghan, risque sa vie quotidiennement pour que justice soit faite. Elle raconte que face aux menaces des conservateurs religieux, des familles d'accusés ou encore de talibans elle a dû modifier complétement son mode de vie : « Je ne pars jamais aux mêmes heures de la maison. […] En chemin, il m'arrive de changer de véhicule ou de burqa. Et parfois je déménage temporairement dans un lieu tenu secret[1010] ».

[1009] VERNE Jean-Michel (dir.), *Juges en Corse*, Paris, Robert Laffont, 2019.
[1010] BENN Margaux, « Zainab Fayez, pour le droit des femmes », *Le Figaro,* 24 et 25 novembre 2018 ; après la victoire des talibans, Zainab Fayez a dû fuir avec sa famille et a trouvé refuge au Canada.

Les procureurs qui ont en charge des dossiers sensibles (enquêtes sur des groupes mafieux, des organisations internationales ou des crimes de masses) sont fortement exposés aux représailles et actes vengeances de personnes ou groupes qu'ils poursuivent. Dans les enquêtes sur les crimes de masse, s'ajoute une autre dimension, la dimension politique, déjà exposée en détail. Un point mérite d'être souligné : dans les films du corpus, les auteurs des menaces sont tous anonymes, comme c'est souvent le cas dans la réalité. Mais, dans la majorité des films, il est en outre presque impossible d'identifier la provenance de ces menaces. Le tableau ci-dessous tente de décrypter les différents types de menaces et leurs sources :

FILM	**MENACES**	**SOURCE DES MENACES**
Nichts als die Wahrheit	Inscription « nazi » sur la plaque professionnelle de l'avocat de la défense Il est surveillé, sa femme fait l'objet d'un attentat.	Néo nazis ou victimes ? : non identifiés
Hunt for Justice	Louise Arbour reçoit une photo d'elle ornée d'une cible.	Non identifiés
Sturm	Des hommes lancent des pierres sur le pare-brise de sa voiture. Elle est surveillée : des photos prises d'elle à son insu. Son témoin fait l'objet de pressions et de menaces	Vraisemblablement des partisans de l'accusé, Goran Duric, ancien général serbe.
Largo Winch 2	La procureure fait l'objet d'une tentative d'assassinat	Le criminel lui-même, identifié à fin du film
Ustanicka Ulica	Le procureur est confronté à des forces « obscures », à des puissances, qui se mettent en travers de son travail de recherche de la justice	Puissances obscures et hauts placées
Im Labyrinth des Schweigens	Le procureur Bauer reçoit des lettres de menaces et le journaliste Gnielka reçoit une pierre dans son salon	Anciens nazis ou sympathisants
Der Staat gegen Fritz Bauer	Le procureur Bauer reçoit des lettres de menaces et une balle. Il reçoit également des coups de fil anonymes.	Anciens nazis ou sympathisants.

Comme on peut le voir sur ce tableau, la plupart des menaces subies par les auxiliaires de la justice proviennent très vraisemblablement de personnages ou d'entités qui n'ont pas intérêt à ce que la vérité soit révélée au grand jour. Le procureur est celui qui les menacent, ils s'en prennent donc à lui, cherchant à l'intimider, à l'inciter à abandonner sa mission. Les intimidations que subissent les personnages fictionnels de procureurs, n'atteignent cependant jamais leur but : tous poursuivent leurs tâches sans jamais renoncer. Cet aspect renforce encore le

caractère « héroïque » du personnage du procureur : au prix d'un renoncement total à sa tranquillité personnelle, le héros se sacrifie à sa cause, la quête de la justice et de la vérité.

3.2 Un héros en proie à des émotions ambivalentes : le poids des origines et de la mythologie

John Hagan rapporte que la plupart des procureurs du TPIY interviewés décrivent un sentiment d'exaltation mêlé à de la culpabilité[1011]. En particulier, Louise Arbour explique avoir ressenti à la fois de la culpabilité et de l'excitation : le fait d'être présente, vivante et d'être dans l'action, de pouvoir faire la différence, l'a souvent remplie de sentiments contradictoires. Arbour fait là l'expérimentation du sentiment d'ambivalence, défini par le dictionnaire Larousse comme une « tendance à éprouver ou à manifester simultanément deux sentiments opposés à l'égard d'un même objet : amour et haine, joie et tristesse, etc. ». La notion d'ambivalence qui révèle un conflit intérieur, renvoie une nouvelle fois à la mythologie grecque. Pour la psychanalyse, le complexe d'Œdipe est le champ exemplaire de l'ambivalence qui s'y révèle autant comme évitement que comme représentation du conflit[1012]. Dans *Totem et Tabou*, Freud affirme l'existence du complexe d'Œdipe comme structure universelle vérifiable dans toutes les formes culturelles et comme fondement de la culture humaine. Le complexe d'Œdipe tel que le décrit Freud, suppose un sentiment d'ambivalence par rapport au père biologique, figure d'autorité. Pourtant, dans les fictions du corpus, cette ambivalence n'apparaît pas. Les procureurs semblent avoir une foi immense dans la justice, dans ses institutions et dans la justesse de leur mission.

Selon le philosophe et théologien Rogerio Miranda de Almeida : « [...] le complexe d'Œdipe est l'expression d'une angoisse et, en même temps, du surpassement de cette angoisse même[1013] ».

La forte présence de la mythologie dans certaines fictions du corpus a déjà été relevée. Le film qui se réfère le plus explicitement au mythe est sans doute *Im*

[1011] HAGAN John, *Justice in the Balkans…, op. cit.*

[1012] CHERVET Bernard, DANON-BOILEAU Laurent, DIRIEUX Marie-Claire (dir.), « Le conflit psychique, débats de psychanalyse », http://www.leconflit.com/article-le-conflit-psychique-debats-de-psychanalyse-86351701.html.

[1013] MIRANDA DE ALMEIDA Rogério, « Freud, Nietzsche : l'énigme du père », *Le Portique* [en ligne], nº 2, 1998, consulté le 25 avril 2019, http://journals.openedition.org/leportique/336.

Labyrinth des Schweigens, dans lequel le jeune procureur Radmann accomplit une forme d'odyssée. Radmann entretient avec ses parents des liens complexes. Il voue un culte à son père, refusant d'admettre sa mort plus de quinze ans après sa disparition. Il a choisi la voie du droit pour suivre son exemple, ancien juriste lui-même. Une photo de son père sur laquelle figure la phrase suivante en latin « *Justitia Veritas Humanitas*[1014] » suivie de ce conseil « fais ce qui te semble juste » écrite à la main par celui-ci, figure en bonne place dans sa chambre.

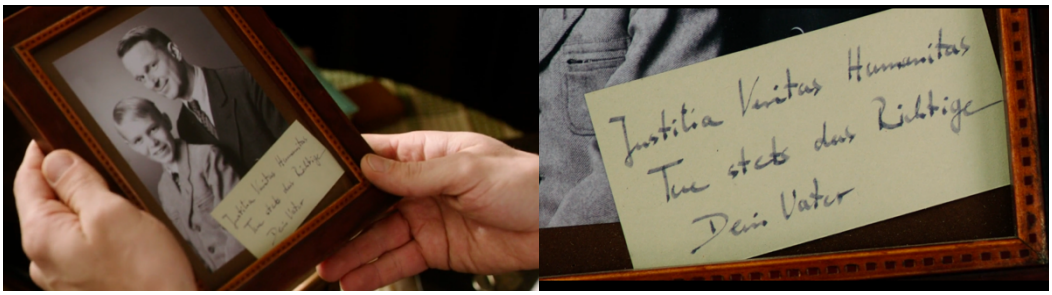


Figure 112 : Portrait du père de Johann Radmann, Im Labyrinth des Schweigens

À l'inverse, il rejette violemment sa mère, qui a refait sa vie après la disparition de son père pendant la guerre et refuse de la recevoir dans son bureau. Le jeune procureur se retrouve face à elle dans une unique scène qui se déroule à un moment où il est en situation de grande fragilité (Mengele vient de lui échapper une nouvelle fois). Sa mère lui apprend son remariage. La réponse de Radmann « mais tu es déjà mariée[1015] » montre le déni dans lequel il est enfermé. À sa mère qui lui répond : « Après 15 ans personne ne revient. Je l'ai fait porter décédé », il rétorque que son futur mari était un nazi. C'est alors que le socle de certitudes de Radmann s'effondre : sa mère lui apprend que son père était au parti nazi. La révélation de sa mère provoque l'effondrement de ses certitudes, de ce qui l'ancrait dans le monde du juste, le dernier rempart qui le séparait de ce « labyrinthe » à propos duquel Bauer l'avait averti. Sur le plan psychanalytique, le symbole est très fort : au rejet de la mère coupable d'avoir « effacé » son père de sa vie, succède la perte du père, élément d'identification. Radmann fait un rêve récurrent, dans lequel il voit Mengele procéder à des expériences terrifiantes. La nuit qui suit la révélation de sa

[1014] Cette devise qui signifie en français « vérité, justice et liberté vont de pair » est celle de l'Université libre de Berlin depuis sa création en décembre 1948. Cette université a été créée par une poignée d'étudiants et de professeurs de l'université de Berlin à la suite de l'arrestation ou la déportation de dix-huit d'entre eux sans doute par la police secrète soviétique, le NKVD. Une partie des enseignants et des étudiants de l'université firent alors scission et créèrent l'université libre de Berlin, dans le secteur d'occupation américaine, adoptant la devise latine pour marquer la distance idéologique à l'égard de la vieille université berlinoise dominée par le communisme.
[1015] *Im Labyrinth des Schweigens*, TC 01:30:02.

mère, il rêve une nouvelle fois de Mengele dans son laboratoire. Il suit l'homme qui marche, de dos, dans un couloir. Mais au moment où l'homme se retourne, il découvre que son visage est celui de son père. Le jeune homme hasarde un « papa ? » et s'aperçoit que ses mains sont désormais cousues ensemble. Se regardant dans un miroir, il se découvre atrocement mutilé, mutilation qui, dans son cauchemar, a été perpétrée par son père transfiguré en Mengele[1016].

Figure 113 : Rêve de Mengele, Im Labyrinth des Schweigens

Ce rêve, expression paroxystique de l'angoisse de Radmann à l'égard de son père biologique, est un moment fort du film de Ricciarelli ; de héros idéalisé, le père se transforme en nazi abhorré. Bien que le père de Radmann n'ait pas été un nazi, dans le cauchemar du jeune homme, il prend pourtant la forme du pire criminel que Radmann puisse imaginer, celui qui hantait déjà les nuits du jeune homme, et cette fois prenant son propre fils pour objet de ses expériences. Après cette révélation sur le passé de son père, Radmann bascule dans une phase d'intense désarroi, et d'auto-destruction (Phase 8 du voyage du héros : l'épreuve ultime). Perdu dans le « labyrinthe » mythique, il parvient à retrouver son chemin après s'être rendu à Auschwitz, où il récite la prière des morts pour les enfants de son ami Simon. Ce n'est qu'après ce voyage que Radmann pourra retourner voir Bauer et reprendre sa mission. Bauer apparaît alors plus clairement comme une figure paternelle de substitution. Dès le début du film, Bauer exerce une fonction protectrice auprès du jeune procureur, tempérant ses élans, s'imposant à lui comme une sorte de guide spirituel. Mais après la mort du père biologique, Radmann doit dans un premier temps se détacher de la figure protectrice de Bauer, le rejetant pour mener son propre chemin, un chemin semé de déceptions et qui le mène au camp d'Auschwitz. Après avoir fait le deuil de son père idéalisé, il peut revenir vers Bauer, se soumettre à sa protection et accomplir sa mission. Là est sans doute la clé du choix de Ricciarelli d'avoir créé un unique personnage fictionnel rassemblant les trois procureurs historiques du procès d'Auschwitz-Francfort ; le personnage de

[1016] *Im Labyrinth des Schweigens*, TC 01:30:56.

Radmann est aussi une figure substitutive de fils pour Bauer qui n'a jamais eu d'enfant. En créant un unique personnage de procureur, Ricciarelli crée un lien plus fort que s'il avait conservé la version historique de trois procureurs distincts. La relation filiale entre Bauer et Radmann, qui n'apparaît pas de façon évidente à la première lecture du film, semble essentielle. Pour Radmann, Bauer se substitue au père adoré mais qu'il doit renier, et pour Bauer, Radmann devient le fils qu'il n'a jamais eu et qui accomplira ce que lui-même n'est plus en mesure d'accomplir.

Dans le film de Costa-Gavras, c'est la relation père/fille qui est au cœur du scénario. La question que pose le film est celle de savoir s'il est possible de vivre avec l'idée que son père fut un bourreau nazi. Comme dans *Im Labyrinth des Schweigens*, la tragédie grecque a une place importante dans le film ; Costa-Gavras est grec et admet lui-même que la mythologie a inspiré un certain nombre de ses films. Comme l'écrit un journaliste du *Figaro* :

> Le racisme dévoyé est pour Costa-Gavras le ferment virulent de la tragédie contemporaine : comme l'était au temps de Périclés la peur de perdre la liberté. Euripide-Gavras, même révolte. Impossible d'oublier que ce dernier est d'origine grecque et que la Grèce des origines semble de plus en plus lui souffler la recette de ces tragédies de combat qui volent au secours des plus opprimés et surtout des plus faibles car ils sont la cible privilégiée de la violence[1017].

Dans une interview, Costa-Gavras précise : « For me, it is a theme of destiny. The destiny of the father becomes the destiny of the daughter, and she has to live with it. This is the basis of Greek tragedy[1018] ».

Ann Talbot est une jolie jeune femme, avocate, divorcée d'un avocat appartenant à la grande bourgeoisie américaine. Son beau-père, Harry Talbot était dans l'OSS[1019] durant la guerre. Ses collègues lui apprennent qu'Harry Talbot buvait son bourbon avec Klaus Barbie. Mais Ann répond qu'elle n'a jamais rien entendu sur Klaus Barbie. Ce premier élément permet d'identifier une forme de déni chez le personnage principal qui refuse d'admettre le côté obscur de son beau-père, comme

---

[1017] « Costa-Gavras : le combat n'est jamais fini », *Le Figaro*, 28 février 1990.

[1018] Rapporté dans CHATKOW Paul, « From the 'Music Box' Emerges the Nazi Demon », *New York Times*, 24 décembre 1989, consultable en ligne sur http://www.nytimes.com/1989/12/24/movies/from-the-music-box-emerges-the-nazi-demon.html?pagewanted=all : « Pour moi, c'est le thème du destin. Le destin du père devient le destin de la fille, et elle doit vivre avec. C'est la base de la tragédie grecque ».

[1019] L'OSS est devenue la CIA. On sait aujourd'hui que la CIA a financé des anciens SS pour espionner en Europe.

elle refusera longtemps de l'admettre chez son propre père. Un autre élément est intéressant : l'absence de la mère, décédée, et dont l'on parle peu (une scène unique mène Ann et son père sur la tombe de la mère). La relation de Ann avec son père est fusionnelle. Il semble qu'elle ait été principalement élevée par lui. Bien qu'elle ait un frère, il apparaît rapidement que c'est elle qui domine la fratrie, le frère étant beaucoup plus en retrait. Ann voue un culte à son père qui l'a manifestement élevée seul. Ils sont très proches et Ann est persuadée qu'il est totalement innocent des faits qui lui sont reprochés. Pourtant, les germes du doute ont été semés : son fils lui rapporte que son grand-père lui a expliqué que l'holocauste avait été très exagéré. Ann, très choquée, se met en colère contre son père sans imaginer que ces paroles pourraient avoir été prononcées par l'autre grand-père de son fils, Harry Talbot, ce qui s'avère être le cas. Ann doit faire face, tout au long du procès, à un défilé de témoignages insupportables, décrivant son père comme un monstre. Elle semble résister à cet assaut d'horreurs avec une grande détermination et une confiance absolue. Le procureur Burke, qui a depuis le début la certitude absolue que Mike Laszlo est bien un criminel nazi, tente malgré tout de la protéger en lui recommandant de trouver un autre avocat. Il essaie également de nouer une relation de confiance avec elle, relation qu'elle rejette violemment.

Dans le film Serbe *Ustanicka Ulica,* le jeune procureur Ilic a lui aussi une relation des plus ambivalentes avec son père. La mère est absente, on sait seulement qu'elle est décédée et que le couple a emménagé chez le père parce qu'il allait mal. Cette situation qui devait demeurer provisoire, perdure et pèse sur les rapports du jeune couple. Ilic est sous l'emprise de son père, un vieil homme malade qui ne sort pratiquement plus de chez lui et se plaint constamment. Le vieil homme empêche le jeune couple d'avoir une relation harmonieuse en perturbant constamment leur intimité par des interventions intempestives, prodiguant des conseils à son fils sur sa façon de travailler, occupant l'espace de leur intimité, obligeant notamment Ilic à aller travailler son dossier dans la salle de bains pour éviter son père. Les relations au quotidien sont tendues : le père traite Ilic comme un jeune enfant. Mais le vieil homme semble toujours bénéficier d'une certaine influence dans le milieu judiciaire ; son ombre plane également sur la carrière de son fils, qui s'enlise dans un emploi sans dossiers et sans avenir. Lorsque le procureur général, Tuzilac confie son premier dossier à Dusan Ilic, il évoque la carrière de son père. Pourtant, et c'est là sans doute l'un des indices de l'ambivalence du fils par rapport au père, il

n'envisage pas de quitter l'appartement pour s'installer avec sa jeune épouse. Celle-ci le presse, le suppliant de louer un logement pour eux deux. Lorsqu'elle tombe enceinte, elle découvre que malgré ses promesses, son mari n'a toujours pas trouvé d'appartement, ce qui provoque une nouvelle dispute. Parallèlement, alors que le jeune procureur prend de l'assurance, le père disparaît presque complétement de l'intrigue, substitué en quelque sorte par le personnage du vieux procureur Tuzilac, un personnage très ambigu se montrant tour à tour protecteur et menaçant. Libéré de l'emprise de son père, Dusan Ilic peut s'affirmer et poursuivre sa mission en dépit des nombreux obstacles qui entravent son chemin. La fin du film [1020] apporte une sorte de retournement de situation, montrant que Ilic est enfin devenu « adulte » et a repris le contrôle de sa vie. Le procureur Tuzilac qui ne parvient pas à faire parler son suspect, vient trouver Ilic dans son appartement pour lui demander son aide. Il se retrouve face à face avec le père du jeune procureur, qu'il salue avec déférence, recevant en échange de la part du vieux professeur l'ordre de partir. Le père tente manifestement maladroitement une ultime fois de protéger son fils. Mais Ilic s'interpose, et pour la première fois dans le film, prend le dessus sur son père, lui demandant avec douceur de s'éloigner pour lui permettre de régler lui-même et seul, cette ultime requête. Le spectateur n'entend que ce bref échange : « Ilic : what do you want ; Tuzilac : you[1021] ».

La suite de la conversation disparaît dans une ellipse temporelle. Le criminel arrêté, Mićun Duvnjak, a exigé que ce soit Ilic et lui seul qui l'interroge. Ilic est désormais le seul qui puisse obtenir les aveux du suspect et mener le procès à son terme. Les dernières images du film montrent Ilic entouré de journalistes, le visage fermé, marchant vers le tribunal où il va requérir contre le commanditaire des crimes de masse, seul, sans son supérieur Tuzilac qui est absent du prétoire. Ilic est parvenu à dépasser ses inhibitions et à devenir un héros.

Figure 114 : Le procureur Dusan Illic au tribunal, Ustanicka Ulica

[1020] *Ustanicka Ulica*, TC 01:23:46.
[1021] *Ibid.*, TC TC 01:23:46 : « Ilic : Que veux tu ? Tuzilac : toi ».

Le film de Lars Kraume (*Der Staat gegen Fritz Bauer*) met l'accent sur les doutes et les angoisses qui traversent le personnage de Bauer, une approche très différente de celle de Ricciarelli (*Im Labyrinth des Schweigens*) qui présente un Bauer plus lisse et plus distant. Bauer doit dissimuler son orientation sexuelle et affronter des menaces probablement pour certaines issues de son imagination. Cherchant à « sauver son pays », Bauer est représenté comme un être traversé par le doute et l'angoisse. Il sait qu'en osant mener une enquête qui dérange, il devra forcément en payer le prix. Certaines scènes montrent Bauer chez lui, dans une solitude totale, affrontant les coups de fil anonymes et les menaces, n'ayant pour seul recours que d'appeler sa sœur à Copenhague pour entendre une voix amie. Son seul allié, le procureur Angermann, ne lui est pas d'une grande aide au début du film ; il est lui-même en proie au doute. Angermann est un homosexuel refoulé, il doit également affronter l'hostilité de son beau-père qui juge Bauer incompétent et sans doute dangereux. Son beau-frère tente de le réconforter après la réaction hostile de son père « Mon père est de la vielle garde[1022] », entendant sans doute par là qu'il fait partie des allemands peu soucieux d'évoquer le passé nazi de leur pays en raison de leurs activités pendant la guerre. Angerman est un personnage ambivalent : tiraillé entre son désir de justice et son aspiration apparente à une vie familiale rangée, il se montre dans un premier temps très rétif aux demandes de Bauer de l'aider à arrêter Eichmann. Lors de leur première rencontre en tête à tête, face aux réticences de son jeune adjoint, Bauer lui lance[1023] : « Vous voulez la justice ou juste une nouvelle cuisine ?» ajoutant, amer, « visiblement je me suis trompé : rentrez chez vous, installez votre four. J'espère que c'est un four allemand ». Angermann finit par adhérer à la cause de Bauer et le seconde dans sa quête du criminel, perdant toute inhibition en ce qui concerne son orientation sexuelle en s'octroyant une aventure avec un travesti, condamnant ainsi son emploi, sa famille et sa liberté. Une fois encore la figure du père semble problématique : Karl Angermann ne semble pas avoir de famille, alors que celle de sa femme est omniprésente ; Bauer représente pour lui une sorte de père spirituel qui prodigue conseils et encouragements. Angerman se confie à lui, lui révélant son homosexualité refoulée, percevant sans doute chez le vieux procureur, une propension à la tolérance et la compréhension sur cette question. En dépit des

[1022] *Der Staat gegen Fritz Bauer*, TC 46:23.
[1023] *Ibid.,* TC 39 :53.

conseils de Bauer, qui lui recommande, en des termes elliptiques, de ne pas revoir le jeune homme avec qui il a eu une aventure, Angermann cède à ses pulsions. Pour en quelque sorte « racheter » son erreur, il se sacrifie au profit de Bauer, refusant de fournir les preuves des accords passés par lui avec le Mossad.

Relevons ici à nouveau une référence à la mythologie grecque, mais avec une inversion du mythe d'Œdipe. C'est le fils spirituel qui se sacrifie au profit du père fantasmé, dans une logique qui d'ailleurs, apparaît déroutante. Bauer est en effet un homme âgé, sa carrière est derrière lui. La mission qu'il s'était assignée, arrêter Eichmann, a été accomplie. S'il a évoqué la possibilité d'un nouveau procès de criminels nazis, cette fois ci en Allemagne, il est demeuré assez flou. En se livrant à la police, Karl Angermann perd toute possibilité d'exercer un jour à nouveau la profession de juriste. La dernière scène du film, qui se déroule de nuit, semble assez peu convaincante : Angermann insiste auprès de Bauer pour savoir ce qu'il compte faire à présent qu'Eichmann a été arrêté. Le vieux procureur lui annonce alors qu'il pense démissionner, tout en l'informant que deux de ses procureurs sont sur une nouvelle piste[1024]. Il ajoute : « Mais moi je n'y crois plus, c'est fini. Ils trouveront toujours le moyen de nous arrêter[1025] ».

Angermann demande alors au chauffeur de s'arrêter devant le poste de police, suppliant Bauer de ne pas renoncer. La relation qui s'est nouée entre le vieux procureur et son adjoint se trouve ainsi interrompue brutalement, pour des raisons assez triviales : Angermann s'est laissé piéger par les détracteurs de Bauer lors d'une rencontre avec un transexuel. N'ayant pu renoncer à cette relation dangereuse, il a mis en péril la carrière de Bauer, et estime qu'il est de son devoir de se sacrifier pour que la justice puisse suivre son cours. La dernière phrase du film revient à Bauer qui annonce autant au perfide procureur Kreidler qu'aux spectateurs : « Tant que je vivrai, personne ne m'arrêtera plus ». Les dernières minutes du film de Kraume (les deux dernières scènes évoquées durent à peine dix minutes) laissent un sentiment de malaise. Fritz Baur y apparaît très diminué physiquement : il a du mal à marcher, il est pris de quintes de toux. Le fait que le procès Eichmann se déroule à Jérusalem l'a profondément découragé. Il annonce à son ami Georg August Zinn qu'il n'a plus la force de continuer. Dans la voiture qui

[1024] Il s'agit des procureurs Voger et Kugler qui travaillent sur le futur procès d'Auschwitz-Francfort. La « piste » à laquelle Bauer fait allusion est celle de la liste de Breslau déjà évoquée dans ce travail.
[1025] *Der Staat gegen Fritz Bauer*, TC 01:34:40.

roule dans la nuit, à l'issue de son entretien avec Zinn, il est accompagné de ses deux fidèles compagnons, Angermann et son chauffeur. Les deux hommes ne cessent d'interroger Bauer : « où allons-nous ? » « qu'allez-vous faire ? » ; ils semblent désemparés face à l'attitude du vieil homme qui semble avoir perdu tout désir de combat. Kraume filme Bauer en gros plan, alternant des plans d'ensemble sur lui et Angermann et sur Angermann seul ainsi que sur le chauffeur, spectateur muet, attentif mais passif. Les trois hommes apparaissent ainsi à la fois isolés et réunis dans un désespoir qui irradie à travers les images. Le malaise vient du fait que sans doute pour la cohérence du scénario, Kraume a choisi de « sacrifier » le jeune procureur pour permettre à l'histoire de se poursuivre. Il semble pourtant que ce choix soit un peu radical, entraînant Bauer dans une spirale de culpabilité, qui n'apparaît cependant pas dans le film. Bauer semble reprendre le dessus dans la dernière scène, mais le spectateur averti sait que bien que Bauer ait été le chef d'orchestre du procès d'Auschwitz-Francfort, les véritables artisans en furent les jeunes procureurs Vogel, Wiese et Kugler ainsi que Dux.

Dans *Der Staat gegen Fritz Bauer*, le personnage d'Angermann est totalement fictionnel à la différence de celui de Radmann (*Im Labyrinth des Schweigens*) pour lequel Ricciarelli a souhaité conserver une forme de cohérence historique. Lars Kraume ajoute un certain nombre d'ingrédients fictionnels, insistant notamment sur l'homosexualité de Bauer, et y ajoutant une sorte d'alter ego, le jeune Angerrmann, en proie à des sentiments contradictoires et ambivalents sur son identité sexuelle. Si certains critiques saluent le courage de cette interprétation, d'autres sont plus réservés. Ainsi le journaliste Holger Twele écrit-il :

> And yet his actual life's work, the criminal investigation of the Holocaust in Germany, becomes side-lined in Kraume's film. Instead, Kraume shines the spotlight on the hunt for Adolf Eichmann and on Bauer's alleged homosexuality. In creating the fictitious character of Karl Angermann, a homosexual prosecutor who is Bauer's friend and protégé, the film also insinuates that Bauer has homosexual leanings, especially since sexual activity between men was criminalized until 1994 by the then Paragraph 175 of the German Criminal Code. The film derives its emotional tension from

> this inner conflict – while at the same time casting doubt on his historic credibility[1026].

Dans une interview, le réalisateur se justifie ainsi :

> aborder le sujet de l'homosexualité était important pour nous pour deux raisons : d'abord pour le développement dramatique de l'histoire car à cette époque le « paragraphe 175» du Code Civil était toujours en vigueur. Ce paragraphe rendait illégales les « activités lubriques » entre hommes et donnait aux détracteurs de Fritz Bauer un prétexte pour provoquer sa chute. Et ensuite, pour montrer la tyrannie qui régnait pendant l'ère Adenauer : ce « paragraphe homo », qui avait été renforcé quand les nazis étaient au pouvoir, n'a été aboli en Allemagne qu'en 1994 ! C'est un exemple criant de toutes ces années durant lesquelles les idées les plus injustes de l'ère nazi sont restées en place en R.F.A.[1027].

Selon Lars Kraume, le personnage d'Angermann a été « imaginé à partir de plusieurs personnages ayant existé de manière à créer une figure attachante qui évolue aux côtés de Fritz Bauer, et bien sûr, pour amener le sujet de l'homosexualité dans l'intrigue ». C'est précisément cela qui dérange dans les dernières scènes du film ; selon Kraume, Angermann serait un personnage composite. Or, alors que celui dont est inspiré Johan Radmann peut facilement être identifié, le réalisateur expliquant précisément à quels procureurs il s'est référé pour le créer, la figure d'Angermann pose question. En l'état de nos connaissances, Fritz Bauer a mené sa quête d'Eichmann seul, sans l'aide de quiconque, précisément parce qu'il agissait aux limites de la légalité. Il semble que le personnage du jeune procureur n'ait été créé que pour mettre en avant la question de l'homosexualité de Bauer, question qui devient centrale dans le film, peut-être même au détriment d'autres problématiques comme celle du judaïsme du procureur. Comme le souligne Werner Renz :

[1026] TWELE Holger, « Lawful prosecution of Nazi injustices. Who really was Fritz Bauer? » https://www.goethe.de/en/kul/flm/20707345.html : « Et pourtant, l'œuvre de sa vie, l'enquête criminelle sur l'Holocauste en Allemagne, est reléguée au second plan dans le film de Kraume. Au lieu de cela, Kraume braque les projecteurs sur la traque d'Adolf Eichmann et sur l'homosexualité présumée de Bauer. En créant le personnage fictif de Karl Angermann, un procureur homosexuel qui est l'ami et le protégé de Bauer, le film insinue également que Bauer a des penchants homosexuels, d'autant plus que l'activité sexuelle entre hommes était criminalisée jusqu'en 1994 par l'ancien paragraphe 175 du Code pénal allemand. Le film tire sa tension émotionnelle de ce conflit intérieur – tout en mettant en doute la crédibilité historique de Bauer ».

[1027] Interview accessible en ligne sur http://www.arpselection.com/category/tous-nos-films/historique/fritz-bauer-un-heros-allemand-351.html#interview.

« L'homosexualité est un moyen narratif pour le metteur en scène de signifier le danger permanent que court F. Bauer dans un environnement hostile[1028] ».

Une journaliste du journal israélien *Haaretz* rapporte que Ronen Steinke, l'un des rares biographe de Fritz Bauer[1029], se montre prudent sur la question de l'homosexualité de Bauer, la qualifiant de « rumeur » :

> I made a great effort to answer this question [about Bauer's sexual proclivity], because this would be one key to his personal life" he says. He found only one testimony − from Bauer himself when he was in his early thirties − suggesting that he had had sexual relations with a man. In fact, despite the stories in the biography about Bauer's intimate ties with young men, Steinke terms his attraction to men a « rumor »[1030].

Le choix scénaristique de Guez et Kraume est donc tout à fait discutable, bien que globalement encensé par la critique. Ajoutons que le choix d'un travesti semble plus qu'audacieux, à la limite du bon goût. Sur un plan esthétique, il est probable que le fait qu'Angermann soit attiré par un personnage à priori féminin soit plus acceptable. Mais ce parti est sans doute également pris pour introduire un suspens narratif : on ne découvre que plus tard que la jeune femme est en fait un jeune homme, ce qui provoque chez le spectateur une certaine stupeur. À la fin du film demeure cette question : Angermann aurait-il été choisi par Bauer s'il n'avait pas lui-même été homosexuel ? Ou plutôt : le personnage d'Angermann n'est-il pas une sorte d'exutoire aux pulsions sexuelles de Bauer ? À notre connaissance, aucun critique n'a évoqué cette question qui demeure pour le moment sans réponse.

[1028] RENZ Werner *et al*., « Entretien. Fritz Bauer, de l'histoire à la fiction », art. cité.
[1029] STEINKE Ronen, *Fritz Bauer: oder Auschwitz vor Gericht*, Piper, 2013.
[1030] ADERET Ofer, « Secret Life of the German Judge Who Brought the Mossad to Eichmann », https://www.haaretz.com/.premium-the-german-who-gave-eichmann-to-israel-1.5275346 : « J'ai fait un gros effort pour répondre à cette question [sur le penchant sexuel de Bauer], car ce serait une des clés d'entrée dans sa vie personnelle, dit-il. Il n'a trouvé qu'un seul témoignage – de Bauer lui-même, alors qu'il était âgé d'une trentaine d'années – suggérant qu'il avait eu des relations sexuelles avec un homme. En fait, malgré les récits de la biographie sur les liens intimes de Bauer avec de jeunes hommes, Steinke qualifie son attirance pour les hommes de 'rumeur' ».

CHAPITRE 3 DES FICTIONS REDEMPTRICES : DONNER UNE SECONDE CHANCE A L'HISTOIRE

> Le cinéma est comme l'histoire, l'histoire comme un film : le cinéma est une allégorie de l'histoire.
> Antoine de Baecque, *L'Histoire caméra*[1031]

> Before the people of the world – let it now be noted in our decision here that this is what we stand for : justice, truth… and the value of a single human being.
> Abby Mann, *Judgment at Nuremberg*[1032]

Les films de fiction sur la justice des crimes de masse permettent de « re-présenter », de présenter à nouveau, avec un point de vue nécessairement dirigé, la justice qui a eu lieu lors du procès ou de sa préparation, en lui offrant une mise en scène fictionnelle, qui permet de « braquer le projecteur » sur des zones d'ombre, ou de rendre la parole à ceux qui n'ont pu s'exprimer, permettant en quelque sorte de « réparer l'histoire ». Comme Marc Ferro le souligne, un film, quel qu'il soit est toujours débordé par son contenu[1033]. Selon lui, au-delà de la réalité représentée, certains films permettent d'atteindre, une zone d'histoire jusque-là demeurée cachée, insaisissable, non visible. Par leur travail, les cinéastes proposent ainsi une interprétation de l'Histoire et non simplement une reconstitution. Les fictions du corpus réinterprètent non seulement l'Histoire mais également la justice qui a été rendue, menant ainsi une sorte de « contre-enquête » fictionnelle, rendant en quelque sorte « justice » à leur tour, à leur manière, et endossant ainsi une fonction « rédemptrice ». Cette fonction « rédemptrice » semble revêtir plusieurs aspects :

1. Des fictions interprétatives : le cinéma passe par la porte de l'Histoire pour faire voir ce qui se dérobe même au souvenir[1034]

Dans son introduction à *l'Histoire-Caméra*[1035,] Antoine de Baecque explique : « le cinéma fait entrer "ce qui n'a pas eu lieu" dans l'histoire, ouvrant l'ère du monde

---

[1031] Antoine de Baecque, *L'Histoire caméra,* Paris, Gallimard, 2008, p. 39.
[1032] Abby Mann, *Judgment at Nuremberg. The Script of the Film*, Londres, Cassel and Co, p. 171 : « Devant les peuples du monde entier – qu'il soit maintenant noté dans notre décision ici que c'est ce que nous défendons la justice, la vérité... et la valeur de chaque être humain ».
[1033] FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993.
[1034] DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire-caméra, op. cit*., p. 26.
[1035] *Ibid*.

comme représentation ». Examinant les rapports entre histoire et cinéma, il estime que le cinéma a une capacité historique. Tout comme l'historienne Arlette Farge qui explique :

> Le récit d'histoire éprouve beaucoup de difficultés à articuler un personnage, un événement, une archive avec le monde c'est à dire le singulier, le collectif. Ce que le cinéma au contraire, semble pouvoir faire aisément[1036].

Comme Arlette Farge et Antoine de Baecque, nous estimons que les films de fiction ont la capacité d'apporter un éclairage nouveau, une approche différente, et surtout permettre en quelque sorte une « reconstitution » du passé, sous une forme dirigée, subjective certes. Ces films semblent être un moyen de « réécrire l'histoire ».

1.1 Reconstituer le passé, réécrire l'Histoire

Selon Antoine de Baecque, « le cinéma est l'art qui donne une forme à l'histoire parce qu'il est celui qui peut montrer une réalité d'un moment en disposant des fragments de celle-ci selon une organisation originale : la mise en scène[1037] ». La caméra devient en quelque sorte « rédemptrice[1038] », en se positionnant là où il fallait être mais des années ou même des siècles plus tard. Il ajoute que les rapports entre le cinéma et l'histoire suivent trois lignes fondamentales. La première, selon lui, est l'aptitude du cinéma à se faire « reconstitution » et à offrir une « seconde chance » à l'histoire :

> En restituant son épaisseur réflexive à l'histoire, en offrant à l'histoire une sorte de seconde chance, celle de se rejouer à l'écran avec les moyens du septième art : décors, plongées dans les documents, animation des corps et des personnages d'autrefois. […] Si bien que le cinéma a acquis le pouvoir d'être le marquer du temps historique, de replonger par la restitution dans le passé tout en révélant les contradictions, les tensions, les débats de son temps[1039].

La seconde est sa capacité à « embaumer le réel », en rendant au mieux « l'expérience de la confrontation visuelle à ce qu'a été, en détails révélateurs, l'histoire du siècle. […] Il fait histoire par nature. ». Cette notion

---

[1036] FARGE Arlette, « Le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle », *Cahiers du Cinéma*, numéro spécial « Le siècle du cinéma », novembre 2000, cité dans DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire-caméra*, *op. cit.,* p. 33.
[1037] DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire-caméra*, *op. cit*., p. 48.
[1038] *Ibid.*, p. 102.
[1039] *Ibid*., p. 439.

« d'embaumement » paraît très intéressante, à la nuance près qu'elle renvoie à un procédé immuable, qui tend à conserver le passé dans un état identique non corrompu. Alors que selon nous, le cinéma a cette capacité à transformer le réel, et non à le restituer à l'identique. La troisième ligne, selon l'auteur, est la faculté du cinéma de « s'offrir comme forme de l'histoire ». Par l'effet du montage, outil privilégié du cinéma, celui-ci permet de rapprocher, de mettre en perspective, « les images du cinéma et les images du siècle ». Où, comme l'exprime Walter Benjamin « l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation[1040] ». La représentation du procès sous la forme d'une fiction permet au réalisateur de le rejouer sur différentes scènes : la scène du procès (lorsqu'il est représenté), mais aussi et surtout les coulisses. A sa manière le cinéaste refait le procès du procès, en permettant de faire entendre les voix des différents protagonistes tel qu'il n'a pas été possible de les entendre lors du procès historique : le ou les accusés, les avocats et surtout le procureur, mais aussi ce qui se passe autour d'eux, le « hors champ » du procès. La fiction propose une « re-représentation » du procès, de la justice, d'un point de vue dirigé et destiné au spectateur qui n'est désormais plus cantonné à la seule salle d'audience (ou aux comptes rendus des audiences qu'il a pu lire par ailleurs). Le procès pénal ne doit pas donner à voir ce qui n'est plus visible : les faits sont révolus, ils sont ramenés au présent par le biais des témoignages et des documents. Le privilège de la fiction est précisément de pouvoir donner à voir ce qui a été, ce qui n'est plus. Seule la fiction peut donner une idée de ce qui s'est passé en présentant à nouveau, sous un angle différent, dans un autre cadre, ce qui s'est passé ailleurs, à un moment qui appartient désormais au passé. Par le choix de divers procédés, digressions, flashbacks, interventions de personnages que l'on n'a pas forcément entendu au procès « historique », par le choix des acteurs, de l'orientation du scénario, la fiction place le spectateur dans le rôle d'un juge, voire d'un jury. La mise en fiction permet une condensation extrême du procès ou au contraire une hyper extension de certains moments de ce procès. Car si un procès dure des jours ou des mois, un film ne dispose que de quelques heures ce qui offre au réalisateur un champ à la fois immense et limité et lui impose des choix cinématographiques rigoureux.

[1040] BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages (1927-1940)*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 494, cité dans DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 440.

Mais comment offrir au spectateur des images ou des informations sur ces faits révolus, comment faire entrer le crime, la justice sur la scène ?

1.1.1 Du passé au présent : aspects juridiques

Plusieurs possibilités s'offrent aux cinéastes.

a. Le flashback

Le procédé du flashback, qui permet « de faire parler le passé », de s'y transporter, est largement utilisé dans le cinéma judiciaire. Il permet de rendre compte d'événements qui ont précédé le procès et surtout d'instruire le spectateur sur le crime objet du jugement. Yannick Mouren distingue deux sortes de flashbacks :

- le flashback subjectif qui donne à voir au spectateur la vision de l'un ou plusieurs des personnages ;
- le flashback objectif, qui opère un retour en arrière, celui-ci étant imposé par la narration et non par un personnage.

Le flashback propose un déplacement sur l'axe du temps, déplacement qui propose une suspension de l'action présente, permettant au spectateur de « rentrer dans l'histoire » et d'en saisir toutes les subtilités. Selon Yannick Mouren :

> Tout se passe comme si le cinéma avait accepté son incapacité à représenter l'image mnésique de manière un tant soit peu juste et qu'il eût choisi de nous offrir les images et les sons du passé.

Mais curieusement, aucun des films du corpus n'utilise ce procédé pour la mise en scène de la justice ou du procès. Les seuls flashbacks utilisés renvoient à des moments heureux, familiaux, vécus par les personnages principaux comme dans *L'authentique Procès de Carl Emmanuel Jung* ou dans *Ustanicka Ulica*.

b. Les témoins et leur place dans le prétoire

Une autre manière d'amener le crime sur la « scène » et de le rendre visible et compréhensible pour le spectateur est sans doute l'utilisation des témoignages. Les témoins sont en effet sans doute les éléments les plus précieux lorsque l'on doit statuer sur un crime. Ils présentent donc un intérêt certain pour le réalisateur désireux de porter la justice à l'écran. Mais quelle est leur place au sein du prétoire ? Et quelle sera le dispositif retenu par le réalisateur pour reproduire la salle d'audience ? Aux États-Unis, comme on peut l'observer sur le schéma figurant ci-

dessous, le témoin est placé à côté du juge, en contrebas, comme s'il était sous sa protection. Il s'adresse non au juge mais aux avocats. Il fait face à la salle et à tous les intervenants. Comme le souligne Sylvie Lindeperg, les membres du jury (placés le long du mur, perpendiculairement aux juges et aux avocats), occupent une position en léger retrait. Le prétoire traditionnel anglo-saxon privilégie donc deux axes dramaturgiques : le combat entre l'accusation et la défense sous le regard du juge, et l'interrogatoire des témoins appelés à répondre, face au public, aux questions des procureurs et des avocats[1041].

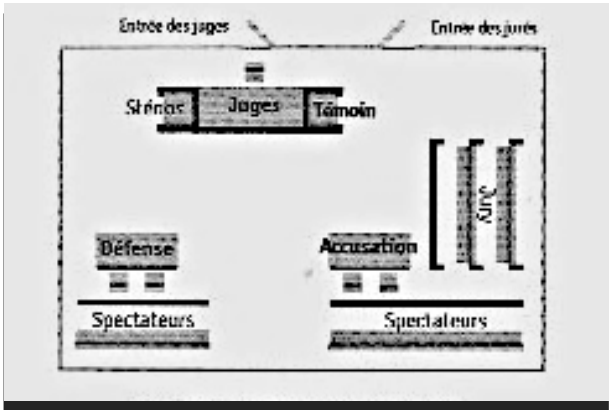


Figure 115 : Tribunal statuant sur un crime en common law
Source : LINDEPERG Sylvie, Nuremberg la bataille des images, p. 96

Sur ce schéma, on peut comprendre les interactions qui sont en présence dans la salle d'audience. Les témoins font face à la fois aux avocats de la défense et de l'accusation d'une part et au public d'autre part :

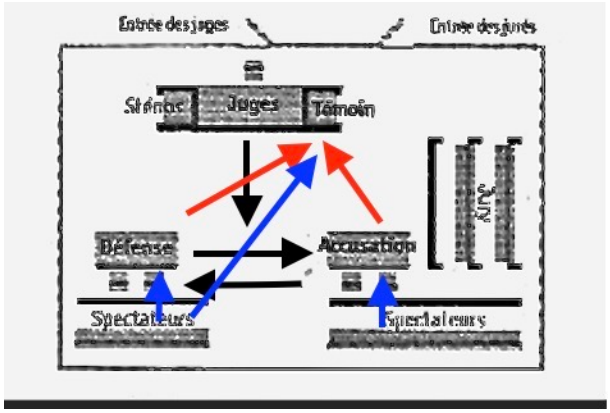


Figure 116 : Echanges entre les parties au sein d'un tribunal de common law
Création personnelle

En France, au contraire, le témoin est placé dos à la salle, et s'adresse non aux avocats, mais à la Cour, ou, plus précisément aux juges et au jury.

[1041] LINDEPERG Sylvie, *Nuremberg, la bataille des images*, Paris, Payot et Rivages, 2021, p. 96.

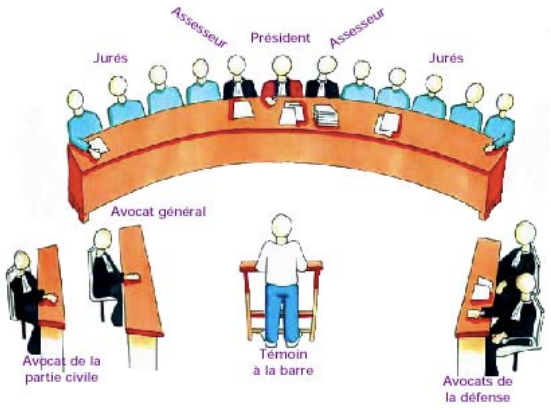


Figure 117 : Salle de Cour d'Assises
(image provenant du site http://combatsdroitshomme.blog.lemonde.fr)

Comme le précise Christiane Besnier, docteure en ethnologie :

> Depuis le 1er janvier 2001, en application de la loi du 15 juin 2000, les avocats posent directement leurs questions en demandant la parole au président. […] Dans la pratique, il est difficile pour un témoin, non rodé aux échanges du prétoire, de répondre à une autre instance que celle d'où provient la question. Il s'agit, en effet, non pas de regarder l'avocat qui vient de poser la question mais la cour, à qui s'adresse la réponse. Le président rectifie systématiquement avec compréhension, la position du témoin qui se tourne spontanément à gauche ou à droite, pour répondre à son interlocuteur. […] Ce rappel à l'ordre, ce recentrage du corps et de la parole en direction de la cour souligne la position dominante des juges – placés sur la plus haute marche de l'estrade – et leur fonction : se prononcer sur la culpabilité de l'accusé[1042].

Le schéma suivant permet de comprendre les échanges qui se nouent entre les différentes parties en droit français.

[1042] BESNIER *Christiane*, « La cour d'assises. Approche ethnologique du judiciaire », *Droit et cultures* [en ligne], nº 54, 2/2007, consulté le 27 octobre 2021, http://journals.openedition.org/droitcultures/1885.

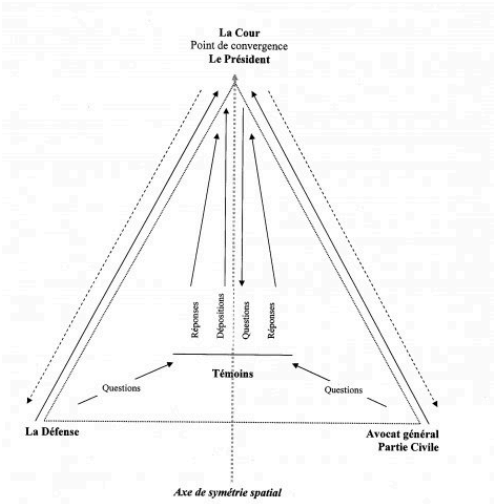


Figure 118 : Schéma organisation des échanges dans l'espace judiciaire, tiré de BESNIER Christiane *voir note 1205*

Ce dernier schéma permet de mettre en évidence le rôle central du juge dans le procès français, et le face à face juge/ témoin. Ce dernier doit s'adresser aux juges et aux jurés et non aux avocats, ni au public. Par contraste, dans le procès de *common law*, le témoin s'adresse non seulement à celui qui l'interroge (avocats, procureurs), mais également au public, celui présent dans la salle d'audience mais aussi celui qui est devant un écran, le spectateur de cinéma ou de télévision. Cette position donne un nouvel indice sur le caractère cinématographique du procès américain : le témoin (ou l'expert, l'accusé ainsi que toute personne appelée à être interrogée par les avocats).

1.1.2 Du passé au present : aspects fictionnels

Dans *Judgment at Nuremberg*, Kramer a retenu la même disposition que celle du procès historique, différente de celle des procès en *common law* : les juges font face aux accusés, les témoins font face à l'accusation.

Figure 119 : Les accusés sont à la droite du témoin, Judgment at Nuremberg

Dans ce film ainsi que dans beaucoup d'autres films du corpus, les témoignages sont nombreux. Les deux témoins principaux, Irène Hoffman et Rudolph Peterson, racontent le procès qui leur a été intenté par les juges nazis figurant sur les bancs des accusés. Ces deux témoins, dont la place est très importante dans le film de Kramer, permettent au réalisateur de « revisiter » l'histoire d'affaires ayant réellement eu lieu. Ainsi Stanley Kramer et Abby Mann, le scénariste, s'attaquent à l'idée de la loi nazie en tant que loi. Le témoignage d'Irène Hoffman (Judy Garland) est l'occasion pour le réalisateur et son scénariste d'évoquer un procès réel jugé devant le Tribunal Spécial de Nuremberg en 1942. L'affaire Feldenstein du scénario d'Abby Mann s'inspire directement d'une affaire le procès Katzenberg, la plus célèbre affaire de « délit sexuel racial » de l'Allemagne nazi. Léo Katzenberg, leader de la communauté juive de Nuremberg, âgé de soixante-sept ans et propriétaire d'une chaine de magasins de chaussures jusqu'à son aryanisation en 1938 fut accusé d'avoir entretenu des relations inappropriées avec une jeune femme non juive, Irène Seiler. La jeune femme, âgée d'une trentaine d'années, louait un appartement et un petit magasin pour son entreprise de photographie dans l'un des bâtiments ayant appartenu à Léo Katzenberg. Katzenberger, qui était encore bien placé financièrement et qui avait été un ami de son père, entretint avec elle une amitié. Des rumeurs circulèrent sur cette relation, qui conduisirent au printemps 1941, à l'accusation de Katzenberg de violer les lois raciales en dépit des dénégations des protagonistes qui affirmèrent n'avoir eu aucune relation sexuelle. Le procès eut lieu les 13 et 14 mars 1942 et suscita un grand intérêt. L'accusation présenta des preuves de la culpabilité de Katzenberg : cadeaux offerts à Irène Seiler, rencontres dans un café, attitudes ambiguës. Le Ministère public réclama et obtint

la peine de mort en vertu de la loi sur la protection du sang et de l'honneur allemands. Les juges conclurent :

> Le tribunal est d'avis que les actions de l'accusé ont été conçues avec un but précis à l'esprit et qu'ils ont été partie intégrante de son comportement général, ils représentent un crime contre la personne […]. Le déshonneur juif contre la race représente une attaque grave contre la pureté du sang allemand ; l'attaque raciale est dirigée contre la personne de la femme allemande[1043].

Le film de Kramer revisite, au travers du témoignage d'Irène Hoffman, le procès original, rebaptisé « le procès Feldenstein » dans une sorte de mise en abyme du procès Katzenberg. Le témoignage de la jeune femme est l'occasion pour le réalisateur et son scénariste de « faire le procès du procès » en évoquant les accusations qui ont menées à la condamnation de Herr Feldenstein et en donnant la parole au témoin principal. Le témoignage d'Irène Hoffman permet une « reconstitution » du procès Katzenberg, ayant pour objectif sans doute de démontrer la perversion de la loi nazie. La défense menée par Rolfe, soutient que le seul crime des juges est d'avoir appliqué la loi. Le contre interrogatoire cruel et violent que fait subir Hans Rolf, à la jeune femme, son désespoir et son incapacité à lui répondre, amènent l'accusé Ernst Janning à s'exprimer pour la première fois. Dans une des scènes sans doute la plus marquante du film, Janning se lève, interrompant son avocat pour lui demander « Are we going to do this again ? » ajoutant : « I wish to make a statement[1044] ». Son intervention provoque le chaos dans la salle, le juge Haywood prenant la décision, après avoir lancé un regard à une Irène Hoffman effondrée, d'ajourner la séance au lendemain. En faisant ainsi intervenir Janning, Kramer donne une seconde chance à la justice, celle de voir l'accusé reconnaître publiquement sa culpabilité et celle de la justice allemande nazie. L'autre témoin est Rudolf Petersen. Son témoignage illustre la participation des tribunaux allemands à la politique d'eugénisme du régime nazi. Petersen est le fils d'un employé des chemins de fer et d'une femme ayant vraisemblablement un handicap mental. Atteint du même type d'invalidité, il a été stérilisé dans le cadre de la législation nazie sur les handicapés mentaux. Son témoignage ne se réfère pas cette fois à une affaire réelle mais permet de rappeler au spectateur la loi nazie sur

---

[1043] COUTIN Willy, « Hollywood ou l'édification d'une morale universelle… », art. cité, p. 556.
[1044] *Judgment at Nuremberg*, TC 02:16:46 : « Allons-nous refaire cela à nouveau ? […] Je souhaite faire une déclaration ».

la prévention des naissances avec maladies héréditaires (loi du 14 juillet 1933 adoptée par le gouvernement allemand) rendant obligatoire la stérilisation forcée de certaines personnes identifiées comme ayant un handicap physique ou mental. Cette loi fournissait la base de la stérilisation forcée de personnes atteintes de handicaps physiques ou mentaux. Les ordonnances pour les stérilisations devaient être délivrées par les tribunaux spéciaux de la santé héréditaire constitués à cet effet et attachés à des tribunaux locaux. Ils étaient composés d'un juge de la cour locale et de deux médecins. Les décisions de ces tribunaux pouvaient faire l'objet d'un appel devant une Cour d'appel de la santé héréditaire. Une fois la décision de la Cour d'appel prise, aucun recours n'était possible. La personne concernée disposait d'un délai de deux semaines pour se faire stériliser de façon volontaire faute de quoi la stérilisation était effectuée avec l'aide de la police et si nécessaire avec l'emploi de la force directe. Cette loi conduisit à la stérilisation d'environ 350 000 personnes et à environ 17 500 décès. La dramatisation du témoignage de Petersen, qui apparaît comme un être brisé par les nazis, offre au spectateur un éclairage sur la politique eugéniste du régime nazi et sur le traitement des handicapés mentaux et physiques durant le III^{e} *Reich*, à l'époque assez méconnu du grand public. Cette scène permet en quelque sorte de « revisiter l'histoire » en apportant une dimension humaine et dramatique, bien plus perceptible par le spectateur qu'un seul énoncé de la loi nazie. L'agressivité de l'avocat de la défense dans les deux contre interrogatoires des témoins – il sous-entend notamment que la stérilisation des attardés mentaux était justifiée- son acharnement contre Irène Hoffman, suscitent un malaise chez le spectateur qui voit ainsi une expression des conceptions nazies manifestement encore bien ancrées au sein de la population allemande en 1961, date de la sortie du film. Relevons que dans le scénario initial d'Abby Mann, écrit pour la pièce de théâtre diffusée à la télévision, Hans Rolfe, l'avocat de la défense, rappelait à l'occasion de l'interrogatoire de Petersen que « la législation sur les personnes handicapées avait pour référence un arrêt de la Cour Suprême des États-Unis de 1927 autorisant cette pratique dans l'Etat de Virginie[1045] ». Si ce rappel ne figure plus dans le scénario du film de Kramer, il paraît vraisemblable d'avancer qu'il a pour objectif de mettre en lumière le racisme persistant dans la société américaine en 1961, comme d'autres éléments du film le soulignent d'ailleurs.

[1045] COUTIN Willy, « Hollywood ou l'édification d'une morale universelle… », art. cité, p. 569.

Mais revenons à présent sur la première « aptitude » du cinéma relevée par Antoine De Baecque : sa capacité à se faire « reconstitution », évoquée plus haut et examinons-la à la lumière de notre corpus. Un premier constat : chaque personnage réel incarné dans les fictions du corpus correspond à un procès réel. Il est nécessaire de nuancer ce propos en relevant cependant qu'inversement, un procès réel représenté ne correspond pas toujours à un personnage réel. Relevons que les procureurs réels sont au nombre de trois (Robert Jackson, Fritz Bauer et Louise Arbour). Les films du corpus mettent en scène différents personnages fictifs intervenant dans des procès réels : le colonel Lawson (*Judgment at Nuremberg*), Pierre Bernard (*J'étais à Nuremberg*), et Johann Radmann (*Im Labyrinth des Schweigens*), tous les trois étant inspirés de personnages réels. Le procédé qui consiste à créer des personnages fictifs permet au réalisateur de réécrire à sa façon l'histoire du procès, en ajoutant un autre point de vue, une autre dynamique par le biais d'un acteur souvent le produit d'une combinaison de plusieurs personnages historiques remodelés, retravaillés, orientés. Ainsi Stanley Kramer invente le personnage du colonel Lawson, en s'inspirant de Telford Taylor pour se permettre, par le biais de la fiction, de le « façonner » pour les besoins de son scénario. Le procureur devient un homme hanté par son passé, plus mélodramatique que s'il s'était contenté de reprendre le personnage du procureur historique.

Dans *J'étais à Nuremberg*, Pierre Bernard, le jeune procureur, inspiré d'Edgar Faure et de Charles Dubost, devient juif, jeune et naïf pour permettre au réalisateur d'évoquer le dossier de Vichy. Selon les termes de la co-scénariste Pauline Baer, il s'agit d'une « toute petite liberté » que les scénaristes se seraient accordés « pour mieux éclairer les points importants[1046] ». Dan Franck, autre scénariste du téléfilm ajoute :

> la fiction nous a permis de hiérarchiser l'importance du propos qu'on souhaitait donner à telle ou telle scène, d'introduire des réactions subjectives, et de se permettre des ellipses d'interprétation qui, bien entendu, demeurent historiquement fondées. La force de *J'étais à Nuremberg* est d'offrir, non pas un nouveau point de vue, mais un éclairage légèrement décalé, fait de coups de projecteur sur des thématiques fondamentales[1047].

[1046] Propos tirés du procès de Nuremberg revisité par France 3 (*Rue 89*), http://www.arretsurimages.net/breves/2011-11-16/Le-proces-de-Nuremberg-revisite-par-France-3-Rue89-id12480.
[1047] Dossier de presse du film : http://www.native.fr/wp-content/uploads/dp_nuremberg_8p.pdf.

En évoquant « des coups de projecteur sur des thématiques fondamentales », les scénaristes reconnaissent donc avoir opéré des choix : la thématique fondamentale est selon eux la responsabilité de Vichy dans la déportation des Juifs de France et le « coup de projecteur » est incarné par le jeune procureur Bernard qui évoque au cours du procès cette responsabilité. Cette « adaptation » de l'histoire est problématique en ce qu'elle propose une réécriture manipulée de l'histoire, inventant personnages et faits qui n'ont jamais eu lieu. Cette « réécriture » par le film a pour effet d'écorner l'image du personnage de Champetier de Ribes, procureur de la délégation française à Nuremberg, provoquant la colère d'historiens dont Annette Wieviorka[1048].

Le personnage principal de *The Man in the Glass Booth*, Arthur Goldman, devenu un riche industriel demeurant à New York, irascible, autoritaire et complexe, est kidnappé par des agents israéliens et emmené à Jérusalem pour y être jugé en tant qu'ancien nazi sous le nom d'Adolph Dorf. Durant le procès qui occupe la moitié environ du film, Goldman/Dorf reconnaît la totalité des crimes dont il est accusé, provoquant les victimes en détaillant avec cruauté les tortures et atrocités qu'il leur aurait infligées. Le procès n'est bien entendu pas sans rappeler le procès Eichmann qui s'est déroulé à Jérusalem une dizaine d'années plus tôt. Mais l'accusé de *The Man in the Glass Booth* incarne une sorte d'anti-Eichmann. Là où Eichmann refusait de s'exprimer ou de reconnaître ses crimes, niant son antisémitisme ou sa responsabilité dans la Solution finale, Dorf endosse le personnage du monstre absolu, clamant sa haine des Juifs, sa cruauté assumée et son absence de remords. Comme l'écrit Stéphanie Bird, Professeur d'études germaniques à l'Université de Londres, à propos de la pièce de théâtre :

> Goldman, is to stage his own version of the Eichmann trial and to use the trial as a platform to tell the truth as he sees it about the Germans, about the failure of the Eichmann trial and about Jewish cooperation in their own murder[1049] .

[1048] DAZET-BRUN Philippe, MEYER Olivier, WIEVIORKA Annette, « Comment la fiction historique… », art. cité.

[1049] BIRD Stephanie, *Nazis Disguised as Jews and Israel's Pursuit of Justice: the Eichmann Trial and the Kapo Trials in Robert Shaw's* The Man in the Glass Booth *and Emmanuel Litvinoff's* Falls the Shadow, University College of London. Stephanie Bird commente la pièce de théâtre dont le film de Arthur Hiller est adapté. « Goldman met en scène sa propre version du procès Eichmann, utilisant ce procès comme une plate-forme pour dire la vérité telle qu'il la voit sur les Allemands, sur l'échec du procès Eichmann et sur la coopération des Juifs à leur propre meurtre »

Selon elle, le scénario de Shaw intègre l'analyse d'Arendt sur le procès Eichmann :

> Dorff'' clearly knows Arendt's book well and in much of his criticism he seems like a mouthpiece for her analysis, taking her criticisms and reservations to the heart of a parallel trial. Whereas he expresses confidence in the Judge, he dismisses the prosecutor as 'Benny's man' Arendt, too, criticizes the trial as Ben-Gurion's show trial, with the Prime Minister as the 'invisible stage manager of the proceedings' and the prosecutor, Gideon Hausner, as a servant of the State of Israel. This is in contrast to the independence of the presiding judge, Moshe Landau[1050].

L'analyse de Bird selon laquelle il s'agirait de construire un procès « parallèle », donnant en quelque sorte une seconde chance au procès Eichmann, en « réécrivant » une version consolatrice pour les victimes de la Shoah, en faisant apparaître le criminel non plus comme un « homme banal », mais comme l'incarnation du mal paraît pertinente. Mais Bird estime que le scénario de Shaw intègre l'analyse d'Arendt, ce qui semble plus discutable, surtout dans la version adaptée au cinéma. Il nous semble que le personnage de Dorf incarne plutôt une figure rédemptrice, celle d'un Eichmann assumant pleinement ses crimes. Personnage christique, il finit par mourir les bras en croix, à demi nu dans sa cage de verre, terrassé par les crimes qu'il a assumés. Il incarne une figure expiatoire, libératoire qui permet aux victimes de la Shoah de se délivrer de leur haine et leur peine, lui-même mourant en martyr. La motivation du scénariste auteur de la première version théâtrale mais aussi de celle adaptée pour le cinéma, n'est pas tout à fait claire. Mais les origines du réalisateur, Arthur Hiller, dont les parents émigrèrent de Pologne au Canada en 1912, sont sans doute déterminantes.

Dans *Music Box*, le réalisateur Costa-Gavras, narre le passé d'un homme accusé d'avoir menti sur son passé au moment de son émigration aux États-Unis. Ce passé le rattrape et Mike Lazslo comparaît devant la Cour fédérale de Chicago chargée d'examiner la demande de dénaturalisation déposée par le bureau des enquêtes

[1050] « Dorff connaît manifestement bien le livre d'Arendt et dans une grande partie de sa critique, il semble être un porte-parole de son analyse, reprenant ses critiques et réserves au cœur d'un procès parallèle. Alors qu'il exprime sa confiance dans le juge, il rejette le procureur comme 'l'homme de Benny'. Arendt, elle aussi, critique le procès comme étant le procès-spectacle de Ben-Gurion, avec le Premier ministre comme 'régisseur invisible de la procédure' et le procureur, Gideon Hausner, comme un serviteur de l'État d'Israël. Cela, en contraste avec l'indépendance du président du tribunal, Moshe Landau ».

spéciales, et dirigée par le procureur Jack Burke. Ce dernier accuse Laszlo d'avoir appartenu aux « Arrow cross » ou « Sections spéciales », une unité des gendarmes hongrois fin 1944 début 1945 et d'avoir fait partie d'un commando de la mort SS. Le film s'inspire à la fois du criminel Demjanjuk, de son procès et de celui de Klaus Barbie. L'histoire de Demjanjuk est singulière et en 1989, au moment de la sortie de *Music Box*, elle n'en est qu'au tout début de nombreux épisodes à rebondissement.

a. Le procès Demjanjuk

John Demjanjuk, alias Ivan le Terrible, est né en Ukraine soviétique. Enrôlé dans l'armée soviétique, il est capturé par les troupes allemandes en mai 1942[1051]. En 1952, il émigre aux États-Unis. Il obtient la nationalité américaine en 1958 et s'installe dans l'Ohio où il travaille comme ouvrier dans une usine Ford. En 1975, le ministère américain de la justice commence à enquêter sur lui. Deux ans plus tard, en 1977, il engage une procédure de dénaturalisation à son encontre, pour falsification de ses papiers d'immigration et de citoyenneté. Il est accusé d'avoir dissimulé ses activités lors de la Seconde Guerre mondiale au centre de mise à mort de Treblinka. En 1979, l'Office of Special Investigations (OSI), nouvellement créé au sein du Département de la justice américain reprend l'affaire en main. Le procès de Demjanjuk s'ouvre en 1981 devant la Cour fédérale de Cleveland. Le tribunal décide de le déchoir de sa nationalité et de l'expulser. Mais l'Etat d'Israël fait une demande d'extradition et, à la suite d'une nouvelle audience, les autorités américaines y font droit. Demjanjuk est envoyé en Israël où il est jugé pour crimes contre l'humanité et crimes contre le peuple juif au cours d'un procès qui s'ouvre en février 1987. Le 25 avril 1988, la Cour israélienne le condamne à mort. Au moment où la défense de Demjanjuk introduit un pourvoi en cassation, l'Union soviétique se désintègre et des milliers de documents jusqu'alors dissimulés, réapparaissent. Des dizaines de déclarations d'anciens gardiens de Treblinka jugés par les autorités soviétiques au début des années soixante sont exhumées. Mais aucun de ces témoignages n'identifie Demjanjuk comme ayant formellement travaillé à Treblinka. Face aux doutes suscités par ces déclarations, la Cour suprême

[1051] United States Holocaust Memorial Museum, John Demjanjuk : les poursuites contre un collaborateur des nazis, https://encyclopedia.ushmm.org/content/fr/article/john-demjanjuk-prosecution-of-a-nazi-collaborator.

israélienne annule la condamnation de Demjanjuk le 29 juillet 1993. Celui- ci retourne aux États-Unis deux mois plus tard. Parallèlement, aux États-Unis, la famille de Demjanjuk introduit auprès du ministère américain de la justice, une requête relative à la loi sur la liberté d'information, souhaitant accéder à l'ensemble du dossier d'enquête de l'OSI. Après cinq années de bataille juridique, le tribunal de district de Cleveland rétablit, le 20 février 1998, la citoyenneté américaine de Demjanjuk, mais sans préjudice, laissant ainsi la possibilité à l'OSI d'ouvrir un dossier sur la base de nouveaux éléments de preuve. En 1999, l'OSI engage une nouvelle procédure de dénaturalisation à l'encontre de Demjanjuk. Ce dernier perd à nouveau et cette fois définitivement sa nationalité américaine en 2002. Après qu'une Cour d'appel fédérale ait confirmé cette décision, l'OSI introduit, en décembre 2004, une procédure d'expulsion. Un an plus tard, en décembre 2005, un tribunal américain de l'immigration ordonne l'expulsion de Demjanjuk vers son pays natal, l'Ukraine. En mai 2008, la Cour suprême des États-Unis rejette la demande de révision introduite par Demjanjuk. La même année, les autorités allemandes manifestent un intérêt pour exercer des poursuites à l'encontre de Demjanjuk pour complicité de meurtre pendant son activité à Sobibor. En mai 2009 Demjanjuk est extradé vers l'Allemagne où il est inculpé en juillet de 28 060 chefs d'accusation pour complicité de meurtre à Sobibor. Après seize mois de procès, en mai 2011, Demjanjuk, âgé de quatre-vingt-neuf ans, est déclaré coupable et condamné à cinq ans d'emprisonnement. Libéré dans l'attente du recours contre sa condamnation, il meurt dans une maison de repos allemande le 17 mars 2012, treize ans après la sortie du film *Music Box*.

Pour son film, Costa-Gavras ne s'inspire pas uniquement de Demjanjuk, mais aussi de Klaus Barbie. Il affirme avoir voulu montrer que les États-Unis avaient accueilli des criminels de guerre nazis dans le but de se servir d'eux. Ainsi selon lui :

> Si d'abord j'ai placé mon film aux USA et pas en France, c'est parce que la France n'a en fait jamais été une terre d'asile pour les criminels de guerre nazis et ce à la différence des États-Unis, qui, par le biais des services secrets, ont utilisé ces hommes. En fait, Music Box s'inspire un peu du procès de John Demjanjuk. Mais l'idée était de réaliser une sorte de tragédie. Et dans la société américaine, le tragique est encore possible. C'est une société jeune qui vit dans les extrêmes[1052].

[1052] « Costa-Gavras : l'art du cri », *Dernières nouvelles d'Alsace*, 10/03/1990.

Il ajoute :

> La France et l'Europe en général sont des sociétés plus sages. […] Voilà c'est pour cela que j'ai tourné aux États-Unis parce que c'est une super société où l'on peut encore pousser des cris.

Ainsi, avec *Music Box*, Costa-Gavras réécrit en quelque sorte l'histoire du procès de Demjanjuk mais aussi de tous les criminels de guerre qui ont été recueillis voire invités par les États-Unis après la Seconde Guerre mondiale dans le cadre de leur politique anti-communiste. Il braque ses projecteurs sur une affaire qui ne fit à l'époque finalement pas grand bruit, montrant le déroulement et l'évolution du procès à sa manière. Il ajoute une dimension personnelle, plus humaine, en adjoignant au criminel une famille aimante, sa fille, qui défend son père en étant son avocate et en refusant de croire à la monstruosité de son passé. Par la voie de l'image, il permet au spectateur d'avoir une perception plus claire, plus humaine, plus pédagogique du « cas Demjanjuk » et d'en appréhender les enjeux. S'emparant d''un procès demeuré confidentiel, le cinéaste lui apporte une dimension cinématographique, lui permettant d'être lisible et accessible au plus grand nombre.

b. Le procès de Milosevic

Avec *Hunt for Justice,* Charles Binamé met en scène le combat mené par Louise Arbour pour obtenir l'arrestation et le jugement de Milosevic et ses complices. Film à la gloire de la procureure canadienne, il propose une réécriture de l'histoire au sens péjoratif du terme selon les termes de Florence Hartmann qui relève de nombreuses « erreurs factuelles » destinées sans doute à rendre le scénario plus « efficace »[1053]. Ainsi selon Florence Hartmann, Dokmanovic n'a pas été arrêté par les forces spéciales britanniques (comme il l'est dans la fiction de Binamé) mais par les forces polonaises et piégé par le chef de la mission des Nations-Unies en Slovénie orientale, l'américain Jack-Paul Klein. Le personnage de l'interprète Pasko relève selon Hartmann de la pure fiction : elle évoque notamment le passage au cours duquel il exprime une haine ancienne contre les musulmans, relevant que cette haine n'existait pas en Bosnie. Les victimes ne se sont pas enfuies car précisément, il n'existait pas d'hostilités entre les trois religions qui cohabitaient en paix et n'avaient rien à craindre de leurs voisins, sauf des milices venues de Serbie

[1053] Entretien avec Florence Hartmann, Paris, septembre 2017.

ou de Croatie. Enfin, certains aspects du scénario lui paraissent approximatifs voire trompeurs. Ainsi la scène au cours de laquelle les Britanniques livrent à l'équipe d'Arbour des caisses de preuve ne peut être selon elle que totalement imaginaire. Enfin, et c'est sans doute pour Hartmann, « l'erreur » la plus grave, le film donne une image erronée de la traque et de l'arrestation de Milosevic, sous-entendant qu'il a pu vouloir s'enfuir alors que la réalité est toute autre. Hartmann rappelle que tout en étant inculpé en 1999, Milosevic organise des élections anticipées six mois plus tard (élections qu'il perd), persuadé que tant qu'il demeurera « en exercice », il ne pourra être arrêté. Il ne cherche pas à s'enfuir car il a passé un accord avec le nouveau président, l'armée et les services secrets serbes pour que la Serbie ne le livre pas à la justice. Enfin le film s'achève avec l'inculpation de Milosevic et le départ de Louise Arbour qui a accompli sa mission. En réalité, Arbour s'aperçoit que son adjoint, l'australien Graham Blewitt, n'a pas constitué d'équipe pour enquêter sur les responsabilités du président serbe en Croatie et en Bosnie, persuadé qu'il ne serait jamais livré et que tout effort serait donc du temps et de l'énergie déployés en vain. Milosevic n'est inculpé pour la Croatie qu'après son arrestation (et sa livraison le 28 juin 2001 à La Haye), en octobre 2001, puis, pour la Bosnie, en novembre 2001, soit plus de deux ans après son inculpation par Louise Arbour pour le Kosovo. Le film de Binamé propose donc un point de vue dirigé, se concentrant sur l'héroïsme de Louise Arbour, qui apparaît seule face à un monde d'hommes hostiles, entourée d'une équipe dans un premier temps réticente à lui apporter son aide. Le réalisateur prend certes quelques libertés avec la véritable histoire, mais son objectif est vraisemblablement pédagogique. Le scénario, construit sur la personnalité de Louise Arbour, permet au spectateur de suivre le déroulement d'événements qu'il connaît peu ou pas, de s'indigner de l'absence de soutien apporté à la procureure, de comprendre les enjeux de pouvoirs des puissances européennes et d'avoir un aperçu des crimes commis par Milosevic et ses complices. L'interprète Pasko, un personnage imaginaire, qui suscite la critique de Florence Hartmann, et la relation qu'il noue avec Arbour, permettent au spectateur d'accéder à une dimension plus humaine. L'interprète est celui à travers lequel l'histoire des victimes des crimes de masse en ex-Yougoslavie peut être appréhendée : musulman, Pasko n'a plus de nouvelles de sa femme qui a été arrêtée et probablement violée et assassinée comme beaucoup d'autres femmes. Son drame personnel interfère avec le bon déroulement d'une audience : à plusieurs reprises,

notamment au cours du procès, il perd son calme et réagit aux témoignages des victimes. Son histoire sert de contrepoint à la lutte de Louise Arbour pour obtenir justice : à la froideur de la justice en marche s'ajoute le drame personnel de l'un de ses acteurs. La parole des victimes est ainsi amplifiée, personnalisée par le récit de Pasko, époux d'une victime et donc victime lui-même. Le film de Binamé ne propose pas à proprement parler une « réécriture de l'histoire », mais plutôt une forme de reconstitution, prenant en compte les vides et les non-dits de la parole des victimes, et la dimension humaine non seulement du procès mais également de la personnalité de la procureure Louise Arbour.

c. Le procès Touvier

L'un des films « périphérique » du corpus, *The Statement*, propose une toute autre réécriture de l'histoire du procès Touvier. Dans ce film américain (tous les protagonistes s'expriment en anglais), la juge d'instruction Annemarie Livi, assistée du colonel Roux, enquête sur un ancien milicien sous le régime de Vichy, Paul Brossard, personnage très fortement inspiré de Paul Touvier). Refusant l'aide de la police française, qu'elle soupçonne de protéger le criminel, elle se heurte à des oppositions puissantes au sein du gouvernement français mais aussi à un « commando juif» lui-même à la poursuite de Brossard. Le réalisateur, Norman Jewison, dénonce au passage la corruption de membres du gouvernement français, la collaboration de Vichy et la protection de l'église catholique qui ont permis à Brossard d'échapper à la justice. Le film s'achève avec l'assassinat de Brossard. Sur son cadavre, figure « *the Statement* », un document qui rétablit la vérité :

> This man is Pierre Brossard. He has been executed for being a Nazi collaborator and for murdering seven Jews in June 1944. He was condemned to death but for 44 years, the Catholic church has been guilty of hiding him from justice. Now his victims are avenged. The case is closed[1054].

La justice qui triomphe avec Pierre Brossard est bien différente de celle qui a été appliquée à Paul Touvier. La justice des hommes accompagnée du verdict prononcé par ses assassins se substitue à la justice tout court. Le titre du film en français est d'ailleurs « crime contre l'humanité ». Dans la réalité, Paul Touvier a finalement

[1054] « Cet homme est Pierre Brossard. Il a été exécuté pour avoir été un collaborateur nazi et pour avoir assassiné sept Juifs en juin 1944. Il fut condamné à mort, mais, pendant 44 ans, l'église catholique s'est rendue coupable de le dissimuler à la justice. Aujourd'hui, ses victimes sont vengées. L'affaire est close ».

été reconnu coupable de crime contre l'humanité et condamné à la réclusion à perpétuité en 1994, après de nombreuses péripéties judiciaires[1055]. Paul Touvier meurt d'un cancer à la prison de Fresnes en 1996, après le rejet de son pourvoi en cassation et de son recours en grâce auprès du président de la République. Le 25 juillet, une messe est célébrée pour ses obsèques à l'église intégriste Saint-Nicolas-du-Chardonnet à Paris. Le prêtre de l'église traditionnaliste Philipe Laguérie y exprime son soutien à l'ancien milicien, déclarant qu'« il vaut mieux tomber entre les mains de cette justice [de Dieu] qu'entre celles des hommes qui ne pardonnent jamais […], même cinquante ans après[1056] ».

La fin du film de Jewison semble répondre à cette phrase assez étonnante : Pierre Brossard tombe entre les mains de la justice des hommes, des hommes qui n'ont pas pardonné, une justice qui n'est pas rendue par un tribunal. Au moment de mourir, il revoit les visages des hommes qu'il a assassinés et murmure « May God forgive me » [Que Dieu me pardonne], se remettant ainsi symboliquement entre les mains du créateur à défaut de celles de la justice. « This case is closed » comme le conclut le « Statement ».

1.2 Combler les vides

> Un film est un processus qui transforme la réalité en drame. Ce qui n'a guère de rapport avec le travail de l'historien... Mais j'éprouve de la sympathie pour Spielberg et ceux qui osent affronter un tel sujet. Son film, au moins, sera largement diffusé. Moi, je peux toujours m'échiner à mettre 600, voire 4 000 notes en bas de page dans un livre, mon audience sera sans doute inversement proportionnelle à mes efforts[1057] .
>
> Raul Hilberg

Mais les images de fiction permettent surtout de combler les « vides », en faisant ou refaisant le procès de criminels hors normes, en apportant en quelque sorte « l'image manquante ». Ce que la justice n'a pas eu le pouvoir de faire, la fiction

---

[1055] C'est finalement devant la Cour d'assise des Yvelines à Versailles que Touvier comparaît pour complicité de crimes contre l'humanité du 17 mars au 20 avril 1994. Il est condamné à la réclusion à la perpétuité le 20 avril 1994.

[1056] Paul Touvier a été inhumé au cimetière communal de Fresnes, *Le Monde*, 07/07/1996, https://www.lemonde.fr/archives/article/1996/07/27/paul-touvier-a-ete-inhume-au-cimetiere-communal-de-fresnes_3723396_1819218.html.

[1057] PASQUIER Sylviane, « Raul Hilberg, un acte majeur », *L'Express,* 24/02/1994, https://www.lexpress.fr/informations/raul-hilberg-un-acte-majeur_597298.html.

s'en empare, exerçant une sorte de fonction « réparatrice ». Comme l'écrit Antoine De Baecque[1058], le cinéma peut jouer un rôle essentiel : « en restituant son épaisseur réflexive à l'histoire, en offrant à l'histoire une sorte de seconde chance, celle de se rejouer à l'écran avec les moyens du septième art ».

Docteur en Histoire de l'art, Nathan Rera travaille sur les représentations des génocides, l'étude des fonds d'archives audio-visuelles et les relations entre les arts. Dans un livre publié en 2014, extrait de sa thèse soutenue en 2012[1059], il propose une étude très complète sur les images du génocide des Tutsi au Rwanda, s'intéressant non seulement aux travaux des photographes et des cameramen des agences d'information internationales mais également aux représentations artistiques. Partant du constat qu'il n'existe du génocide que des images de « l'après » et aucune des tueurs en action, il s'interroge sur le rôle de la fiction dans la restitution de la dimension des massacres. La fiction a-t-elle pour fonction de remplacer les images des tueries, de l'action des tueurs ? Quel est le rôle qu'elle peut jouer dans la diffusion de la connaissance des crimes de masse ? Évoquant les fictions sur les massacres commis au Rwanda en 1994, il estime que celles-ci proposent un « défi face à l'incapacité des médias à révéler les tenants et aboutissants du génocide[1060] ». Nathan Rera ajoute : « la fiction dans son désir de faire corps avec le réel ambitionne de donner au spectateur un sentiment d'*immersion* dans l'histoire en prenant appui sur une esthétique qui est familière[1061] ». Selon lui, le cinéaste a la capacité de restituer les images absentes, manquantes, en faisant corps avec le réel, la majeure partie des fictions se plaçant sous les auspices de la « vérité historique ». Il cite le film *Shooting Dogs*[1062] qui débute par un carton « this film is based on real events and was made at the location depicted[1063] ». Selon Rera « le contrat est clair – simpliste, serait-on tenté d'ajouter - : la fiction prétend restituer les « images manquantes » du génocide, celle qu'aucune caméra de télévision n'a été capable d'imprimer dans la mémoire collective, tout en misant sur une esthétique *hyperréaliste*[1064] ».

[1058] DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire-caméra*, *op. cit*., p. 439.
[1059] RERA Nathan, *Rwanda, entre crise morale et malaise esthétique*, Paris, Presses du Réel, coll. « Œuvres en société », 2014.
[1060] *Ibid*., p. 325.
[1061] *Ibid*., p. 341
[1062] *Shooting Dogs*, Michael Caton-Jones, Royaume-Uni, 2005.
[1063] « Ce film est basé sur des événements réels et a été tourné à l'endroit décrit ».
[1064] RERA Nathan, *Rwanda, entre crise morale…, op. cit.,* p. 331.

1.2.1 L'image manquante

Avec *After the Truth*, Roland Suso Richter se propose en quelque sorte lui aussi d'apporter « l'image manquante », celle du procès de Mengele. Il ambitionne de réparer une injustice en mettant en scène le procès imaginaire de Mengele, procès qui n'a en réalité jamais eu lieu, Mengele ayant échappé à la justice jusqu'à la fin de sa vie. Le film répare donc un vide, en mettant face à face le criminel, un homme âgé, malade, proche de sa fin, et un jeune avocat idéaliste, marié à une femme d'origine juive. Entre les deux hommes, le procureur, qui appartient à la même génération que Mengele, joue un rôle plus effacé. Convaincu de la culpabilité du criminel, il est aussi représentatif de la génération d'Allemands qui a vécu la guerre. Il explique à l'avocat de la défense « I've hunted this man for decades[1065] », soulignant ainsi que ce procès est l'aboutissement de sa carrière de procureur. Bien que la fiction de Richter pose un certain nombre de questions, notamment quant à son aspect réaliste ou ses qualités artistiques, il demeure qu'il est le seul à notre connaissance à se confronter à la représentation d'un procès absent. La question au centre du film de Richter n'est cependant pas limpide : volonté de combler le vide de la justice ou tentative de comprendre les motivations d'un des plus grands criminels de ce siècle ?

Un certain nombre de films de fiction ont évoqué Mengele : *Marathon Man* (États-Unis, John Schlesinger, 1976) dans lequel le personnage du Dr Christian Szell (Laurence Olivier) est inspiré du célèbre criminel. Ou *The Boys from Brazil* (États-Unis, Franklin J Schaffner, 1978) dans lequel Gregory Peck joue le rôle d'un Mengele à la tête d'un complot d'assassinat de nombreux fonctionnaires à travers le monde. Ou encore *The Debt* (États-Unis, Grande Bretagne, John Madden, 2010) dans lequel un personnage trouble, le « chirurgien de Birkenau », traqué par les services secrets israéliens, évoque irrésistiblement le célèbre médecin nazi. Enfin, dans *Im Labyrinth des Schweigens*, le héros, Johann Radmann, fait de la recherche et de l'arrestation de Mengele une véritable obsession. Plus récemment, Olivier Guez publie un roman, *La disparition de Joseph Mengele*[1066], dans lequel il s'attache à reconstituer la vie quotidienne du criminel durant ses années d'exil au

[1065] « J'ai traqué cet homme pendant des décennies ». Dans *Ustanicka Ulica*, le procureur Tuzilac affirme lui aussi avoir traqué les criminels de guerre durant des années.
[1066] GUEZ Olivier, *La disparition de…, op. cit.*

Brésil. Ce livre connaît un grand succès[1067] ce qui semble montrer que Mengele fascine toujours plus de soixante-dix ans après la fin de la guerre. Mais si certaines fictions s'intéressent à la traque et à la poursuite de Mengele, par divers personnages, *Nichts als Die Wahrheit* est à notre connaissance la seule œuvre fictionnelle mettant en scène l'exercice de la justice à l'encontre du criminel.

« Combler les vides » c'est aussi bien souvent l'occasion pour le cinéaste de s'attacher à certains personnages plus particulièrement, à leur donner une épaisseur, une réalité humaine, à rentrer dans leur intimité, ce que la justice en action ne peut bien évidemment pas se permettre. Le cinéaste dispose de plusieurs outils, comme le « hors champ » qui permet de montrer au spectateur ce qui se déroule autour du procès, dans ses coulisses. Mais aussi par exemple le montage, qui permet de condenser ou au contraire, développer des scènes qui n'ont pu être vues de tous lors du procès. Ainsi*, L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung*, offre, par le biais de flashbacks, des images passées ou présentes de la vie de l'accusé, des scènes familiales, une sorte de reconstitution de la vie intime et privée du personnage du criminel. L'accusé apparaît chez lui, avec sa femme, ses enfants, ou seul, jouant du piano ou écoutant de la musique. Le réalisateur propose ainsi une forme de reconstitution *hors-champ* de la vie intime du criminel, permettant ainsi au spectateur d'avoir un contrepoint, une autre forme d'information sur le personnage accusé de crime de masse. Ce qui paraît intéressant dans ce procédé est précisément ce hors-champ qui ne peut apparaître dans un procès réel, la dimension humaine, « banale » de l'accusé, celle qui permet de le restituer dans sa nature d'homme, d'établir une proximité avec le spectateur. Dans le film de Hanoun, ces images de « banalité » du criminel renvoient sans doute très directement à la théorie d'Hannah Arendt sur la « banalité du mal » énoncée à l'occasion du procès Eichmann. Mais Hanoun fait suivre ou précéder ces images « banales » de témoignages ou d'images poignants des cruautés de l'accusé, donnant ainsi au spectateur d'une certaine façon le rôle de juge, le cinéaste devenant une sorte de procureur menant une instruction à charge et à décharge.

Stéphanie Serre souligne :

> Le cinéma offre ici la tentative d'une figuration de la proximité, le bourreau est un homme normal, « une petite feuille prise dans les tourbillons du

[1067] Le livre a obtenu le prix Renaudot en 2017. 350 000 exemplaires ont été vendus en France. Les droits ont été acquis pour une adaptation au cinéma.

> temps », un père de famille, distingué dans le film en tant qu'esthète et musicien, différents plans le montrent en train de jouer des partitions de Bach ou d'écouter *Orfeo ed Euridice* de Gluck, musique de l'enfer et de la nuit… Moments d'un lyrisme bref car ils sont aussitôt écourtés par le tranchant du montage, coupés par l'horreur des récits. Les différents témoignages imaginaires des victimes, aux paroles non synchrones, impliquent pour le spectateur une attention soutenue à ce qui est entendu, les différentes sources sonores sont superposées et se répondent en un système d'échos et de correspondances[1068].

Dans *Nuremberg*, c'est aussi à « l'humain » que semble s'intéresser le réalisateur. Le personnage du procureur Robert Jackson est « revisité » par Yves Simonneau. Filmé « hors cadre », « hors-champ » du procès, il apparaît comme un homme finalement assez isolé : peu soutenu par sa femme qui demeure aux États-Unis, critiqué par certains membres de son équipe, il se console auprès de son assistante qui lui apporte soutien et attention. Par ailleurs, Simoneau opte pour une mise en scène centrée sur le combat entre Jackson et Göring, faisant de ce dernier un personnage charismatique, pour certains même, plus que le procureur. Certains critiques estiment même que Göring vole la vedette à Jackson. Mais ce qu'il convient de retenir du film de Simoneau est l'aspect humain qu'il insuffle aux personnages historiques du procès. En quelques heures seulement, il parvient à offrir du procès de Nuremberg une vision certes tronquée, mais accessible au spectateur, un aperçu assez fidèle et complet des principes posés par le procès. Le procureur Jackson, personnage finalement assez méconnu du grand public, apparaît dans toute sa dimension humaine, avec ses doutes et ses faiblesses. Le film de Simoneau apporte de l'épaisseur à ce personnage Jackson mais aussi à ceux d'autres protagonistes du procès comme le psychologue Gilbert, ou le criminel Göring. Là où les livres et les récits apportent une histoire « sèche », *Nuremberg* comble un vide, celui de l'aspect humain, nécessairement relégué au second plan dans les travaux de recherche historiques.

[1068] SERRE Stéphanie, « L'atelier clandestin de Marcel Hanoun », *Entrelacs* [en ligne], n° 7, 2009, consulté le 30 septembre 2016, http://entrelacs.revues.org/188.

1.2.2 L'humain

D'autres fictions du corpus proposent ainsi une relation privilégiée du spectateur avec les protagonistes du procès, criminels, membres du tribunal ou avocats. En faisant apparaître les doutes, les questionnements, l'intimité de ces personnages, la fiction crée une proximité, une intimité avec le spectateur. Ainsi, dans *Judgment at Nuremberg*, le film offre au spectateur une narration subjective des ressentis des divers protagonistes. Le rôle de Marlène Dietrich qui, à notre connaissance ne figurait pas dans le scénario de la pièce originale de *Playhouse 90* a été ajouté par Kramer. Parfois critiqué (dans *Variety*, un journaliste le qualifie de « superflu[1069] »), la présence de Dietrich ajoute une dimension humaine au personnage de Haywood, qui correspond bien à l'image du juge dans les *court room movies* classiques. Austère, il accepte cependant de se laisser guider dans Nuremberg par une femme séduisante qui tente, vainement, de lui faire partager ses convictions sur le peuple allemand. Le spectateur découvre les sentiments du juge Haywood à l'égard des Allemands par le biais de cette relation « extra-judiciaire ». Le juge relève avec amertume, en écoutant les propos de *Madame Bertholt* qui soutient que le peuple allemand ne savait rien, qu'il semble que personne en Allemagne ne semble avoir su ce qu'il se passait. Le juge Haywood apparaît ainsi avec ses doutes, ses questionnements, ce que nul compte rendu judiciaire ne pourrait bien évidemment faire. Le personnage du procureur Lawson, qui occupe un rôle en apparence plus secondaire, est encore plus « humanisé » que le juge Haywood. Il apparaît ivre lors d'une soirée entre collègues du tribunal, révélant son opinion sur le procès qui se déroule avec véhémence, et sur la position des Américains, affirmant notamment :

> You know, there's one thing about Americans. We are not cut to be occupiers. We're new at it. We're not very good at it. [...] We've got a built-in inferiority complex. We forgive and forget easy. We give the other guy the benefit of the doubt. That's the American way. We beat the greatest war machine since Alexander the Great. And now the boy scouts take over. [...] We can't do anything that is out of order.
>
> We can't do anything that's out of order [...] There are no Nazis in Germany. The Eskimos invaded Germany and took over. That's how all that terrible

[1069] Variety Staff, « Review *Judgment at Nuremberg* », *Variety*, 31 décembre 1960, https://variety.com/1960/film/reviews/judgment-at-nuremberg-1200419953.

> things happened. It wasn't the fault of the Germans, it was the fault of those damn Eskimo[1070].

L'amertume de ses propos se retrouve dans son attitude au procès, face aux accusés. Son réquisitoire savamment orchestré, dénote une implication émotionnelle forte. Lawson, qui affirme avoir participé à la découverte des camps de Dachau et Bergen-Belsen, très ému clame son indignation à la barre. Soumis aux pressions de son supérieur, il ne requiert finalement aucune peine mais s'en remet au juge Haywood : « and this is the decision that faces Your Honors. It is the dilemma of our times. Is is a dilemma that rests with you[1071] ». Lorsque Lawson apprend que son témoin principal refuse de déposer au tribunal, il décide d'aller lui-même le convaincre de revenir sur sa décision. Il implore le mari d'Irène Hoffman qui s'oppose à ce que sa femme témoigne : « They must not be allowed to get away with what they did[1072] ». Hoffman est réticente : elle a peur et explique à Lawson que si elle témoigne, « ils » (les nazis) exerceront des représailles contre elle et son mari. Lawson lui promet de lui fournir un garde devant sa boutique. Il ajoute, visiblement ému : « You have to go for all those people who can't get up on the stand themselves. You do[1073] ! ». Pour contrer les arguments du mari qui refuse que sa femme le suive, il assène un argument final « You owe it to one person at least[1074] ». Dans cette scène émouvante, le colonel Lawson dépasse largement son rôle de procureur. En allant chercher lui-même un témoin crucial pour l'accusation, bien qu'agissant dans le cadre de sa mission, il montre une implication forte dans le déroulement du procès. Les arguments qu'il déploie pour convaincre son témoin, vont aussi bien au-delà de son rôle de chargé de l'accusation ; il exhume les morts (« those people who can't get up on the stand themselves ») et pour s'assurer de la coopération de son témoin,

---

[1070] *Judgment at Nuremberg*, TC 01:16:50 : « Vous savez, il y a une chose à propos des Américains. Nous ne sommes pas faits pour être des occupants. C'est nouveau pour nous. Nous ne sommes pas très bons pour cela [...] Nous avons un complexe d'infériorité inné. Nous pardonnons et oublions facilement. Nous accordons à l'autre le bénéfice du doute. C'est la manière américaine. Nous avons battu la plus grande machine de guerre depuis Alexandre le Grand. Et maintenant les boy-scouts prennent le relais. [...] Nous ne pouvons rien faire qui soit hors la loi. Nous ne pouvons rien faire qui soit hors la loi [...] Il n'y a pas de nazis en Allemagne. Les Eskimos ont envahi l'Allemagne et ont pris le pouvoir. C'est comme ça que toutes ces choses terribles sont arrivées. Ce n'était pas la faute des Allemands, c'était la faute de ces foutus Esquimaux ».

[1071] *Judgment at Nuremberg* TC 02:38:50.

[1072] *Judgment at Nuremberg*, TC 01:33:44 : « Ils ne doivent pas être autorisés à s'en tirer avec ce qu'ils ont fait ».

[1073] « Vous devez y aller pour tous ceux qui ne peuvent pas se présenter eux-mêmes à la barre. Vous le devez ! ».

[1074] « Vous le devez au moins à une personne ».

lui assène le devoir qu'elle a vis-à-vis de M. Feldenstein, exécuté par les nazis pour avoir été son ami au mépris des Lois de Nuremberg. Lawson va donc très loin, se départissant totalement de la neutralité qui devrait être la sienne en tant que juriste chargé de l'accusation d'un procès pour crime contre l'humanité. Le même procédé d'« humanisation » est utilisé par le réalisateur de *J'étais à Nuremberg*. Le procureur Pierre Bernard est montré avec ses doutes et ses faiblesses. Le spectateur découvre qu'il est juif et que ses parents ont été assassinés par les nazis. Relevons que dans la réalité il paraît hautement improbable qu'un procureur puisse requérir dans un procès pour crime contre l'humanité avec un tel passé. L'accès donné aux émotions du procureur Bernard permet cependant au spectateur d'aborder le procès de Nuremberg sous un autre angle, un angle qui donne la possibilité de saisir la dimension humaine de la justice. Le procureur n'est plus seulement un maillon de cette justice mais aussi un être humain profondément blessé, investi d'une mission au nom des victimes, dont il fait finalement partie aussi.

1.2.3 Les coulisses de la justice

Mais combler les vides c'est également montrer les dessous et les dehors du procès : ce qui se passe à l'intérieur du tribunal mais également ce qui se passe à l'extérieur, dans ses coulisses. Le privilège du cinéaste est de pouvoir représenter la justice, le procès, à travers le prisme de l'un de ses personnages, de suivre ce personnage non seulement dans l'exercice de sa mission de justicier mais également dans les « à-côtés », de permettre au spectateur de comprendre ce qui se noue autour de la lutte menée pour la justice. Ainsi dans *Hunt for Justice*, dans la lutte qui est la sienne pour obtenir l'arrestation et le jugement de Milosevic, la procureure Louise Arbour se heurte à de nombreuses difficultés. Le réalisateur propose une vision subjective de la lutte pour la justice, celle de la procureure, le spectateur se retrouve donc en quelque sorte à ses côtés, observant le déroulement des évènements comme s'il était immergé dans le monde de la procureure. Il partage son expérience, il perçoit ce qui se déroule à travers ce personnage et nul autre. Ce procédé lui permet de vivre l'exercice de la justice bien au-delà de la salle du tribunal. Le réalisateur comble ce vide, il remplace les nombreuses interventions parfois difficiles à comprendre, incomplètes ou sans épaisseur, par des images. Des images de ce que ressent la procureure, mais aussi de ses nombreuses démarches auprès des responsables des puissances européennes, auprès de sa propre équipe, de ses doutes,

de son découragement et de sa victoire finale. Cette expérience procure au spectateur le sentiment « d'avoir compris », d'avoir saisi les enjeux essentiels du combat mené par Louise Arbour. Le récit qu'en fait Charles Binamé est certes simplificateur, orienté, probablement même manipulé (il s'agit d'un film de commande). Mais il permet, en une heure trente, de susciter l'intérêt du grand public, de lui montrer les méandres de la justice, le « Joker des puissants[1075] » comme le nomme la journaliste et essayiste Stéphanie Maupas.

Le même procédé est à l'œuvre dans le film de Hans Christian Schmid, *Sturm* dans lequel le spectateur s'attache aux pas de la procureure Hannah Maynard et à la lutte qu'elle doit mener la procureure à la fois contre sa hiérarchie mais aussi contre les responsables des puissances européennes qui souhaitent que les procès soient expédiés pour pouvoir ramener la paix dans les Balkans. *Sturm* et *Hunt for Justice,* qui présentent de nombreuses similitudes, dénonçant notamment les pressions politiques auxquelles sont soumises la justice, s'attaquent cependant à une histoire récente, mal connue. Le vide rempli par ces deux fictions est donc plus relatif que dans celles portant sur les procès des criminels nazis. Ce vide correspond surtout à une méconnaissance de la justice pénale internationale contemporaine par le grand public, vide auquel ne se substituent que peu de fictions. La juriste Anne Lagerwall évoque le « nombre limité et le caractère récent des films produits » sur la justice pénale internationale. Elle ajoute que cette justice ne semble pas s'être encore imposée :

> comme un acteur incontournable de certains événements dans l'inconscient collectif puisqu'il arrive encore que des films mettent en scène la perpétration de crimes pour lesquels un tribunal international a été mis en place sans que ce dernier ne soit évoqué à l'écran. […]. Cette relative indifférence que le septième art affiche jusqu'aux années 2000 vis-à-vis de la justice pénale internationale est d'autant plus frappante que la justice pénale nationale a, au contraire, été abordée par une pléthore de réalisateurs de part et d'autre de l'Atlantique[1076].

[1075] MAUPAS Stéphanie*, Le joker des puissants, le grand roman de la Cour pénale internationale,* Paris, Don Quichotte, 2016.

[1076] LAGERWALL Anne, « Quand la justice pénale internationale tient le premier rôle », contribution citée, p. 252 et suiv.

1.2.4 Un désintérêt pour la justice pénale internationale ?

Comment expliquer cet apparent désintérêt des réalisateurs pour la justice pénale internationale. Par une méconnaissance de ses ressorts qui semblent plus complexes et moins spectaculaires que ceux de la justice pénale « classique » ? Ou par un manque de connaissance de cette justice ? Ou bien encore, comme le suggère Anne Lagerwall, par une légitimité insuffisante ? On peut également avancer une autre hypothèse : le fait que le verdict soit déjà connu à l'avance. En ce qui concerne le procès Eichmann (soumis au droit national de l'État d'Israël et non au droit pénal international), l'absence totale de représentation fictionnelle trouve une autre explication : la mise en scène du filmage du procès par un réalisateur, Léo Hurwitz, et l'impossibilité de dépasser ou contourner ce filmage en en faisant « jouer » des acteurs[1077] ». Récemment, une série produite par la BBC et disponible sur *Netflix, Black Earth Rising*[1078]*,* série figurant dans le corpus périphérique, raconte l'enquête menée par une jeune femme rwandaise sur le génocide des Tutsi. La série s'intéresse également au fonctionnement de la CPI, qu'elle met en scène de façon relativement discrète. Mais le thème de la justice est central. L'héroïne, Kate Ashby (Michaela Coel) est rescapée du génocide et a été adoptée par une avocate anglaise blanche spécialiste du droit pénal international. Kate est enquêtrice dans le cabinet d'un juriste ami de sa mère, Michael Ennis (John Goodman) spécialisé dans les crimes de guerre. La série est complexe et l'intrigue sans doute difficile à suivre pour le grand public. Mais elle a le mérite de dévoiler la réalité des massacres de Tutsi perpétrés au Rwanda en 1994 et les violences extrêmes qui ont suivi. Le réalisateur Hugo Blick explique s'être inspiré des procès de Nuremberg :

> Some years back I looked into the Nuremberg trials as part of background research on *The Honourable Woman*. I consequently became interested in exploring how we pursue International War Criminals today. I began with the International Criminal Court, and was surprised to discover, at the time of my research, that most, if not all, formal indictments were against Africans - black Africans. This then drew me to the Congo. Here not only is the ICC pursuing persecutors of the Rwandan Genocide, but I was further puzzled to find that it is also pursuing individuals who had helped bring the genocide to an end. Both

[1077] Voir dans ce travail le développement sur le filmage du procès Eichmann et notamment l'opinion de Matthias Steinle selon qui « l'image documentaire d'Eichmann – forgée par une multiple mise en scène, notamment celle du réalisateur Leo Hurwitz […] – a une qualité spécifique que d'autres images n'ont pas ».

[1078] *Black Earth Rising* (série, Grande-Bretagne), Hugo Blick, 2018.

> sides were wanted by the ICC for alleged atrocities committed in the DRC after the genocide in the mid-2000s. I wanted to understand why apparent villains and heroes are being pursued. And the more I looked, the further I had to go[1079].

Les raisons qui ont poussé Hugo Blick à réaliser une série sur le génocide des Tutsis au Rwanda sont donc assez clairement énoncées : « I wanted to understand why apparent villains and heroes are being pursued ». Blick est dans une quête de « vérité ». Il tente de comprendre ce qui se joue devant la CPI, pourquoi, aux côtés des criminels, des « héros » sont aussi poursuivis. Et c'est ce que reflète sa série, parfois d'une certaine complexité, qui s'attache à dénouer les fils des exactions commises au Rwanda et de la justice en action. Qui est un héros ? Qui est un monstre ? Le héros peut-il se révéler être aussi un criminel ? La série s'interroge également sur la complaisance de certains États ou de grandes entreprises envers les responsables du génocide, sujet brûlant d'actualité. *Black Earth Rising* est à ce jour l'une des seules œuvres cinématographiques fictionnelle s'intéressant au travail de de la Cour pénale internationale. À la question « Qu'est-ce qu'une fiction comme celle-ci peut apporter de plus qu'un travail journalistique ou un documentaire ? » posée par un journaliste, l'actrice principale, Michaela Coel répond :

> Elle n'a pas pour but d'en dire plus qu'un travail d'investigation, mais elle peut toucher un public plus large, qui ne fera pas nécessairement la démarche d'aller lire un essai ou de regarder un documentaire sur le génocide rwandais – surtout la jeune génération, qui passe son temps sur les réseaux sociaux et n'arrive pas à se concentrer assez longtemps pour lire un texte long et complexe. J'ai moi-même eu besoin de cette série pour m'intéresser au sujet[1080] !

[1079] Interview with Hugo Blick, 04/09/2018, https://www.bbc.co.uk/mediacentre/mediapacks/black-earth-rising/hugo : « Il y a quelques années, j'ai étudié les procès de Nuremberg dans le cadre de mes recherches sur *The Honourable Woman*. Je me suis donc intéressé à la manière dont nous poursuivons les criminels de guerre internationaux aujourd'hui. J'ai commencé par la Cour pénale internationale. J'ai été surpris de découvrir, à l'époque de mes recherches, que la plupart, sinon la totalité, des actes d'accusation officiels concernaient des Africains – des Africains noirs. Cela m'a ensuite attiré vers le Congo. Ici, non seulement la CPI poursuit les persécuteurs du génocide rwandais, mais j'ai été encore plus surpris de constater qu'elle poursuivait également des personnes qui avaient contribué à mettre fin au génocide. Les deux parties étaient recherchées par la CPI pour des atrocités présumées commises en RDC après le génocide, au milieu des années 2000. Je voulais comprendre pourquoi des héros et des méchants apparents étaient poursuivis. Et plus je cherchais, plus je devais aller loin ».

[1080] LANGLAIS Pierre, COEL Michaela : « *Black Earth Rising* évoque la façon dont l'Occident traite les criminels de guerre », 27/01/19, https://www.telerama.fr/series-tv/michaela-coel-black-earth-rising-evoque-la-facon-dont-loccident-traite-les-criminels-de-guerre.

Les propos tenus par la jeune actrice renvoient à un constat de Raul Hilberg interviewé à propos de *La Liste de Schindler* sur la puissance de diffusion du cinéma[1081]. Il ajoute « Les emprunts, c'est la loi du genre cinématographique. À l'historien de restituer les faits dans leur réalité ». Raul Hilberg refuse cependant de se prononcer sur la possibilité de représenter ou non la Shoah.

Dans un chapitre de son livre intitulé « Le jeudi noir des historiens », Julie Maeck[1082] souligne, à propos de la diffusion de la mini-série *Holocaust* « le manque de visibilité et de répercussion des travaux des historiens » non accessible à une large partie du public néophyte. Elle ajoute : « Ceux qui œuvrent à la fin des années 1970 se rendent compte, face aux facultés d'identification que propose *Holocaust*, qu'il manque à leurs recherches des représentations globales et accessibles ainsi qu'une histoire concrète ». Le cinéma a donc un rôle à jouer, non seulement en « comblant les vides » de l'histoire mais aussi et surtout, en jouant ce rôle de transmission du savoir, en suscitant l'intérêt du spectateur, en provoquant auprès du grand public un désir de savoir, d'aller plus loin dans la connaissance, en lui permettant ainsi de poursuivre le comblement du vide par – qui sait – la lecture d'ouvrages d'historiens.

1.2.5 Le verdict

Les films du corpus, dans leur majorité, éludent le verdict final. Ils se concentrent sur la préparation du procès, la lutte pour obtenir l'arrestation du criminel, même si parfois, ils mettent en scène la justice en action ou le procès. Bien que certains de ces films puissent être classés dans la catégorie des *court room movies*, le verdict n'apparaît finalement que comme ayant une importance toute secondaire. Attardons-nous quelques instants sur cette notion de verdict. À l'issue d'un procès, un verdict est rendu, qui correspond non à la vérité, mais à une vérité, la vérité judiciaire. La différence entre la procédure américaine et la procédure française dans leur approche de la vérité a déjà été évoquée. Dans le film *None Shall Escape*[1083], qui, bien que réalisé en 1943, met en scène le procès fictionnel d'un

[1081] PASQUIER Sylviane, « Raul Hilberg… », art. cité.
[1082] MAECK Julie, *Montrer la Shoah à la télévision*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2009, p. 145. Ce titre fait référence à une tribune de Heinz Höhne intitulée « Jeudi noir pour les historiens » parue dans *Der Spiegel*, 29 janvier 1979.
[1083] *None Shall Escape* (fiction, États-Unis), André De Toth, 1944.

criminel de guerre en Pologne, la fin du film (et du procès) n'apporte pas de verdict. Le président du tribunal déclare simplement :

> Hommes et femmes des Nations Unies, vous tous, vous êtes le jury. Il vous appartiendra de juger enfin tous les criminels et de déterminer les peines qui devront leur être appliquées. Car ce sera votre guerre, si la victoire finale vous apporte la justice et une paix véritable et durable entre les peuples.

Le verdict contre le criminel n'est pas prononcé, le spectateur de 1944 (et probablement aussi celui d'aujourd'hui) demeurant en quelque sorte frustré de la nécessaire punition qui aurait dû lui être appliquée. En expliquant « vous êtes le jury », le juge s'adresse en quelque sorte aux spectateurs à qui il estime qu'il revient de juger tous les criminels qui se sont rendus coupables de crimes de guerre. D'une certaine façon, en éludant le verdict de la justice, les réalisateurs ne s'en remettent-ils pas à la décision du spectateur ? La caméra joue un rôle essentiel : elle place le sujet qui regarde dans la position d'un acteur, qui peut être soit dans le box du jury, soit dans celui des témoins, ou même être l'un des avocats ou des juges. Elle peut cadrer ses sujets de façon différente (plan d'ensemble, plan rapproché, champ-contrechamp), choisissant le lieu et le moment. Elle dirige ainsi le regard du spectateur vers des lieux et des moments critiques, établissant parfois des liens invisibles avec les parties présentes. Le spectateur est donc dans une position à la fois privilégiée et dirigée. Il voit ce que le réalisateur souhaite qu'il voie, découvrant par le jeu de la caméra qui peut se déplacer à l'infini, ce que le public d'une véritable audience ne verra jamais. La caméra peut ainsi, en se rapprochant des acteurs, instaurer une relation plus intime ou en s'éloignant au contraire, donner à voir par un plan d'ensemble, une perspective plus objective. En assistant au déroulement du spectacle de la justice, le spectateur se retrouve dans la situation d'un jury extra diégétique, il devient en quelque sorte l'un des protagonistes du procès. Revenons un instant sur la notion de jury pour en observer les composantes, et les écarts entre la réalité et la fiction.

a. Le jury : aspects juridiques

Le jury est une institution démocratique. Né de la Révolution en France, il est destiné à permettre d'étendre la modernité à toutes les classes sociales, à marquer la souveraineté populaire, et à contrebalancer le pouvoir des juges. Ce sont les mêmes principes de démocratie qui conduisent à lui accorder une place centrale

dans le Bill of Rights aux États-Unis (la déclaration des droits de l'homme américaine). Selon Antoine Garapon et Ioannis Papadopoulos :

> Cette place prépondérante […] est une constante du libéralisme politique américain. Ces organes servent, dans la pensée classique américaine, d'école civique permanente, exposant l'action collective des citoyens à une responsabilité quotidienne et renforçant par-là l'amitié civique conçue comme le vrai garant des institutions démocratiques. C'est pourquoi le jury jouit d'un tel prestige dans le Nouveau Monde[1084].

Ils précisent que le jury exerce une fonction de légitimation :

> Le jury est conçu pour légitimer démocratiquement les jugements en identifiant à la fois réellement et symboliquement les gouvernés aux gouvernants. En injectant régulièrement les valeurs de la société dans le processus de la justice, il entretient le crédit public de l'institution judiciaire. Il disperse aussi – et donc neutralise – les cibles des critiques contre certains verdicts. […] L'animosité et la suspicion, qui ont d'autant plus tendance à se focaliser sur la personne du juge que celui-ci siège seul, aux États-Unis, sont engloutis dans la « boîte noire » qu'est le jury.

En droit américain, le jury est maître de la décision. C'est à lui qu'il appartient de « dire la vérité des faits[1085] ». Garapon ajoute à propos de la place du jury :

> Cette place éminente que détient le jury dans les systèmes de *common law* est attestée par un détail impensable en France : lorsqu'il rentre ou lorsqu'il sort de la salle d'audience, tout le monde se lève y compris le juge. De même, à la fin du procès, le juge se lèvera à nouveau pour remercier ses membres. En France, le juge rend toutes ses sentences assis[1086].

Aux États-Unis, la procédure de sélection des jurés, au nombre de douze, se décompose en deux stades : le premier établit la liste des jurés pressentis (*jury pool*), à partir de laquelle sera choisi le jury définitif (*jury panel*). Le procureur et l'avocat de la défense disposent ensuite d'une procédure appelée « voir dire » au terme de laquelle ils peuvent écarter un certain nombre de jurés par le biais de deux instruments : la récusation motivée (illimitée à condition de prouver la partialité) et la récusation discrétionnaire (limitée de trois à vingt personnes pour chaque partie). Les jurés statuent seuls, sans la présence d'un magistrat professionnel,

---

[1084] GARAPON Antoine et PAPADOPOULOS Ioannis, *Juger en Amérique et en France…*, *op. cit.*, p. 178.
[1085] GARAPON Antoine, *Bien juger…*, *op. cit.*, p. 156.
[1086] *Ibid.*

contrairement à ce qui se passe en France. En France, la sélection des jurés, qui sont au nombre de neuf en première instance et douze en appel, est strictement encadrée par le Code de procédure pénale qui stipule en son article 298 :

> Lorsque la Cour d'assises statue en premier ressort, l'accusé ne peut récuser plus de cinq jurés et le ministère public plus de quatre. Lorsqu'elle statue en appel, l'accusé ne peut récuser plus de six jurés, le ministère public plus de cinq.

Professeur de cinéma américain à l'université de Californie Berkeley, Carol Clover souligne le fait que, bien que dans la majorité des films de prétoire américains, l'existence et le bien-fondé de l'existence du jury ne soient pas remis en cause, il est le plus souvent invisible[1087]. Selon elle, la figure du jury constituerait « a kind of necessary blank in the text, one reserved for us ». Autrement dit, elle estime que les spectateurs exercent en réalité la fonction de jury extra-diégétique, quand bien même un jury diégétique apparaîtrait à l'écran. Cette volonté expliquerait que la caméra « évite » le box des jurés, restant à distance, ou du moins, ne s'y attardant pas comme elle le fait sur les autres protagonistes. Elle cite Tocqueville qui défendait déjà en son temps l'idée selon laquelle les juristes aux États-Unis constituaient la plus haute classe politique et la part la plus cultivée de la société. Dans *De la Démocratie en Amérique*[1088], Tocqueville explique l'importance de la place du jury :

> Le jury achève d'y familiariser toutes les classes. La langue judiciaire devient ainsi, en quelque sorte, la langue vulgaire ; l'esprit légiste, né dans l'intérieur des écoles et des tribunaux, se répand donc peu à peu au-delà de leur enceinte ; il s'infiltre pour ainsi dire dans toute la société, il descend dans les derniers rangs, et le peuple tout entier finit par contracter une partie des habitudes et des goûts du magistrat.

Le jury exerce d'ailleurs une certaine fascination aux États-Unis. Des programmes de télévision proposent aux spectateurs de décider du verdict comme « You be the judge » ou « Jones and the jury[1089] ». Des sites internet permettent de se mettre à la place de membres du jury comme *cyberjury.com*. Le refrain de la chaîne de

---

[1087] CLOVER Carol J., « God Bless Juries », dans BROWNE Nick, *Refiguring American Film Genres*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 257.
[1088] TOCQUEVILLE Alexis de, *De la Démocratie en Amériq*ue, Paris, Éditions Pgnerre, 1848, tome 2, deuxième partie, chap. 8, p. 154-179.
[1089] « Vous seriez le juge […] Jones et le jury ».

télévision Court TV qui couvre désormais les procès en direct et propose des « *trials on demand* » est d'ailleurs « If I were on the jury[1090] ».

b. Le jury : aspects fictionnels

Dans la majeure partie des films de notre corpus, il n'y a pas de jury. Le fait est qu'en droit pénal international, le jury n'existe pas. Pourtant, dans quelques-unes des fictions de notre corpus, apparaissent occasionnellement, des images, souvent fugaces et lointaines, de jurys, ou de personnages pouvant y être assimilés. Sans que jamais aucun d'entre eux n'intervienne au cours du film. Dans *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung*, une image éphémère d'un jury semble clôturer un procès dont on ne connaîtra pas le verdict.

Figure 120 : le Tribunal, L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung

Sur cette image, des personnages sont disposés sur un fond noir comme dans une salle de procès. Sur la gauche, l'accusé, et face à lui, un groupe de femmes et d'hommes dont le regard est dirigé sur leur droite, vraisemblablement vers les juges. Ce sont les mêmes personnages qui été présentés au spectateur un par un au tout début du film. Au moment où surgit cette image à l'écran, la voix off précise « le verdict ». On entend un brouhaha de voix dont on ne peut distinguer les paroles. Mais le narrateur « off » enchaîne immédiatement sur : « nous sommes dans le théâtre de la ville, il n'y avait pas d'autre local disponible pour que siège ce tribunal ». Le verdict ne sera donc pas connu des spectateurs. Dans les autres films du corpus, le jury n'est pas présent au sens strict du terme. La salle d'audience est remplie de spectateurs, qui réagissent aux paroles de l'accusé. S'ils ne peuvent être considérés comme des membres d'un jury au sens juridique du terme, ils le sont

[1090] « Procès à la demande […] Si j'étais membre du jury ».

dans une acceptation plus large, au même titre que le spectateur qui assiste au film devant son écran. Ainsi, dans divers films, les spectateurs interagissent avec le tribunal en manifestant leur désapprobation, leur émotion, leur dégoût face aux propos de l'accusé ou de son avocat. Cette présence est très nette dans *The Man in the Glass Booth*, où l'accusé semble même s'adresser directement à la salle. Mais aussi ans *Nicht als die Wahrheit* dans lequel Mengele et son avocat suscitent la désapprobation et les réactions véhémentes du public.

Alors en quoi ces films, qui éludent le verdict, remplissent-ils un vide ? Et en réalité, n'en créent-ils pas un autre ? Les fictions du corpus peuvent être classés en plusieurs catégories. Celle d'abord des films qui mettent en scène le verdict final, et parfois même (*Nuremberg*) sa mise en exécution. Il s'agit des fictions portant sur le procès de Nuremberg. La raison en est sans doute la portée historique de ce procès dont nul ne peut ignorer l'issue. Les verdicts prononcés à Nuremberg font partie de l'histoire de ce procès et sont donc indissociables de son récit et de sa représentation.

La seconde catégorie regroupe les films qui éludent le verdict final. Dans ces fictions, la justice divine se substitue en quelque sorte à la justice des hommes, pour imposer son propre verdict. Ainsi dans *The Man in the Glass Booth*, l'accusé se soustrait à la justice du tribunal en s'infligeant lui-même la peine ultime, la mort. En mourant, il « répare » en quelque sorte la justice qui n'a pu être exercée à l'encontre des nombreux criminels nazis qui lui ont échappé. De même dans *Nichts als die Wahrheit*, le vide que constitue l'absence de jugement et de condamnation de Mengele est comblé par la maladie et la souffrance de l'accusé qui signent son arrêt de mort alors même que la justice n'a pas tranché. Mengele a certes échappé à la justice toute sa vie, mais la justice divine semble ici aussi s'exercer. L'homme est condamné à mort par sa maladie.

Dans la dernière catégorie sont regroupés tous les films qui laissent la place à l'imaginaire en ce qui concerne le verdict final, que le procès soit représenté ou non. À l'intérieur de cette catégorie, une distinction est opérée entre les films qui abandonnent le spectateur (et donc le jury) aux portes du procès : le procès et donc le verdict est à venir. Et ceux qui tout en représentant tout ou partie du procès, n'en donnent pas l'issue ou pas totalement. Ainsi trois films abandonnent le public aux portes du tribunal, littéralement pour *Ustanicka Ulica* et *Im Labyrinth des Schweigens* et plus symboliquement pour *Der Staat gegen Fritz Bauer*. Le

déroulement du procès et la condamnation des criminels n'est pas au cœur du scénario ; les réalisateurs ont souhaité braquer leur projecteur sur la recherche des preuves et des criminels, l'enquête et ses péripéties. Le vide laissé par l'absence de représentation du procès laisse au spectateur le choix soit de l'imaginaire soit de la recherche personnelle sur le procès historique lorsqu'il a eu lieu. Les autres films de cette catégorie laissent une place plus grande à l'imagination du spectateur. L'énigmatique *Authentique procès de Carl Emmanuel Jung* a déjà été évoqué. *Music Box*, qui s'inspire largement du procès Demjanjuk dont les péripéties ont été soulignées, laisse aussi une part d'ombre. Le film se termine avec l'envoi de preuves accablantes au procureur par la fille de l'accusé (qui est aussi son avocate). Le choix de la suite de la procédure appartient donc au procureur et bien sûr au juge qui a manifesté jusqu'alors une certaine mansuétude vis-à-vis de l'accusé et une grande méfiance face à l'accusation. Le spectateur peut donc se figurer que le procès va reprendre cette fois avec des éléments suffisants pour faire condamner l'accusé. Mais cela il ne peut que l'imaginer, et ne peut donc savoir quelle sera sa condamnation. Une déchéance de sa nationalité américaine ? Son expulsion des États-Unis ? Une incarcération ? Costa-Gavras n'est manifestement pas intéressé par cet aspect de l'histoire ; ce qui le fascine, c'est la relation entre le père et la fille, une relation fusionnelle et dramatique qui s'achève par la découverte du passé du père et une rupture irrémédiable. En ce qui concerne la justice, il laisse un vide, ce vide qui permet au spectateur de créer sa propre suite, d'imaginer le destin de Mischka Laszlo.

Hunt for Justice et *Sturm* mettent en scène une justice toujours en action. Au moment de la diffusion de *Hunt for Justice*, le procès de Milosevic est toujours en cours au TPIY. Le criminel décédera un an après. *Sturm* est tourné six ans après le procès de Milosevic et alors que la première peine de réclusion à perpétuité a été prononcée par le TPIY[1091]. Au début du tournage, le criminel Radovan Karadzic est arrêté et transféré à La Haye. *Hunt for Justice* se termine avec la rédaction de l'acte d'accusation de Milosevic. Le spectateur apprend, grâce à un carton sur fond noir : « Slobodan Milosevic was flown to the Hague where he now stands trial before the

[1091] Cette décision a été prise à l'encontre de Stanislav Galic, un commandant de l'armée des Serbes de Bosnie. Il est reconnu coupable d'avoir mené une campagne de tirs isolés et de bombardements sur la ville de Sarajevo de 1992 à 1994.

International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia[1092] ». Des images d'archives de Milosevic à son procès suivent alors qu'un second carton indique : « The Tribunal amassed sufficient evidence to charge Milosevic for genocide in Bosnia and further war crimes in Croatia. He has pleaded not guilty on all charges[1093] ». En réalité, Milosevic est inculpé uniquement pour le Kosovo et ne sera inculpé pour la Croatie qu'après son arrestation en octobre 2001 puis, pour la Bosnie, en novembre 2001, soit plus de deux ans après son inculpation par Louise Arbour. *Hunt for Justice* propose donc une réécriture de l'histoire du procès de Milosevic, laissant le spectateur sur l'impression finale que l'affaire est « entendue » sur le plan judiciaire : les cartons « Slobodan Milosevic […] now stands trial before the International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia » et « The Tribunal amassed sufficient evidence to charge Milosevic for genocide in Bosnia and further war crimes in Croatia » laissent en effet entendre que le criminel va être jugé pour tous ses crimes et non seulement ceux commis au Kosovo. Le raccourci du réalisateur permet de clôre la quête d'Arbour sur une note triomphante, et de « combler le vide » en quelque sorte des années de poursuite qui suivront.

Pour *Sturm*, qui évoque un procès fictif, la fin est quelque peu différente. Des images d'actualité montrent le criminel Goran Duric descendant d'un avion, accueilli par des policiers, alors qu'un journaliste annonce : « Condamné à trois ans de réclusion pour des crimes de guerre à Kasmaj en Bosnie, Goran Duric a été libéré aujourd'hui. […] Mais la Cour Bosniaque a annoncé qu'elle engagerait des poursuites contre l'ancien général car selon des éléments nouveaux, il aurait dirigé un camp de viols pendant la guerre ». Un bandeau à l'écran précise « Banja Luka : Duric transferred to Republika SPRSKA authorities ». Le témoin questionne la procureure : « est ce qu'ils vont le condamner en Bosnie ? ». C'est avec cette interrogation que se termine le film. Le spectateur demeure donc dans une sorte de « vide » : Goran Duric reconnu coupable de crimes de guerre doit encore être jugé pour crimes contre l'humanité, en Bosnie, cette fois par un tribunal ordinaire. Une partie du vide a été comblée par sa condamnation par le TPIY mais une autre partie

[1092] « Slobodan Milosevic a été acheminé à la Hague où il attend son procès devant le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie ».
[1093] « Le Tribunal a rassemblé suffisamment de preuves pour inculper Milosevic pour génocide en Bosnie et crimes de guerre en Croatie ».

de l'histoire reste à écrire. Comme l'écrit Ariel Colonomos, il appartient au spectateur de combler le dernier vide :

> La fiction fonctionne comme un droit et une justice livrés au lecteur ou spectateur, la fiction est une scène de la justice, dans l'histoire, avec ses représentants du bien et du mal, du juste et de l'injuste (explicitement les fictions où l'histoire a pour trame un procès, ou implicitement lorsque le spectateur est sollicité pour donner son avis sur le caractère juste ou injuste du comportement des protagonistes de l'histoire)[1094].

2. Des fictions cathartiques : exorciser ses démons

2.1 Une promesse à accomplir : la place du cinéaste au sein d'une double histoire superposée (singulière et collective)

Qu'entend-on par « double histoire » ? Il s'agit tout d'abord de l'histoire collective, celle d'un pays, d'une nation, celle qui se déroule au moment même où le film est réalisé. Selon Antoine De Baecque, la plupart des grands films historiques sont aussi et surtout des films d'actualité, parlant autant du présent où ils ont été tournés que du passé qu'ils auront cherché à reconstituer[1095]. L'histoire collective est donc elle-même double : le film parle autant du passé reconstitué que de son rapport avec le présent (conception, fabrication, réception de l'œuvre) mais aussi du lien entre cette histoire révolue et celle en train de se dérouler. Ainsi, selon De Baecque, le cinéaste aurait en quelque sorte un devoir « messianique de rédemption du passé[1096] » ce qu'Alain Bergala exprime ainsi :

> Il y a un rendez-vous mystérieux entre les générations défuntes et celle dont nous faisons partie nous-mêmes […] Nous avons été attendus sur terre. Car il nous est dévolu, à nous comme à chaque équipe humaine qui nous précéda, une parcelle du pouvoir messianique. Le passé la réclame, a droit sur elle. Pas moyen d'éluder sa sommation[1097].

Le réalisateur, au-delà de son devoir messianique, serait une sorte de témoin de son époque, un témoin appelé à rendre compte auprès du grand public, de son

---

[1094] COLONOMOS Ariel, « Le 'pendule de Hobbes' : le prix de la vie comme fiction politique », Workshop DEMOSERIES, Paris, 09/10/21, Panel 'Israeli Series as a Genre'.
[1095] DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire-caméra*, *op. cit*., p. 42
[1096] *Ibid*., p. 302
[1097] BERGALA Alain, « L'ange de l'histoire », dans *Nul Mieux que Godard*, Paris, Éditions des Cahiers du Cinéma, 1999, p. 229, cité dans DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire-Caméra*, *op. cit*., p. 302-303.

expérience de l'histoire, de son histoire. De façon complémentaire, l'histoire individuelle renvoie aux motivations du réalisateur ou du scénariste. Aux raisons qui le poussent à décider de choisir un sujet historique ou politique. Ou, dans notre cas plus précis, aux raisons qui le conduisent à consacrer un film à la représentation de la justice des crimes de masse. Le cinéaste russe Alexeï Guerman[1098] a ainsi mêlé dans ses films vision historique et expérience intime, en proposant de « réconcilier […] les mésaventures d'un peuple et le journal intime de sa propre enfance », en croisant « destin collectif et mémoire personnelle[1099] ». Il explique :

> Un artiste se sert de sa vie. Je tenais à raconter l'histoire de ma génération, de cette époque et des évènements dont j'ai été, petit garçon, le témoin, pour que l'image et la matérialité de cette époque demeurent […]. De là est né ce film dont le scénario est plus qu'à moitié ma vérité[1100] .

Cinéaste soviétique, Alexeï Guerman est né l'année de la fin des Grandes Purges et du procès de Moscou[1101] et juste avant le début de la Seconde Guerre mondiale. Considéré comme l'un des plus grands réalisateurs russes de la seconde moitié du XX^e^ siècle, Alexeï Guerman a été très longtemps frappé d'interdiction dans son propre pays, devenant un symbole de la résistance au régime soviétique. Cinéaste de l'histoire soviétique et russe, Guerman, fut aussi spécialiste de sa réécriture sombre et brutale. Dans la citation extraite d'une interview, il insiste sur l'importance de son expérience personnelle pour la réalisation de ses films (« ma vérité »).

Dans *L'historien et le film*[1102] Christian Delage et Vincent Guigueno tentent d'inventorier les diverses formes de figuration cinématographique de l'histoire en se concentrant sur la Seconde Guerre mondiale. Ils soulignent l'importance des « expériences de cinéastes professionnels qui ont fait le choix de se colleter à la matière historique[1103] ». Certains :

[1098] Alexeï Guerman est un cinéaste soviétique (puis russe) né en 1938 à Leningrad et mort en 2013 à Saint Pétersbourg. Il est considéré comme l'un des plus grands réalisateurs russes de la seconde moitié du 20^e^ siècle. Pourtant, il n'a réalisé que six films en plus de quarante ans, dont deux inspirés des écrits de son père. Trois de ses œuvres ont été censurées et n'ont pu sortir qu'au moment de la perestroïka. Alexeï Guerman tournait ses films en noir et blanc, estimant que « les souvenirs n'ont pas de couleur ».

[1099] DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire-caméra*, *op. cit*., p. 338.

[1100] GUERMAN Alexeï, entretien, *Cahiers du cinéma*, numéro spécial « URSS » janvier 1990, dans DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire-caméra*, *op. cit*., p. 339.

[1101] Au cours duquel les révolutionnaires bolcheviques Rykov, Boukharine et Iagoda furent condamnés.

[1102] DELAGE Christian, GUIGUENO Vincent, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004.

[1103] *Ibid*., p. 24.

> ont travaillé en flux tendu comme Charlie Chaplin en 1938-1940 ; en acteur d'une guerre qui le transforme en témoin de sa propre histoire et en réalisateur (Samuel Fuller, en 1944) ; en médiateur d'une équipe fortement soumise aux contraintes collectives, d'un moment de la mémoire et de l'histoire des camps de concentration (Alain Resnais en 1955) ; ou au contraire, en créateur détachant son expérience et son univers cinématographique d'une contemporanéité historique prégnante[1104].

Les réalisateurs des fictions du corpus relèvent majoritairement des deux dernières catégories. Il semble que s'ajoute un autre groupe qui rassemble une partie importante des réalisateurs des films de notre corpus, caractérisé par des motivations plus personnelles, en lien avec l'expérience du cinéaste, son vécu, ses origines, son passé. La dualité constitutive des films de fiction dits « historiques » qui mêlent réel et imaginaire a été relevée à plusieurs reprises ainsi que le choix de s'attacher à la représentation fictionnelle. La mise en scène, propre à la fiction, est plus à même de transmettre les émotions, les sensations qui provoquent l'identification du spectateur, son implication émotionnelle. Dans un entretien avec Jorge Semprun, le philosophe Alain Finkelkraut explique le rôle de l'art dans la transmission de l'histoire de la Shoah :

> Parler d'art ou de littérature à propos de Buchenwald et d'Auschwitz peut paraître scandaleusement frivole, mais c'est parce que nous nous faisons de l'art une idée trop esthétisante. Or l'art est le seul substitut de l'expérience que nous n'avons pas pu acquérir[1105].

Le réalisateur Emmanuel Finkiel a proposé une expérience cinématographique originale : raconter les histoires de trois femmes de plus de soixante ans d'origine ashkenaze[1106] : une israélienne, une française, et une russe. Toutes trois sont marquées par la Shoah et partent à la recherche, en France, en Israël et en Russie, de traces de membres de leurs familles assassinés durant le génocide. Les personnages sont incarnés par des acteurs, qui racontent et interprètent des histoires

---

[1104] *Ibid*.

[1105] CONAN Éric, GONIN Jean-Marc, « Comment transmettre l'inimaginable », Entretien entre Jorge Semprun et Alain Finkelkraut, 19/01/1995, https://www.lexpress.fr/actualite/societe/jorge-semprun-et-alain-finkielkraut-debattent-comment-transmettre-l-inimaginable_487336.html.

[1106] L'appellation « ashkénaze » s'applique aux juifs d'Europe occidentale, centrale et orientale qui sont d'origine et de langue germanique, par opposition à ceux qui sont originaires d'Espagne et sont dits « séfarades ».

« vraies » écrites par Finkiel. Ni documentaire, ni fiction, le film de Finkiel *Voyages*[1107] propose une forme d'expérience. Il explique :

> Je voulais raconter des histoires particulières mais, d'abord, faire des portraits de femmes, m'en approcher suffisamment pour voir les traces, les cicatrices qui restaient en elles. Filmer des gens qui recherchent, en dehors même de tout contexte, un bonheur toujours ailleurs. L'idée était de distendre la réalité, dire que la mémoire n'est rien d'autre qu'une composante physiologique de notre cerveau, alors qu'on parle toujours de la mémoire comme si on pouvait la feuilleter. Je ne fais aucune différence entre la mémoire et l'oubli : l'oubli est une composante de la mémoire, la mémoire est ce que l'oubli veut bien lui laisser. Dans le film, il y a sans cesse des différences entre ce que les gens ont dans la tête et la réalité[1108].

La phrase de Finkiel « la mémoire est ce que l'oubli veut bien lui laisser » semble importante ; les acteurs rejouent ainsi leur propre histoire ou celle de leur famille et expérimentent ainsi un voyage dans le temps permettant d'évoquer la mémoire de la Shoah au présent. Plus généralement, des centaines de fictions ont été réalisées depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, dans tous les pays du monde. Un critique du *New York Times* constatant l'inflation des films sur la Shoah en 2008, écrit que « pour le public américain, ces films constituent une sorte de genre au même titre que les westerns ou les films de cape et d'épée, et qu'ils ont moins à voir avec l'Histoire qu'avec l'horizon d'attente des spectateurs, ce qu'il considère comme un moyen à la fois de se remémorer l'Histoire et de l'oubli[1109] ». Mais comme le souligne Anne-Marie Baron, les fictions sont également des documents précieux sur l'état de la société au moment de leur réalisation. Antoine de Baecque précise : « Il n'a jamais été possible de séparer et singulièrement dans le cinéma américain, esthétique, économie et politique. Tout prend sens par cette coïncidence des enjeux : un type de production implique un style qui révèle un moment d'histoire[1110] ». Tout film apporte une information sur l'époque, le pays, le contexte dans lequel il a été réalisé. Ce contexte qui apporte un éclairage sur le parti

---

[1107] Emmanuel Finkiel, *Voyages*, France, 1999.
[1108] BONNET Sophie, « Emmanuel Finkiel, en toute objectivité », 06/10/1999, *Les Inrockuptibles*, https://www.lesinrocks.com/cinema/emmanuel-finkiel-en-toute-subjectivite-97039-06-10-1999/
[1109] « Never forget, you're reminded », *New York Times*, 23 novembre 2008, cité dans BARON Anne Marie, « La Shoah et les genres cinématographiques », *Revue d'histoire de la Shoah,* nº 195, 2/2011, p. 373-404, https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2011-2-page-373.htm.
[1110] DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire-caméra*, *op. cit*., p. 379

pris du réalisateur et l'état de son époque sera évoqué plus précisément. Diana Gonzalez-Duclert estime qu'en choisissant de traiter des sujets historiques, sociaux, et politiques, le réalisateur endosse une responsabilité morale et sociale qui engage également le public[1111]. Le cinéaste serait en quelque sorte le dépositaire d'un héritage qui le dépasse sans doute, en charge d'une promesse à accomplir, « prenant une valeur sacrée, seule susceptible de lui offrir ce rôle messianique : sauver l'histoire lorsque le fil des films passe sur la monteuse du prophète de la pellicule[1112]» . Le cinéma offrirait une quelque sorte une possibilité de rédemption. Le réalisateur Jean-Luc Godard est persuadé de cette fonction « rédemptrice » que posséderait le cinéma. Il explique : « Le cinéma, c'était la seule façon de faire, de raconter, de se rendre compte que moi aussi, j'ai une histoire en tant que moi, dans une histoire en tant que tous. S'il n'y avait pas de cinéma, je ne saurais pas que j'ai une histoire ni qu'il y a une histoire[1113] ». Il renvoie ainsi à la proposition d'Alain Bergala qui évoque le « pouvoir messianique » du cinéaste.

Il semble que les origines, l'histoire personnelle de chaque réalisateur, la période au cours de laquelle le film est réalisé, ont une incidence sur les motivations et les choix de chacun des cinéastes. Ils nous paraissent essentiels pour comprendre et analyser l'œuvre cinématographique qui fait l'objet de notre corpus. Examinons dans un premier temps les réalisateurs allemands qui occupent une part importante dans le corpus.

2.1.1 Les réalisateurs allemands

Parmi les quatorze films de notre corpus, trois sont réalisés par des Allemands. Ces films mettent en scène la justice à l'encontre de criminels nazis ressortissants de leur pays. Un quatrième film s'attaque à la justice pénale internationale et le TPIY (Hans-Christian Schmid, avec *Sturm*). Ces réalisateurs sont tous nés bien après la fin de la Seconde Guerre mondiale et aucun n'a, à notre connaissance, d'origines juives. Le fait d'appartenir à la nation allemande, celle du berceau du nazisme, engendre-t-il un sentiment de responsabilité plus spécifique. Beate Klarsfeld donne un indice. S'exprimant sur son engagement, elle explique :

[1111] GONZALEZ-DUCLERT Diana, *Le film-événement. Esthétique, politique et société dans le cinéma américain*, Paris, Armand Colin, 2012.
[1112] Jean-Luc Godard, dans DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire-caméra*, *op. cit*., p. 303.
[1113] Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard/ Gaumont, 1998, cité dans DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire-Caméra*, *op. cit*., p. 264.

> Allemande non juive, je fais partie de ce peuple allemand qui dans son ensemble, a agi contrairement à la morale quand je n'étais qu'une toute petite fille à Berlin. Quand j'ai su ce qui s'était réellement passé, et que mon pays n'était pas seulement celui des grands philosophes et des grands savants mais aussi celui du génocide juif, j'ai compris que chaque Allemand a des responsabilités particulières. Pour ne pas rougir de mon peuple, pour réparer sa défaillance et les crimes commis en son nom, il ne s'agit pas seulement de dire aux victimes : « croyez que je compatis sincèrement à votre douleur ». Il ne s'agit pas seulement d'aller en Israël planter pieusement des arbres ; il s'agit en particulier pour nous, Allemands, de nous engager activement, intensément, dans la lutte contre l'antisémitisme[1114].

Dans une interview plus récente, elle ajoute :

> J'ai compris ce que signifiait être une Allemande de ma génération, dont les parents petits bourgeois, sans être politisés, avaient voté Hitler, comme tout le monde. Je n'ai pas agi par culpabilité mais sens de la responsabilité historique et morale. De nombreux responsables nazis étaient encore en liberté. Dès qu'on le sait, on ne peut plus fermer les yeux, voilà tout[1115].

Hanno Loewy, spécialiste allemand de la littérature et des médias et directeur du musée juif de Hohenems (Allemagne) estime que plus de quatre cent cinquante films, drames télévisuels et séries traitant de l'histoire et de la répercussion de l'Holocauste ont été produits dans le monde depuis 1945. Si dans l'immédiat après-guerre, ces œuvres proviennent essentiellement de l'Europe de l'Est, dans les années 50, ce sont les productions américaines qui s'imposent. Depuis les années 80, les pays de l'Europe de l'Ouest (principalement la France, l'Italie et la Grande Bretagne) se rapprochent de la production américaine. En Allemagne, jusqu'en 1948, sept films traitant de la persécution des Juifs et de leur anéantissement ont été produits, une série d'autres y faisant allusion. Dans les années 50, quatre films de ce type sont réalisés en RDA et pas un seul à l'ouest. Dix ans après, on recense environ dix-huit films (dont une petite moitié en RDA). Dans les années 70, on observe un effondrement de l'intérêt porté au sujet avec moins de dix films. La production reprendra après 1980, comme cela sera détaillé plus loin. Au total, environ cent vingt films de fiction et de *docudramas* sont apparus en Allemagne depuis 1945, un peu moins qu'aux États-Unis qui en compte cent cinquante et

[1114] ALLALI Jean-Pierre, MUSICANT Haim, *Des hommes libres…, op. cit.*
[1115] WERNER Dorothée, « Beate Klarsfeld, 'J'ai agi, voilà tout' », *ELLE*, 4 avril 2015.

approximativement le même volume que dans toute l'Europe de l'Ouest[1116]. Il paraît donc peu surprenant que la réalisation allemande occupe une place si importante dans notre corpus.

Le premier de ces réalisateurs est Roland Suso Richter, qui met en scène le procès fictif de Joseph Mengele, déjà largement évoqué. Le film de Richter s'inscrit dans un mouvement des cinéastes allemands vers une réappropriation de la Shoah. Comme l'auteur l'exprime : « It is my generation that must be able to tell something about what is going on in Germany and how I am related to what was going on in the Second World war[1117] ».

a. La diffusion de la série *Holocaus*t en Allemagne

La diffusion de la mini-série *Holocaust* (Marvin Chomsky, 1979) provoque, un choc non seulement aux États-Unis et en Europe, mais plus particulièrement en Allemagne[1118]. En Allemagne de l'Ouest, la série, diffusée en janvier 1979, rassemble dix à treize millions de téléspectateurs. Son impact est immense : la jeune génération découvrant parfois pour la première fois ce qu'était la Shoah, est bouleversée. Les enfants demandent des explications à leurs parents. D'autres vont se dénoncer dans les commissariats. Mais surtout, comme aux États-Unis, la série a probablement une influence sur le législateur : le 3 juillet 1979, le Bundestag adopte définitivement une loi déclarant imprescriptibles les crimes contre l'humanité commis par les nazis[1119]. Le succès de la série en Allemagne (qui sera suivi d'un succès similaire en France et partout dans le monde) peut étonner. Que la mini-série ait eu, dans un pays sans lien particulier avec l'holocauste un impact énorme (les États-Unis) a déjà créé la surprise. Mais qu'une série américaine, destinée à un public américain puisse susciter un tel engouement dans la vieille Europe, et surtout en Allemagne de l'Ouest, berceau du nazisme, ébranle les

[1116] LOEWY Hanno, « Contes tragiques, *Heimatfilme* ou mélodrames ? Les générations allemandes et l'Holocauste », *Questions de communication* [en ligne], nº 4, 2003, consulté le 7 mai 2019, https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5755.

[1117] « World: EuropeControversial Mengele film opens », *BBC News*, 23/09/1999, http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/455777.stm : « C'est à ma génération qu'il appartient de dire quelque chose sur ce qui se passe en Allemagne et la façon dont je suis relié à ce qui se passait durant la Seconde Guerre mondiale ».

[1118] Pour un développement sur la réception de *Holocaust* en France et aux États-Unis, voir plus loin dans ce travail.

[1119] DREISBACH Tom, « Transatlantic Broadcast: Holocaust in America and West Germany », *Penn History Review,* vol. 16, nº 22, 2009 ; MAECK Julie, *Montrer la Shoah*…op. cit., p. 139 et suiv. ; GUEZ Olivier, *La disparition*…, *op. cit.,* p. 237 et suiv.

convictions de l'élite allemande. Peter Novick affirme, vingt ans après la diffusion de *Holocaust* :

> C'est un mélo américain qui a brisé trente ans de silence allemand sur les crimes commis pendant la guerre. Et c'est l'accueil réservé par les Allemands à ce « mélo » américain qui, en partie, sinon en théorie, a clos en Amérique le débat sur la capacité des médias à traiter efficacement de l'holocauste[1120].

Le public de l'Allemagne de l'Ouest est très différent de celui des États-Unis pour différentes raisons. Tout d'abord, il n'existe pas de chaîne commerciale en Allemagne de l'Ouest, à l'époque de la diffusion de *Holocaust*. La série est retransmise sur une chaîne publique, et la décision de diffusion n'est donc pas motivée par des raisons financières. Ensuite, et surtout, les spectateurs allemands ont pour beaucoup un lien direct ou indirect avec le national-socialisme. Le contexte est donc fort différent et pourtant, les réactions, comme le , présentent d'importantes similarités : « controverses médiatiques, émotion du public, points de références politiques[1121] ». Il souligne que les réactions à la diffusion de *Holocaust* montrent que même lorsque le contexte change, les événements, dans la mémoire collective, suivent un schéma identique. Il ajoute que les similitudes dans le retentissement de la diffusion de *Holocaust* aux États-Unis et en Europe, prouvent que la mini-série appréhende la description de la Shoah de façon radicalement nouvelle. Car sinon, comment expliquer qu'en Allemagne de l'Ouest, où la société a un passé directement lié au nazisme, la réaction du public ait été aussi proche de celle du public américain, pour la très grande majorité très éloigné, sur un plan personnel de l'histoire de la destruction des Juifs d'Europe. Il semble que *Holocaust* ait déclenché un processus d'« autoréflexion », permettant aux Allemands de débuter un travail de mémoire considérable. Comme le dit Dreisbach : «In Germany, the stakes were higher and the themes less abstract, while American media had the luxury of flexibility in the absence of historical obligation[1122] ». Anton Kaes se pose la question suivante : le vrai scandale n'est-il pas que les Allemands aient été confrontés à leur passé par le biais d'images provenant d'Hollywood ? Il évoque ainsi Edgar Reitz, qui dans un premier temps, avait voulu nommer donner le titre « *Made in Germany* » à sa série qui deviendra *Heimat*. Kaes ajoute cependant:

[1120] NOVICK Peter, *L'Holocauste dans la vie américaine, op. cit.,* p. 301.
[1121] DREISBACH Tom, « Transatlantic Broadcast… », art. cité.
[1122] *Ibid.* : « En Allemagne, les enjeux étaient plus grands et les thèmes moins abstraits, tandis que les medias américains avaient le luxe de la flexibilité en l'absence d'obligation historique ».

« Holocaust allowed them to confront their own past precisely because it was vicariously presented and experienced in the innocuous form of a television show that could be switched off at any time[1123] ». Le medium de la télévision propose ainsi une mise à distance, une médiation, qui permet de voir (ou de ne pas voir d'ailleurs) des images qui dérangent. Ce procédé de « mise à distance » est d'ailleurs repris par certains psychanalystes ou historiens.

Le succès de la série américaine met à jour une crainte nouvelle pour le cinéma allemand, celle de se voir confisquer par les États-Unis sa faculté d'interprétation de l'Holocauste. Comme l'exprime Edgar Reitz : « With Holocaust, the Americans have taken history away from us[1124] ». Pourtant, selon Axel Bangert, c'est précisément l'importation de modèles américains qui mena à de profonds changements dans la façon dont le cinéma allemand représenta la Shoah et l'expérience du nazisme. Après *Holocaust*, le cinéma allemand peine à se réapproprier l'histoire de la Shoah. Quelques films des années 60 ont déjà abordé le sujet, dans la mouvance de la Nouvelle Vague allemande, dont l'acte de naissance se situe en février 1962 au festival d'Oberhausen. Vingt-six jeunes auteurs de courts-métrages et de documentaires signent un manifeste contemporain de la faillite retentissante de la plus grande société cinématographique du pays, la UFA. Pour eux, la crise prouve qu'il est temps d'édifier un nouveau cinéma. Des institutions favorisant le financement des premiers films seront mises en place peu après, ainsi que les premiers établissements d'enseignement cinématographique de haut niveau.

*Le désarroi de l'élève Törless (*Volker Schlöndorff, 1966) est présenté au festival de Cannes en 1966, faisant ainsi connaître le Nouveau cinéma allemand au grand public. Schlöndorff adapte le roman de Robert Musil[1125] en y intégrant une composante propre à l'histoire allemande. Törless, élève dans un internat, observe les maltraitances subies par un camarade juif. Il désapprouve, mais n'intervient pas. La même année, Alexander Kluge réalise *Anita G* qui raconte l'errance et l'incapacité à trouver sa place en RFA, d'une jeune femme juive originaire de

[1123] KAES Anton, « History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination », *History and Memory,* n° 2, 1990, p. 116 : « L'Holocauste leur a permis de se confronter à leur propre passé, précisément parce qu'il était présenté et vécu par procuration sous la forme inoffensive d'une émission de télévision qui pouvait être arrêtée à tout moment ».

[1124] « Avec *Holocaust*, les Américains nous ont dépossédés de l'histoire ».

[1125] MUSIL Robert, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (*Les désarrois de l'élève Törless*), Vienne, Wiener Verlag, 1906.

Leipzig. Alexander Kluge évoque en filigrane la question de la vie en Allemagne après Auschwitz. Anita étant sans arrêt en butte avec la police et la justice, elle prend l'initiative d'aller demander de l'aide à Fritz Bauer, qui interprète ici son propre rôle. Le film est récompensé au festival de Venise de 1966 par le Prix Spécial du Jury. Le 1er janvier 1968, entre en vigueur une loi sur l'encouragement du film. L'Institut de promotion du Film (Filmförderungsanstalt) est créé à Berlin-Ouest avec des subventions attribués sur des critères qualitatifs.

Au moment de la diffusion de *Holocaust*, le cinéma allemand vit donc son âge d'or, avec des réalisateurs talentueux comme Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders ou Volker Schlöndorff. Mais très peu de films ont alors véritablement abordé le sujet de la Shoah. Edgar Reitz relève le défi. Dans une interview, il explique sa réaction après avoir vu *Holocaust* :

> J'ai regardé chaque épisode et j'étais furieux de voir que les images, les sourires et les mots prononcés n'étaient pas exacts. J'estimais que l'on ne comprendrait jamais comment une partie du peuple allemand était devenue nazie avec une représentation aussi caricaturale[1126].

Il décide de riposter en réalisant une œuvre « allemande » sous la forme d'une série, racontant la vie d'une famille allemande de 1919 à 1982. Il précise :

> L'ensemble de la société allemande avait pris l'habitude d'oublier. Comme la période nazie, on a occulté les années 50 puis 60. L'Allemagne entière portait un jugement si négatif sur elle-même qu'elle ne voulait plus regarder son passé[1127].

Il choisit pour titre *Heimat*. Ce mot signifie en allemand à la fois le pays, le lieu de naissance et la patrie et un genre cinématographique (le *Heimatfilm)* très employé par les nazis pour le réhabiliter. David Doucet rapporte que lors de la diffusion à la télévision de la série *Heimat 1- Une chronique allemande* en 1984 :

> le succès est sans précédent. Plus de 15 millions de téléspectateurs y assistent deux soirs par semaine. A la fin des projections au cinéma, des spectateurs se lèvent et racontent leur histoire. Des débats passionnés s'engagent dans les médias. Les personnages de Schabbach servent de catalyseur de mémoire. L'Allemagne entière donne l'impression de vivre une psychanalyse collective.

[1126] Interview relatée par David Doucet, « Heimat, l'œuvre qui a réconcilié les Allemands avec leur histoire », *Les Inrockuptibles*, 23/10/2013, https://www.lesinrocks.com/2013/10/23/cinema/actualite-cinema/heimat-lallemagne-en-plein-coeur/.
[1127] *Ibid.*

> Le chancelier Kohl se fend d'un commentaire officiel pour saluer cette série télévisée qui répond aux questions : Qui suis-je ? D'où viens-je ? Comment suis-je devenu ce que je suis[1128] ?

Edgar Reitz raconte :

> Pendant trois ans, j'ai reçu cent lettres par jour. Il y avait un énorme complexe de culpabilité que les gens ont longtemps porté après la guerre. D'un seul coup, *Heimat* leur a donné le sentiment qu'ils pouvaient à nouveau assumer leur passé.

David Doucet conclut :

> Avant cette saga monumentale, les Allemands n'avaient jamais envisagé la culpabilité comme une part constitutive de leur histoire. Sans rien effacer, mais en pratiquant une nouvelle relecture de leur passé, Edgar Reitz a réussi à sceller une nouvelle union des Allemands au sein de leur *heimat*, leur patrie[1129].

Ronny Loewy évoque un congrès de spécialistes du cinéma et de chercheurs sur la Shoah réuni en 1999 autour du thème « Le passé dans le présent – Confrontations avec les suites de l'Holocauste dans le cinéma allemand d'après-guerre[1130] ». Il explique :

> on trouvait certes de nombreux films de fiction et, plus encore, de films documentaires dont le centre ou du moins le contenu traitaient avec force la politique d'extermination nationale-socialiste. Mais dans le discours sur le passé allemand en Allemagne fédérale (RFA) et en République démocratique allemande (RDA), les modes et toute une série d'impondérables relevant de la politique sociale ont eu des répercussions dans les productions cinématographiques à l'Ouest et à l'Ouest. Et il était rare, tel fut le constat du congrès, que l'Holocauste soit traité dans les films – notamment dans les films de fiction de la RFA [...] comme un événement exerçant encore une influence sur les sociétés allemandes de l'après-guerre, un événement du temps présent c'est à dire un sujet de film adapté à la société de la RFA ou de la RDA[1131].

[1128] Reitz réalise *Heimat 1 – Une chronique allemande* (11 épisodes, 15h40, 1984), suivi de : *Heimat 2 – Chronique d'une jeunesse* (13 épisodes, 25h32, 1992, sur le désarroi des années 1960-70), *Heimat 3, 2004 – Chronique du tournant d'une époque* (6 épisodes, 10h58, qui commence le jour de la chute du mur de Berlin et s'achève au début des années 2000).

[1129] Interview relatée par David Doucet, « Heimat, l'œuvre qui a réconcilié… », art. cité.

[1130] La réunion du groupe de travail a eu lieu du 2 au 4 décembre 1999 à Francfort-sur-le-Main. Les contributions à ce congrès ont été publiées dans l'ouvrage de Claudia Dillmann et Ronny Loewy, *Die Vergangenheit in der Gegenwart Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im Deutschen Nachkiregsfilm*, Francfort-sur-le-Main, Deutsches Filminstitut (DIF), 2001.

[1131] LOEWY Ronny, « Le passé dans le présent. Les films du producteur Arthur Brauner et les

b. Nichts als die Wahrheit

Selon Loewy, les films tournés à diverses périodes de l'histoire en RFA répondaient « à un besoin obstiné des Allemands de l'après-guerre d'avoir été eux-mêmes des victimes[1132] ». Pour lui, *Heimat* est l'étalage d'un « tableau compatissant de la misère dans une province allemande sous le nazisme ». Il ajoute que le film de Richter, réalisé près de vingt ans après *Heimat*, *Nichts als die Wahrheit* renvoie à «un récit-maître » allemand. Il semble voir dans la mise en scène de Richter une façon de « raconter l'histoire la tête en bas ». Matthias Steinle abonde dans le sens de Loewy, estimant que :

> La chute du Mur et la réunification marquent une césure qui, avec l'unité nationale rétablie, semble avoir tiré un trait définitif sur la Seconde Guerre mondiale. Il en résulte une « nouvelle culture de la mémoire » qui s'est développée dans les années 1990. On parle désormais d'une « nouvelle normalité » permettant une identité nationale qui ne devrait plus être différente de celle d'autres pays. Le passé n'est plus perçu comme une hypothèque qui pèserait sur le présent, ce qu'a exprimé l'ancien chancelier Gerhard Schröder parlant du monument pour les Juifs assassinés à Berlin comme d'un « endroit où l'on aime bien aller ». Cette nouvelle normalité s'exprime par une tendance à mythifier l'histoire, de même que par une tendance à l'auto-victimisation[1133].

Steinle estime que *Nichts als die Wahrheit*, reproduit cette tendance à l'auto-victimisation dans le choix notamment des témoins allemands au procès :

> un technicien qui a installé des chambres à gaz à Auschwitz, un médecin expert en euthanasie et, en tant qu'infirmière, la mère de l'avocat qui parle de ses expériences. Les témoins de l'époque correspondent à l'image victimaire qu'ont les Allemands d'eux-mêmes : pendant que le technicien souligne qu'il n'a été qu'un plombier qui a exécuté ce qu'on lui a demandé, la dernière explique qu'elle n'était pas au courant de ce que contenaient les seringues et qu'elle a démissionné après s'être aperçue qu'elle avait tué deux patients. Son témoignage est ambivalent. Le fait qu'elle ait pu se soustraire au travail meurtrier montre que cela était possible sans mettre pour autant sa voie en

---

schémas narratifs dominants des films allemands sur le génocide des Juifs d'Europe », dans FRODON Jean-Michel (dir), *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve du 20e siècle*, Paris, Editions Cahiers du Cinéma, 2007, p. 197.

[1132] *Ibid*.

[1133] STEINLE Mathias, « 'Nous avons tous souffert' : l'usage des signes de la Shoah dans les docufictions allemands contemporains », dans KLEINBERGER Alain et MESNARD Philippe, *La Shoah – Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Entre histoire et mémoire », 2013, p. 160.

> péril – alors que les criminels donnaient la justification contraire après la guerre –, en même temps, elle renvoie à l'image des Allemands, coupables mais pas responsables, qui finalement, ont eux aussi été victimes du système nazi et qui, selon ce point de vue, au fond de leur âme, y étaient opposés[1134].

Pour Steinle, ce film :

> témoigne d'un paradoxe consistant à faire le silence sur l'histoire tout en parlant avec des moyens spécifiquement filmiques : même si la parole est donnée aux victimes qui occupent une place importante dans le film, l'appropriation des signes de la Shoah pour intégrer les Allemands dans la catégorie des victimes les vide de leur sens et passe sous silence la spécificité de la destruction des Juifs. Ainsi, ce film est à la fois proche et très éloigné de ce que l'historienne Ulrike Jureit et le psychanalyste Christian Schneider ont appelé le phénomène d'« empathie avec les victimes » (*gefühlte Opfer*), parce qu'il s'agit dans ces films d'une identification abusive et impossible avec les victimes juives qui s'inscrit dans des pratiques de commémorations publiques et médiatiques du passé national-socialiste qui sont devenus des rituels vides de sens. Quand il ne s'agit pas de rituels vides, cette empathie sert, comme *Rien que la vérité* le montre bien, à faire la paix avec le passé.

Dans un éditorial publié sur le site du *World Socialist Web Site*[1135], le Berlin Editorial Board est très critique, qualifiant notamment le film de « politically correct » et estimant que :

> […] in order to make a few (historically inaccurate) points comparing past Nazi medical practice to that of today, Betz's film evades any real examination of society and social forces then and now. Beginning with the rhetorical title of his planned book "One of Us," to the final scene featuring Mengele's penetrating eyes and his comment "Don't you see something of me in yourself?" the film is peppered with references which reduce anti-Semitism to a spectral, psychological problem and a moral weakness above class interests.

[1134] STEINLE Matthias « Adolf Eichmann à l'écran entre monstre et banalité de la banalité », dans LINDEPERG Sylvie, WIEVIORKA Annette, *Le moment Eichmann,* Paris, Albin Michel, 2016, p. 259 ; STEINLE Mathias, « 'Nous avons tous souffert'… », art. cité.

[1135] Le *World Socialist Web Site* est l'organe de nouvelles et d'analyse du Comité international de la Quatrième internationale (CIQI). Il participe aux campagnes électorales des différents Paris de l'égalité socialiste. En ligne depuis 1998, le site entend proposer des analyses approfondies sur les événements mondiaux d'actualité, ainsi que des commentaires historiques, culturels et politiques sur des situations présentes ou passées.

> In this respect the film does not challenge the prevalent ideological framework within which such questions are dealt[1136].

L'auteur conclut par ce constat amer :

> Any serious and honest artistic discussion of the origins of Nazism and its practices by filmmakers or other interested parties is fraught with obstacles in contemporary Germany. On the one hand, influential right-wing forces seek to revise and relativise German history to justify the emergence of new ultra-right parties. On the other, the children of the post-war generation, the radicals of '68, who declared their mission to be the clarification of the issues raised by Germany's past, have made their peace with the system. To acknowledge such difficulties by no means excludes criticism of a film which, despite its good intentions, merely adds to the confusion[1137].

Le principal reproche fait au scénario est de ne pas avoir réellement procédé à un examen critique de la société allemande contemporaine pour parvenir à décrypter les origines et les motivations du nazisme et de l'antisémitisme. Hanno Loewy propose une autre critique du film de Richter, analysant le rôle de la mère de l'avocat Peter Rohm. Au cours du procès, il apparaît que la mère a participé à l'euthanasie ordonnée par les nazis en tant qu'infirmière, et qu'elle a dissimulé le fait à son fils « He [Peter Rohm] pointed out the difference between Mengele and many others with his mother's testimony. She feels guilt because she didn't know better. She had to live with this guilt. But Mengele feels no guilt », plaide le procureur Vogt au cours de l'audience[1138]. Loewy commente : « […] si la mère Rohm a bien administré des piqures mortelles mais ne savait prétendument rien sur ce qu'elle faisait, se construit, à travers elle, le modèle parfait de la société

[1136] https://www.wsws.org/en/articles/1999/11/nich-n13.html : « Aux fins de faire quelques remarques (historiquement inexactes) comparant la pratique médicale nazie passée à celle d'aujourd'hui, le film de Betz élude tout examen réel de la société et des forces sociales d'hier et d'aujourd'hui. Depuis le titre rhétorique de son futur livre *One of Us* jusqu'à la scène finale où l'on voit les yeux pénétrants de Mengele et son commentaire 'Ne voyez-vous pas quelque chose de moi en vous ?', le film est truffé de références qui réduisent l'antisémitisme à un problème psychologique spectral et à une faiblesse morale supérieure aux intérêts de classe. À cet égard, le film ne remet pas en question le cadre idéologique dominant dans lequel ces questions sont traitées ».

[1137] « Toute discussion artistique sérieuse et honnête des origines du nazisme et de ses pratiques par des cinéastes ou d'autres parties intéressées se heurte à des obstacles dans l'Allemagne contemporaine. D'un côté, des forces de droite influentes cherchent à réviser et à relativiser l'histoire allemande pour justifier l'émergence de nouveaux partis d'ultra-droite. D'autre part, les enfants de la génération d'après-guerre, les radicaux de 68, qui ont déclaré que leur mission était de clarifier les questions soulevées par le passé de l'Allemagne, ont fait la paix avec le système. Reconnaître ces difficultés n'exclut en rien la critique d'un film qui, malgré ses bonnes intentions, ne fait qu'ajouter à la confusion ».

[1138] *Nichts Als die Wahrheit*, TC 01:47:40

allemande […] » et conclut non sans ironie « *(*naturellement les infirmières dans les établissements d'euthanasie savaient parfaitement ce qu'elles administraient à leurs victimes mais dans le film de Roland Suso Richter, il ne s'agit pas d'Histoire)[1139] ». Loewy estime que le réalisateur banalise la tragédie des victimes de la Shoah en faisant de la mère de Peter Rohm une victime au même titre que les survivants. Son ignorance l'a menée au forfait et de meurtrière « inconsciente », elle se transforme en victime de la barbarie nazie. Pourtant, la conclusion de l'avocat à la fin de l'audience est sévère : « Ce procès a montré à quel point nous pouvons être tous subornés et que le pas qui conduit à la perte de toutes nos valeurs humaines est petit[1140] ». Certes, mais sa mère ne sera jamais inquiétée pour ses actes, et Mengele mourra sans être condamné. Pour Loewy comme pour d'autres commentateurs, le film met en scène une « réconciliante réunification[1141] » : à la fin de l'histoire, la famille de l'avocat est réunie : le fils pardonne à sa mère et retrouve sa femme, sur le point d'accoucher d'un bébé qui, par sa mère, sera juif. La boucle est bouclée de façon assez simpliste. Pourtant, d'autres critiques estiment que *Nichts als die Wahrheit* semble être le premier film allemand à admettre aussi directement les assassinats commis à Auschwitz[1142]. Pascal Dupont estime qu'avec ce film « vingt ans après Maria Braun, le cinéma se confronte à la mémoire obscure de son pays[1143] ». Le scénariste Johannes W Betz estime quant à lui avoir : « dealt with the deeds committed by our fathers and grandfathers," and thereby, presumably, recognise and attempt to overcome the "Mengele in us all"[1144] ». Il ajoute avoir vu son travail sur le scénario comme une forme d'auto-thérapie « which enabled me to liberate myself from this so-called collective guilt[1145] ».

[1139] LOEWY Ronny, « Le passé dans le présent… », art. cité.
[1140] *Nichts Als die Wahrheit*, TC 01:56:01. La traduction est de Ronny Loewy.
[1141] Ronny Hanno, « Contes tragiques… », art. cite.
[1142] Voir notamment Movies Nazis & After the truth, 28/04/2009, http://theotherjournal.com/2009/04/28/movie-nazis-after-the-truth/.
[1143] DUPONT Pascal, « Les doutes du cinéma allemand », *L'Express*, 04/11/99, https://www.lexpress.fr/informations/les-doutes-du-cinema-allemand_635533.html.
[1144] « After the Truth: An attempt to tackle Germany's past », *The Berlin Editorial Board,* 13/11/99, https://www.wsws.org/en/articles/1999/11/nich-n13.html : « assumé les actes commis par nos pères et nos grands-pères, et ainsi, vraisemblablement, reconnu et tenté de surmonter le Mengele en nous tous ».
[1145] *Ibid*. : « qui m'a permis de me libérer de cette soi-disant culpabilité collective ».

Dans un ouvrage collectif récent, *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*[1146], André Combe relève que le cinéma allemand ne semble jamais s'être approprié de manière centrale le thème du génocide[1147]. Analysant cet ouvrage, Rémy Besson estime que le lecteur est invité à : « un questionnement sur l'existence d'un changement de paradigme dans la représentation du national-socialisme (situé entre 1998 et 2005 selon les auteurs) ». Il s'interroge : « Les films des dernières années ne préfigurent-ils pas l'avènement d'une nouvelle identité nationale promouvant une vision plus consensuelle et apaisée de la période 1933-45 ? Si oui, cette tendance est-elle liée à une dégradation généralisée de la qualité esthétique des films diffusés ? ». L'auteur ajoute :

> Les qualités esthétiques des productions réalisées après le changement de paradigme (1998/2005-2013) sont le plus souvent critiquées, car elles optent pour une "saturation de la perception" (selon l'expression de Matthias Steinle, p. 82), qui n'encourage pas les spectateurs à la réflexion. Les films sont perçus comme jouant trop avec les émotions primaires et l'affectif, pas assez avec le cognitif et la distanciation. Le kitsch et le pathos sont perçus comme triomphants, au détriment d'une vision plus politique. L'absence d'un point de vue clairement assumé et de choix formels identifiables, sont également reprochés à la jeune génération de réalisateurs allemands[1148].

Reste que *Nichts als die Wahrheit* s'inscrit dans une vague de remise en cause de la vision purement victimaire du peuple allemand face au nazisme. Dans les années qui suivent, de nombreux films sur le thème du national-socialisme sont réalisés par des Allemands : *Sophie Scholl - Die letzten Tage* (*Sophie Scholl, les derniers jours,* Marc Rothemund, 2006*),* Am Ende kommen Touristen (*Et puis les touristes*, Robert Thalheim, 2008), *Hannah Arendt* (Margarethe Von Trotta, 2012), *Bittere Kirschen* (*Cerises amères*, Didi Danquart, 2012), *Phoenix* (Christian Petzold, 2014). Et bien sûr *Im Labyrinth des Schweigens (Le Labyrinthe du silence,* Giulio Ricciarelli, 2014) et *Der Staat gegen Fritz Bauer* (*Fritz Bauer, un héros allemand,* 2015).

[1146] CAMARADE Hélène, GUILHAMON Elizabeth, KAISER Claire (dir.), *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013
[1147] *Ibid.*
[1148] *Ibid.*

c. Im Labyrinth des Schweigens

Im Labyrinth des Schweigens est d'une autre nature. Son réalisateur, Giulio Ricciarelli, est de la même génération que Richter. Il est né en 1965, à Milan, d'un père italien et d'une mère allemande. Il a été élevé en Allemagne et se revendique moitié allemand, moitié italien. Il précise que son grand-père italien était un fasciste mais que son grand père allemand n'était pas un nazi. L'un des membres de sa famille allemande était un résistant et fut exécuté comme tel, mais on n'en parlait pas. Il ajoute que dans les familles allemandes, la parole est sans doute bien moins libre que dans les familles italiennes[1149]. Les origines et l'histoire de Ricciarelli sont probablement déterminantes dans sa décision de réaliser son premier et unique long métrage de fiction à ce jour. Il explique :

> Je ne cherchais pas un sujet typiquement allemand pour ce premier film. Je cherchais une histoire forte. Ensuite je pense que mes racines italiennes ont leur influence sur la manière de le faire[1150].

Lors d'une rencontre à Berlin, Giulio Ricciarelli est plus précis encore. Il raconte avoir été marqué par la diffusion de la série *Holocaust*, alors qu'il était adolescent. Son idée n'était pas de réaliser un film sur la Shoah, mais plutôt de montrer la façon dont les Allemands ont pris conscience de la Shoah en tant qu'allemands. Dans le bonus du DVD de son film, Ricciarelli explique :

> Je fais ce qui me semble juste. J'essaie de mettre cette justesse dans le film. J'y mets ma conception du bien et du mal de ce qu'il faut faire ou non. Le film prend un parti très clair. Mais je ne m'inquiète pas d'y mettre un message personnel. C'est naturellement personnel. Et plus en profondeur j'ai réalisé plus tard combien c'était personnel[1151].

Ricciarelli explique que l'histoire allemande s'arrêtait pour lui en 1945 et reprenait en 1968. Les vingt années qui séparent ces deux dates sont longtemps demeurées pour lui un mystère. En particulier le procès d'Auschwitz-Francfort, dont il n'avait jamais entendu parler. Au cours, notamment, d'une interview accordée au journaliste David Poland, Ricciarelli s'exprime sur la culpabilité qu'il ressent en tant qu'Allemand :

> We are taught very much about the holocaust but basically, my personal knowledge stopped in 1945 and it came back in 1967, that time, about 23

[1149] Entretien avec le réalisateur, Berlin, 9 mai 2019, voir Annexe C.
[1150] *Ibid.*
[1151] *Ibid.*

> years, I knew nothing about actually (they don't know about the Auschwitz trial in Germany. [...] you have to deal with what happened, you have to acknowledge and there is no real amendment you can make but just recognition and a simple act of you know very simple "we are sorry for what happened". If you don't do that work, it will come up again and again[1152].

Ce sentiment résonne dans *Im Labyrinth des Schweigens*, notamment lorsque le procureur Haller reconnaît, accablé après avoir entendu l'avocat d'un ancien nazi (Schulz) défendre son client qui n'aurait fait « qu'obéir aux ordres » : « Aucun de nous n'a réfléchi, il aurait suffi d'ouvrir les yeux[1153] ». Au cours de notre entrevue, Ricciarelli insiste beaucoup sur son devoir de témoigner, en tant qu'allemand, la honte qu'il ressent d'appartenir à un peuple qui a pu commettre de tels crimes. À plusieurs reprises, il souligne le trauma que constitue la Shoah pour la nation allemande, et se montre assez véhément :

> The truth is from a thousand people, one did the right thing. 999 didn't […] The official story is we did something very wrong but then we were perfect. The truth is we did something horrible, for 20 years we tried to deny it and then we were forced to acknowledge it. That is the truth. That is what the movie is about[1154].

Ricciarelli explique que l'identité allemande est marquée par une brisure. Il raconte que lorsqu'il voyage à l'étranger, et rencontre un autre allemand, il a honte de parler allemand parce que, selon lui, « everybody is ashamed to be German[1155] ». Il n'a pas été possible de vérifier si ces propos étaient réels ou simplement exagérés par l'expérience personnelle du réalisateur. Mais ce dernier a été marqué par une vidéo datant de la victoire du parti d'Angela Merkel aux élections du 22 septembre

---

[1152] David Poland présente depuis 2007 une émission de type *talk-show*, appelée DP/30 : conversations about movies ; accessible uniquement sur le web. Il a interviewé Giulio Ricciarelli et Alexander Fehling le 12 octobre 2015. L'interview est accessible à cette adresse : https://www.youtube.com/watch?v=3cVu8E8eWmU : « On nous apprend beaucoup de choses sur l'holocauste, mais en fait, mes connaissances personnelles se sont arrêtées en 1945 et sont revenues en 1967. Cette période, environ 23 ans, je ne savais rien en fait (ils ne savent rien du procès d'Auschwitz en Allemagne. [...] vous devez faire face à ce qui s'est passé, vous devez reconnaître et il n'y a pas de véritable amendement que vous pouvez faire mais juste une reconnaissance et un simple acte, de vous savez très simple 'nous sommes désolés pour ce qui s'est passé'. Si vous ne faites pas ce travail, cela reviendra sans cesse »

[1153] *Im Labyrinth des Schweigens*, TC 01:11:01.

[1154] Entretien avec le réalisateur, Berlin, 9 mai 2019 : « La vérité est que sur un millier de personnes, une seule a fait la bonne chose. 999 ne l'ont pas fait [...] L'histoire officielle est que nous avons fait quelque chose de très mal mais qu'ensuite nous étions parfaits. La vérité, c'est que nous avons fait quelque chose d'horrible, que nous avons essayé de le nier pendant 20 ans, puis que nous avons été forcés de le reconnaître. Voilà la vérité. C'est de cela que parle le film ». Voir Annexe C.

[1155] « Tout le monde a honte d'être allemand ».

2013[1156], interprétant la réaction de la chancelière comme un refus d'exprimer en public un quelconque patriotisme. Dans ce court extrait, Angela Merkel, arrache des mains du secrétaire général de la CDU le drapeau de l'Allemagne qu'il brandit avec fierté. Certains commentent cette réaction :

> Pas question probablement pour la chancelière qui vient d'engranger un score brillant de jouer la carte patriotique et de faire naître ou croître l'impression à l'étranger que l'Allemagne qui n'a déjà pas la cote dans certains pays "se vautre" dans le noir-rouge-or les couleurs nationales. De telles images pourraient donner des idées à des esprits mal intentionnés qui voient Bismarck, les casques à pointe et autres bruits de bottes menaçants[1157].

Un autre journaliste ajoute : « La chancelière allemande serait-elle devenue plus européenne qu'Allemande ? Le patriotisme n'est donc même plus défendu outre-Rhin, séquelles sans doute de l'hitlérisme qui font que tout patriote est un nazi en puissance...[1158] ». Il est sans doute possible d'avancer que la double origine de Ricciarelli lui permet d'appréhender la question de l'identité et de la responsabilité allemande avec plus de distance et donc sans doute plus de sévérité. *Im Labyrinth des Schweigens* est un film important et courageux, qui a mobilisé Ricciarelli et sa scénariste durant plus de quatre années. Depuis la sortie du film, en 2014 (en Allemagne), le réalisateur n'a, à notre connaissance, pas réalisé de nouveau projet. *Im Labyrinth des Schweigens* demeure donc la grande œuvre de sa vie à ce jour[1159]. L'année suivante, c'est au tour d'un autre réalisateur allemand, Lars Kraume, de réaliser un film sur la justice rendue à l'encontre des crimes nazis. *Der Staat gegen Fritz Bauer* retrace le combat du procureur Fritz Bauer pour obtenir l'arrestation d'Adolf Eichmann. Tout comme le film de Ricciarelli, celui de Kraume dénonce une forme d'amnésie de la population allemande au sujet du génocide des Juifs et la présence d'anciens nazis à des postes de hauts fonctionnaires, jusqu'au sein du gouvernement, avec notamment Hans Globke.

[1156] https://www.dailymotion.com/video/x15bwts.

[1157] http://allemagnehorslesmurs.blogs.rfi.fr/article/2013/10/01/cachez-ce-drapeau-que-je-ne-saurais-voir.html.

[1158] https://www.agoravox.tv/tribune-libre/article/angela-merkel-repousse-le-drapeau-40942.

[1159] Le décès accidentel et tragique de son épouse, Lisa Martinek, en juin 2019 a sans doute également interrompu les projets de Ricciarelli. Le couple avait trois enfants en bas âge. Nous n'avons pas eu de nouvelles de Ricciarelli depuis ce drame. Au moment ou ce travail s'achève, Giulio Ricciarelli vient de réaliser un nouveau film, *La Guardia*, qui raconte l'itinéraire d'un policier travaillant dans un centre de rétention. La date de sortie de ce film n'est pas encore connue.

d. Der Staat gegen Fritz Bauer

Lars Kraume est né en 1975, soit dix ans après Ricciarelli. Il appartient donc également à la troisième génération, celle dont les grands parents ont vécu la guerre. Né en Italie dans les Abruzzes en 1975, il grandit en Allemagne, dans la région du Hesse, près de Francfort, le lieu même où Bauer a terminé sa carrière. Réalisateur éclectique, avec son dernier film, *La Révolution Silencieuse* (2018), il poursuit son travail sur la décennie du déni, cette fois ci en Allemagne de l'Est. Kraume choisit Bauer comme personnage principal de son film après avoir lu le livre d'Olivier Guez, *L'impossible retour - Une histoire des Juifs en Allemagne depuis 1945*[1160]. Kraume explique :

> Germany is not full of heroes and it's time to know who this man was. We can be proud of what he really did. Germans had been facing their parents…but it was due to men like Fritz Bauer to not forget. He was an outsider and had the guts to say what was in the past… an inspiring character. Fritz Bauer ran into opposition for being a « Jew out for revenge »…. permanently surrounded by powerful enemies… none of the German authorities wanted to cooperate with him… This legendary statement came from him… "When I leave my office, I am entering an enemy, foreign country". To me he is a genuine hero[1161].

Kraume, tout comme Ricciarelli, est hanté par le fait que l'Allemagne manque, selon lui, de héros. Le personnage de Bauer l'inspire car il incarne une personnalité héroïque, celle qui peut permettre à la jeune génération allemande de retrouver foi et confiance dans son passé. Tous deux sont animés par cette obsession d'une possibilité de rachat, d'un héros rédempteur. Ricciarelli choisit de faire incarner par un jeune procureur fictif le motif héroïque, alors que Kraume cherche dans le passé de l'Allemagne un homme susceptible de jouer ce rôle fondateur. Son film débute par des images d'archives d'une émission de télévision intitulée « *Heute abend KellerKlub* » faite pendant la période du procès Eichmann et dans laquelle Fritz

---

[1160] GUEZ Olivier, *L'impossible retour. Une histoire des Juifs en Allemagne depuis 1945*, Paris, Flammarion, 2009.

[1161] LEON Masha, « Conversation with Lars Kraume, Director of the People v/ Fritz Bauer », *The Schmooze*, 19 août 2016, https://forward.com/schmooze/348106/conversation-with-lars-kraume-director-of-the-people-vs-fritz-bauer : « L'Allemagne ne déborde pas de héros et il est temps de savoir qui était cet homme. Nous pouvons être fiers de ce qu'il a réellement fait. Les Allemands ont été confrontés à leurs parents, mais c'est grâce à des hommes comme Fritz Bauer qu'ils n'ont pas oublié. Il était un outsider et avait le courage de dire ce qui était dans le passé, un personnage inspirant. Fritz Bauer s'est heurté à l'opposition d'un 'Juif en quête de vengeance', entouré en permanence d'ennemis puissants, aucune des autorités allemandes ne voulait coopérer avec lui. Il a fait cette déclaration légendaire : 'Lorsque je quitte mon bureau, j'entre dans un pays ennemi, étranger'. Pour moi, c'est un véritable héros ».

Bauer explique aux jeunes du *KellerKlub* ce qu'est l'esprit de la démocratie. Kraume s'explique sur ce choix dans une interview :

> Nous voulions raconter l'histoire d'une rédemption : celle d'un homme brisé et pessimiste, qui revient en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale et qui sera transformé grâce à son combat contre l'oubli collectif. […] Il est convaincu que les Allemands nés après la Seconde Guerre mondiale ont la possibilité de construire une nouvelle société. En fait, il a ouvert de nouvelles perspectives à la génération post-Adenauer, parce qu'il a osé lever le voile et briser le silence. C'est en cela qu'il est devenu par la suite une inspiration importante lors des révoltes des étudiants. C'était un début parfait pour le film, parce Fritz Bauer y explique très simplement ce qui le motive. Il pense que l'avenir de son pays natal dépend fondamentalement de la manière dont les jeunes générations vont gérer leur passé. Il est prêt à donner tout ce qu'il possède pour cela. Il a même risqué sa vie pour cette idée[1162].

Cette interview révèle sans doute les motivations de Kraume. Il utilise des termes significatifs comme celui de « rédemption », ou d'« oubli collectif ». Cette scène est une sorte de mise en abîme : Bauer s'adresse aux jeunes étudiants de la génération post-Shoah, alors que Kraume, en choisissant de faire débuter son film ainsi, s'adresse à sa propre génération, tout comme Giulio Ricciarelli un an auparavant. Rappelons en effet qu'au cours de nombreux interviews, le réalisateur exprime non seulement un sentiment de culpabilité[1163] mais également la volonté d'évoquer une période passée ignorée de la plupart des Allemands de la génération d'après-guerre. Comme l'affirme Lars Kraume, « tôt ou tard, tout réalisateur allemand se préoccupe du nazisme[1164]. »

C'est un autre rapport que les réalisateurs d'origine américaine entretiennent avec la Shoah.

[1162] Interview disponible à l'adresse suivante : http://www.arpselection.com/category/tous-nos-films/historique/fritz-bauer-un-heros-allemand-351.html#interview.
[1163] Interview de Giulio Ricciarelli et d'Alexander Fehling par David Poland, article cité.
[1164] Lars Kraume, bonus du DVD *Der Staat gegen Fritz Bauer*.

2.1.2 Les réalisateurs américains et l'appropriation de la victoire sur le nazisme

a. De la Shoah dans l'après-guerre

Bien que dans la production hollywoodienne d'après-guerre, les films de procès aient été nombreux, *Judgment at Nuremberg* est l'une des seules œuvres cinématographiques à évoquer le procès de Nuremberg. Comme le souligne Willy Coutin « Quinze ans après leur tenue, le film de Stanley Kramer apparaissait comme le premier à évoquer les procès des responsables nazis et allemands à Nuremberg, le premier aussi à se démarquer de ce genre dérivé du film policier, et le seul à présenter une si large distribution d'acteurs[1165] ». D'une manière générale, le cinéma américain a peu abordé le sujet de la Shoah sous l'angle du *courtroom movie*. *Judgment at Nuremberg* s'inscrit pourtant dans l'histoire du cinéma américain comme l'un des premiers films offrant une réflexion sur le nazisme et la culpabilité allemande. Tout d'abord, le film est diffusé à un moment très particulier de l'histoire de la guerre froide pour les États-Unis : le président Kennedy, nouvellement élu, doit faire face à une crise majeure dans sa lutte contre le communisme[1166]. C'est également l'année de la construction du mur de Berlin. Sur le plan de l'histoire du cinéma hollywoodien et de la Shoah, il constitue également une exception. L'année 1961 est en effet de l'avis de nombreux auteurs, vue comme celle d'une prise de conscience par la communauté juive américaine, de l'étendue de la Shoah. Les Juifs américains accordèrent en effet peu d'attention au génocide des Juifs jusqu'au procès Eichmann voire à la guerre des Six Jours en Israël[1167]. Ce désintérêt peut être imputable à plusieurs causes et notamment l'alliance américano-allemande contre la guerre froide, et un fort désir d'assimilation des Juifs américains. Certaines études plus récentes menées notamment par Lawrence Baron et Jeffrey Shandler[1168] remettent cependant en cause ce « mythe du silence »

[1165] COUTIN Willy, « Hollywood ou l'édification d'une morale universelle… », art. cité.

[1166] L'année 1961 est celle de l'organisation par les américains du débarquement d'exilés anti-castristes dans la Baie des Cochons pour tenter de renverser le régime de Fidel Castro. L'opération échoue et contribue à renforcer Castro.

[1167] La guerre des Six Jours s'est déroulée du 5 au 10 juin 1967. Elle a opposé l'État d'Israël à l'Égypte, la Jordanie et la Syrie. Le bilan est de 3 000 blessés et 750 morts du côté israélien et d'environ 20 000 morts du côté arabe (10 000 morts égyptiens, 6 000 morts jordaniens).

[1168] Voir notamment BARON Lawrence, « The Holocaust and American Public Memory, 1945-1960 », *Holocaust and Genocide Studies*, no 17, 2003, p. 62-88 et « The First Wave of American 'Holocaust' Films, 1945-1959 », *American Historical Review*, nº 115, 2010, p. 90-114 ; SHANDLER Jeffrey, *While America Watches*: *Televising the* Holocaust, Oxford, Oxford University Press, 1999.

et établissent que Kramer et Mann n'étaient pas les seuls dans leur « early Holocaust consciensness[1169] ».

Entre 1945 et 1960, de nombreux ouvrages sont publiés et traduits en anglais : *The Wall* (John, Hersey, 1950), *Le journal d'Anne Frank*, en 1952, *Exodu*s (Léon Uris, 1958), *Si c'est un* homme, Primo Levi, 1959[1170]*, La nuit* d'Elie Wiesel (1960). Des études historiques sur l'Allemagne nazie paraissent également : une biographie de Heinrich Himmler[1171] et une étude sur les SS[1172]. *Le journal d'Anne Frank* rencontre un énorme succès : la première édition est épuisée l'année même de sa publication ; 100 000 exemplaires ont été vendus en une seule année. Le livre fait l'objet d'une adaptation théâtrale à Broadway à partir de 1955. La pièce est jouée plus de sept cent fois. En 1959, George Stevens adapte le livre au cinéma. Le film remporte un immense succès. Pourtant, certains auteurs tels Cynthia Ozick ou Bruno Bettelheim reprochent au film de minimiser l'identité juive d'Anne Frank, d'accentuer son optimisme et de dissimuler la réalité de l'holocauste en restreignant l'action à l'« Annexe », la pièce dans laquelle Anne se cache avec sa famille[1173]. À l'inverse, le *Jewish Film Advisory Committee*, qui a conseillé George Stevens, félicite le réalisateur, estimant que le film donne à l'histoire d'Anne un « universal meaning and appeal[1174] ». Le professeur Alan Mintz attribue le succès du *Journal* à sa capacité de « create a bridge of empathic connection, even identification, between the fate of European Jewry and ordinary American readers »[1175]. C'est sur ce même processus d'identification que joueront d'ailleurs les scénaristes d'*Holocaust*, dix années plus tard. Le succès du *Journal d'Anne Frank* montre bien que l'Amérique n'est pas indifférente au sort des Juifs pendant la guerre. Cette même période voit la création de groupes de survivants et la mise en place de commémorations. Un projet d'installation d'une flamme éternelle à New York en mémoire du soulèvement du ghetto de Varsovie et des victimes de Hitler est

---

[1169] FROST Jennifer, « Challenging the 'Hollywoodization' of the Holocaust… », art. cité.
[1170] Sur la publication de *Si c'est un homme,* voir plus loin dans ce travail.
[1171] Willi Frishauer*, Himmler. The Evil Genius of the Third Reich*, Londres, Odhams Press, 1953.
[1172] Gerald Reitlinger, *Tragödie einer deutschen Epoche* (*The SS: Alibi of a Nation)*, Munich, Verlag Desch, 1957.
[1173] BETTELHEIM Bruno, « The Ignored Lessons of Anne Frank », *Harper's Magazine*, November 1960, p. 45-60 ; OZICK Cynthia, « Who owns Anne Frank ? », *The New Yorker*, October 6, 1997, p. 76-87.
[1174] Jewish Film Advisory Committee's 1957, letter to George Stevens, cité dans DONESON Judith E., *The Holocaust in American Film, op. cit*.
[1175] MINTZ Alan, *Popular Culture and The Shaping of Holocaust Memory in America*, Seattle, Seattle University of Washington, 2001.

proposé. Il ne verra finalement jamais le jour mais en 1949, en Indianapolis, un groupe de survivants érige une stèle de marbre noire en mémoire des « six millions » au cimetière juif de la ville[1176].

Sur le plan cinématographique, les films américains produits entre 1945 et 1959, traitent plus des conséquences de l'après-guerre sur les Juifs que du sort des Juifs durant la guerre. Lawrence Baron relève que, d'un point de vue américain, répondre aux crimes contre l'humanité des nazis signifiait : s'occuper des personnes déplacées, organiser des procès contre les criminels et les condamner, aider l'émigration des Juifs en Palestine, et empêcher la résurgence du nazisme. Un tableau établi par Lawrence Baron est ici reproduit, catégorisant les films de cette période[1177] :

Themes of American "Holocaust" Feature Films, 1945–1959

Theme	*Number of Films (26)*
Refugee Survivors in DP camps or as Immigrants to Israel and the United States	7
Hunting and Trying Nazi War Criminals	7
Thwarting Neo-Nazi Conspiracies	6
Jews Escaping or Hiding from the Nazis	4
Allied Liberation of Concentration Camps	2

Figure 121 : Tableau de Lawrence Baron, The First Wave of American "Holocaust" Films, 1945–1959

Sur ce tableau, remarquons que les termes employés pour décrire les films renvoient essentiellement à des actions : « hunting and trying », « thwarting », « escaping, hiding », et « liberation[1178] ». Aucun film ne s'intéresse alors à la déportation ou aux méthodes selon lesquelles les Juifs ont été assassinés ni à la justice mise en place juste après la fin de la guerre. Il est d'ailleurs intéressant de relever que « chasser et juger » sont rangés dans la même catégorie, comme si les deux actions étaient nécessairement liées. Le mot « Jew » est cité une seule fois, dans le contexte de « escaping or hiding ». Baron ajoute qu'au départ, les Juifs apparaissent comme des caractères mineurs voire des personnages « hors champ » qui bénéficient de la sympathie des Américains. Selon lui, la Shoah est perçue comme une expérience particulière de la guerre, rien de plus. Dans les années 1950, à un moment où la situation du peuple juif devient moins précaire, les protagonistes juifs commencent à prendre une place plus importante dans la cinématographie

[1176] BARON Lawrence, « The Holocaust and American public memory, 1945-1960 », *Holocaust and Genocide studies*, vol. 17, Spring 2003, p. 62-88.
[1177] BARON Lawrence, « The First Wave of American 'Holocaust" Films, 1945-1959 », *The American Historical Review,* nº 115, 1/2010, p. 90-114.
[1178] « Chasser et juger, déjouer, s'échapper, se cacher et libération ».

américaine. Les images de la libération des camps ont largement été diffusées dès la fin de la guerre et notamment au cours du procès de Nuremberg avec le film *Nazi Concentration Camps.* Ces images sont très rapidement exploitées par le cinéma, faisant l'objet d'un usage indirect dans deux autres films : *The Stranger* (*Le criminel*,1946) d'Orson Welles, et *Verboten !* (*Ordres secrets aux espions n*azis, Samuel Fuller, 1959). Dans ces deux films, les images ne sont pas intégrées directement dans celles fictionnelles, mais mises en scène. Dans *The Stranger*, un agent de la commission des crimes de guerre montre à la nouvelle épouse du dignitaire nazi (joué par Orson Welles) des images du film de *Nazi Concentration Camps*. Le public partage avec la femme le choc et le dégoût qui apparaissent sur son visage. Dans *Verboten!*, des images d'archives sont diffusées lors du procès de Nuremberg, permettant à l'un des personnages, un jeune allemand enrôlé dans une organisation nazie, de prendre conscience des actes de barbarie commis pendant la guerre.

b. L'exception de *None Shall Escape*

Il convient cependant de relever un film qui constitue une exception au silence entourant les crimes commis par les nazis sur les Juifs. Dès 1944, avant même la fin de la guerre, André de Toth, un réalisateur hongrois, réalise un film intitulé *None Shall Escape*, qui met en scène le procès fictif d'un criminel nazi comparaissant devant un tribunal international. André de Toth n'est pas juif. Cinéaste d'origine Hongroise, André de Toth est né en 1912 à Mako. Fils d'un officier des hussards hongrois, il étudie le droit puis débute une carrière cinématographique à partir de 1931. Il est l'auteur de cinq films hongrois demeurés inconnus. En 1939, il est contraint de filmer l'invasion de la Pologne par les troupes nazies. Il s'inspirera de ce qu'il a pu voir pour certaines scènes de *None Shall Escape*. Il quitte la Hongrie pour l'Angleterre en 1940, puis se rend aux États-Unis. *None Shall Escape* est le second de ses films réalisé aux États-Unis. Tourné en février 1943 (il sort en 1944), le film est sans doute l'un des premiers films de fiction hollywoodien dénonçant la persécution des Juifs par les nazis. Le film se déroule en Pologne, devant le Tribunal international du district de Varsovie. Le Tribunal n'apparaît pas comme émanant des vainqueurs mais plutôt comme l'incarnation de l'humanité contre laquelle des crimes ont été commis. L'idée originale du film ne revient pas à De Toth : le sujet fut en effet proposé par deux auteurs exilés, Alfred Neumann, un allemand et Joseph

Than, un autrichien. Peu satisfait du script, De Toth demanda à Lester Cole[1179] de le réécrire, lui-même assurant la réalisation. A l'origine, le titre du film était *The Day Will Come, After the Night and Lebensraum* (*Le Jour Viendra, Après la Nuit et l'Espace Vital*). L'idée de faire un film sur un procès de guerre est venue à Sam Bischoff (producteur de *None Shall Escape*) après qu'il ait entendu Franklin Roosevelt déclarer que les Nations Unies devaient identifier les représentants nazis responsables des atrocités commises. Le script fut soumis au Département d'État des États-Unis afin de vérifier que les crimes de guerre décrits dans le film étaient conformes aux atrocités commises par les nazis. Dans un message diffusé le 7 octobre 1942, Roosevelt avait en effet promis à la nation américaine de poursuivre les responsables des « crimes barbares commis contre les populations civiles dans les pays occupés et en particulier en Europe ». Une semaine après, il demandait la création d'une « Commission d'enquête sur les crimes de guerre[1180] ». L'industrie hollywoodienne ne pouvait passer à côté d'un tel objet de scénario parfait. La particularité du film de De Toth est qu'il met en scène le procès d'un seul homme. À ce stade, il n'est pas possible d'imaginer les crimes qui sont en train d'être perpétrés en Europe. Mais Cole et De Toth font du personnage de Grimm un criminel effroyable, qui incarne la barbarie nazie et les criminels dans leur ensemble. Deux ans et six mois plus tard, au procès de Nuremberg, la ressemblance entre Grimm et Göring (noms aux sonorités similaires) sera saisissante, notamment dans son attitude arrogante et pleine de morgue. *None Shall Escape*, réalisé bien avant que ne soit connu le sort tragique des Juifs d'Europe, évoque pourtant déjà leur sort pendant la guerre. En effet, si aucun témoin au procès n'est juif (tout comme dans le film de Kramer comme évoqué), certaines images évoquent très clairement le sort réservé aux Juifs de Pologne. En 1943-44, moment de la réalisation de *None Shall Escape*, le temps n'est pas à la critique de l'Amérique, mais au rassemblement pour parvenir à la victoire. Le ton du film s'en ressent : l'ennemi est clairement identifié et les États-Unis, en tant que puissance incontestée, ont la responsabilité de juger les criminels. Une anecdote rapportée par De Toth indique cependant une volonté de critique implicite. De Toth raconte en effet avoir demandé qu'il y ait plusieurs acteurs de couleur dans le jury des Nations

[1179] Lester Cole était un scénariste américain. Inscrit au parti communiste, il fut l'une des victimes du maccarthysme et inscrit sur la Liste Noire.
[1180] DELAGE Christian, *La vérité par l'image…, op. cit.,* p. 181.

Unies figuré par le film, argumentant[1181] « Un jury international sans Noirs serait faire le jeu d'Hitler [...] la discrimination est la discrimination, le racisme est le racisme ». Le producteur, horrifié, finit par lui concéder un unique personnage de couleur que l'on aperçoit d'ailleurs et dont l'unicité le rend sans doute plus visible que s'il avait été entouré d'autres personnes de couleur.

c. De la représentation de la Shoah après le procès Eichmann

Selon Jeffrey Shandler, la période entre le procès Eichmann et la diffusion d'*Holocaust* constitue une période de transition dans la présentation de la Shoah à la télévision américaine[1182]. Cette même période voit l'essor du medium télévision : en 1955, la télévision est installée dans les deux tiers des foyers américains, soit 36 millions de postes alors qu'en Europe toute entière il n'y a que 5 millions de postes. Au cours de ces années, la Shoah apparaît dans les programmes de télévision de façon récurrente et régulière, faisant émerger une iconographie qui lui est particulière. Ophir Levy distingue trois grandes époques dans le rapport que les sociétés occidentales entretiennent, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, avec la mémoire de la déportation et, davantage encore, avec les représentations que cette mémoire génère : le « recouvrement concentrationnaire », portant sur les deux décennies d'après-guerre, « l'inversion des pôles », durant les années 1960-70 et enfin, le « magnétisme de la Shoah », à compter des années 1980[1183]. Durant la première période, « le recouvrement concentrationnaire », le développement des chaînes de télévisions commerciales tout comme la volonté de capter l'attention des téléspectateurs, jouent un rôle important dans la diffusion de programmes ayant trait à la Shoah. La télévision joue un rôle important : juste après la diffusion de la série *Playhouse 90*, diffusée sur CBS entre 1956 et 1960[1184], qui inclut notamment la version télévisée originale du film de Stanley Kramer *Jugement à Nuremberg,* un téléfilm produit dans le cadre de la série *Playhouse 90*, intitulé *In the Presence of Mine Enemies*, porte sur la vie d'une famille juive dans le ghetto de Varsovie[1185].

[1181] TOTH André de, *Fragments. Portraits de l'intérieur*, Paris, Actes Sud, 1998, p. 399.
[1182] SHANDLER Jeffrey, *While America Watches…*, *op. cit.*
[1183] LEVY Ophir, « Le magnétisme de la Shoah », *Revue d'histoire de la Shoah*, nº 195, dossier « Les écrans de la Shoah », juillet/décembre 2011, p. 405-422.
[1184] Série dont les 133 épisodes, écrits par Rod Serling, Leslie Stevens, James P. Cavanagh et David Shaw furent principalement réalisés par John Frankenheimer (27 épisodes) et Franklin J. Schaffner (19 épisodes).
[1185] *Playhouse 90: In Presence of Mine Enemies*, écrit par Rod Serling et réalisé par Fielder Cook, 18 mai 1960, CBS.

En mars 1961, cinq semaines avant l'ouverture du procès d'Adolf Eichmann à Jérusalem, le docu-fiction *Operation Eichmann* de R. G. Springsteen est diffusé à la télévision. Quelques années plus tard, dans un épisode de la série de science-fiction *Star Trek*, le capitaine Kirk et le Dr Spock découvrent la planète Ekos, une réplique de l'Allemagne nazie des années 1930[1186]. Les « Ekosiens » jouant le rôle des nazis, oppriment les « Zeons », victimes de persécutions et de haines. Un message du « Führer » annonce même que tous les « Zeons » doivent être exterminés. Le message se termine avec un salut nazi.

Au fur et à mesure des années qui suivent la diffusion de *Judgment at Nuremberg*, quelques films vont tourner autour du sujet de la Shoah. Citons notamment *The Pawnbroker* (*Le prêteur sur gages*, Sidney Lumet, 1964) et *The Ship of Fools* (*La nef des fous,* Stanley Kramer, 1965). Les images de la Shoah sont désormais utilisées pour illustrer une intrigue secondaire, ou servent de métaphore. La série *Roots* (*Racines*, David Green) est, diffusée sur la chaîne ABC en 1977, les Américains se découvrent une conscience éthique. *Roots* retrace, au travers de huit épisodes d'une durée totale de 570 minutes, l'histoire, sur plusieurs générations, d'une famille afro-américaine depuis ses origines en Afrique jusque son arrivée en Amérique en tant qu'esclaves. Le thème évoqué, souvent un tabou aux États-Unis, correspond bien à un moment de réexamen et de remise en question qui caractérise les États-Unis des années 1970. Le succès sans précédent de la série encourage les dirigeants de la chaine NBC à produire un programme susceptible de concurrencer *Roots*. C'est à Marvin Chomsky qu'il est demandé de réaliser un projet de série télévisuelle sur la Shoah. La lutte pour son identité, pour sa liberté, que décrit la série, les touche. L'idée naît que les Juifs pourraient être une « ethnie » avant même d'être une religion. Et les Juifs américains, qui se sentaient jusque-là très loin de l'Europe, trouvent à travers le récit de l'Holocauste, une sorte d'identité, d'unité. S'y ajoute l'actualité politique en Israël (guerre des Six Jours, guerre de Kippour, Entebbe) qui réveille le nationalisme juif et la peur de l'antisémitisme. Drew Middleton, journaliste au *New York Times*, suggère que si la société américaine s'intéresse soudainement à la Shoah, c'est parce qu'elle ressent une sorte de nostalgie par rapport à un moment de l'histoire qu'elle perçoit comme ayant une unité, pendant laquelle l'ennemi de l'Amérique est clairement identifié et les efforts

[1186] *Star Trek*, saison 2, épisode 21, « Patterns of Force », écrit par John M. Lucas et réalisé par Vincent McEveety, 16 février 1968, NBC.

de la nation tous dirigés contre lui. Cette harmonie a pris fin après l'assassinat de J.F. Kennedy qui entraîne une sérieuse division de l'Amérique dans les années qui ont suivi. Selon Judith Doneson[1187], les Juifs américains perçoivent l'Europe comme le lieu de la souffrance, l'Amérique étant celui de la régénération, du renouveau. À la vieille Europe moribonde, s'opposerait la jeune Amérique en plein développement, où vieilles rancœurs, antisémitisme et ségrégation ethnique n'auraient pas leur place.

d. La place de *Judgment at Nuremberg*

Judgment at Nuremberg est bien plus ambigu sur ce point. À plusieurs reprises, la puissance de l'Amérique est contestée, ce qui, en 1961, dans un film de fiction hollywoodienne, est un vrai défi. L'Amérique ne sort pas indemne de *Judgment at Nuremberg*. Comme l'écrit Jennifer Frost, le film « makes the case for universal responsibility and guilt for the crimes of Nazism[1188] ». Un critique ajoute: « The focus is on Germany, but in a larger sense it could be on us, too[1189] ». Cette idée de « culpabilité universelle » est apparente dans le film à de nombreuses reprises. Comme déjà évoqué, le juge Haywood subit des pressions pour rendre un verdict plus clément qui favoriserait le rapprochement entre les États-Unis et l'Allemagne face à la menace communiste. Mais Kramer va plus loin et semble même suggérer une sorte de comparaison entre les États-Unis et l'Allemagne nazie. Lorsqu'un témoin atteste du fait que même les enfants étaient condamnés à être pendus, la caméra zoome sur un soldat américain chargé de la sécurité du procès. Or, ce soldat est un Noir américain. La caméra rappelle ainsi implicitement le spectateur aux lynchages d'Afro Américains qui parsèment l'histoire des États-Unis comme exerçant une forme de vanité de justice.

[1187] DONESON Judith E., *The Holocaust in American Film, op. cit*.
[1188] FROST Jennifer, « Challenging the 'Hollywoodization' of the Holocaust… », art. cité : « plaide en faveur d'une responsabilité et d'une culpabilité universelles pour les crimes du nazisme ».
[1189] « Judgment at Nuremberg », *Cue*, December 23, 1961 JAN Clipping File cité in FROST Jennifer, « Challenging the 'Hollywoodization' of the Holocaust… », art. cité : « L'accent est mis sur l'Allemagne, mais dans un sens plus large, cela pourrait être sur nous aussi ».

Figure 122 : Un militaire Noir, Judgment at Nuremberg

Il est vraisemblable d'avancer que Kramer (compte tenu aussi de sa réputation) souhaite ainsi mettre en lumière le racisme persistant dans la société américaine. Cette théorie trouve un écho dans le fait que le scénario initial de Abby Mann rappelle, à l'occasion de l'interrogatoire de Petersen, la législation sur les personnes handicapées. Évoquant le cas d'Irène Hoffman, dans lequel est jugé le cas d'un Juif accusé d'avoir eu des relations interdites par la loi avec une « aryenne », David Fraser[1190] souligne que les États-Unis ont eux-mêmes appliqué des lois interdisant les relations « interraciales » jusqu'en 1967 soit six ans après *Judgment at Nuremberg*. Le procès historique de Nuremberg s'est donc déroulé à un moment où la ségrégation raciale en Amérique était encore profondément enracinée et encadrée par la loi. Lorsque plus tôt dans le film, l'avocat de la défense, Hans Rolfe, remet en question le droit des nations alliées de juger l'Allemagne, il vise clairement les États-Unis. Au moment du débat sur la stérilisation de Petersen par les nazis, pour étayer son argumentation, il cite une décision d'un juge de la Cour Suprême de Justice, Oliver Wendell Holmes, à propos d'une politique d'eugénisme similaire dans l'État de Virginie « three generations of imbeciles are enough[1191] ». Rolfe évoque également Hiroshima et Nagasaki et leurs conséquences tragiques : « Thousands and thousands of burnt bodies ! Women and children![1192] » suscitant de la part d'un journaliste du *Time* la qualification de « pulverizing passage of eloquence[1193] ».

[1190] FRASER David, « Judging *Judgment at Nuremberg*… », art. cité.
[1191] « Trois générations d'imbéciles suffisent ».
[1192] « Des milliers et des milliers de corps brûlés. Des femmes et des enfants ! ».
[1193] « Cinema: Show Trial », *Time*, cité dans FROST Jennifer, « Challenging the 'Hollywoodization' of the Holocaust… », art. cité : « un passage d'une éloquence pulvérisante ».

Pour comprendre les raisons qui ont poussées Kramer à réaliser ce film, il semble important d'examiner ses origines ainsi que celles de son scénariste, Abby Mann. Stanley Kramer est né aux États-Unis et n'a pas subi l'exil et le déracinement que d'autres réalisateurs engagés ont pu vivre, comme André de Toth notamment. Mais, Kramer est juif et en tant que tel, ressent une responsabilité vis-à-vis de l'histoire de son peuple. Il affirme ainsi : « I wanted to film *Judgment at Nuremberg* because those trials said something that I didn't think the world had fully grasped[1194] ». Au début de la production du film, en 1960, il ajoutera : « The film's portrayal of "past history," is especially timely in light of the neo-nazism now becoming apparent[1195] ». À l'époque, une vague de vandalismes ayant pour objectifs des synagogues, avait secoué l'Allemagne de l'Ouest, inspirant cette réflexion à Kramer. Kramer était connu à Hollywood comme « the king of the message movie[1196] », appellation qu'il détestait car il estimait qu'elle marginalisait son travail. Juste avant *Judgment at Nuremberg*, Kramer avait réalisé un film intitulé *The Defiant One* (1958), dans lequel il abordait la question des relations américaines avec le racisme. Ses précédents films questionnaient des thèmes comme le racisme, la tolérance, la liberté d'expression (*On the beach*, 1959, sur la menace nucléaire, *Inherit the wind*, 1960, sur le procès Scope). Dans une interview, Kramer explique refuser cette image de réalisateur « didactique », affirmant vouloir simplement provoquer une réflexion chez son public : « That's about how much I can accomplish but that's a great deal. It isn't necessary for people to agree with me. It is enough to open the gate of thoughts and controversy[1197] ».

Il ajoute : « People asked how could I, an American, try to rekindle German guilt. Well, I said that it would indeed have been better if the Germans had made it, but the fact is they didn't. So I did[1198] ».

[1194] FROST Jennifer, « Challenging the 'Hollywoodization' of the Holocaust… », art. cité : « Je voulais réaliser *Jugement de Nuremberg* parce que ces procès ont dit quelque chose que le monde n'a pas encore compris ».

[1195] *Ibid.* : « La représentation du 'passé' dans le film est particulièrement opportune à la lumière du néo-nazisme qui se manifeste actuellement ».

[1196] GONSHAK Henry, « Does Judgment at Nuremberg… », art. Cite : « Le roi des films à message ».

[1197] MINTZ Alan, *Popular Culture…, op. cit.*, cité dans GONSHAK Henry, « Does Judgment at Nuremberg… », art. Cite : « C'est à peu près tout ce que je peux accomplir, mais c'est déjà beaucoup. Il n'est pas nécessaire que les gens soient d'accord avec moi. Il suffit d'ouvrir la porte aux pensées et aux controverses ».

[1198] SPOTO Donald, *Stanley Kramer*…, *op. cit.* : « Les gens m'ont demandé comment je pouvais, moi, un Américain, essayer de réveiller la culpabilité allemande. Eh bien, j'ai dit que cela aurait

Dans le livre de Spoto, Kramer révèle ses motivations :

> If to make a film contemporary and provocative, if to make film drama out of what is already drama, is to communicate a "message", then I am guilty. I think everything is a message ; I don't care what it is. Some critics and theatre operators have stuck me with the label "message filmmaker" but in fact I see myself as a storyteller with a point of view. […] Like lots of kids in the 1930s, I wanted to right all the wrongs of mankind. But quite aside from the rethoric of politics, what grabs me in cinematic terms is the idea of telling a story against a background of a social or political conflict. I'm not interested in changing anyone's opinion, just in telling a story[1199].

Kramer fut souvent accusé d'anti-américanisme : « In extreme cases, Kramer was accused of being "anti-American" due to the themes of his films, many concerning social problems or pathologies. But Kramer notes that it was his ability to produce those films in a democracy which distinguishes them[1200] ». Ce à quoi il répondit :

> Any American film that contains criticism of the American fabric of life is accepted, both critically and by the mass audience overseas, as being something that could never have been produced in a totalitarian state. This in itself builds tremendous respect for American society among foreigners—a respect I've always wanted to encourage[1201].

Le scénariste du film, Abby Mann, est également juif. Né Abraham Goodman, il expérimente très jeune l'antisémitisme dans la banlieue est de Pittsburgh où il grandit. Mann a les mêmes préoccupations : « I wanted to pierce the lie; the big lie

---

effectivement été mieux si les Allemands avaient réussi, mais le fait est qu'ils ne l'ont pas fait. Alors je l'ai fait ».

[1199] SPOTO Donald, *Stanley Kramer*…, *op. cit.*, p. 17 : « Si faire un film contemporain et provocateur, si faire un film dramatique à partir de ce qui est déjà un drame, c'est communiquer un 'message', alors je suis coupable. Je pense que tout est message, peu importe lequel. Certains critiques et opérateurs de théâtre m'ont collé l'étiquette de 'cinéaste à message', mais en fait, je me considère comme un conteur d'histoires avec un point de vue. [...] Comme beaucoup d'enfants dans les années 30, je voulais réparer tous les torts de l'humanité. Mais au-delà de la rhétorique politique, ce qui m'attire dans le cinéma, c'est l'idée de raconter une histoire sur fond de conflit social ou politique. Je ne cherche pas à changer l'opinion de qui que ce soit, mais simplement à raconter une histoire ».

[1200] SPOTO Donald, *Stanley Kramer*…, *op. cit* p. 17« Dans des cas extrêmes, Kramer a été accusé d'être 'anti-américain' en raison des thèmes de ses films, dont beaucoup concernent des problèmes ou des pathologies sociales. Mais Kramer note que c'est sa capacité à produire ces films dans une démocratie qui les distingue ».

[1201] SPOTO Donald, *Stanley Kramer*…, *op. cit.*, p. 16 : « Tout film américain qui contient une critique du tissu social américain est accepté, tant par la critique que par le grand public étranger, comme quelque chose qui n'aurait jamais pu être produit dans un État totalitaire. En soi, cela renforce le respect des étrangers pour la société américaine – un respect que j'ai toujours voulu encourager ».

[in Germany] was, "we didn't know about it"[1202] ». Au moment de recevoir l'Academy Award pour *Judgment at Nuremberg*, il évoqua le devoir de l'écrivain de ne pas se borner à divertir mais de commenter le monde dans lequel il vit[1203]. Mann eut, durant toute sa carrière, la réputation d'un scénariste privilégiant les projets aptes à susciter la réflexion, notamment dans le scénario de *A Child Is Waiting* (John Cassavetes, 1963) dans lequel il décrivait l'institutionnalisation des enfants handicapés. *Judgment at Nuremberg* n'était pas le premier film de Kramer à aborder la question des crimes nazis ; en 1953, il avait produit *The Juggler* (Edward Dmytryk) qui racontait l'histoire d'un Juif allemand survivant des camps qui émigrait en Israël. Willy Coutin décrit Kramer ainsi : « (Kramer) se spécialisa dans les films « à message », se présentant comme un homme de gauche progressiste, défendant la reconnaissance des droits des individus, dénonçant les injustices sociales et lançant des alertes pour le bien commun[1204] ». Si dans *Judgment at Nuremberg*, le procédé d'américanisation de la Shoah n'est pas encore patent, la Shoah n'étant pas au centre du film, il marque cependant le début d'une sorte de volonté de « morale universelle » comme l'écrit Willy Coutin[1205]. Par-delà les critiques de l'Amérique, la fiction de Kramer rend hommage aux valeurs jacksoniennes et à sa vision de la justice. Selon Sylvie Lindeperg « Le film célèbre l'héroïsme tranquille et l'intégrité des hommes de loi américains qui s'opposèrent à la realpolitik des États-Unis en défendant leur soif de vérité, leurs idéaux de justice et leurs valeurs humanistes[1206] ». Cette vision « jacksonienne » du procès de Nuremberg est d'ailleurs reprise quarante ans après.

e. Nuremberg

Dans la mini-série *Nuremberg*, le procureur Jackson occupe une place centrale. Le réalisateur Yves Simoneau offre ainsi une vision « américaine » du procès de Nuremberg, érigeant Robert Jackson en héros et personnage central du procès. *Nuremberg* apporte une version assez fidèle du procès historique. Le réalisateur américano-québécois choisit la forme de la mini-série, en réalité un film découpé

[1202] « Je voulais percer le mensonge ; le grand mensonge [en Allemagne] était 'nous n'étions pas au courant' ».
[1203] KING Susan, « Oscar-winning writer, producer and director of issue-oriented projects », *Los Angeles Time,* March 28, 2008.
[1204] COUTIN Willy, « Hollywood ou l'édification d'une morale universelle… », art. cité., p. 542.
[1205] *Ibid*.
[1206] LINDEPERG Sylvie, *Nuremberg…*, *op. cit.*, p. 499.

en deux épisodes de 90 minutes. C'est une version purement américaine du procès qui est présentée. Comme l'écrit Sylvie Lindeperg :

> Le film célèbre sans nuances le leadership des États-Unis et tourne au biopic sanctificateur à la gloire de Jackson. […] On y voit l'accusateur américain (magistrat intègre, citoyen désintéressé et romantique de la loi) conduire pratiquement tout seul le procès avec le concours discret de Sir David Maxwell-Fyfe et en l'absence notable de procureurs soviétiques et français. Et c'est une Elsie Douglas transie d'amour et d'admiration qui résume d'une phrase la morale du film : « Bob vous êtes ce procès. Il n'est que le reflet de vos idées, il représente vos opinions à vous, vos valeurs, vos convictions[1207] ».

Et, de fait, le personnage du procureur Jackson est présent dans près de la moitié de la mini-série (soixante-dix-sept minutes environ), permettant à ce dernier de prendre sa « revanche posthume[1208] ».

2.1.3 Une version polonaise du procès de Nuremberg : *Epilog Norymberski*

Toutes autres seront les versions du procès proposées par les trois autres fictions traitant du procès de Nuremberg, en particulier deux d'entre elles. La première, est celle du film *Epilog Norymberski* du polonais Jerzy Antczak. Soulignons la spécificité de ce film par rapport aux autres fictions réalisées sur Nuremberg : il s'agit en effet d'une version « polonaise », d'un pays donc qui n'appartient pas aux groupes des vainqueurs, et n'a donc pas fait partie des pays ayant présidé au procès. Cet aspect est d'autant plus intéressant du fait que le procès de Nuremberg passe sous silence les crimes commis par l'Armée rouge et les dirigeants soviétiques à l'encontre des Polonais[1209]. Comme le souligne Annette Wieviorka, « On trouve ici la principale faille du procès, puisque, effectivement, on va totalement occulter les crimes des Soviétiques, qui avaient signé le pacte germano-soviétique et qui s'étaient rendus, eux aussi, coupables de guerre d'agression avec l'invasion de la Finlande et d'une partie de la Pologne[1210] ». Au procès de Nuremberg, les Soviétiques firent inscrire dans l'acte d'accusation cet assassinat collectif mais en

---

[1207] *Ibid.*
[1208] *Ibid*., p. 499.
[1209] Il s'agit du massacre de Katyn survenu au printemps 1940 au cours duquel plusieurs milliers d'officiers polonais furent assassinés par le NKVD (la police politique soviétique).
[1210] Voir notamment ses propos dans le magazine *Geo Histoire* de février-mars 2020, n° 49, « Dans l'ombre d'Hitler » accessible à l'adresse https://www.geo.fr/histoire/le-proces-de-nuremberg-en-trois-questions-a-annette-wieviorka-199380.

l'attribuant aux nazis[1211]. L'un des avocats de la défense, Stahmer, demanda la comparution d'officiers allemands pour permettre de rétablir la vérité. Les deux parties (russes et allemands) présentèrent alors chacun trois témoins, mais les juges ne parvinrent pas à obtenir une certitude sur l'origine de ces massacres. Jackson en conclut que « chacun des deux camps avait l'opportunité, les mobiles et la barbarie nécessaire pour avoir commis un tel acte ; quant à savoir qui l'avait accompli, les preuves n'étaient pas concluantes[1212] ».

Epilog Norymberski est réalisé en 1971, un moment où le mythe des Polonais collectivement victimes des nazis est encore omniprésent, un moment où la spécificité du génocide des Juifs et la responsabilité des Polonais n'a pas encore émergé. Il offre donc une perspective polonaise de la justice des Alliés. Le film est réalisé alors que le pays n'a pas encore émergé de la guerre froide : les Soviétiques maintiennent encore le mythe d'un massacre perpétré par les Allemands. Il faudra attendre encore quelques années, la chute du mur et la *Glasnost* pour que la vérité soit reconnue. Après l'ère Gorbatchev, Boris Eltsine remet au gouvernement polonais des documents prouvant que les ordres de massacre ont été donnés par les dirigeants du Kremlin. Et ce n'est que le 13 avril 1990, soit cinquante ans après les faits, que Moscou reconnaît la responsabilité de son pays dans le massacre de Katyn. Le 14, le général Jaruzelski se rend sur les lieux du massacre, aujourd'hui en territoire soviétique, et dépose une gerbe à l'emplacement d'une des fosses communes découvertes. *Epilog Norymberski* n'explore pas la piste du massacre de Katyn. Et cela n'est pas étonnant pour une époque où le pays est encore sous la coupe du Kremlin. Le mensonge demeure quant aux coupables du massacre de Katyn, soigneusement entretenu par les Soviétiques. Jusqu'en 1990. Pourtant, le film fait bien apparaître le peuple polonais comme victime, lors de l'interrogatoire de Hans Frank, ancien gouverneur général de la Pologne occupée, c'est-à-dire le représentant personnel du Führer dans cette région. Le personnage du procureur Jackson désigne Frank en tant que « major element of the machine that intended to create, develop and carry out the main plant of Nazi plot[1213] ». Il cite ensuite un extrait du journal du criminel : « Poland should be treated as a colony, the Poles, as

[1211] LINDEPERG Sylvie, *Nuremberg…, op. cit.*, p. 273.
[1212] *Ibid.*
[1213] *Epilog Norymberski,* TC 01:07:55 : « élément majeur de la machine destinée à créer, développer et réaliser l'usine principale du complot nazi ».

slaves of the Great German World Empire […] Once we win the war, I don't care if we slaughter the Poles and Ukrainian and all the rest that hangs around here. We don't care what will happen here […] I didn't hesitate to declare that 100 Poles will be shot in the event of one German killed[1214] ». Le réalisateur Jerzy Antczak choisit donc un angle « polonais » pour mettre en scène le procès. Tout comme il donne un rôle important au procureur russe, qui apparaît seul à l'écran plus de six minutes (le procureur Jackson, disposant de plus de dix-huit minutes). À titre comparatif, dans la version fictionnelle du procès réalisée par Simoneau, la place du procureur russe est quasi inexistante. Il n'apparaît que fugacement, et, comme le souligne Sylvie Lindeperg, « le procureur des États-Unis y prend sa revanche posthume sur des Soviétiques campés en rustres, assoiffés de vengeance et de vodka[1215] ». Mais en France aussi, le procès de Nuremberg fait l'objet d'une représentation fictionnelle.

2.1.4 Une (unique) version française du procès de Nuremberg : *J'étais à Nuremberg*

Le scénario du téléfilm d'André Chandelle, *J'étais à Nuremberg*, seule fiction française consacrée à Nuremberg, bien que réalisée par un belge, met en avant la place de la France dans le procès de Nuremberg, place qui fut en réalité assez secondaire par rapport à celle des Américains. Contrairement aux autres fictions du corpus sur Nuremberg, la place accordée au procureur Jackson est résiduelle. Il ne fait que de brèves apparitions, le devant de la scène étant occupé par le procureur Pierre Bernard. L'acteur, Harry Anichkin, qui incarne Robert Jackson, s'exprime peu et laborieusement en français avec un fort accent américain. Il en est de même pour le procureur russe (qui parle avec un accent russe, bien qu'il soit bulgare) comme tous les autres acteurs, chacun parlant en français avec l'accent de son pays supposé. Le casting rassemble des acteurs de toutes origines : France, Roumanie, et surtout Bulgarie. Mais la caméra du réalisateur est braquée sur les parties françaises et essentiellement sur le procureur Pierre Bernard. Le téléfilm revient sur la responsabilité de la France dans la déportation des Juifs de son pays, et celle de

[1214] *Epilog Norymberski,* TC 01:08:44 : « La Pologne devrait être traitée comme une colonie, les Polonais, comme des esclaves du grand empire mondial allemand. Une fois que nous aurons gagné la guerre, je me moque que nous massacrions les Polonais, les Ukrainiens et tous les autres qui traînent par ici. Nous ne nous soucions pas de ce qui se passera ici. Je n'ai pas hésité à déclarer que 100 Polonais seront abattus si un Allemand est tué ».
[1215] LINDEPERG Sylvie, *Nuremberg…, op. cit.*, p. 499.

Laval[1216] dont il semble découvrir le rôle dans la déportation des enfants. À plusieurs reprises, Bernard intervient vigoureusement pour rappeler la mémoire des victimes au cours du procès. Rappelé à l'ordre par le procureur français Auguste Champetier de Ribes, Bernard poursuit : « ce sont les Juifs français que je représente devant ce tribunal ». Avec ces différentes interventions, les scénaristes semblent manifestement régler un compte personnel avec l'histoire de la collaboration de l'État français avec l'Allemagne nazie. C'est là sans doute la volonté des scénaristes que de représenter dans une fiction les Juifs français et personne d'autre, au mépris de la réalité historique[1217].

2.1.5 Les autres films

Cette « promesse à accomplir » qui tient à la place du cinéaste au sein d'une double histoire se retrouve à différents niveaux dans la plupart des films du corpus. Une partie importante des réalisateurs ont connu l'exil dès leur plus jeune âge. Ils ont expérimenté le déracinement, la difficile réadaptation à un nouveau milieu, les difficultés d'intégration.

a. Marcel Hanoun

Marcel Hanoun est sans doute à la fois le plus intéressant et le plus mystérieux de ces réalisateurs. Né à Tunis de parents algériens en 1929, il quitte son pays natal une première fois provisoirement dans son enfance puis définitivement après la Libération. De son enfance et sa jeunesse, il ne parle pas. Tout juste apprend-on que son père, à Tunis, le filmait avec sa caméra 9,5mm[1218]. Très tôt, il manifeste un intérêt particulier pour les histoires de déracinement. En 1956, au moment du printemps de Prague, Marcel Hanoun réalise pour la télévision et en 16 mm *Des hommes qui ont perdu racine*, un document sur les camps de réfugiés près de Vienne qui accueillent les Hongrois chassés de Budapest par les chars soviétiques. L'année suivante, son premier long métrage de fiction, *Une simple histoire*, décrit encore l'histoire d'une déracinée, d'une réprouvée, d'une anonyme. Le film relate le parcours d'une mère célibataire venue de Lille avec sa petite fille pour chercher

[1216] Relevons qu'à la date du procès de Nuremberg, Laval avait déjà été fusillé après avoir été condamné à mort par la Haute Cour de justice en octobre 1945.
[1217] Pour un développement sur ce point précis, voir plus loin dans ce travail.
[1218] Le blog de Serge Toubiana, « Marcel Hanoun, solitaire souverain », 29 avril 2010, http://blog.cinematheque.fr/sergetoubiana/2010/04/29/marcel-hanoun-solitaire-souverain/.

du travail à Paris. D'abord hébergée en banlieue par une connaissance, elle se retrouve bientôt à battre le pavé et rebondir d'un hôtel à l'autre, au gré des chambres disponibles. En 1966, il réalise *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung*, dans lequel il met en scène le jugement et la vie d'un criminel de guerre nazi. Dans ce film au minimalisme formel, dans lequel l'espace du tribunal est purement symbolique, Hanoun choisit de ne pas insérer d'images d'archives. Dans son œuvre, Hanoun privilégie le lien avec le spectateur qu'il considère comme un témoin Comme l'explique Ophir Levy, Hanoun laisse le specateur substituer ses propres images d'archives à celles des crimes, il :

> invente […] une forme spécifiquement cinématographique de déliaison qui exprime les enjeux d'un tel procès. […] (Cet) impensable se traduit également, dans le film de Marcel Hanoun, par une étrange séance de projection d'images d'archives. Alors même que le bruit du défilement des diapositives se fait entendre, l'écran blanc du tribunal demeure vierge d'images aux yeux du spectateur. C'est donc à ce dernier d'accomplir sa propre projection en déposant sur l'écran l'archive intime de ses souvenirs, c'est-à-dire son propre souvenir des archives. Le caractère de fable politique de *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung* aurait été sans doute amoindri par le recours à des archives historiquement datées et situées, Marcel Hanoun craignant que l'image des crimes d'hier ne fasse écran à la perception vigilante de ceux d'aujourd'hui[1219].

Selon Laura Laufer[1220], Hanoun : « voyait dans le "hasard" de sa naissance sur un territoire éloigné de celui du *yiddishand*, comme une blessure coupable. Il mesurait qu'il devait à cette seule circonstance de n'avoir pas connu le sort ou le danger d'être assassiné dans la Solution finale ». Maria Landau rapporte que l'idée du film lui vient de la lecture du livre de Robert Merle *La mort est mon métier* [1221]. L'histoire du commandant d'Auschwitz, Rudolf Hoëss l'inspire. Selon elle, c'est à partir de ce moment que :

> il décide de faire un film. Il s'enferme chez lui et ne ressort que quand il a construit l'histoire et le dispositif. Faire le film du procès d'un criminel de

[1219] LEVY Ophir, « De la hantise des archives, Le réinvestissement fictionnel des images d'archives de la déportation dans le cinéma des années 1960 », 2016, p. 75-103.
[1220] Laura Laufer est critique de cinéma et a également enseigné l'histoire du cinéma. Voir ses entretiens avec Marcel Hanoun accessibles à l'adresse : http://www.lauralaufer.com/spip/la-parole/article/hommage-entretiens-avec-marcel.
[1221] LANDAU Maria, « Hommage à Marcel Hanoun », *Psychanalyse actuelle*, 18 novembre 2012, http://www.psychanalyseactuelle.com/le-regard-qui-bat/archives/hommage-marcel-hanoun.

> guerre. C'est une fiction mais toutes les paroles sont vraies Il construit un plein Paris et grâce au cinéma le procès d'un génocide, de la cruauté absolue de "l'inhumanité" d'un bourreau. Il y aura des juges, un jury d'assise, des témoins et le criminel qui vit en liberté dans sa famille et vient tous les jours pour participer à son procès. Et un journaliste, prenant des notes et racontant petit à petit l'histoire, toute l'Histoire. Ce journaliste c'est nous c'est le spectateur. Un seul mot n'EST jamais prononcé, mais l'auteur pensait qu'il était là en surbrillance dans chaque creux et chaque silence absent et d'autant plus présent, c'est le mot "juif". Pour le cinéaste, ce mot à travers la fiction devait crever l'écran […].

b. Costa-Gavras

Le réalisateur Costa-Gavras est lui aussi un exilé. Né en février 1933 à Arcadie dans le Péloponnèse, de parents d'origine russe, il doit quitter son pays à l'âge de 22 ans. L'exil a une place importante dans sa vie. C'est d'abord celui de son père. Le réalisateur raconte :

> J'ai vécu à Athènes. Mais on y mourait de faim en 1941 et mes parents m'ont emmené dans la montagne, où nous avons passé les quatre ans d'Occupation dans un village. La région où nous vivions était libérée par le Front national de libération grec. Les Allemands sont passés trois fois dans cette zone, qu'ils jugeaient infectée de maquisards. Alors seuls les enfants et les vieilles femmes ne se réfugiaient pas dans la montagne. Mon père était dans la résistance communiste sans l'être lui-même. Après la guerre civile, on le lui a fait payer en l'expédiant aux îles ou en l'emprisonnant. Il a perdu son travail jusqu'en 1955. Quant à moi, je ne pouvais pas aller à l'université puisqu'il fallait, pour être étudiant, présenter un certificat selon lequel toute la famille avait « des sentiments nationaux corrects[1222].

Dans une interview au journal *Le Monde*, il ajoute : « Je ne serais pas arrivé là si je n'avais pas entendu, un jour, ma mère dire à mon père, pensant que je ne l'entendais pas : *«* Il n'y a pas de place pour lui, ici. Ici, cela voulait dire en Grèce, où il n'y avait pas d'avenir. Je suis donc parti pour la France[1223] ».

[1222] Entretien avec Fodé Sylla, *L'Humanité*, 12/04/2002, https://www.humanite.fr/node/263556.
[1223] GURREY Béatrice, « Costa-Gavras : l'âme du cinéma est française », *Le Monde*, 03/11/2019, https://www.lemonde.fr/cinema/article/2019/11/03/costa-gavras-l-ame-du-cinema-est-francaise_6017849_3476.html.

c. Charles Binamé

Charles Binamé, réalisateur de *Hunt for Justice*, est né en Belgique en 1949. Il quitte sa terre natale pour le Québec, qu'il rejoint en bateau avec ses parents à l'âge de sept ans. Il évoque les raisons qui poussent sa famille à émigrer au Canada ;

> Mon père qui avait fait cinq années de captivité en Allemagne, s'inquiétait en 1956 de la satellisation des pays de l'Est par les Russes. Ceux-ci l'avaient libéré, mais à cause de ce qu'il avait vu, ceux-ci lui faisaient craindre pire que les allemands[1224].

Profondément attaché à sa terre d'élection, le Canada (il parle d'ailleurs désormais avec un fort accent québécois), l'œuvre de Binamé est marquée par une quête forte de son identité. Il raconte avoir voyagé dans tous les coins du Québec pour « « l'investiguer et l'investir. […]. Je me suis inscrit dans le paysage. C'est vraiment un choix d'immigrant que j'ai fait[1225] ». Il ajoute :

> Je me souviens que tout jeune, j'ai décidé d'appartenir à cette terre québécoise, à ce pays. Dès que j'ai pu, je l'ai parcouru en tous sens, j'en ai connu les gens et fouillé la culture, les auteurs, les artistes. Le hasard, mais l'était-ce, a voulu que ma cinématographie et mes documentaires s'attachent à parler du pays, de ses héros réels ou fictifs, de ses artistes. Si vous regardez ma cinématographie (Wikipédia), vous constaterez que j'ai touché à des icônes comme Maurice Richard, mais par son biais, surtout à l'histoire de son époque canadienne-française, à Séraphin, Blanche et Marguerite Volant, œuvres ayant toutes à voir avec la colonisation du territoire à des époques différentes de la naissance du pays[1226].

Charles Binamé réalise des documentaires sur des personnages forts qui ont marqué l'histoire du Canada comme le peintre Pierre Gauvreau, le cinéaste Gilles Carle et le poète Denis Vanier. Il réalise aussi des œuvres à propos de personnages fictifs ou réels qui ont marqué l'imaginaire collectif, comme Maurice Richard et Séraphin Poudrier. Il s'explique sur ses choix : « C'est important, parce que ça parle de nous. Nous sommes la somme des gens qui nous ont précédés. Mais il faut le réaliser, il faut en tenir compte, et ce, que nous aimions ou pas ces personnages. Il faut nommer nos réalités désirables et non désirables, parce que

[1224] Entretien personnel avec Charles Binamé le 12 juin 2020.
[1225] Interview donnée au journal *La Presse*, 26 /09/2017, https://www.lapresse.ca/cinema/cinema-quebecois/entrevues/201709/26/01-5136759-charles-biname-le-gout-du-risque.php.
[1226] Entretien personnel avec Charles Binamé le 12 juin 2020.

nous sommes faits de tout ça aussi[1227] ». Ce sont ces mêmes motivations qui le poussent à réaliser un téléfilm sur le personnage de la procureure Louise Arbour, également canadienne. Il explique : « Je pense qu'il faut laisser des jalons à propos de choses qui sont importantes pour notre société ». Il ajoute : « Comment rester insensible à la magnifique percée réalisée par la Juge Arbour alors que nous nous lamentons trop souvent de notre impuissance à inculper les responsables des crimes et exactions, des injustices[1228]? ».

En juin 2021, Charles Binamé reçoit du Québec la médaille de Chevalier de l'Ordre National en récompense de son travail. Très ému, il nous écrit :

> Je reçois ce mois-ci un bel honneur de mon pays d'accueil. Le garçon de sept ans qui, il y a bien des années, découvrait l'estuaire du Saint-Laurent à la proue du transatlantique italien qui l'amenait à Québec, aura tant et si bien exploré, sondé et aimé son pays d'adoption que celui-ci lui remettra plus de soixante ans plus tard la médaille de Chevalier de l'Ordre national du Québec, une récompense remise aux citoyens qui auront marqué l'évolution et le rayonnement du Québec. Une magnifique reconnaissance[1229].

d. Miroslav Terzić

Avec *Ustanicka Ulica*, le réalisateur serbe, Miroslav Terzić propose, rappelons-le, de suivre le parcours d'un jeune procureur amené à enquêter sur un groupe paramilitaire impliqué dans des crimes commis en ex-Yougoslavie. Il s'attaque donc à un sujet propre à son pays et est assisté dans cette tâche par, Gordan Kicic, un acteur populaire né à Belgrade, qui joue le rôle du procureur mais qui est également à l'origine du film. Dans leur démarche, les deux hommes sont guidés par des motivations qui évoquent celles des réalisateurs allemands évoqués un peu plus haut. Ils invoquent en effet : un film « à propos d'une époque révolue mais sous l'ombre de laquelle nous vivons toujours[1230] », un sujet important pour eux, une fiction basée sur des faits réels. Et surtout, l'un des acteurs principaux du film, Uliks Fehmiu affirme, lors d'une interview à la télévision : « Je considère que seul

[1227] *Ibid.*
[1228] *Ibid*.
[1229] Courriel de Charles Binamé reçu le 13 juin 2021.
[1230] CABRIC Nemanja, « War Crimes Thriller Hits Serbian Screens », *Balkan Transitional Justice*, 14 mars 2012, http://www.balkaninsight.com/en/article/war-crimes-thriller-hits-serbian-screens.

celui qui a une attitude critique sérieuse envers son propre peuple est le seul qui l'aime vraiment[1231] ».

Fehmiu raconte avoir reçu de nombreux témoignages de personnes ayant vécu des histoires similaires dans leurs pays. Cependant, ce film Serbe demeure assez isolé dans cette partie du monde. Si un certain nombre de films ont été réalisés au sujet de la guerre en ex-Yougoslavie par des réalisateurs Serbes ou Bosniaques[1232], ils évoquent le sujet de la guerre, du souvenir, des survivants, du trauma. Aucun autre film serbe à notre connaissance ne porte sur la justice. Ce « vide » que l'on retrouve également au sujet de la justice après le génocide des Tutsi au Rwanda, et qui a été également relevé plus généralement au sujet des films de fiction sur la justice des crimes de masse, est sans doute dû au caractère relativement récent du conflit, mais peut-être aussi à un manque de maîtrise ou d'intérêt pour le sujet. Relevons également que Miroslav Terzic et Gordan Kicic étaient tous deux des jeunes hommes pendant la guerre. Terzic avait vingt-cinq ans et Kicic dix-sept ans. Ils ne sont donc pas à proprement parler la « seconde génération ». Mais le faible laps de temps écoulé depuis la guerre des Balkans ne permet pas encore d'assister au phénomène de « seconde et troisième génération » observé en Allemagne. Il faudra sans doute encore un peu de temps pour qu'une jeune génération de réalisateurs s'emparent du sujet de la justice en ex-Yougoslavie et au Rwanda.

e. Arthur Hiller

Arthur Hiller, réalisateur de *The Man in the Glass Booth*, est aussi issu de l'immigration : bien que né lui-même au Canada, ses parents ont quitté la Pologne en 1912. Les parents possèdent un magasin d'instruments de musique et jouent dans un théâtre yiddish à Edmonton, la ville où ils se sont installés. Leur fils aide à monter et à peindre des décors dès l'âge de sept ans et commence à interpréter de

---

1231

https://translate.google.com/translate?hl=fr&sl=sr&u=http://www.novimagazin.rs/opusteno/uliks-fehmiu-kako-sam-prihvatio-ulogu-ratnog-zlocinca-video&prev=search.

1232 Une vingtaine de films serbes ou bosniaques ont été réalisés depuis 1994 : *MGM Sarajevo*: *Man, God and the Monster*, Ismet Arnautalic, Bosnie, 1994 ; *Comment la guerre a commencé sur mon île*, Vinko Bresan*,* Croatie, 1996 ; *Tragédie burlesque,* Goran Markovic, Serbie, 1996 ; *Joli village, jolie flame,* Srdjan Dragojevic, Serbie, 1996 ; *Le cercle parfait,* Ademir Kenovi, Bosnie, 1997 ; *Savior*, Predag Antonijevic, USA, 1998 ; *Baril de poudre*, Goran Paskaljevic, Serbie, 1999 ; *No Man's Land,* Danis Tanovic, Bosnie, 2001 ; *10 minutes,* Ahmed Amamovic, Bosnie, 2002 ; *Sarajevo mon amour,* Jasmila Zbanic, Bosnie, 2005 ; *Buick Riviera,* Horan Rusinovic, Croatie, 2008 ; *Premières neiges,* Aida Begic, Bosnie, 2008, d'après Jean Michel Frodon, "Les guerres en ex-Yougoslavie", *CdC*, nº 638, octobre 2008. p. 74-75.

petits rôles à onze ans. Juste après la création de l'État d'Israël, alors qu'éclate la première guerre contre les nations arabes, lui et sa femme se portent volontaires auprès de l'armée israélienne à plusieurs reprises, mais ils sont refoulés. Hiller est admiratif du jeune État[1233] :

> I admire their [Israelis'] determination and dignity of purpose with high ethical standards as they try to make their country safe *for* democracy, while the countries around them try to make the Arab world safe *from* democracy[1234].

Avec *The Man in the Glass Booth,* Hiller semble d'une certaine manière prendre une sorte de revanche sur le sort qui l'a empêché de se battre aux cotés des soldats israéliens. En mettant en scène l'arrestation et le jugement du criminel Adolf Dorff, Hiller redonne en quelque sorte une place centrale à l'État d'Israël dans la traque et l'arrestation des nazis. Dans son film, bien plus que dans la pièce de théâtre dont il est inspiré, les israéliens ont le « beau rôle », celui de justiciers respectueux de toutes les règles d'une procédure judiciaire savamment orchestrée et permettant aux droits de la défense de s'exprimer. Face à un public déchaîné, les juges et la procureure ne se départissent pas de leur calme, s'adressant à l'accusé avec respect et professionnalisme. Mais certains réalisateurs vont au-delà de leur mission de rendre compte auprès des spectateurs de l'histoire, de leur histoire. Leurs scénarios s'inspirent parfois directement de leurs vies Et certains personnages de leurs œuvres reprennent à leur compte des éléments de l'histoire intime du réalisateur ou du scénariste, endossant eux-mêmes une responsabilité face à l'histoire.

2.2 L'irruption de l'histoire personnelle (du réalisateur, du scénariste, des acteurs) dans la fiction

2.2.1 L'histoire de Joe Eszterhas

L'histoire de *Music Box* est particulièrement édifiante. Le scénario est l'œuvre de Joe Eszterhas. Né en Hongrie, il a vécu dans des camps de réfugiés en Autriche avant d'émigrer avec ses parents aux États-Unis. Il n'a pas d'origines juives.

[1233] Pour plus de détails sur Arthur Hiller voir plus loin dans ce travail : « J'admire leur détermination [les Israéliens] et la dignité de leur objectif, avec des normes éthiques élevées, alors qu'ils essaient de rendre leur pays sûr pour la démocratie, tandis que les pays qui les entourent essaient de protéger le monde arabe de la démocratie ».

[1234] « J'admire leur détermination [les Israéliens] et la dignité de leur objectif, avec des normes éthiques élevées, alors qu'ils essaient de rendre leur pays sûr pour la démocratie, tandis que les pays qui les entourent essaient de protéger le monde arabe de la démocratie ».

Eszterhas travaille d'abord comme journaliste pour le magazine *Rolling Stones* à Los Angeles. Il devient ensuite scénariste, et obtient un certain succès avec *Betrayed*[1235] et *Basic Instinct*[1236]. Il est également l'auteur de plusieurs romans. Eszterhas explique que l'idée du scénario de *Music Box* lui est venue après avoir reçu la visite d'une femme qui avait été dans le même camp de réfugiés que lui. Paul Chatkow raconte :

> The woman was 10 years older, she had seen the wartime horrors from a different angle and she had ended up joining a convent. But Mr. Eszterhas soon realized they carried a common burden, the burden of children deeply marked by the horrors of war and anti-Semitism, children growing up haunted by the shame of war crimes.
>
> We were talking about that whole period, and about our parents, and she broke down and sobbed and told me she had discovered her father was one of the Csendors, one of those who had forced the Jews out of the ghettos in Budapest, who had led the Jews onto the trains. Those trains, of course, led to Nazi concentration camps like Auschwitz, Bergen-Belsen and Treblinka. Mr. Eszterhas was deeply moved by her story, by seeing his own childhood fears become shockingly real, and years later, over a lunch discussing script ideas, out it came, the first thread of a character through whom he could begin to tell their common story: A modern woman lawyer in Chicago suddenly discovers her own father is accused of war crimes[1237].

Eszterhas a grandi dans un environnement de réfugiés hongrois dans lequel l'antisémitisme était encore très présent. Une partie de son entourage hongrois sont en réalité des « crypto-nazis » qui ont fui la Hongrie en se présentant en tant qu'opposants au communisme. Son enfance et son adolescence sont marqués par

---

[1235] Costa-Gavras, États-Unis, 1988.
[1236] Paul Verhoeven, États-Unis, 1992.
[1237] CHATKOW Paul, « From the *Music Box*… », art. Cite : « La femme avait 10 ans de plus, elle avait vu les horreurs de la guerre sous un angle différent et elle avait fini par rejoindre un couvent. Mais M. Eszterhas s'est vite rendu compte qu'ils portaient un fardeau commun, celui d'enfants profondément marqués par les horreurs de la guerre et l'antisémitisme, des enfants qui grandissent hantés par la honte des crimes de guerre. Nous parlions de toute cette période, et de nos parents, et elle a éclaté en sanglots et m'a dit qu'elle avait découvert que son père était l'un des Csendors, l'un de ceux qui avaient forcé les Juifs à sortir des ghettos de Budapest, qui avaient conduit les Juifs dans les trains. Ces trains, bien sûr, menaient aux camps de concentration nazis comme Auschwitz, Bergen-Belsen et Treblinka. M. Eszterhas a été profondément ému par son histoire, par le fait de voir ses propres peurs d'enfant devenir terriblement réelles, et des années plus tard, lors d'un déjeuner où il discutait d'idées de scénario, est apparu le premier fil conducteur d'un personnage à travers lequel il pourrait commencer à raconter leur histoire commune : 'Une avocate moderne de Chicago découvre soudain que son propre père est accusé de crimes de guerre' ».

une réflexion sur la responsabilité de son pays d'origine dans l'Holocauste. Chatkow poursuit :

> Long afterward, just the sound of a siren, or the mention of the Hungarian word Nyilas, meaning Arrow Cross, would make him tremble with fear. And even long after his family had moved to Ohio to start a new life in America, young Joe Eszterhas was tormented by feelings of shame and guilt, by fears that his very own flesh and blood might have committed war crimes[1238].

Loic Blavier rapporte qu'Eszterhas était très préoccupé par le passé de la Hongrie et son attitude pendant la guerre :

> Ayant grandi dans un environnement de réfugiés hongrois où l'antisémitisme avait encore fortement voix au chapitre, Eszterhas se prit à songer à la responsabilité de son pays d'origine dans l'holocauste. Il ne fit « qu'emprunter » le cas de Demjanjuk pour la faire coller à sa propre conscience…[1239].

Eszterhas explique que pour sa génération la question « qu'a fait mon père pendant la guerre » représentait potentiellement un terrible cauchemar personnel. C'est ce cauchemar qui se réveille après sa conversation avec la réfugiée hongroise. C'est alors qu'il décide d'écrire le scénario du film et se rend à Jérusalem pour assister au procès de Demjanjuk. Il fait part de son projet d'écriture à son ami Irwin Winkler[1240] qui décide de le soutenir. Eszterhas se plonge alors dans sa recherche. Il va visiter les camps de Dachau et Mathausen, se rend en Israël pour visiter notamment des mémoriaux et musées sur l'Holocauste. Il passe également quatre jours au procès de John Demjanjuk. Il raconte à Paul Chatkow avoir été horrifié par l'attitude du criminel :

> I watched him for four days, and what I saw was this man who I was convinced had done the most heinous, the most horrible things, sitting there twinkly-eyed and friendly, as if he had completely compartmentalized this horror and stuck it into a totally separate part of his being. I was watching something so banal,

---

[1238] « Longtemps après, le simple son d'une sirène, ou la mention du mot hongrois Nyilas, qui signifie Croix fléchée, le faisait trembler de peur. Et même longtemps après que sa famille eut déménagé dans l'Ohio pour commencer une nouvelle vie en Amérique, le jeune Joe Eszterhas était tourmenté par des sentiments de honte et de culpabilité, par la crainte que sa propre chair et son propre sang aient pu commettre des crimes de guerre ».

[1239] BLAVIER Loïc, « *Music Box*, Costa-Gavras », *Tortillapolis,* 18 avril 2009, consultable en ligne sur http://tortillapolis.com/critique-film-music-box-costa-gavras-1989/.

[1240] Producteur de *The Right Stuff*, *Raging Bull* et la série des *Rocky* avec Sylvester Stallone.

> in terms of the way he was acting, and so commonplace and everyday, that it was even more horrifying[1241].

Un an environ après la sortie du film, son propre père est accusé par la justice américaine d'avoir rédigé dans la Hongrie des années trente un livre antisémite incitant à la violence. Dans les années 30, Istvan Eszterhas, écrivit en effet un livre intitulé *Nemzet Politika* (*National Policy*), dans lequel il désignait les Juifs comme « parasites ». Il écrivait notamment « The iron fist of the law must be applied to this parasitic race[1242] ». Il publia également des centaines de pamphlets antisémites et d'éditoriaux tout en travaillant pour le ministère de la Propagande du régime pro fasciste hongrois, et organisa un autodafé. Bien que niant être cet homme, Istvan Eszterhas est rapidement reconnu coupable. Joe Eszterhas a toujours nié avoir été au courant au sujet du passé de son père, avec lequel il coupa alors les ponts définitivement. Dans ses mémoires, il raconte avoir été dévasté d'apprendre le passé de son père :

> ''Nemzet Politika'' read like the Hungarian version of 'Mein Kampf', [...] I knew my father wasn't a murderer or torturer, literally speaking. He didn't kill or torture Jews with his own hands. But did the words he wrote and said cause those who read and heard them to murder and torture Jews? […] He was my inspiration and support but I tried to stop loving my father in 1990[1243].

La journaliste Sharon Waxman raconte que l'écriture de *Music Box* a été une sorte de démarche expiatoire pour Eszterhas. Elle ajoute qu'il a caché cette affaire à ses proches amis :

> But he was unprepared for the knowledge that his father had been part of fascism's diabolical machinery. He said he felt that he could not tell friends in

---

[1241] CHATKOW Paul, « From the *Music Box*… », art. cité : « Je l'ai observé pendant quatre jours, et ce que j'ai vu, c'est cet homme qui, j'en étais convaincu, avait fait les choses les plus odieuses, les plus horribles, assis là, l'air heureux et amical, comme s'il avait complètement compartimenté cette horreur et l'avait placée dans une partie totalement séparée de son être. J'étais en train de regarder quelque chose de si banal, par rapport à la façon dont il agissait, et de si ordinaire et quotidien, que c'était encore plus horrible ».

[1242] « La main de fer de la loi doit être appliquée à cette race parasite ».

[1243] WAXMAN Sharon, « In a Screenwriter's Art, Echoes of His Father's Secret », 18 mars 2004, https://www.nytimes.com/2004/03/18/movies/in-a-screenwriter-s-art-echoes-of-his-father-s-secret.html. « *Nemzet Politika* se lit comme la version hongroise de *Mein Kampf*, je savais que mon père n'était pas un meurtrier ou un tortionnaire, littéralement parlant. Il n'a pas tué ou torturé des Juifs de ses propres mains. Mais les mots qu'il a écrits et prononcés ont-ils poussé ceux qui les ont lus et entendus à tuer et à torturer des Juifs ? Il était ma source d'inspiration et mon soutien, mais j'ai essayé de cesser d'aimer mon père en 1990 ».

> Hollywood, many of whom were Jewish. He stopped writing for a time, and bowed out of a lucrative rewrite job[1244].

Si Istvan Eszterhas est entendu à plusieurs reprises par la justice, la procédure n'est pas finalisée et il n'est pas condamné. Son fils estime que la justice américaine a renoncé à condamner le père pour l'épargner. Il explique ne pas éprouver de haine:

> I don't think, when all is said and done, that he did what he did because he was a hater. […] It's worse than that. He did it for career reasons. He did it to get ahead in a society that was anti-Jewish. I've thought about it a lot, and I've decided that that's worse. […] He sent me a declaration saying that he'd regretted writing the book. That its conclusions were wrong. I came to the conclusion that I really loved my father. The book is a kind of love story with my dad. He was human. He did bad things. It's the responsibility of the son to do penance, to correct what the father has done[1245].

La dernière phrase de la citation de Eszterhas paraît particulièrement intéressante ; il explique se sentir responsable des actes commis par son père et utilise le mot de « pénitence » (*penance*). Cette notion renvoie à la promesse à accomplir évoquée un peu plus tôt dans ce travail et à cette volonté d'« exorciser ses démons ». En écrivant le scénario de *Music Box*, Eszterhas a bel et bien « exorcisé ses démons ». Il ne pouvait pas ignorer que son père avait probablement participé d'une manière ou d'une autre à la persécution des Juifs hongrois. Il est possible d'imaginer que son inconscient a sans doute joué un rôle important en lui dictant le thème de son scénario. Une façon pour lui de « réparer » les fautes commises par son pays. Ajoutons que tout comme Esztheras, la famille de Demjanjuk n'était pas au courant du passé de celui-ci mais à la différence du scénariste, a continué à croire à son innocence. Un journaliste rapporte ainsi :

> les enfants ne comprennent même pas les questions des journalistes. "On nous demandait notre avis, rapportera plus tard Irène, alors âgée de 17 ans. "Notre

---

[1244] WAXMAN Sharon, « In a Screenwriter's Art… », art. Cite : « Mais il n'était pas préparé à apprendre que son père avait fait partie de la machinerie diabolique du fascisme. Il a dit qu'il ne pouvait pas le dire à ses amis d'Hollywood, dont beaucoup étaient juifs. Il a arrêté d'écrire pendant un certain temps, et s'est retiré d'un travail lucratif de réécriture ».

[1245] Extraits du livre de ESZTERHAS Joe, *Hollywood Animal, a Memoir*, New York, Alfred A. Knopf, 2004 : « Je ne pense pas, en fin de compte, qu'il ait fait ce qu'il a fait parce qu'il était haineux. C'est pire que ça. Il l'a fait pour des raisons de carrière. Il l'a fait pour avancer dans une société qui était anti-juive. J'y ai beaucoup réfléchi, et j'ai décidé que c'était pire. [...] Il m'a envoyé une déclaration disant qu'il regrettait d'avoir écrit le livre. Que ses conclusions étaient erronées. J'en suis arrivé à la conclusion que j'aimais vraiment mon père. Le livre est une sorte d'histoire d'amour avec mon père. Il était humain. Il a fait de mauvaises choses. C'est la responsabilité du fils de faire pénitence, de corriger ce que le père a fait ».

> avis sur quoi?" répondions-nous. Nous n'avions aucune idée de ce qui se passait." La famille, soudée autour du paterfamilias, entame une grève de la faim. John Jr, 11 ans à l'époque, s'engage sans le savoir dans le combat de sa vie : prouver l'innocence de son père[1246].

La famille de Demjanjuk l'a soutenu tout au long des différents procès. Sa fille, Irène Nishnic, a ainsi affirmé au cours du procès à Jérusalem en février 1988 : « It's all been lies from the beginning to end[1247] ». En 2012, son petit-fils, John Demjanjuk Jr a affirmé à des journalistes : « [John Demjanjuk] loved life, family and humanity. History will show Germany used him as a scapegoat to blame helpless Ukrainian POWs for the deeds of Nazi Germans[1248] ». Dans une série diffusée notamment sur Netflix[1249], des témoignages de la famille du criminel (notamment de son gendre et de son petit-fils) montrent qu'ils continuent à croire à son innocence et à défendre son honneur. Tel n'est pas le cas d'Esztheras, qui n'a jamais mis en doute les accusations émises contre son père. La responsabilité qu'évoque Esztheras renvoie à celle des réalisateurs allemands décrite auparavant. C'est ce sentiment de responsabilité qui mène probablement certains scénaristes ou réalisateurs à mêler étroitement réalité personnelle et fiction dans leurs œuvres. Si Joe Esztheras fait en quelque sorte œuvre de pénitence en écrivant un scénario très personnel, dans lequel il insuffle des bribes de son passé, de son présent et peut-être de son avenir, il nous semble que d'autres cinéastes ont procédé de même, ajoutant à leurs œuvres des éléments très personnels sans parfois en prendre conscience au moment de la réalisation du film.

2.2.2 L'histoire de Giulio Ricciarelli

L'exemple le plus frappant de cette forme de déni est sans doute celui de Giulio Ricciarelli. Les origines doubles du réalisateur, né en Italie et élevé en Allemagne,

---

[1246] Envoyé special, « Ivan Demjanjuk, parcours d'un gardien de camp nazi », *L'Express*, 30/11/2009, https://www.lexpress.fr/actualite/monde/europe/ivan-demjanjuk-parcours-d-un-gardien-de-camp-nazi_831666.html.

[1247] *LA Times*, 18/02/1998, https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1988-02-18-mn-43795-story.html : « Ce ne sont que des mensonges du début à la fin ».

[1248] The Associated Press and Ofer Aderet, « Demjanjuk's son: my father was scapegoat for Nazi Crimes », *Haaretz*, 17/03/2012, https://www.haaretz.com/jewish/2012-03-17/ty-article/demjanjuks-son-my-father-was-scapegoat-for-nazi-crimes/0000017f-dc76-df62-a9ff-dcf7fa150000 : « John Demjanjuk aimait la vie, la famille et l'humanité. L'histoire montrera que l'Allemagne s'est servie de lui comme d'un bouc émissaire pour rendre les prisonniers de guerre ukrainiens impuissants responsables des actes des nazis allemands ».

[1249] *The Devil Next Door* (documentaire), Yossi Bloch, Daniel Sivan, États-Unis, 2019.

ont déjà été relevées, origines qui ont certainement influencées non seulement sa carrière mais également sa façon de réaliser. L'histoire de Fritz Bauer, du procès Francfort et du silence de l'Allemagne dans les années 60 surgit dans la vie de Ricciarelli un peu par hasard. Cantonné à la réalisation de films publicitaires, et à des rôles au théâtre, Ricciarelli n'a aucune expérience de la réalisation de longs métrages. Il sait qu'il veut faire un film de fiction mais n'a pas réellement d'idée sur le thème qu'il choisira. L'idée du film ne vient pas de lui mais d'Elisabeth Bartell. Dans une interview sur *France Inter* en avril 2015, le réalisateur raconte la genèse de son film :

> Quand on fait un film historique principalement avec ce sujet-là, c'est comme si on grimpe une montagne très très haute. Est-ce que vous passez par la face sud, la face nord ? Il faut choisir un chemin pour gravir cette montagne. On voulait principalement faire un film divertissant tout de même. Un film qui aurait une tension, un thriller qui referait plonger les gens dans cette époque. Et on a pris la décision d'inventer le jeune procureur comme un voyage émotionnel[1250].

Mais au moment où Ricciarelli écrit le scénario, et même après la réalisation, il ne perçoit pas encore à quel point ce choix lui est personnel. Dans cette même interview de *France Inter*, il s'explique sur le personnage de Radmann mais aussi sur son histoire intime :

> Ce jeune personnage fait ce voyage de la jeune démocratie tout d'abord ne rien savoir, être dégouté, s'écrouler, faire face à la vérité, et c'est le cœur du film. […] L'histoire de ce qui s'est véritablement passé entre dans la conscience des gens, cela devient quelque chose auquel tout le monde fait face. […] Quand j'étais petit garçon, quelqu'un a apporté un paquet de photos à l'école, j'avais 8 ans. Et je me souviens j'étais très profondément dévasté. Tout ce à quoi je croyais à ce moment-là était en ruines. Et je me souviens d'en parler à ma mère je ne pouvais pas comprendre. Et pendant toute cette recherche, ce sentiment ne m'a pas abandonné. Quand je lis, quand je vois ce qui s'est passé là-bas, il y a une incompréhension profonde, je n'arrive pas à comprendre[1251].

[1250] « L'humeur vagabonde », *France Inter*, m, traduction par Michel Zlotovski, 28/04/2015, https://www.franceinter.fr/emissions/l-humeur-vagabonde/l-humeur-vagabonde-28-avril-2015.
[1251] *Ibid.*

Ce passage de l'interview de Ricciarelli est très important. Ricciarelli a déjà évoqué cette découverte des photos dans son enfance avec d'autres journalistes et il l'évoquera d'ailleurs à nouveau par la suite. Mais la journaliste Kathleen Evin s'empare de cette « confidence » pour partager avec le réalisateur une interprétation quasi psychanalytique :

> Au fond Giulio Ricciarelli, vous êtes en train de nous dire que les sentiments qu'exprime le procureur Radman, ce jeune juriste qui va enquêter sous les ordres de Fritz Bauer, ce qu'il ressent d'abord cette incompréhension, puis cette sidération, puis cette honte qu'il porte, lui qui est né après tout ça, au fond ce sont vos sentiments à vous que vous avez écrit pour ce personnage ?

Un moment de flottement suit ces propos qui ne prennent pas véritablement la forme d'une question, mais plus d'une affirmation de la journaliste. Un peu ébranlé, le réalisateur répond « It's my… Yes » ce que l'interprète ne traduit pas. Ricciarelli poursuit :

> C'est ma propre expérience. Je recherche des histoires et finalement cela devient quelque chose d'extrêmement personnel. Et c'est vrai, c'était mon trajet personnel, et c'est ce que le public aime parce que l'histoire en elle-même, ce n'est pas un film. Il faut que ce soit une histoire personnelle, une histoire avec de l'émotion.

Dans l'interview du bonus de l'édition Blu Ray de son film, Ricciarelli revient sur cette « révélation » permise par la journaliste de *France Inter* :

> Après toutes mes recherches je ne parviens toujours pas à comprendre comment cela a pu avoir lieu. Comment des humains ont pu infliger cela à d'autres humains. Et dans un sens cette incompréhension et ce désespoir, cette détresse a vraiment contaminé le personnage principal, cela fait partie de son itinéraire. Mais c'était inconscient. J'en parle maintenant parce que mes interviews m'ont permis d'y penser et de comprendre le lien[1252].

Lors de notre rencontre à Berlin en mai 2019, nous évoquons cette « découverte » postérieure à la réalisation et à la sortie du film. Ricciarelli confirme qu'il a pris conscience très tard des similitudes entre le personnage du procureur Radmann et lui-même. Ce qu'il ne dit pas, et qu'il parvient impossible d'évoquer avec lui, est la place du père et cette obsession qui semble commune à beaucoup d'Allemands de la seconde génération, du rôle qu'il a pu jouer pendant la guerre.

[1252] Interview Ricciarelli, Blu Ray *Im Labyrinth des Schweigens*.

Cette figure du père sera évoquée plus précisément [1253] car elle semble avoir une place particulièrement importante dans les films du corpus. Dans le film de Ricciarelli, l'ombre du père plane sur le jeune procureur. Il est son inspiration, un personnage qu'il idéalise et vénère. Il conserve une photo de lui précieusement. Comme déjà évoqué, il s'avère que son père était en réalité membre du parti nazi, ce qui précipite le jeune procureur dans le désespoir et l'auto destruction avant qu'il ne se reprenne. Or le père de Giulio Ricciarelli est italien. Il n'a donc pas pu appartenir au parti nazi. Et de ce père, le réalisateur ne dit rien lors de notre rencontre. Tout juste mentionne-t-il au passage, comme cela a déjà été évoqué, que son grand père italien était un fasciste. Tout en ajoutant immédiatement après : « My german grand father was not a Nazi » comme pour dédouaner immédiatement la partie allemande de sa famille et écarter le moindre soupçon possible sur son passé et ses motivations. Cette phrase évoque très fortement le thème abordé par le livre d'Harald Welzer, *Grand-père n'était pas un nazi*[1254].

2.2.3 L'histoire de *Nichts als die Wahrheit*

Dans le film de Roland Suso Richter, *Nichts als die Wahrheit*, l'obsession du passé des parents est également présente ; Peter Röhm, l'avocat de la défense découvre au cours du procès de Mengele, le rôle joué par sa propre mère dans la politique nazie d'euthanasie alors qu'elle travaillait comme infirmière dans une clinique. À la différence du père de Johann Radmann (*Im Labyrinth des Schweigens)*, la mère est toujours vivante et peut faire son *mea culpa.* Le fils pardonne à sa mère, participant ainsi au scénario un peu convenu qui laisse une place importante quoique peu crédible, à la réconciliation entre les générations. Comme Matthias Steinle l'écrit : « Ainsi le cinéma devient-il une machine à réaliser nos rêves, à (ré) écrire l'histoire telle qu'on aurait voulu que cela se passe[1255] ». La remarque de Steinle est d'autant plus pertinente, que dans le film de Roland Suso Richter, la réalité semble rejoindre la fiction. L'acteur Heinrich George, le père de

[1253] Voir plus loin dans ce travail.
[1254] WELZER Harald, *Grand-père n'était pas un nazi. National-socialisme et Shoah dans la mémoire familiale*, avec la collaboration de Olaf Jensen et Torsten Koch, trad. de l'allemand (*Opa war kein Nazi*) par Olivier Mannoni, Paris, Gallimard, 2013. Cet ouvrage recueille les témoignages de 182 individus appartenant à 40 familles différentes. Il permet de faire apparaître une mémoire lacunaire de la génération des enfants et des petits-enfants par rapport à ce que certains grands-parents leur ont dit de leur passé durant le III[e] *Reich*.
[1255] STEINLE Matthias, « Adolf Eichmann à l'écran entre monstre et banalité de la banalité », dans LINDEPERG Sylvie, WIEVIORKA Annette, *Le moment Eichmann…, op. cit.*

l'acteur principal, Götz George, qui joue le rôle de Mengele, a collaboré avec les nazis et accepté de jouer dans des films de propagande nazie. Après la guerre, il est interné en Allemagne en raison de ses activités collaborationnistes. Son fils, comme s'il voulait se faire pardonner le crime de son père, a financé le film de Richter à hauteur de plus de 500 000 dollars. Kai Wiesinger (l'acteur qui incarne Peter Rohm) a quant à lui accepté de jouer sans contrepartie financière.

2.2.4 L'histoire de *Nuremberg*

Cette implication personnelle des protagonistes du film se retrouve dans *Nuremberg* (Yves Simoneau). Le scénariste, David W Rintels, a grandi à Nuremberg entre 1946 et 1948, son père, procureur, y ayant été envoyé par son pays pour assurer les procès de la zone sous contrôle américaine. L'acteur Sam Stone (qui joue le rôle de Julius Streicher), est le fils d'un rescapé des camps nazis. Enfin, la directrice de casting, Vera Miller, qui fut chargée de trouver des acteurs ressemblant à des nazis, a survécu à la Shoah en se faisant passer pour une catholique dans une petite ville non loin de Bratislava. La journaliste Naomi Pfefferman raconte : « The memories came flooding back […] during the audition process, when she worried she would break down as she listened to the actors delivering their lines again and again[1256] ».

2.2.5 Les fictions sur le Rwanda

Cette volonté de rendre la fiction « plus réelle » est sans doute propre au thème exploité, celui du génocide. Certains réalisateurs de fictions sur le génocide des Tutsi au Rwanda tournent sur les lieux des massacres ou ont recours à des figurants rescapés du génocide. Ainsi *100 Days* de Nick Hugues[1257] se déroule à Kibuye et dans le Home Saint-Jean[1258]. Le réalisateur a recours à des figurants non-professionnels qui ont vécu le génocide, du côté des victimes comme de celui des bourreaux. Comme le souligne Nathan Réra, Hugues est confronté à des difficultés lors du tournage : « la plupart des interprètes de son film étant des amateurs, leur

[1256] PFEFFERMAN Naomi, « Nuremberg reprised », *Jewish Journal*, July 13, 2000, http://jewishjournal.com/culture/arts/3058/ **:** « Les souvenirs lui sont revenus [...] pendant les auditions, alors qu'elle craignait de s'effondrer en écoutant les acteurs prononcer leur texte encore et encore ».

[1257] 2001, Rwanda-États-Unis.

[1258] L'église Saint-Jean de Kibuye, à environ 130 km à l'ouest de Kigali, fut le théâtre de massacres de milliers de Tutsi durant le génocide de 1994.

jeu, alourdi par une surdramatisation des émotions peine à convaincre[1259] ». Avec *Opération Turquoise* (2007), alors qu'Alain Tasma choisit de faire jouer une scène de massacre dans une église par des survivants, il se heurte au même écueil. Il raconte :

> Je pensais arriver à filmer la peur dans son expression la plus brute. Or, je n'y suis pas parvenu. Lorsque les interhamwe[1260] donnaient l'assaut, les figurants tutsi ne pouvaient contenir de petits ricanements. C'était sans doute pour eux une manière de se protéger. J'ai donc dû refaire cette scène à plusieurs reprises. Nous n'étions pas au début du tournage, cela faisait déjà des semaines que j'étais au Rwanda. Mais la tension était trop forte. Les Tutsi ne me donnaient que ce qu'ils pouvaient : j'étais dans les limites du possible[1261].

En employant les termes de « limites du possible », Tasma semble indiquer que la fiction ne peut pas reproduire à l'identique ce qui s'est passé, ni le réparer. Ce processus d'identification est employé plus récemment, avec le film *Petit Pays*[1262]*,* adaptation du *best-seller* de Gaël Faye[1263]. Le livre, sans être autobiographique, s'inspire de l'enfance de Gaël Faye dans les années 1990 au Burundi. L'un des personnage principal du film est la mère du jeune Gaby, Yvonne, une Rwandaise mariée à un français. Elle est incarnée par l'actrice Isabelle Kabano qui a grandi à Kinshasa puis à Goma (RDC). En août 1993, Kabano, qui rêve de devenir comédienne, s'installe au Rwanda, où vivent ses grands-parents. Elle se souvient :

> En tant que Tutsi, il m'était très difficile de m'inscrire à l'école, raconte-t-elle. En 1993, je me souviens avoir vu un bus rempli d'hommes avec des machettes. Je n'oublierai jamais leurs regards meurtriers. […]. J'entendais fréquemment des appels au meurtre contre les Tutsi[1264].

Sa mère, inquiète, exige qu'elle rentre à Goma. Elle ne reviendra au Rwanda qu'en juillet 1994, juste après la fin du génocide des Tutsi, après la victoire du FPR[1265].

[1259] RERA Nathan, *Rwanda, entre crise morale et malaise esthétique*, Paris, Presses du Réel, 2014, p. 326.
[1260] Les *Interhamwe* (qui signifie en kinyarwanda « personnes qui s'entendent bien ») sont une milice au service du parti présidentiel, le MRND, composée de jeunes et chargés notamment d'assurer la sécurité des meetings du MRND ainsi que celle de ses cadres. Ils reçoivent un entraînement et un équipement militaire. Ils participent activement aux massacres durant le génocide de 1994 et en sont les principaux responsables.
[1261] RERA Nathan, *Rwanda…, op. cit.*
[1262] *Petit Pays*, Eric Barbier, France, 2020.
[1263] FAYE Gaël, *Petit Pays*, Paris, Grasset, 2016.
[1264] LEPIDI Pierre, « Isabelle Kabano, le Rwanda à fleur de peau *», Le Monde,* 14/07/2021.
[1265] Front Patriotique Rwandais.

Elle commence alors une carrière d'actrice, et joue dans *Sometimes in april*[1266], *Opération Turquoise*[1267] et *J'ai serré la main du diable* [1268], des films en lien avec le génocide des Tutsi. *Petit Pays* lui offre le premier rôle majeur de sa carrière. Bien que l'intrigue soit supposée se dérouler au Burundi, le film est tourné au Rwanda pour des raisons de sécurité. Le journaliste Pierre Lepidi raconte l'état d'esprit de l'actrice, pendant le tournage, une expérience troublante :

> Comment interpréter sa douleur ? Incarner sa folie ? Pendant des heures, Isabelle Kabano va s'absorber dans la contemplation des eaux sombres du lac Kivu pour puiser en elle ces émotions. Puis, au fil des scènes, le scénario va la pousser à explorer l'éventail de la dramaturgie. « Jusqu'au moment où je suis devenu Yvonne, explique la comédienne. Je suis entrée en elle jusqu'à ne plus pouvoir en sortir ». « Pendant le tournage, Isabelle était très distante, se souvient Gaël Faye. Elle était tellement dans son personnage que j'avais du mal à communiquer avec elle. Elle était à fleur de peau. C'était une expérience à la limite du traumatisme ». La mère de Gaby sombre, Isabelle Kabano vacille[1269].

L'actrice raconte que durant de longs mois, elle se sent « hantée » par le personnage d'Yvonne, elle est enfermée dans son rôle, comme si les fantômes du passé étaient venus s'installer en elle. Elle est « habitée ». « Je parlais comme elle, je respirais comme elle ». Au cours d'une soirée entre amis, elle parvient enfin à quitter son personnage en lisant à haute voix des passages du livre, en racontant des moments de sa vie marqués par le génocide, en expliquant en quoi le sort d'Yvonne lui rappelle autant le sien. Cette forme d'« auto thérapie » la libère. « J'ai symboliquement abandonné mon rôle et suis redevenue Isabelle » explique-t-elle. Mais elle ajoute « Yvonne vit toujours en moi[1270] ».

2.2.6 Les histoires personnelles des acteurs

D'autres réalisateurs prennent le parti d'intégrer à leur « casting » des acteurs ayant un « passé », soit parce qu'ils ont déjà incarné ce type de personnages dans d'autres films, soit parce qu'ils sont liés à l'histoire racontée par l'œuvre dans

---

[1266] Fiction, Rwanda, France, États-Unis, Raoul Peck, 2005.
[1267] Documentaire, France, 2007, Alain Tasma.
[1268] *Shake Hands with the Devil*, Fiction, Canada, Roger Spottiswoode, 2008.
[1269] LEPIDI Pierre, « Isabelle Kabano… », art. cité.
[1270] *Jeune Afrique*, 21/08/2020, https://www.jeuneafrique.com/1026862/culture/petit-pays-isabelle-kabano-en-interpretant-yvonne-je-suis-devenue-folle/.

laquelle ils apparaissent. Il est possible de se demander si certains acteurs n'ont pas ainsi développé une sorte d'orientation de leur carrière, une quasi identification à certains types de personnages, avec pour corollaire des « rôles qui leur collent à la peau ». Relevons également que la majorité de ces acteurs est d'origine allemande ; cette génération allemande d'acteurs nés parfois après la Shoah auraient en quelque sorte un sentiment de responsabilité, un devoir de réparation, voire même une « obsession », en acceptant de jouer des rôles soit de nazis soit de rescapés, parfois dans des films réalisés par des américains ou des anglais. Le plus jeune d'entre eux (il est né en 1981) est l'acteur allemand Alexander Fehling (Johann Radmann dans *Im Labyrinth des Schweigens*) qui semble avoir déjà à son actif un certain nombre de rôles « décisifs ». Fehling joue également le rôle de l'adjoint de la procureure Maynard dans *Sturm* mais il apparaît aussi dans *Inglorious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009) et dans *Et puis les touristes* (Robert Talheim, 2007). Dans ce dernier film, réalisé par un Allemand quelques années avant *Im Labyrinth des Schweigens*, Fehling incarne le personnage principal, Sven, un jeune Berlinois qui, effectuant son service civil à Auschwitz expérimente une sorte de « voyage », de parcours initiatique qui le mène d'une ignorance totale à la connaissance et à l'empathie. Ricciarelli le choisit sans hésiter pour jouer le rôle de Radmann parce que, dit-il : « J'avais vu plusieurs de ses films et je lui trouvais ce genre de magnétisme qu'avaient les stars du cinéma classique, chose que peu d'acteurs possèdent aujourd'hui et dont j'avais besoin pour mon personnage. En outre, ses traits sont très allemands, ce qui était important pour le rôle[1271] ». Cette dernière phrase du réalisateur, d'apparence anodine paraît révélatrice. La remarque de Ricciarelli ajoute un élément supplémentaire qui permet également de comprendre les raisons du choix d'acteurs allemands par certains réalisateurs. Alexander Fehling a un physique dit « aryen » : blond aux yeux bleus, grand, fière allure, il correspond parfaitement à l'image du « parfait allemand » mis en avant par les dirigeants de l'Allemagne nazie. Et pourtant, cet homme, bien que conforme extérieurement en tous points à ce « parfait allemand » va expérimenter une prise de conscience, un voyage vers la vérité, qui vont d'ailleurs altérer partiellement son physique. La transformation intérieure du personnage a donc un effet sur son extérieur. Relevons que Giulio Ricciarelli, bien qu'allemand, a un physique plutôt

[1271] LLANOS MARTINEZ Hector, « Giulio Ricciarelli, réalisateur », *Cineuropa*, 01/10/2014 https://cineuropa.org/fr/interview/264112/.

méditerranéen qui ne correspond donc absolument pas aux canons « aryens ». N'est-ce pas d'ailleurs, bien que cela ne soit qu'une supposition de notre part, l'une des raisons sans doute inconsciente de son choix d'un acteur au physique aussi aryen.

Maximillian Schell, est né avant la guerre, en 1930 en Autriche. Mais alors qu'il n'est qu'un enfant, ses parents quittent l'Autriche pour la Suisse au moment de l'Anschluss. Sa carrière hollywoodienne débute en 1958. Ses débuts seront marqués par de nombreuses apparitions dans des films allemands, à tendance « anti-guerre ». Il apparaît dans deux rôles principaux des films de notre corpus. Dans *Judgment at Nuremberg*, il est l'avocat de la défense, farouchement déterminé à démontrer l'innocence de ses clients en dépit de preuves accablantes. Quinze années plus tard, c'est avec cette même fougue qu'il incarne le personnage ambigu de Goldman/Dorf dans *The Man in the Glass Booth*). Dans ces deux films, Schell a un rôle fort, important et difficile. Dans *Judgment at Nuremberg* il est l'avocat de la défense du juge nazi Ernst Janning, peinant à justifier les actes de son client. La place qui est accordée à son personnage et le jeu d'acteur suscitent un certain nombre de réflexions. Il affirme en effet, pour délégitimer l'action du tribunal, que si les hommes de loi sont condamnés pour avoir soutenu leur pays, il faut que tous les Allemands soient jugés. Assez convaincant dans un premier temps, son personnage évolue cependant et il devient plus agressif, s'acharnant notamment sur les témoins de l'accusation, d'anciennes victimes de son client. Âgé de trente et un an à l'époque, Schell se voit décerner de nombreuses récompenses pour le rôle de Hans Rolfe, récompenses qui seront décisives pour sa carrière d'acteur. Le fait que Schell, outre ses qualités d'acteur, soit de langue maternelle allemande mais maîtrise également parfaitement l'anglais ont été déterminants pour la suite de son parcours. Outre *Judgment at Nuremberg* (dans lequel il s'exprime d'ailleurs en partie en allemand), ses origines lui ont valu des rôles de nazis dans de nombreux films portant sur la Seconde Guerre mondiale. Citons notamment *The Odessa File*[1272] dans lequel il est Eduard Roschmann un ancien SS, qui fait régner la terreur dans un camp de concentration nazi près de Riga ou encore *Counterpoint*[1273] dans lequel il est le général Schiller, un officier nazi épris de musique classique. Pourtant, Schell est également choisi pour incarner des personnages de Juifs. Dans *The Diary*

[1272] Ronald Neame, Royaume-Uni-Allemagne, 1974.
[1273] Charlton Heston, États-Unis, 1968.

of Ann Frank[1274], il est Otto, le père d'Anne Frank et dans *The Chosen*[1275], il est un militant sioniste. En 1975, quatorze années après *Judgment at Nuremberg*, il incarne un tout autre rôle, qui ne doit rien à ses origines autrichiennes cette fois mais sans doute plus à sa brillante carrière aux États-Unis. Dans *The Man in the Glass Booth*, face au Tribunal israélien, Schell met ses accusateurs devant leur propre culpabilité, tout comme il l'avait fait d'une certaine manière dans *Judgment at Nuremberg.* Avec ce film, Schell réconcilie en quelque sorte ses rôles passés et futurs en endossant le rôle d'un homme à la double personnalité, dont on ne sait jusqu'à la fin s'il est Juif ou nazi.

L'acteur allemand Burghart Klaußner est né à Berlin juste après la guerre, en 1949. Lars Kraume le choisit pour jouer le rôle de Fritz Bauer dans *Der Staat gegen Fritz Bauer.* Il explique ce choix, en dehors de l'expérience de Klaußner, par « l'âge de l'acteur (le même que celui de Bauer au moment où se déroule l'intrigue), mais aussi le même physique, la même maturité émotionnelle, la même rage innée et le même humour[1276] ». Klaußner affirme quant à lui : « Je voulais absolument jouer ce rôle de Fritz Bauer. Absolument. Parce que j'ai toujours voulu jouer un héros, un héros brisé. Il n'y a pas beaucoup de personnes de ce genre en Allemagne[1277] ». Klaußner exprime donc une forme d'engagement, de sentiment de responsabilité et le réalisateur souligne la façon dont l'acteur était « connecté à son personnage[1278] » durant le tournage, allant même jusqu'à lui ressembler de façon étonnante physiquement.

Figure 123 Burghart Klaußner dans Der Staat gegen Fritz Bauer procureur-

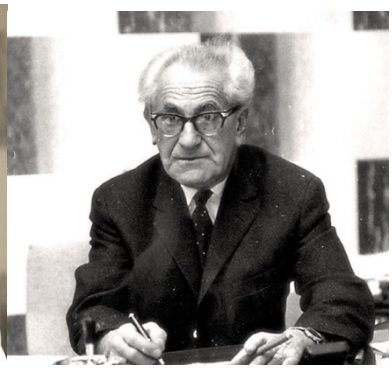


Figure 124 : Fritz Bauer, image d'archive http://kuiv.com/portfolio/fritz-bauer-un-contre-le-nazisme/

[1274] Boris Sagal, États-Unis, 1980.
[1275] Jeremy Kagan, États-Unis, 1981, film adapté du livre de Chaim Potok du même nom.
[1276] Interview du réalisateur reprise dans http://www.arpselection.com/category/tous-nos-films/historique/fritz-bauer-un-heros-allemand-351.html#interview.
[1277] http://cultures-j.com/fritz-bauer-un-heros-allemand-le-film-de-lars-kraume/.
[1278] http://www.arpselection.com/category/tous-nos-films/historique/fritz-bauer-un-heros-allemand-351.html#interview.

L'acteur apparaît également dans *The Reader* dans lequel il est le juge présidant le tribunal devant lequel comparaît Hanna Schmitz pour son rôle de gardienne du camp d'Auschwitz. Mais il est également le général nazi Arthur Nebe dans le film allemand *Elser un héros ordinaire*[1279].

Enfin, Ronald Zehrfeld naît en 1977 à Berlin Est. Dans *Der Staat gegen Fritz Bauer,* il est le jeune procureur Angermann, protégé de Bauer et homosexuel refoulé, incarnation de la jeune génération de juristes qui se battent par conviction pour faire juger les anciens nazis. Mais Zehrfeld apparaît également dans plusieurs films du réalisateur allemand Christian Petzold et notamment dans *Phoenix*[1280] qui raconte le retour de Nelly, une femme juive allemande rescapée d'un camp de concentration qui rentre à Berlin après avoir subi une opération chirurgicale qui modifie son visage, afin de retrouver son mari qui s'avère être le responsable de sa déportation. Zehrfeld joue le rôle de Johhny, le mari délateur de Nelly, un personnage ambigu qui a sacrifié sa femme pour de basses raisons matérielles. Le film de Petzold évoque le traumatisme et le mutisme des allemands d'après-guerre, au travers de l'aveuglement du personnage de Johnny qui ne reconnaît pas sa femme qui a subi une transformation physique (son visage, détruit par les nazis a été reconstruit complètement). Mais il évoque également l'aveuglement de Nelly qui refuse d'admettre la trahison de son mari en dépit de preuves flagrantes. Un an avant *Der Staat gegen Fritz Bauer*, Zehrfeld participe donc déjà à un film qui parle de la mémoire de la Shoah et des survivants mais aussi du silence de l'Allemagne post Holocauste.

Mais il semble qu'au-delà de leur fonction « thérapeutique », d'une promesse à accomplir, les fictions du corpus ont un autre objectif : celui de rétablir une forme de justice, le cinéaste se transformant ainsi lui-même en quelque sorte en « procureur ».

[1279] *Elser: Er hätte die Welt verändert,* Olivier Hirschbiegel, 2015. Arthur Nebe était un SS chef de la police criminelle nazie puis premier chef de l'Einzatsgruppe B. Il fut responsable de l'assassinat de plusieurs milliers de dizaines de personnes durant la Seconde Guerre mondiale. Peu après l'attentat de juillet 1944 contre Hitler, il fut soupçonné d'avoir des liens avec les conspirateurs. Il fut dénoncé, arrêté et exécuté quelques semaines avant la capitulation de l'Allemagne.

[1280] Allemagne, 2014.

3. Des fictions justicières : le cinéaste-procureur

L'idée selon laquelle le cinéma érigerait en héros des personnages acharnés à défendre les plus démunis n'est pas nouvelle. De nombreux films dénoncent les déficiences des systèmes politiques et judiciaires. En 1965 déjà, la canadienne Gisèle Tremblay expliquait :

> En marge des structures officielles, se développent […] des secteurs privilégies d'action d'où émergent, sans ressemblance avec le juge, un homme au visage multiple, le Justicier : investi par ses dons d'une sorte de mission, voué à la défense d'une loi non écrite, il atteint par excellence les foyers d'injustice négligée par le code, guidé par sa seule conscience et une impérieuse volonté d'agir. […] Sous un aspect ou sous un autre cependant, la présence singulière du justicier répond chaque fois à un double besoin fondamental : personnaliser la justice en incarnant toutes ses fonctions dans un homme supérieur ; affirmer hautement la permanence et l'universalité d'une justice qui dépasse le strict juridisme[1281].

Tremblay identifie un personnage de « justicier », citant en exemple Zorro, Robin des Bois, ou encore Tarzan. Elle estime que ces personnages sont « sans ressemblance avec un juge » mais qu'ils s'apparentent plus à des « justes », des figures chargées de rétablir la défense des droits aux yeux du plus grand nombre. Dans les fictions du corpus, même si des sortes de « super héros » apparaissent, il semble cependant que leur objectif est également de « rendre justice », de rétablir la vérité, comme cela a déjà largement été évoqué, en réécrivant parfois l'histoire, en comblant les vides, en braquant les projecteurs du cinéaste sur des zones d'ombre.

Se pose alors une autre question : si le procès présente des aspects cinématographiques, peut-on pour autant dire que le cinéma a une fonction justicière ? Et parlent-ils le même langage ? Ce sujet est peu exploré en France. Nathalie Goedert et Ninon Maillard, toutes deux historiennes du droit, ont fondé avec Stéphane Boiron le GRIMAJ (Groupe de Recherches en Analyse Juridique de l'Image) dont les travaux sont diffusés sur un blog[1282], rendant compte des activités de recherche dans le domaine de l'analyse juridique de l'image. Elles s'interrogent sur cette analyse juridique de l'image qui « vise à croiser dans une approche

[1281] TREMBLAY Gisèle, « Les grands justiciers », *Séquences*, nº 42, 1965, p. 20-28, https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1965-n42-sequences1155888/51793ac.pdf.
[1282] imaj.hypotheses.org.

volontairement transversale, les regards du cinéaste et du juriste en vue de dégager les enseignements juridiques portés par les images[1283] ». Leur hypothèse de travail est de « considérer l'image animée – par nature non juridique – quelle que soit sa nature et sa forme (fiction, documentaire, cinéma, télévision, vidéo) comme un matériau susceptible d'offrir un vaste terrain d'analyses depuis l'identification du droit dans l'image (règle, institution, symbole, concept, usage) jusqu'à l'appréciation de la culture juridique diffuse dont le cinéma se fait le véhicule ». Ces recherches sont cependant très isolées en France. Dans un ouvrage collectif [1284], le juriste Joël Hubrecht s'interroge à propos des films sur la guerre en ex-Yougoslavie : « en quoi les récits cinématographiques et judiciaires de la guerre diffèrent-ils et sur quels points se rejoignent-ils ou se complètent-ils ?[1285] ». Hubrecht estime que ces deux récits diffèrent profondément :

> Le récit judiciaire s'inscrit dans le cadre d'une procédure au déroulement immuable : présentation des arguments de l'Accusation, présentation de la Défense, et finalement, rendu d'un jugement qui ne vise ni à concilier les thèses entendues ni à les renvoyer dos-à-dos mais bien à les départager et à trancher en faveur de l'une, même si le verdict valide rarement la totalité des arguments d'une des parties. La justice se veut équitable et contradictoire. Le cinéma fait aussi varier les points de vue […] Pourtant, que cette diversité soit subsumée par le point de vue propre du réalisateur ou que celui-ci s'abstienne de toute opinion personnelle, les *scenarii* cinématographiques ne relèvent ni du déroulement ni de la même temporalité qu'un procès. […] Le récit judiciaire est borné par les limites que lui impose son mandat. Au TPIY la compétence des juges ne peut pas remonter en deçà de l'année 1991. Les cinéastes peuvent eux se saisir pleinement de l'épaisseur du temps. […] Le langage juridique est procédural et raisonné. Beaucoup moins émotionnel que le langage cinématographique. Ce que les victimes attendent du récit de justice, c'est dans le jugement qui est rendu la reconnaissance claire entre les victimes et les bourreaux et le châtiment des criminels. L'accusé à l'heure du jugement sera déclaré soit coupable, soit non coupable. Il n'y a pas d'entre-

[1283] *Ibid*.
[1284] BOIRON Stéphane, GOEDERT Nathalie, MAILLARD Ninon (dir.), *Les lois de la guerre. Guerre, droit et cinéma,* Paris, Institut universitaire Varenne, 2015.
[1285] HUBRECHT Joël, « Bosnie, Les cinéastes ont-ils dépeint la même guerre que les juges ? », dans BOIRON Stéphane, GOEDERT Nathalie, MAILLARD Ninon (dir.), *Les lois de la guerre…, op. cit.*

> deux. Et de ce point de vue, aucune autre sorte de récit ne peut se substituer au récit de justice.

Il conclut : « Pour les cinéastes, la question éthique est étroitement liée à la question esthétique. Pour les juges la question éthique est surtout liée à la question de l'équité ». Le hiatus est donc profond entre les deux disciplines. Joël Hubrecht insiste sur la notion de « temporalité » : celle du procès n'est bien évidemment pas la même que celle du film qui doit condenser en quelques heures des journées, des semaines ou parfois même des années de procès. Cette « temporalité » qui oblige le réalisateur à opérer des choix et à de ce fait, à orienter l'angle de son film dans une certaine direction. Joël Hubrecht insiste également sur la notion d'« équité ». Ainsi que déjà évoqué, la procédure américaine et la procédure français n'ont pas la même approche de la « vérité » : le procès américain a un aspect cinématographique, mais il laisse toutes les parties s'exprimer. Cependant, l'auteur affirme que « ce que les victimes attendent du récit de justice, c'est dans le jugement qui est rendu la reconnaissance claire entre les victimes et les bourreaux et le châtiment des criminels » ; or comme dans toute décision de justice, la décision rendue ne satisfait pas toujours les victimes. En outre, tous les bourreaux ne sont pas jugés, et dans ce cas-là, les victimes n'obtiennent pas la reconnaissance souhaitée, non seulement parce qu'il n'y a pas de verdict mais aussi parce que leur parole n'est pas entendue. C'est alors que le cinéma peut se substituer à la justice et prendre un aspect « justicier ». Le récit cinématographique peut aller au-delà de l'histoire, de ce qui a été, il peut avoir une « fonction justicière », en confrontant la société à son passé, en identifiant les responsabilités individuelles et collectives et surtout, en redonnant la parole aux victimes.

3.1 Confronter la société à son passé et identifier la responsabilité collective et individuelle

Une grande partie des œuvres du corpus s'attache à confronter la société actuelle à son passé. Cet aspect a déjà été longuement évoqué notamment et principalement en ce qui concerne les films allemands. Mais ils ne sont pas les seuls. Beaucoup d'entre eux instaurent une forme de procès de la justice passée voire un « procès du

procès ». Antoine De Baecque utilise le terme de « justice cinématographique[1286] » et, de fait, il semble que certains cinéastes s'érigent en « justiciers » se positionnant en quelque sorte, comme « procureurs » d'un procès qu'ils reconstituent. Les réalisateurs s'emparent de la justice des crimes de masse de la même façon que Hollywood s'est emparé de la Shoah.

3.1.1 La responsabilité de l'Amérique

Willy Coutin explique qu'Hollywood a souvent endossé la responsabilité de la transmission d'un savoir jugé universel[1287]. L'Amérique s'est emparée de Nuremberg tout comme elle s'empare de la Shoah, un drame qui s'est pourtant déroulé en Europe. Elle choisit de porter le fardeau de l'Holocauste d'une certaine manière comme elle a porté celui de Nuremberg. Est-ce un moyen pour les Américains de se « racheter » pour avoir cessé pendant un laps de temps d'être la terre de refuge qu'elle se devait d'être ? Judith Doneson utilise le terme de « broken promise[1288] ». Avec *Judgment at Nuremberg*, mais aussi la mini-série *Holocaust* et *La liste de Schindler*, notamment, Hollywood, s'approprie la Shoah bien avant le reste du monde. Elle l'« américanise[1289] ». Novick explique que le virage s'amorce à compter des années 60. Le procès Eichmann constitue un premier choc pour les Juifs américains en révélant au grand public la réalité du génocide des Juifs d'Europe. La guerre des Six Jours (1967) constitue une nouvelle étape : la vulnérabilité d'Israël face au monde arabe, font craindre aux Juifs d'Amérique la destruction du jeune État. Puis la guerre du Kippour (1973) fait à nouveau trembler la population juive américaine. Avec *Judgment at Nuremberg*, Stanley Kramer et Abby Mann confrontent non seulement la société allemande avec son passé mais également la société américaine avec le sien, tout aussi proche. Lors d'un débat public précédant la projection de son film en Allemagne, Kramer affirmait en effet : « Ce film ne visait pas le passé. Il visait le futur. Il entendait montrer à tous les pays que tout homme sur terre est responsable et se doit d'être conscient. Ce film, si on veut bien le comprendre, ne concerne en effet pas que l'Allemagne[1290] ».

[1286] DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire-caméra*, *op. cit*., p. 343.
[1287] COUTIN Willy, « Hollywood ou l'édification d'une morale universelle… », art. cité., p. 543.
[1288] DONESON Judith E., *The Holocaust in American Film, op. cit*., p. 106.
[1289] L'expression provient notamment de NOVICK Peter, *L'Holocauste dans la vie américaine* (traduit de l'anglais *The Holocaust in American Life,* 1999), Paris, Gallimard, 2001.
[1290] COUTIN Willy, « Hollywood ou l'édification d'une morale universelle… », art. cité.

Judgment at Nuremberg est sans doute le premier film qui pose ouvertement la question de la culpabilité du peuple allemand, étendant cette culpabilité à celle de l'Amérique. C'est un film audacieux, surtout pour son époque, qui pose habilement des questions taboues à la fois pour la société allemande (qui, rappelons-le, a d'ailleurs très mal accueilli le film) et pour la société américaine, qui ne l'a sans doute pas perçu à l'époque. Comme dans un certain nombre d'autres fictions du corpus, la confrontation de la société à son passé est mise en scène par le biais d'un duo opposant la jeune et l'ancienne génération, comme si les personnages étaient les deux facettes à un âge différent, d'un même personnage. Ainsi, dans *Judgment at Nuremberg* deux « duos » peuvent être identifiés : le juge Haywood, qui correspond à l'ancienne génération, trop âgée pour avoir combattu pendant la guerre, et le colonel Lawson, plus jeune, qui vit le procès de façon plus aiguë et avec plus d'émotion, car il a notamment participé à la libération des camps de Dachau et de Bergen-Belsen. L'un appelle à la raison, à la tentative de compréhension, non sans percevoir les enjeux du procès, l'autre en appelle à l'émotion, s'indigne, « fait sentir à tous sa fidélité à la mémoire des morts[1291] ». Un autre duo, cette fois-ci allemand, permet de percevoir les deux facettes d'une même société à un moment différent : l'accusé Ernst Janning, et l'avocat fougueux Hans Rolfe. L'un a commis des actes criminels, condamnant des femmes et des hommes à la mort en vertu de la loi nazie, l'autre, plus jeune, semble vierge de tout passé nazi. Fort de cette « innocence » apparente, Rolfe montre autant d'exaltation que Lawson, en tentant de défendre son client.

Figure 125 : Hans Rolf et le Colonel Lawson

Figure 126 : Le juge Haywood et Ernst Janning

Sur ces deux images, s'opposent non les générations mais les deux nations, allemande et américaine. La première image fait apparaître sur un même plan (rare dans le film) avocat de la défense et procureur. Chacun se bat pour ce qu'il considère être la vérité mais l'histoire et le scénario ont déjà tranché. Pourtant Rolfe

[1291] SALAS Denis, https://www.imagesdejustice.fr/films/année-2010/.

plaide avec fougue et conviction : il défend non seulement son client mais aussi toute la nation allemande qu'il entraîne avec Janning : « All Germany is on trial. This Tribunal placed it on trial when it placed Erns Janning on trial[1292] », objecte-t-il à Lawson. Lors d'un contre-interrogatoire d'un témoin de la défense, le Dr Wieck, il cherche à démontrer que la nation allemande toute entière aurait dû résister au national-socialisme, soulignant que même le Dr Wieck, qui affirme que tous les juristes du III[e] *Reich* ont prêté serment à Hitler car « it was mandatory[1293] » aurait dû résister. Cet échange assez long, entre le Dr Wieck et le colonel Lawson d'une part, puis entre le Dr Wieck et Hans Rolfe, semble être écrit par le scénariste non pour dédouaner l'Allemagne mais pour proposer un contrepoint, une tribune à la défense, assez convaincante dans un premier temps. D'une certaine manière, *Judgment at Nuremberg* fait le « procès du procès ». Un peu plus tard dans le film, Janning s'accuse publiquement de n'avoir rien vu et de n'avoir rien fait. Refusant d'écouter son avocat qui tente de l'interrompre, Ernst Janning affirme : « If we did not know it is because we did not want to know ». Il conclut : « Ernst Janning, who made his life excrement because he walked with them[1294] ». Cette affirmation publique forte de sa culpabilité dans laquelle il entraîne le peuple allemand (il dit « we » et non « I » à plusieurs reprises) est en opposition complète avec celui des autres Allemands figurant dans le film : les autres accusés nient ; son avocat affirme « Si Ernst Janning est coupable alors le monde tout entier est coupable » ; Madame Berthold soutient auprès du juge Haywood que le peuple allemand ne savait rien. Par la bouche de Janning, Stanley Kramer exprime en conséquence une sorte de fantasme, celui de la reconnaissance par un membre des dirigeants nazis, de sa culpabilité et de celle du peuple allemand. Il est fort probable que ce soit cette scène, principalement, qui ait choqué le public allemand qui réagit mal à la première du film à Berlin. La deuxième image (Figure 126) montre le seul moment du film au cours duquel le juge Haywood et Ernst Janning figurent dans le même cadre. La scène se déroule dans la cellule dans laquelle Janning est emprisonné. À sa demande, le juge Haywood vient lui rendre visite. S'ensuit un dialogue étrange, qui

[1292] *Judgment at Nuremberg*, TC : 41:38 : « Toute l'Allemagne est en procès. Ce tribunal l'a jugé quand il a jugé Erns Janning ».
[1293] Le *Civil Servant Loyalty Oath* auquel Rolfe fait allusion dans sa plaidoirie est le serment d'allégeance à Hitler auquel devaient se soumettre les officiers et soldats ainsi que les fonctionnaires de l'Allemagne nazie entre 1934 et 1945. « C'était obligatoire ».
[1294] *Judgment at Nuremberg*, TC 02:29:25 : « Si nous n'avons pas su c'est parce que nous ne voulions pas savoir […] Ernst Janning, qui a fait de sa vie un excrément parce qu'il était avec eux ».

n'a certainement jamais eu lieu au cours du procès historique à Nuremberg. Les deux hommes sont filmés en champ contre champ, ce qui isole en quelque sorte, chacun d'entre eux. Ce dialogue est le suivant :

> Ernst Janning : You have the respect of at least one of the men you convicted. By all that is right in this world, your verdict was a just one.
> Haywood : Thank you. What you said in this courtroom, it needed to be said.
> Ernst Janning : Judge Haywood, the reason I asked you to come. Those people… those millions of people… I never knew it would come to that. You must believe it. You must believe it.
> Haywood : Herr Janning…it came to that the first time you sentenced a man to death you knew to be innocent[1295].

Le film s'achève sur un plan rapproché d'Ernst Janning suivi d'un autre plan rapproché de Haywood qui quitte la cellule. Kramer termine donc son film par une fin « morale » : le condamné a pris conscience de ses crimes, le juge a jugé en équité, il s'en retourne dans son pays conforté dans l'idée qu'il a pris la bonne décision. Avec ce dialogue, Abby Mann et Kramer semblent rétablir une forme de justice acceptée par les vaincus, qui n'a jamais eu lieu à Nuremberg : le face à face imaginaire entre les deux hommes permet à la décision du juge Lawson d'être en quelque sorte « validée », « confirmée » par celui qui a été condamné, et donc d'une certaine façon par le peuple allemand qu'il représente. L'hypothèse est qu'ainsi, *Judgment at Nuremberg* propose une réponse à l'accusation de « justice des vainqueurs » maintes fois énoncée à propos du procès de Nuremberg. Justice des vainqueurs certes, mais intégrée et acceptée par les vaincus. Kramer rend donc en quelque sorte sa propre justice au procès de Nuremberg.

3.1.2 La nouvelle génération en ex-Yougoslavie

Cette opposition ancienne/nouvelle génération se retrouve dans une partie des films du corpus. L'idée du film Serbe *Ustanicka Ulica* est, selon Florence Hartman « que la société serbe ne peut échapper à son passé. Elle n'est pas collectivement responsable mais en revanche l'otage de ce passé et doit l'affronter pour prendre

[1295] *Judgment at Nuremberg*, TC 03:00:40 : « Ernst Janning : Vous avez le respect d'au moins un des hommes que vous avez condamné. Par tout ce qui est juste dans ce monde, votre verdict était juste. Haywood : Merci. Ce que vous avez dit dans cette salle d'audience, il fallait le dire. Ernst Janning : Juge Haywood, la raison pour laquelle je vous ai demandé de venir. Ces gens... ces millions de gens... Je n'ai jamais pensé que cela arriverait. Vous devez le croire. Vous devez le croire. Haywood : Herr Janning... on en est arrivé là la première fois que vous avez condamné à mort un homme que vous saviez innocent ».

son destin en main[1296] ». Le film propose deux sortes de « duos opposés ». Ces duos mettent face à face des générations différentes, des destins différentes, deux facettes de la société serbe, un peu comme la société allemande à la sortie du nazisme. Une première confrontation a lieu entre l'ancienne et la jeune génération : le procureur en chef, Glavni Tuzilac, un homme âgé, entretient des relations ambigües avec des commanditaires de crimes de masse pendant la guerre. Le film montre l'interpénétration des milieux (police, justice…) et des réseaux d'anciens criminels. Au « vieux procureur » corrompu et désillusionné s'oppose le jeune procureur, Dusan Ilic, encore dénué d'expérience mais courageux, tenace, et bien décidé à mener son enquête jusqu'au bout. Mettant sa famille et sa propre vie en danger, il découvre les manœuvres de son supérieur et l'affronte, l'accusant de complicité avec les meurtriers[1297].

Une deuxième confrontation, qui semble être l'axe central du film, est celle qui intervient entre les deux « jeunes », le procureur adjoint Dusan Ilic et le tueur, Mićun Duvnjak. Elle symbolise la confrontation de la société avec son passé : ceux qui se sont compromis, ont accepté de participer à des crimes de masse (Duvnjak) et ceux qui ont résisté, qui n'ont pas été happés par l'idéologie criminelle, mais qui appartiennent à ce passé et qui doivent l'affronter même s'ils n'y ont pas contribué. La rencontre entre ces deux personnages symbolise une forme de réconciliation, celle d'une société avec elle-même. Le tueur, une fois arrêté, n'accepte d'ailleurs de parler qu'au jeune procureur Ilic, écartant ainsi l'ancienne génération. Bien qu'il n'ait pas participé aux crimes durant la guerre, soit parce qu'il a résisté, soit parce qu'il était à l'étranger, le jeune procureur est en quelque sorte otage du passé criminel de son pays. Tout au long du film, il poursuit un objectif : arrêter les criminels et les faire traduire en justice. Mais pour cela, il doit subir des épreuves sévères. Le parcours d'Ilic n'est pas sans évoquer celui de Johann Radmann, confronté lui aussi à des épreuves mais aussi à des personnages de la même génération que lui mais qui sont dans le déni ou l'ignorance.

3.1.3 La nouvelle génération en Allemagne

Nichts als die Wahrheit met face à face un jeune avocat fougueux né après la guerre et un procureur plus expérimenté, plus âgé, qui semble être plutôt de la même

[1296] Entretien avec Florence Hartman, septembre 2017.
[1297] *Ustanicka Ulica*, TC, 01:10.

génération que Mengele. Un petit nombre de scènes montrent le jeune avocat désemparé, face au procureur qui l'encourage et le guide bien qu'ils soient opposés dans leurs objectifs. Ce thème n'est pas réellement exploité par le réalisateur. Pourtant, relevons que le procureur Vogt s'efforce de mener le jeune avocat de la défense vers la « bonne voie », celle de la justice, et de la condamnation de Mengele, combattant les doutes du jeune avocat qui est partagée entre sa mission de défense et ses doutes sur son client. Une scène semble particulièrement intéressante. Rohm vient d'apprendre que Mengele était atteint d'une maladie incurable. Il va trouver le procureur Vogt pour le lui annoncer, estimant que le procès doit être arrêté en raison de l'état de santé de son client. Le procureur refuse catégoriquement de prendre en compte cette information, il estime que le procès doit se tenir et il interdit à Rohm d'en informer le tribunal : « The world is watching us. This is a historic occasion to settle the account. You want to miss this chance because you're a coward?[1298] ». L'avocat est désemparé, il fait part au procureur de ses doutes : « I want to prevent any complaints if I do my job too well[1299] ». Il se range néanmoins à l'avis du procureur et poursuit le procès sans informer le tribunal de l'état de santé de son client. Tout au long du procès, le procureur est celui qui ramène le procès vers plus de raison, alors que l'avocat se laisse emporter par sa fougue et son ambivalence : exercer son métier d'avocat ou renoncer à défendre un monstre. « How can anyone defend him[1300] » ne cesse-t-il de se demander. Parallèlement aux scènes qui se déroulent à l'intérieur du prétoire, le réalisateur met en scène une confrontation « extérieure » de la société allemande à son passé ; au pied du tribunal, s'affrontent partisans du procès de Mengele et néo-nazis, rappelant au public que le nazisme n'appartient pas au passé. Dans les coulisses, s'agitent des hommes puissantes et mystérieux qui tentent de faire taire Mengele et ceux qui pourraient révéler des secrets compromettants. Ce thème, cher aux réalisateurs allemands (on le retrouve dans *Im Labyrinth des Schweigens* et dans *Der Staat gegen Fritz Bauer)* n'est certes pas très original : complots, manipulations, conspirations sont les ficelles habituelles des thrillers. Mais dans le contexte des films du corpus, ils ajoutent une dimension « justicière » : le spectateur est

[1298] *Nichts als die Wahrheit,* TC 01:15:15 : « Le monde nous regarde. C'est une occasion historique de régler les comptes. Vous voulez rater cette chance parce que vous êtes un lâche ? ».
[1299] « Je veux éviter toute plainte si je fais trop bien mon travail ».
[1300] « Comment quiconque peut-il le défendre ? ».

confronté à un combat entre résurgences du passé et volontés d'en faire table rase. De ce combat, le procureur et le réalisateur sortent toujours victorieux ; la justice est ainsi en quelque sorte rendue doublement.

Un autre « duo » qui semble intéressant est celui de Fritz Bauer et Johann Radmann déjà largement évoqué. Tout comme *Der Staat gegen Fritz Bauer*, *Im Labyrinth des Schweigens* oppose l'ancienne et la nouvelle génération : le vieux procureur Bauer en fin de carrière, qui a été persécuté par les nazis et le jeune et naïf juriste qui vit dans l'illusion que le nazisme a été vaincu et a disparu de la société allemande. Ignorant tout d'Auschwitz, il est plongé dans une sorte de « voyage sans retour » qui n'est pas sans évoquer le parcours personnel du réalisateur mais au-delà, de toute une génération d'Allemands d'après-guerre. Sur le chemin de la prise de conscience et du travail de la justice, il est accompagné par des hommes plus expérimentés : le procureur Bauer mais aussi une victime des nazis, Simon, et le journaliste Thomas Gnielka, qui a participé, bien malgré lui, à l'entreprise nazie. À ses côtés, figée dans le déni du passé de son propre père, Marlène, sa fiancée, qui appartient elle aussi à la jeune génération et refuse d'accepter que son père a pu faire partie des bourreaux. Le film montre à quel point ces deux générations cohabitent en s'ignorant, voire en se dénigrant mutuellement. Deux camps : celui du désir de justice (Bauer, Gnielka et les victimes) et celui de la volonté d'oubli, qui veut « tourner la page » (la jeune génération de juristes dont fait partie le procureur en chef Friedberg, les anciens nazis mais aussi le gouvernement allemand et une immense partie de la population allemande). Le film permet aux « indécis », aux ignorants, qu'ils soient des personnages du film (Radmann, le procureur Haller) ou des spectateurs dans une salle de cinéma, de refuser de tourner cette page, de participer, directement ou indirectement, à l'action de la justice, en restituant la vérité, en permettant aux victimes de témoigner, en les écoutant, et en condamnant les criminels.

Dans *Der Staat gegen Fritz Bauer*, cette opposition est moins flagrante : le jeune procureur Angermann semble savoir que des anciens nazis sont toujours en activité notamment dans les services de renseignements. Pourtant, il estime que « Adenauer ne pourrait que saluer le procès d'un criminel de guerre tel que Eichmann », déclenchant la fureur de Bauer. Le jeune homme hésite pourtant à aider son supérieur dans son enquête sur Eichmann. Ce n'est qu'après avoir entendu l'interview de Bauer dans l'émission télévisée « Le Caveau » qu'il accepte de

participer à la traque d'Eichmann. Bauer explique à la jeune génération d'allemands :

> […] je crois que l'atmosphère en Allemagne de l'Ouest, est déterminée par nos actions en tant que parents, frères, sœurs. On peut écrire des textes de loi, avoir les meilleurs principes, il nous faut des gens qui croient dans une démocratie. C'est la tâche qui nous attend tous. Nous devons garder courage[1301]

Dans cette interview, Bauer marque sa confiance dans la jeunesse allemande. Ces propos répondent à ceux qu'il prononce au tout début du film, propos tirés d'images d'archives dans lesquels il exprime sa confiance dans la jeune génération d'Allemands. Angerman est celui par lequel passera cette tâche : affronter à la fois le passé et la vérité. Bauer lui ouvre la voie.

Dans *J'étais à Nuremberg*, le jeune procureur adjoint Bernard s'oppose au procureur général Champetier de Ribes, plus âgé et plus expérimenté. Mais dans ce film, la jeunesse et la fougue de Bernard le desservent : passionné, impliqué personnellement, il outrepasse les limites de ses fonctions et s'attire les foudres du Président du tribunal et de son supérieur, alors qu'il dénonce la persécution des Juifs de France par le régime de Vichy. L'idée des scénaristes est certes originale[1302] : le jeune procureur souhaite confronter l'ancienne génération (le procureur général et les juges) au passé collaborationniste de la France et il souhaite le faire en public. Mais au moment où le film est réalisé, la responsabilité de la France dans la déportation des Juifs a été officiellement reconnue et depuis un certain temps[1303]. D'une certaine façon, *J'étais à Nuremberg* arrive trop tard pour dénoncer auprès du spectateur la responsabilité de l'État français. Le film sur ce point, ne fait, à notre sens, pas réellement œuvre de « justice ».

[1301] *Der Staat gegen Fritz Bauer*, TC 45:50.

[1302] Pour plus de détails voir plus loin dans ce travail.

[1303] Le discours du Président Jacques Chirac a été prononcé le 16 juillet 1995, 53e anniversaire de la rafle du Vel d'Hiv. Ce discours, tant attendu par les survivants français de la Shoah, exprimait une reconnaissance de la responsabilité de la France dans la déportation des juifs de France en ces termes : « La France, patrie des Lumières et des Droits de l'Homme, terre d'accueil et d'asile, la France, ce jour-là, accomplissait l'irréparable. Manquant à sa parole, elle livrait ses protégés à leurs bourreaux ».

3.2 Redonner la parole aux victimes

> Oublier les morts serait les tuer une deuxième fois. Et si, les tueurs et leurs complices exceptés, nul n'est responsable de leur première mort, nous le sommes de la seconde.
> Elie Wiesel, La nuit[1304]

> On fait le cinéma avec les morts. On prend les morts dans l'histoire et on les fait marcher. C'est ça le cinéma.
> Max Jacob[1305]

Le combat du procureur au nom des victimes, combat qui le mène non seulement à les défendre mais à ressentir à leur égard une empathie croissante a déjà été évoqué ainsi que la place des témoignages dans le procès. Cependant les fictions du corpus principal (et secondaire) vont encore plus loin : elles redonnent la parole aux victimes des crimes contre l'humanité. Parfois, ces victimes ont pu s'exprimer lors du procès de leurs bourreaux. Parfois, pour diverses raisons, elles n'ont pu le faire, soit parce qu'elles ne sont plus en vie, soit parce qu'il n'y a pas eu de procès, soit parce qu'elles n'étaient pas identifiées à ce moment-là de l'histoire, soit encore parce que la place qui leur a été donnée n'a pas été suffisante. À la manière des époux Klarsfeld qui combattent sans relâche pour que les noms et les images des victimes soient connus de tous, les fictions du corpus rendent en quelque sorte justice à ces innombrables êtres humains qui ont été traqués, violentés, assassinés. À la différence d'un monument aux morts, essentiel mais muet, statique, froid, les fictions deviennent des lieux de mémoire vivants, des sortes de mémoriaux animés et évolutifs. Mais si les victimes n'ont pu s'exprimer, c'est aussi parce qu'il leur était impossible de le faire, surtout, concernant les rescapés de la Shoah, durant des années, parfois des décennies.

3.2.1 La libération de la parole des rescapés

On sait aujourd'hui, grâce aux témoignages notamment de Simone Veil et de Marceline Loridan, ainsi qu'aux publications d'historiens, de psychanalystes, de

[1304] WIESEL Elie, *La nuit*, Paris, Editions de Minuit, 1958.
[1305] DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire-caméra*, *op. cit*., p. 49.

sociologues, que les rescapés n'ont pas pu parler pour des raisons diverses et non pas qu'ils n'ont pas voulu parler. Annette Wieviorka explique :

> Il est simplement étonnant que les historiens français se soient laissés prendre au même mirage que tout un chacun, et qu'ils aient érigé l'idée que les déportés n'ont pas voulu ou pas pu parler au rang de vérité historique pour expliquer la faiblesse de la mémoire collective de la déportation jusque dans les décennies 70 sans que fut même amorcée une élémentaire recherche sur ce point ni même une réflexion sur chacun des termes de cette proposition[1306].

Ainsi, dès leur retour de déportation, Robert Antelme et Primo Levi écrivent et publient en 1947, sans grande diffusion dans un premier temps. Raul Hilberg n'a, au départ, pas trouvé d'éditeur pour son œuvre majeure *La destruction des Juifs d'Europe* et a dû la faire éditer à compte d'auteur. Le célèbre ouvrage d'Elie Wiesel, *La nuit*[1307] a été refusé par de nombreuses maisons d'éditions avant d'être enfin accepté par un petit éditeur prêt à prendre un risque. « Personne ne voulait entendre parler d'Auschwitz » rapporte Elie Wiesel[1308]. La publication de *Si c'est un homme* rencontre également des difficultés. Primo Levi commence à prendre des notes pour son livre dans le laboratoire de la Buna à Auschwitz où il a été placé en tant que chimiste. Il achève la première version de son livre en 1947 et propose le manuscrit à la grande maison d'édition Einaudi. Mais les éditeurs refusent de le publier, son amie Natalia Ginzburg, une des éditrices d'Einaudi expliquant : « Il n'entre pas dans nos programmes éditoriaux ». Et c'est un résistant anti fasciste, Franco Antonicelli qui va, avec sa toute petite maison d'édition, les éditions De Silva de Torino, publier ce livre distribué de façon confidentielle dans sa première édition. Mais les ventes plafonnent (1 400) et aucune traduction n'est envisagée. Les droits du livre seront finalement rachetés par la maison Einaudi et le livre légèrement modifié publié en juin 1958, onze ans plus tard. Si le livre n'est pas un *best-seller,* il rencontre cette fois un certain succès[1309].

[1306] WIEVIORKA Annette, *Déportation et génocide*, Paris, Plon, 1992.
[1307] *Ibid.*
[1308] HYMAN Paula E., « New debate on the Holocaust », *The New York Times*, 14 septembre 1980.
[1309] BROUSSARD Philippe, « *Si c'est un homme*, de Primo Levi, itinéraire d'un chef d'œuvre », *Le Monde*, 24/03/2017, https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2017/03/24/si-c-est-un-homme-de-primo-levi-itineraire-d-un-chef-d-uvre_5100310_4497186.html et France Culture, « Toute une vie », épisode 8 : Primo Levi (1919-1987), l'homme en soi, 22/08/2020, https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/1945-75-ans-apres-88-primo-levi-1919-1987-lhomme-en-soi.

Comme le souligne Julian Fernandez, les victimes de violences extrêmes ne sont pas des victimes ordinaires, ce qui rend la délivrance de leur expérience d'autant plus difficile :

> Deux différences majeures séparent les victimes de crimes ordinaires et les victimes des plus graves violations des droits fondamentaux : l'horreur du crime et la qualité de l'auteur. Les persécutions contre un homme en raison de sa race, sa religion ou « autres » nient l'appartenance même de la victime à l'espèce humaine. Donner la mort à un ennemi, un concurrent, un adversaire peut être criminel (en situation de respect du pacte social) ou valeureux (pour défendre le pacte social) à condition de tuer un homme, mais lui refuser l'accès à l'humanité en refusant de le penser dans sa spécificité naturelle et culturelle, conduit, par une logique inexorable, à détruire l'humanité qui est en l'autre et, *in fine*, la sienne propre. Le témoignage est alors bien souvent difficile, en raison de la disproportion entre l'expérience vécue et les possibilités de récit[1310].

La période de la fin des années 1970 et la décennie des années quatre-vingts (qui correspond à la période de la diffusion d'*Holocaus*t en France) est identifiée comme « marquant une date charnière dans l'ouverture des témoignages sur les déportations et l'extermination des Juifs […] la fin d'un refoulement temporel collectif[1311] ». Le succès immense de la série (on parle même du « phénomène *Holocaust* ») creuse un fossé entre d'un côté les historiens de l'autre les téléspectateurs, les critiques (majoritairement favorables) et les médias.

Le moment même de la diffusion de *Holocaust* a également joué un rôle essentiel sur ses répercussions. Annette Wieviorka écrit : « Ainsi le feuilleton *Holocaust* est-il un puissant révélateur d'un paysage mémoriel en train de se modifier où se combinent différents éléments : la modification de l'image du survivant, la mutation de l'identité juive, les usages politiques du génocide[1312] ». Pour certains psychanalystes, la fin des années 1970 et la décennie des années quatre-vingts (qui correspond à la période de la diffusion de *Holocaust*) est considérée comme « marquant une date charnière dans l'ouverture des témoignages sur les déportations et l'extermination des Juifs […] la fin d'un « refoulement temporel collectif »,

---

[1310] FERNANDEZ Julian, « Variations sur la victime… », art. cité.
[1311] WEIL Eva, « Le temps pour dire la Shoah », dans WARDI Charlotte et WILGOWICZ Pérel, *Vivre et écrire la mémoire de la Shoah. Littérature et psychanalyse*, Paris, Éditions du Nadir, coll. « Voix », 2002, p. 165 et suiv.
[1312] WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin, op. cit.*, p. 139.

l'auteur ajoutant « on peut aussi penser que les images – comme celles de la série *Holocaust* […] ont dans les années 1980, probablement défait un silence[1313] ». Mais pourquoi *Holocaus*t ? Eva Weil estime la profusion de rappels publics à la mémoire collective nationale ou internationale (commémorations, films, émissions de télévision sur la chasse aux nazis...) « et décrits comme une catastrophe qui ne concerne plus exclusivement les protagonistes directement engagés, victimes ou bourreaux […] facilite des identifications[1314] ». Annette Wieviorka ajoute : « C'est aussi dans ces années soixante-dix le triomphe de l'idéologie des droits de l'homme : chaque société, chaque période historique se mesure à l'aune de son respect. L'homme-individu est ainsi placé au cœur de la société et rétrospectivement de l'histoire. Il devient publiquement, et lui seul, l'Histoire ».

Selon Ophir Levy :

> Au-delà de son succès commercial, ce que visaient les contempteurs d'Holocauste était surtout son impact phénoménal sur les représentations que le grand public se ferait désormais du génocide. Son côté édulcoré et sentimental attira sur la mini-série les foudres de nombre de survivants, d'historiens, d'intellectuels et de critiques[1315].

Le feuilleton fut ensuite diffusé dans une cinquantaine de pays (dont l'Allemagne de l'Ouest et la France – non sans débats) et vu dans le monde entier par environ 220 millions de téléspectateurs. Aux États-Unis (et probablement aussi dans beaucoup d'autres pays de façon différente notamment en Allemagne de l'Ouest[1316]), *Holocaust* est parvenu à susciter une prise de conscience au sujet de la Shoah. S'agissant du public américain tout d'abord, durant des mois, des débats eurent lieu dans des journaux et à la télévision. Des centaines de lettres furent adressées à la presse aussi bien par des Juifs que des non juifs. Dans un sondage diligenté par l'American Jewish Committee, 60 % des participants répondirent que la série les avait aidés à mieux comprendre le traitement infligé par Hitler aux juifs et environ 75 % estimèrent que le film fournissait « une image précise des lois nazi antisémites[1317] ». En outre, les Archives nationales de Washington mirent en place

---

[1313] WEIL Eva, « Le temps pour dire la Shoah », contribution citée.
[1314] *Ibid*.
[1315] LEVY Ophir, *Les images clandestines. Métamorphoses d'une mémoire visuelle des camps,* Paris, Hermann, coll L'Esprit du cinéma, 2016.
[1316] Pour un développement sur la réception de *Holocaust* en Allemagne, voir précédemment dans ce travail.
[1317] DREISBACH Tom, « Transatlantic Broadcast: Holocaust in America and West Germany », *Penn History Review*, vol. 16, nº 2, 2009.

une exposition de documents relatifs à la « Solution finale » pour répondre au flot de demandes suscitées par la diffusion *d'Holocaust.* Sur le plan politique, deux semaines seulement après la diffusion de la série, le Président Jimmy Carter annonça la création de la *Holocaust Memorial Commission* chargée de mettre en place le Musée du Mémorial de l'Holocauste aux États-Unis. Puis en 1979, en réponse à la « banalisation » de la Shoah par la télévision, et pour la première fois, l'Université de Yale entreprit une campagne de collecte de milliers de témoignages de survivants au travers du projet *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*. Quelques années après, c'est la Fondation Spielberg qui poursuivra cette campagne d'enregistrements systématiques des survivants à travers le monde. *Holocaust* fit donc office de catalyseur, incitant les rescapés à travers le monde à raconter leur histoire ou d'autres à réaliser des films le plus souvent en complète opposition avec la mini-série.

Pourquoi la parole des survivants de la Shoah met-elle autant de temps à se libérer ? Les psychanalystes évoquent chez les rescapés la notion de « latence ». Ainsi Eva Weil, psychanalyste, explicite les propos de Freud à ce sujet :

> Une représentation ou tout autre élément, présente à notre conscience, peut en être absente le moment suivant puis redevenir présente avec un intervalle sans changement et ceci, en provenant de notre mémoire et non à partir d'une nouvelle perception de nos sens. Nous rendons compte habituellement d'un tel fait en supposant que, pendant l'intervalle, la représentation a été présente à notre esprit tout en étant latente en notre conscience. En ce qui concerne les représentations latentes, si nous sommes en droit de supposer qu'elles existent dans la vie mentale, comme c'est avec la mémoire, Freud précise que ce terme désigne les pensées présentant un certain caractère dynamique, à savoir celles qui sont maintenues à l'écart de la conscience malgré leur intensité et leur efficience[1318].

Elle rapporte un rêve récurrent que fit Primo Levi à Auschwitz et évoqué dans *Si c'est un homme* :

> Voici ma sœur, quelques amis que je ne distingue pas très bien et beaucoup d'autres personnes. Ils sont tous là à écouter le récit que je leur fais : le sifflement sur trois notes, le lit dur, mon voisin que j'aimerais bien pousser

[1318] WEIL Eva, « Silence et latences », *Revue française de psychanalyse*, janvier 2000, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5452571r/f172.image.r=revue+française+de+psychanalyse.langFR.

> mais que j'ai peur de réveiller parce qu'il est plus fort que moi. J'évoque en détail notre faim, le contrôle des poux, le Kapo qui m'a frappé sur le nez et ensuite m'a envoyé me laver parce que je saignais. C'est une jouissance intense, physique, inexprimable que d'être chez moi, entouré de personnes aimées et d'avoir tant de choses à raconter ; mais c'est peine perdue, je m'aperçois que mes auditeurs ne me suivent pas. Ils sont même complètement indifférents : ils parlent confusément d'autre chose entre eux, comme si je n'étais pas là. Ma sœur me regarde, se lève et s'en va sans un mot. Alors une désolation totale m'envahit, comme certains désespoirs enfouis dans la petite enfance[1319].

La psychanalyste ajoute :

> Pour notre activité de psychanalyste […] le rêve exprime une satisfaction hallucinatoire du désir, en même temps qu'il ouvre sur la détresse enfantine absolue. On est revenu à la maison mais personne ne nous croit ou ne vous console.

Dans le film de Ricciarelli, on retrouve une expression de cette même crainte. En refusant de livrer son témoignage à un pays qui selon lui « ne veut pas savoir la vérité », le personnage de Simon exprime la même crainte que Primo Levi : celle de n'être pas entendu, de n'être pas cru.

3.2.2 La place accordée à la parole des victimes dans les fictions

Mais quelle est la place accordée aux victimes dans les films du corpus ? *Judgment at Nuremberg* ne fait apparaître aucune victime juive de la Shoah mais la raison en est, comme cela l'a été souligné, que le procès de Nuremberg lui-même n'a pas laissé la place au génocide des Juifs[1320]. Seuls deux témoins qui ont subi la barbarie nazie apparaissent : Rudolph Petersen (Mongtomery Clift) qui fut stérilisé dans le cadre de la campagne menée par les nazis à l'encontre des malades mentaux et Irène Hoffman (Judy Garland) qui fut condamnée pour avoir eu des relations avec un homme juif, lui-même exécuté. Mais le procureur Lawson s'empare de la « question des victimes » (sans spécificité juive) à plusieurs reprises. Lors d'une altercation avec l'avocat de la défense à propos d'un témoin, il s'exclame : « All the victims. More victims than the world has ever known. They will walk into this

[1319] LEVI Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1988, p. 89.
[1320] Pour un développement sur ce sujet voir plus loin dans ce travail.

courtroom[1321] » Un peu plus tard, lorsqu'il va voir Irène Hoffman pour la convaincre de venir témoigner, il lui explique qu'elle doit le faire pour tous ceux qui ne peuvent plus le faire. Enfin, lors de la projection du film sur les atrocités nazies), il commente les images macabres de Buchenwald :

> Death transports that had arrived included 90 000 from Slovakia, 65 000 from Greece, 11 000 from France, 90 000 from Holland, 400 000 from Hungary, 250 000 from Poland and upper Silesia, and 100 000 from Germany. […] Who where the bodies ? Members of every occupied country of Europe. Two thirds of the Jews of Europe were exterminated. More than six million according to the reports from the Nazis' own figures. But the real figures, no one knows[1322].

Il s'agit là de l'unique moment où le mot « Juif » est prononcé dans le film. Mais Lawson est aussi le seul personnage à évoquer les victimes ; il est leur représentant, celui qui fait non seulement œuvre de mémoire mais surtout de justice en exigeant que les prévenus soient condamnés pour leurs crimes mais aussi en rappelant le souvenir de leurs victimes. Seules deux phrases évoquent celles-ci. Dans sa longue déclaration finale, avant l'énoncé des sentences, le juge Haywood mentionne : « the torture and the death of millions. […]. Men sterilized because of political belief. […]. The murder of children…[1323] » alors que Janning évoque à la fin du film : « those people, those millions of people[1324] ». Si *Judgment at Nuremberg* n'est pas le film du corpus qui redonne le plus la parole aux victimes, il est en tous cas l'un des premiers à montrer des images de la libération des camps et des « musulmans » ces personnages décharnés entre morts et vivants[1325]. Et c'est le procureur Lawson qui les dévoile à l'assistance présente dans le prétoire et au public de 1961.

[1321] *Judgment at Nuremberg*, TC 01:43:50 : « toutes les victimes. Plus de victimes que le monde n'en a jamais connu. Ils marcheront dans cette salle d'audience ».

[1322] *Judgment at Nuremberg*, TC 01:53:00 : « Les convois de la mort qui étaient arrivés comprenaient 90 000 personnes de Slovaquie, 65 000 de Grèce, 11 000 de France, 90 000 de Hollande, 400 000 de Hongrie, 250 000 de Pologne et de Haute-Silésie, et 100 000 d'Allemagne. Où étaient les corps ? Des membres de tous les pays occupés d'Europe. Deux tiers des Juifs d'Europe ont été exterminés. Plus de six millions selon les rapports des nazis eux-mêmes. Mais les vrais chiffres, personne ne les connaît ».

[1323] *Judgment at Nuremberg*, TC 02:51:35 : « La torture et la mort de millions de personnes. [...]. Des hommes stérilisés à cause de leurs convictions politiques. [...]. Le meurtre d'enfants ».

[1324] *Judgment at Nuremberg*, TC 03:01:14 : « ces gens, ces millions de gens… ».

[1325] « Le montage réalisé par Kramer pour les besoin du film se compose d'une carte du Grand *Reich*, avec des noms de camps improbables en Pologne, des images de la libération de Buchenwald dont les allées ont été parcourues par l'état-major américain, de fours crématoires de l'entreprises Topf, d'amoncellements de brosses, de chaussures, de dents en métal précieux, de morceaux de peaux tatouées, de têtes réduites, d'un pelvis humain utilisé comme un cendrier, d'enfants montrant leurs numéros tatoués sur l'intérieur de l'avant-bras gauche (images soviétiques prises à Auschwitz), de fosses emplies de cadavres, du bulldozer poussant les cadavres vers une fosse dans le camp de

The Man in the Glass Booth fait entrer les victimes sur la scène. Mais alors que six témoins sont appelés à la barre, un seul, la première, Carlotta Livi appartient à la catégorie des victimes. Livi est une rescapée du camp de Mathausen, elle raconte son expérience terrifiante du camp. Son témoignage est complété par l'accusé lui-même qui explique « Our unit was assigned to engage Jews in work useful to the war effort, at a minimum cost. When it cost more to work them than to kill them, we kill them. After all, we had six millions[1326] ». La salle horrifiée, réagit violemment. Un homme tente de pénétrer dans la cage de verre pour s'attaquer à l'accusé. Tout au long du procès, Dorf va poursuivre sa description des crimes nazis avec un luxe de détails et d'explications que nul accusé nazi n'a vraisemblablement jamais fourni au cours d'un procès. La question qui se pose est alors : pourquoi n'avoir pas plus simplement donné la parole aux victimes ? Comme déjà évoqué, les motivations du scénariste, Edward Anhalt, sont assez troubles. Les raisons pour lesquelles il écrit la pièce dont est adaptée le film, ne sont pas véritablement exposées. Bien sûr, le procès Eichmann a inspiré à la fois Anhalt et Hiller, le réalisateur. Et bien sûr, Eichmann n'a jamais reconnu ses crimes. Mais était-il nécessaire que le supposé criminel, Adolph Dorf, soit aussi précis et bavard dans le détail des crimes commis ? N'aurait-il pas été préférable, comme dans la plupart des films du corpus que les victimes s'expriment ? Il paraît difficile voire impossible de répondre à ce questionnement. Si ce n'est que Dorf est aussi une victime de la barbarie nazie. À l'origine, il est Arthur Goldman, un homme puissamment riche demeurant dans un invraisemblable appartement à New York, et un rescapé des camps de la mort. Il a des visions hallucinatoires, il croit voir (à travers son téléscope) son père habillé en tenue de juif orthodoxe, poussant un chariot de bagels dans les rues de New York. Or, son père a été assassiné dans les camps nazis. Arthur Goldman a constitué une sorte de mémorial dans une pièce secrète remplie de vestiges de la Shoah. Le moment que Goldman passe dans cet endroit, entouré des objets ayant appartenu aux déportés, est sans doute bien plus significatif et symbolique que ce qui se déroulera devant le tribunal israélien dans la seconde partie du film. Goldman semble être en transe, comme il le sera à la fin

Bergen-Belsen », dans COUTIN Willy, « Hollywood ou l'édification d'une morale universelle… », art. cité.

[1326] *The Man in the Glass Booth*, TC 01:18:17 : « Notre unité était chargée d'engager les Juifs dans un travail utile à l'effort de guerre, à un coût minimum. Quand cela coute plus cher de les faire travailler que de les tuer, on les tue. Après tout, nous avions six millions ».

de son procès. Il semble que la fonction justicière de ce film étonnant soit biaisée : rappelons les paroles de Gideon Hausner devant le tribunal de Jérusalem, qui évoque le fait qu'Eichmann aura le droit de se défendre, ce qui n'a été accordé à aucune de ses victimes :

> [Adolph Eichmann] will enjoy a privilege that he did not accord to even a single one of his victims. He will be able to defend himself before the court. His fate will be decided according to law and according to the evidence, with the burden of the proof resting upon the prosecution. And the judges of Israel will pronounce true and righteous judgement[1327].

Le film inverse donc cette proposition en quelque sorte. C'est peut-être parce qu'il estime cette justice du tribunal trop clémente, que l'accusé souhaite s'y soustraire, en s'infligeant lui-même la peine ultime, la mort. C'est une justice divine ou humaine, selon le choix que l'on fait. La dernière image du film vient en miroir compléter celle de Goldman se forçant à supporter la flamme d'une bougie dans son mausolée dédié aux victimes de la Shoah. Sur la première image, son visage exprime une souffrance terrible, sur la seconde, une forme d'apaisement. Il a expié, il peut enfin se retirer en paix.

Figure 127 : Goldman dans la pièce du souvenir
The Man in the Glass Booth

Figure 128 : Dorf à la fin du procès
The Man in the Glass Booth

Music Box est l'occasion pour Costa-Gavras et son scénariste, Joe Eszterhaz, de donner la parole aux victimes. L'un des procès dont est inspiré le film est celui de Demjanjuk. Le procès initial qui se déroule aux États-Unis en 1981 est un procès « administratif » : Demjanjuk est accusé d'avoir menti sur son identité pour obtenir la citoyenneté américaine et le procès se déroule devant la Cour Fédérale de

[1327] HAUSNER Gideon, *Justice in Jerusalem*, New York, Harper & Row, 1966, p. 325 : « Adolph Eichmann va bénéficier d'un privilège qu'il n'a pas accordé à une seule de ses victimes. Il pourra se défendre devant le tribunal. Son sort sera décidé selon la loi et selon les preuves, la charge de la preuve reposant sur l'accusation. Et les juges d'Israël prononceront un jugement vrai et juste ».

Cleveland donc vraisemblablement sans témoins. Ce n'est qu'en février 1987, soit deux ans avant la sortie de *Music Box*, que le criminel comparaît pour crimes contre l'humanité devant la justice Israélienne. Costa-Gavras prend donc le parti de mélanger procédure administrative et criminelle et de faire comparaître des témoins qui viendront attester des crimes commis. Le procès de Mike Laszlo alias Mischka va permettre à quatre témoins de s'exprimer. Tous sont hongrois. Tous reconnaissent formellement le prévenu. Le premier témoin est une femme, Madame Hollo qui raconte la façon dont trois membres des Arrow Cross ont assassiné sa voisine et son petit garçon de dix ans. Le second, Monsieur Boday, a assisté à l'assassinat de sa femme, de sa mère, de son père et son petit garçon de sept ans. Tous ont été jetés dans le Danube en plein mois de décembre. Il a survécu sans savoir très bien comment. Lorsque le procureur Burke lui demande s'il reconnaît Mischka, il répond : « I see him every night I close eyes[1328] ». Le troisième témoin est Monsieur Vamos. Il n'est pas une victime de Mischka et de ses acolytes. Mais il raconte les scènes de tortures auxquelles il a assisté et notamment celle de la « baïonnette » ; les criminels plantaient une baïonnette à la verticale dans un trou et obligeaient leurs prisonniers à effectuer des mouvements de « pompe » juste au-dessus. Jusqu'au moment où, épuisés, les victimes finissaient par s'empaler dessus. Le dernier témoin est une femme, devenue psychiatre en Hongrie, spécialiste dans les traumas de femmes violées. Elle a été elle-même violée par l'accusé et les membres de l'Arrow Cross lorsqu'elle avait seize ans. Elle a également subi la torture de la baïonnette. Bien que l'avocate de la défense, Anne Laszlo, tente de décrédibiliser ces témoignages par tous moyens, leur précision, leur contenu, sont glaçants. L'avocate est déstabilisée, alors même qu'elle est persuadée que l'homme dont on parle n'est pas son père. Costa-Gavras offre ainsi une sorte de tribune aux victimes hongroises du nazisme, dont le sort est peu connu. Et permet en quelque sorte de faire connaître au plus grand nombre les crimes dont est accusé John Demjanjuk alias Ivan le Terrible.

Nichts als die Wahrheit est sans doute le film du corpus qui redonne réellement la parole aux victimes, et cela, en dépit de ses qualités cinématographiques discutables. La traduction du titre du film, en français « *Rien que la vérité* » renvoie à cette volonté de donner à entendre ce qui ne l'a pas été[1329]. Le procès de Mengele

[1328] *Music Box*, TC 01:02:07 : « Je le vois chaque nuit que je ferme mes yeux ».
[1329] Le film n'a cependant jamais été diffusé en France. Il s'agit donc de ma traduction.

n'ayant jamais eu lieu, le « faux procès » proposé par Roland Suso Richter permet aux victimes du criminel de pouvoir s'exprimer publiquement. Elles viennent tour à tour témoigner des barbaries commises par « l'ange de la mort » : expériences pseudo médicales sur des jumeaux, inoculation de virus divers, tortures, barbaries. Cinq victimes de Mengele défilent à la barre, suscitant effroi et réactions émues du public et du spectateur. Face aux témoins, l'avocat, Peter Rohm, qui endosse un rôle plus qu'ingrat, celui de la défense d'un homme indéfendable, qui le force à décrédibiliser les propos des survivants. Aux côtés de ces derniers, le procureur Vogt qui bien qu'ayant un rôle plus secondaire dans le film, apparaît comme une sorte de protecteur des victimes, de l'humanité. Il s'interpose constamment pour protéger les témoins des attaques violentes de l'avocat, opposant notamment à Rohm « No memory remains intact after 50 years[1330]. »

Le propos de *Hunt for Justice,* le film du canadien Charles Binamé, est très clairement non seulement de « redonner la parole aux victimes » mais aussi d'expliquer de façon pédagogique au grand public les crimes commis en ex-Yougoslavie. À l'époque de la sortie du film, en 2005, le TPIY existe depuis douze ans. Cent-soixante et une personnes ont été mises en accusation. Pourtant, les crimes commis en ex-Yougoslavie sont méconnus du grand public. Et les raisons de ces massacres le sont encore plus. Bien qu'aujourd'hui le site du TPIY comporte un certain nombre de témoignages de victimes[1331] (vingt-trois à ce jour dont certains sont anonymisés), et que les audiences aient toutes été retransmises en léger différé, les crimes commis en ex-Yougoslavie restent confidentiels pour la majeure partie de la population, comme le sont d'ailleurs ceux commis lors du génocide des Tutsi au Rwanda et les nombreuses violences extrêmes qui continuent à se perpétrer[1332]. Les raisons d'être et le contexte de la réalisation de *Hunt for Justice* ont été déjà largement évoquées dans ce travail. Le film vise à retracer le parcours de Louise Arbour depuis son arrivée au TPIY jusqu'à l'acte d'accusation de Milosevic. Mais il parle aussi des victimes. Depuis la première scène du film, issue du cauchemar de l'interprète Pasko et qui montre une femme, traquée, tentant d'échapper à ses poursuivants alors que des prisonniers se massent derrière des barbelés, jusqu'aux

---

[1330] *Nicht Als die Wahrheit*, TC 01:34:07 : « aucun souvenir ne demeure intact après 50 ans ».
[1331] https://www.icty.org/fr/spécial/paroles-de-victimes.
[1332] Au moment où ces lignes sont écrites, les exactions commises en Ukraine sont cependant largement médiatisées ce qui constitue un changement majeur dans la perception des violences extrêmes par le grand public.

nombreux témoignages. Le film de Binamé propose en réalité une mise en scène assez exhaustive des souffrances et des paroles et demandes des victimes. Pasko, l'interprète qui travaille à ses côtés, est sans nouvelles de sa femme qui a été enlevée par les Serbes. Ils sont tous deux musulmans et à ce titre, appartiennent à la minorité qui a été massacrée. La procureure se rend à Vukovar[1333] où elle rencontre des mères de victimes qui réclament une sépulture pour les leurs en brandissant des photos des disparus. Elle découvre aussi les charniers, le réalisateur faisant le choix de montrer aux spectateurs des images assez difficiles à supporter.

Figure 129 : le charnier de Vukovar, Hunt for Justice

Le médecin-légiste qui est sur place se charge d'expliquer à Arbour (et au spectateur) les détails du massacre :

> D'après les corps, on les a d'abord violemment battus, avec des objets contondants. Après ils ont été fusillés. Ils ont creusé leur propre tombe. Ils sont tombés dedans en mourant. Des bulldozers les ont recouverts. Tout ça en une demi-heure. Selon nous un tiers vivaient encore[1334].

La légiste ajoute : « Vous avez fait un bon choix. Aucun enfant n'a été trouvé. À Tronpolje, c'était des bambins ». La fonction de cette scène paraît double : mettre en place le film et le combat que va devoir mener Arbour certes (elle intervient dans le premier quart d'heure), mais également, et peut-être n'était-ce pas la vocation première du réalisateur, permettre de faire connaître la vérité sur les massacres subis, et ainsi que les souffrances des victimes soient reconnues. Et cela d'autant plus que le principal responsable des massacres, Slavko Dokmanović, s'est suicidé

[1333] Dans cette petite ville de Croatie, plus de 1 600 personnes dont la majorité étaient des civils, ont été tués par l'armée Serbe après un siège de trois mois en 1991. Aujourd'hui encore, plus de 450 Croates de Vukovar n'ont jamais été retrouvées. Le principal accusé du TPIY, dans cette affaire, a d'abord été Slavko Dokmanovic, le président serbe de la municipalité de Vukovar. À Ovcaran dans la banlieue de Vukovar, deux cent hommes et deux femmes sont amenés depuis l'hôpital où ils avaient été retenus prisonniers. Ils sont exécutés par les forces Serbes. Seuls sept personnes échappent au massacre, elles viendront témoigner devant le TPIY, https://ihej.org/programmes/justice-penale-internationale/actualites-jpi/vukovar-crime-fondateur-du-tribunal-penal-pour-lex-yougoslaviecrime-impuni/.

[1334] *Hunt for Justice*, TC 16:36.

en prison en 1998, avant même que la justice ne puisse accomplir son œuvre. L'autre responsable, Milan Kovacević, est décédé en prison de mort naturelle, alors que son procès venait de débuter. Un peu plus tard dans le film, par la magie d'une ellipse temporelle, on retrouve Dokmanovic devant ses juges. Sept témoins défilent à la barre. L'un deux, un homme, explique la façon dont il a pu survivre au massacre : « Mon frère Pavel avait été battu à mort. Je me suis caché sous son corps jusqu'au matin[1335] ».

Les récits de survivants, s'ils sont tous différents, ont hélas souvent un point commun. Ils expriment une forme de culpabilité, celle d'avoir survécu alors que leurs proches ont péri. Les rescapés de la Shoah et du génocide des Tutsi racontent eux aussi, parfois, qu'ils ont échappé à la mort en se cachant sous le corps d'un autre, au prix de la vie d'un autre. Charles Binamé, sans doute de façon fortuite, renvoie avec cette petite phrase à l'universalité de la souffrance des victimes de génocide. Le procès de Milan Kovacević suit immédiatement après. Trois personnes livrent des témoignages terribles. Le premier, un homme, raconte avoir été sommé de choisir entre l'assassinat de son fils ou celui de tous les hommes prisonniers. Le second est celui d'une femme qui raconte les viols commis par les assassins. La troisième enfin, raconte le viol et le meurtre de sa fille de treize ans. « Une mère devrait pouvoir protéger sa fille de telles choses[1336] » dit-elle en pleurant. Rappelons qu'à la différence du Tribunal de Nuremberg, qui n'avait pas traité spécifiquement de crimes sexuels, certaines violences sexuelles ont été prévues par les statuts des tribunaux internationaux (TPIY, TPIR puis CPI)[1337]. Tout au long des témoignages, s'intercalent des images des restes des victimes, comme autant de preuves accablantes pour l'accusé.

[1335] *Hunt for Justice*, TC 46:28.
[1336] *Hunt for Justice*, TC 50:02.
[1337] Le crime de viol figure seul parmi les actes constitutifs du crime contre l'humanité dans le Statut du TPIY (Article 5 du Statut) alors que le Statut du TPIR ajoute à cela les crimes de « contrainte à la prostitution et tout attentat à la pudeur » parmi les crimes de guerre. L'article 7 du Statut de Rome (CPI) stipule que constitue un crime contre l'humanité notamment : « viol, esclavage sexuel, prostitution forcée, grossesse forcée, stérilisation forcée ou toute autre forme de violence sexuelle de gravité comparable ».

Figure 130 : Images du procès, Hunt for Justice

Au prix d'une distorsion de la chronologie des faits, le réalisateur fait se succéder les deux procès et compléter les récits des survivants. En réalité, Dokmanovic se suicide le 29 juin 1998 alors que le procès de Milan Kovacević n'a pas débuté (il ne commence que le 6 juillet 1998). Les deux procès ne peuvent donc être concomitants comme la fiction semble le suggérer.

Par contraste, *Sturm* est beaucoup plus sobre. Les crimes de viols sont plus suggérés qu'évoqués. Au spectateur de deviner ce que Mira Arendt a subi. La violence est pourtant présente : lorsque Mira se fait agresser par un probable pro-Serbe qui procède à un attouchement humiliant. Son fils est enlevé brièvement, et revient avec un paquet de bonbons serbes lui signifiant ainsi qu'elle doit garder le silence. La procureure Maynard la supplie de témoigner devant le Tribunal, ce qui ne manque pas d'évoquer d'autres scènes de procureurs tentant de convaincre des témoins. Mais la parole de Mira se fait attendre. Et le spectateur doit patienter près de la moitié du film pour apprendre ce qui est arrivé à la jeune fille et à ses infortunées compagnes. Le témoignage est court, concis, à l'inverse de ceux délivrés dans *Hunt for Justice*. Mira raconte la façon dont Goran Duric a frappé une femme avec un bébé. Lorsque la procureure lui demande ce qui est arrivé à elle et aux autres femmes, elle répond : « what happens to women in times of war[1338] ». L'unique autre moment du film au cours duquel la jeune femme s'exprime à nouveau clairement sur ce qui lui est arrivé survient dix minutes environ avant la fin du film. Alors que le président du Tribunal rappelle Maynard à l'ordre, celle-ci poursuit, interrogeant son témoin sur les crimes commis à Vilina Kosa. La jeune femme peut enfin s'adresser au criminel directement et lui demande : « Where are

[1338] *Sturm,* TC 58:30 : « ce qui arrive aux femmes en temps de guerre ».

all the women, where did you bury them ?[1339] ». Le sort des femmes en temps de guerre est très clairement au cœur des préoccupations[1340].

Dans *J'étais à Nuremberg*, le procureur Pierre Bernard convoque les victimes juives au procès de Nuremberg. Lors de l'interrogatoire de Fritz Sauckel, qui n'a rien à voir avec la déportation des Juifs de France, il accuse :

> Et ceux qui ont été raflés, par milliers, la nuit du 16 au 17 janvier 1942 [sic] [1341], étaient-ils volontaires eux aussi ? […] vous ne savez pas que 13 000 Juifs ont été arrêtés cette nuit-là en France et certainement autant dans tous les pays occupés ? Vous n'avez jamais entendu parler de la rafle du Vel d'Hiv ? Prétendrez-vous que ces hommes et ces femmes, entassés au Vélodrome d'Hiver, pendant 4 jours, 4 nuits sans rien à boire, rien à manger étaient volontaires eux aussi ? Prétendez-vous qu'ils étaient bien traités ? qu'ils étaient heureux ? De partir en Allemagne, servir dans vos usines et mourir dans vos camps ? Qu'avez-vous à répondre à ces questions ?

Sauckel lui répond qu'il n'en avait pas connaissance, ajoutant qu'en Allemagne, personne ne savait. Bernard poursuit pourtant :

> Tout le monde était au courant […] Pour la France je confirme, la rafle du Vel d'Hiv a été organisée par le gouvernement français de Vichy. 9000 policiers français y ont participé. L'accusé n'a pas tort sur un point. Le gouvernement français a fait preuve d'un zèle pour le moins excessif auprès des autorités allemandes. Pierre Laval, a été jusqu'à féliciter le Préfet de Gironde et son secrétaire général Maurice Papon pour avoir livré à l'Allemagne plus que les quotas exigés. […] Jamais les allemands n'ont demandé que les enfants soient arrêtés en même temps que leurs parents pendant la Rafle du Vel d'Hiv. Et bien la France l'a fait !

Champetier de Ribes l'interrompt et en aparté, tente de le calmer : « Vous avez choisi d'aller dans une direction que je vous avais déconseillée. Cet événement n'a aucun lien ni avec l'accusé ni avec ce procès ». Mais Bernard insiste : « La rafle de juillet 1942 est le drame le plus important qu'aient eu à subir les Juifs de France. Et ce sont eux que je représente devant ce tribunal ». Dans cette dernière phrase, Bernard révèle donc ses motivations : il « représente » les Juifs de France. Bien

---

[1339] *Sturm,* TC 01:33:43 : « Où sont toutes les femmes, où les avez-vous ensevelies ? ».
[1340] Pour un développement sur la dimension sexuée des violences extrêmes voir plus loin dans ce travail.
[1341] *J'étais à Nuremberg*, TC 01:16:37. Il y a là une erreur flagrante sur la date de la rafle du Vel d'Hiv qui a eu lieu les 16 et 17 juillet 1942.

entendu, cette scène n'aurait pu se dérouler dans un prétoire, non seulement parce qu'au procès de Nuremberg, le sort des Juifs de France n'est pas abordé mais aussi parce que le procureur, enfant de victimes du nazisme, n'aurait certainement pas pu représenter l'accusation au nom de la France. Cette prise de parole est donc de l'ordre du « fantasme » ce que reconnaît très volontiers l'acteur principal, Serge Hazanavicius : « Personne n'a jamais pris la parole au procès de Nuremberg pour dénoncer la collaboration et la politique de déportation française de Pétain. Pierre le fait, il incarne le fantasme du « Et si quelqu'un l'avait dit...[1342] ». Quant aux co-scénaristes, ils expliquent le choix de cette scène par le fait que ce type de débats existait *«* dans les coulisses, pas en public ». Dan Franck reconnaît l'invention, mais se justifie néanmoins : « Peut-être aurait-il fallu nuancer le propos. Le problème de la fiction, c'est qu'on est obligé d'être rapide, de faire de la dramatisation » Il ajoute : « Ce qui est vrai, c'est qu'on a mis un temps fou à reconnaître le rôle de la France dans la déportation des Juifs ». Relevons cependant un oubli manifeste des co-scénaristes. Au cours du procès de Nuremberg, la rafle du Vel d'Hiv est bien évoquée par le procureur Edgar Faure. Celui-ci lit en effet devant le Tribunal un télégramme signé de Klaus Barbie, ajoutant ce commentaire :

> Je crois que l'on peut dire qu'il y a quelque chose qui est encore plus frappant et plus horrible encore que le fait concret de l'enlèvement de ces enfants ; c'est ce caractère administratif, le compte-rendu qui en est fait, selon la voie hiérarchique, la conférence où différents fonctionnaires s'en entretiennent tranquillement, comme d'une des procédures normales de leur service. C'est que tous les rouages d'un État, je parle de l'État nazi, sont mis en mouvement à une telle occasion, et pour un tel but[1343].

Le télex, daté du 6 avril 1944, 20 h.10, Lyon, et signé de Klaus Barbie, rend compte de la rafle des enfants d'Izieu ainsi : « Ce matin, maison d'enfants juifs "Colonie d'enfants" à Izieu (Ain) a été nettoyée. 41 enfants au total, âgés de 3 à 13 ans, ont été capturés. En outre a eu lieu l'arrestation de la totalité du personnel juif, soit 10 individus, dont 5 femmes. On n'a pu s'assurer ni de l'argent comptant ni des valeurs diverses. Le transport à Drancy aura lieu le 7.4.44 ». Le document, qui a été retrouvé

[1342] Dossier de presse du film *J'étais à Nuremberg* accessible à l'adresse http://www.native.fr/wp-content/uploads/dp_nuremberg_8p.pdf.

[1343] Voir notamment le site du mémorial de la Maison d'Izieu : https://www.memorializieu.eu/event/colloque-en-ligne-actualite-du-proces-de-nuremberg-75-ans-apres/.

par les époux Klarsfeld dans les archives du CDJC a été produit au procès Barbie. Klarsfeld ajoute :

> Le télex a été produit publiquement par le procureur français qui était alors Edgar Faure qui en a donné lecture sans toutefois citer le nom du signataire. La production de ce document était, en effet, destinée à exprimer le fanatisme anti-juif de la Gestapo. Edgar Faure n'a pas lu non plus le nom du signataire du document qui précède le télex d'Izieu, ni du document qui le suit[1344].

Avec *Im Labyrinth des Schweigens*, Giulio Ricciarelli rend la parole aux victimes juives des nazis, mais avec finalement très peu de témoignages. Le film est plus subtil. Le seul témoignage que le spectateur entend est celui de Simon qui raconte la façon dont ses jumelles ont été assassinées par Mengele. Quelques temps après cette révélation, Radmann reçoit un certain nombre de rescapés d'Auscwhitz. Leurs témoignages sont entendus par Radmann seul et son assistant). Hormis les images muettes des survivants, seul le visage de Radmann apparaît, en gros plan, comme s'il était seul à « absorber » en quelque sorte, les récits d'horreurs que le spectateur peut deviner. Les paroles des témoins sont « doublées » par un chant religieux « Rachamana – O Merciful One », qui remplace en quelque sorte les voix des survivants. Ce chant est une sorte de mantra que l'on répète pendant toute la semaine des Selihot[1345] et le jour de Kippour. Il est une forme de supplication pour obtenir le pardon divin et implorer la justice de Dieu. Les rescapés de la Shoah ont parfois exprimé une réticence à entonner ce chant après la catastrophe, estimant qu'en laissant agir les nazis, Dieu n'avait pas été miséricordieux avec eux. Ce chant très poignant semble pouvoir revêtir plusieurs significations :

[1344] KLARSFELD Serge, « Le rôle du Centre de Documentation Juive Contemporaine de Paris dans le procès Barbie », *Le Monde Juif*, nº 127, 3/1987, p. 85-93, https://www.cairn.info/revue-le-monde-juif-1987-3-page-85.htm.

[1345] Le chant est interprété dans le film par Canton Gideon Zelermyer et le chœur de la Congrégation Shaar Hashomayim. Les *selihot* sont des prières de repentir et de supplications à l'occasion desquelles le fidèle juif implore le pardon de Dieu pour les péchés commis. Elles rappellent les besoins de l'homme, mais aussi sa petitesse et ses faiblesses. Cette coutume repose sur les treize attributs de miséricorde qui, selon la tradition, auraient été transmis par Dieu à Moïse. Ces treize attributs sont les suivants : « Seigneur ! Seigneur ! Clément et miséricordieux, lent à la colère, plein de bienveillance, et d'équité ; il conserve sa faveur à la millième génération ; il supporte le crime, la rébellion, la faute, mais ne les absout pas : il poursuit le méfait des pères sur les enfants, sur les petits-enfants, jusqu'à la troisième et à la quatrième descendance » (Exode 34, 6-7). À l'origine, les *selihot* étaient lues durant l'office de Kippour et des jeûnes. Puis cette coutume se répandit aux dix jours (*yamim noraïm*) qui séparent Roch Hachana de Kippour.

- une imploration de Dieu : le chant est une forme de « rattrapage divin » : le récit des rescapés vient se substituer à celui des morts pour implorer que la justice divine s'impose aux nazis.
- une imploration de l'homme : les rescapés implorent le procureur Radmann qui est le seul apte à transformer la justice divine en justice humaine. Radmann devient une sorte de « passeur » : il est « chargé » du récit des survivants et « chargé » aussi de les porter devant la justice.

Une autre signification semble possible, non seulement en écoutant Giulio Ricciarelli expliquer longuement son sentiment de responsabilité en tant qu'allemand, mais aussi en comprenant à quel point le jeune procureur est une forme de double de lui-même. À son insu, le réalisateur en tournant cette scène, ne fait-il pas lui-même œuvre de repentir ? L'intensité du regard du jeune procureur porté sur chacun des survivants, le fait que la scène soit filmée presque exclusivement en champ contre champ, accentue cette impression.

Figure 131 : Johann Radman, Im Labyrinth des Schweigens

Mais ce chant renvoie également possiblement au célèbre réquisitoire de Gidéon Hausner au procès Eichmann. Le procureur israélien convoque à ses côtés les six millions de personnes assassinées par les nazis[1346].

Le chant poignant qui recouvre les paroles des survivants semble répondre aux paroles de Hausner : les voix muettes des victimes sont substituées par la voix du

[1346] Se référer notamment à la note 577 page 264.

chanteur qui devient d'une certaine façon leur « porte-parole », aux côtés du procureur. La scène se termine par une image du jeune procureur et de sa secrétaire accablés, assis autour d'une table entourée par l'obscurité, table sur laquelle repose un dossier contenant les dépositions.

Figure 132 : Radmann et Madame Schmitchen, Im Labyrinth des Schweigens

Dans une interview, Giulio Ricciarelli explique ainsi sa décision de ne pas faire partager au spectateur les témoignages des survivants :

> ll était pour nous très important que l'on écoute cette histoire mais en même temps notre public a déjà entendu ces récits de nombreuses fois. Le simple mot « Auschwitz » provoque plusieurs images dans votre esprit. Je craignais qu'entendre à nouveau ces histoires ou les visualiser en flash-back n'engendre une prise de distance et ne conduise les spectateurs à être attentifs au jeu, à l'expression des témoins ou à se demander si la reconstitution est bien fidèle. Si on montre une scène dans un camp, tout spectateur sait que c'est pour du faux. On avait peur de manquer de respect. À une époque, il a été nécessaire de montrer cette réalité historique – soit-elle recréée au travers de la fiction. […] Cette séquence apparaît effectivement pour de nombreux spectateurs comme une séquence-clé parce qu'elle les émeut. Elle permet de s'ouvrir à ressentir ce que l'on a déjà intégré. Prenons l'exemple du borgne qui soulève son bandeau : on ne voit pas son œil mais la réaction des personnes à qui il le montre. C'est la même chose avec les peintures dont celle de « L'ange de la mort », on ne les voit pas, on les imagine. Et cette imagination est une bien meilleure peinture que celles que j'aurais pu montrer. La seule histoire qu'on entend est là parce qu'elle est nécessaire au récit, et il s'agit d'un vrai témoignage.
>
> C'est un point intéressant : nous réalisions un film sur l'époque où Auschwitz n'était pas connu en Allemagne alors qu'aujourd'hui tout le

> monde a conscience de cette réalité et de son fonctionnement. C'était aussi une marque de respect[1347].

Il précise avoir ajouté la partition musicale au montage, après avoir estimé, avec le compositeur (Sebastian Pille) qu'ils « ne feraient pas mieux ». L'histoire de la musique du film est elle-même intéressante. Le réalisateur nous explique que ce choix est le fruit du hasard. Mais peut-on vraiment parler de hasard lorsqu'on traite de tels sujets ? Son frère, qui vit aux États-Unis, lui envoie un DVD. Il l'écoute, est troublé, ému et décide de l'intégrer à son film. Mais il ne connaît pas la signification du chant. Il n'en comprend pas les paroles et ne cherche d'ailleurs pas à en savoir plus. Lors de notre entretien, des années après la sortie du film, je lui explique ce que représente ce chant pour la communauté juive. Il répond simplement : « Je sentais que c'était cela ».

Les images des rescapés racontant leur histoire à Radmann se succèdent durant un peu moins de deux minutes. Aucune parole n'est entendue par le spectateur mais le réalisateur filme les visages très expressifs des survivants en gros plan, certains reproduisant des gestes de violence (une femme mime un coup), d'autres se laissant gagner par l'émotion. Lors d'un entretien avec le réalisateur[1348] celui-ci nous explique avoir délibérément choisi de faire interpréter les témoins par des figurants, ces derniers n'ayant aucun texte à jouer. Il s'est contenté de les faire parler d'évènements tristes de leurs vies, coupant l'enregistrement audio. Ricciarelli précise :

> I was sure from the very beginning that the witnesses were not going to talk. When we chose the witnesses, it was improvised and it was actually fun not fun but it was joyful, they were all extras so we used to just say, you go and stand and you do this, and I said no, you are going to be in the movie. And there was no sound which afterwards was a mistake but I wanted to be able to speak freely […]. So, I would talk to them, I would yell very loudly so that they would be frightened, and everybody had like ten minutes and to me it was almost like a theater exercise. […] I knew we had enough but I didn't feel it at the moment. I was interacting with them[1349].

[1347] Nicolas Gilson, Interview de Giulio Ricciarelli, « Un grand moment de cinéma (ou pas) », 30 avril 2015, http://www.ungrandmoment.be/giulio-ricciarelli-entrevue/.

[1348] Entretien personnel avec Giulio Ricciarelli, Berlin, 9 mai 2019, voir Annexe C.

[1349] « J'étais sûr dès le début que les témoins n'allaient pas parler. Quand on a choisi les témoins, c'était improvisé et c'était en fait amusant, pas amusant, mais joyeux, c'était tous des figurants donc on disait juste, vous allez vous mettre debout et vous faites ça, et j'ai dit non, vous allez être dans le film. Et il n'y avait pas de son, ce qui après coup était une erreur, mais je voulais pouvoir parler

Pour le spectateur, le fait de ne pas entendre les voix des survivants (hormis celle de Monsieur Bichinsky) peut avoir un effet troublant. Mais ce qui guide le réalisateur, comme il s'en explique à de nombreuses reprises, c'est le souhait de laisser une part d'imaginaire, ou comme il le dit de *« se* distancier de certaines vérités pour par exemple développer la part émotive du protagoniste ». Cette scène suggère plus qu'elle ne montre. Les mots, les histoires des rescapés, sont recueillis et entendus par Radmann seul, qui les consigne et les utilisera aux fins de poursuivre les criminels. Aux récits des rescapés se substituent les images et l'émotion que l'on peut lire sur les visages des survivants et de Radmann et de Schmitchen ; la succession de gros plans de leurs expressions bouleversées, est en quelque sorte l'interprétation par Ricciarelli des témoignages, une traduction de leurs histoires en miroir, en émotions.

Figure 133 : Gros plan des visages des témoins, Im Labyrinth des Schweigens

librement [...]. Donc, je leur parlais, je criais très fort pour qu'ils aient peur, et tout le monde avait environ dix minutes et pour moi c'était presque comme un exercice de théâtre. [...] Je savais que nous en avions assez, mais je ne le ressentais pas sur le moment. J'interragissais avec eux ».

Le réalisateur explique qu'il a délibérément choisi de ne pas faire entendre les témoignages des victimes, estimant qu'il ne pouvait pas faire jouer des survivants des camps par des acteurs. Le seul témoignage que le spectateur entend est celui de Simon qui raconte de façon indirecte (il n'en a pas été le témoin), l'assassinat de ses enfants et de sa femme. Aucun témoin ne racontera son histoire devant la caméra de Ricciarelli, c'est son choix de réalisateur de ne pas faire « jouer » par un acteur le récit de la déportation. Pour expliquer ce choix, il raconte avoir été plusieurs fois mal à l'aise face à des fictions dans lesquelles d'excellents acteurs incarnaient des nazis et/ou des victimes. Il ajoute : « All I saw was an actor. I never saw a true victim[1350] ». Comme il l'a précisé : « Si on montre une scène dans un camp, tout spectateur sait que c'est pour du faux. »

[1350] « Tout ce que j'ai vu c'était un acteur. Je n'ai jamais vu de vraie victime ».

PARTIE III : LE PROCUREUR COMME ACTEUR DE LA JUSTICE : LA JUSTICE EN REPRESENTATION, CHOIX ESTHETIQUES ET RECEPTION DU PUBLIC

Le personnage du procureur s'insère dans un ensemble plus vaste, celui des acteurs de la justice, et plus précisément, de la justice des crimes de masse. Parfois relégué à un rôle secondaire, il n'en demeure pas moins la porte d'entrée pour l'analyse du film dans lequel il apparaît. Autour de lui évoluent d'autres personnages, juges, avocats, criminels, public, qui tous participent à la mise en œuvre de la justice, chacun à sa place. Comment les fictions représentent-elles cette justice si difficile à filmer ? Quelle place accordent-elles aux acteurs « périphériques » ? Bien que le corpus rassemble des films très divers : époques, origines de réalisateurs et scénaristes, et choix filmiques, il semble pourtant, que certains thèmes soient communs à la plupart des œuvres étudiées, qui utilisent ainsi des « codes filmiques », un langage spécifique. En outre, il semble intéressant d'y associer un examen du moment de la diffusion de ces films, leur contexte social et politique, ainsi que la façon dont ils ont été accueillis par le public.

CHAPITRE 1 : CHOIX ESTHETIQUES

Bien que les films du corpus proviennent d'époques et d'horizons très différents, certains présentent des similitudes ou des codes filmiques communs.

1. L'entrée dans la fiction : le générique ou les premières images des films

De quelle manière les fictions historiques préparent-elles le spectateur aux images qu'ils vont voir et cela, dès les premières minutes de son film ? Les génériques des films, souvent négligés, offrent non seulement souvent des informations intéressantes sur l'œuvre qu'ils précèdent mais sont aussi une porte d'entrée dans la fiction, un moment décisif qui incitera (ou non) le spectateur à poursuivre le visionnage du film. Les images du générique accompagnent le spectateur dans sa découverte du film, permettant ainsi une immersion moins abrupte dans la fiction.

Dans certains films du corpus, le générique est ainsi délibérément historique, s'attachant à indiquer au spectateur dans quelle période il se situe. Ainsi, *Judgment at Nuremberg* débute par un long écran noir (près de quatre minutes), la mention « *overture* » apparaissant sur l'écran, comme dans une pièce de théâtre. La bande son est celle d'un chant militaire allemand, accompagné d'une fanfare.

En même temps que défilent les noms de l'équipe de tournage, une image fixe du toit du tribunal de Nuremberg surmonté de la croix gammée apparaît à l'écran. Le toit du tribunal explose sur un zoom rapide et est remplacé par des images des ruines de la ville de Nuremberg.

Figure 134 : Images du générique – Judgment at Nuremberg

Le symbole est fort : l'emblème nazi détruit par une bombe renvoie à la justice que vont rendre dans le même lieu les vainqueurs de la guerre à l'encontre des nazis qui ont perdu la guerre. Le cadre est ainsi posé, et les juristes peuvent entrer en scène. C'est le même procédé symbolique qu'utilisera Simoneau dans *Nuremberg*, quarante ans plus tard. Le générique démarre par une bande son, celle d'un discours virulent d'Adolf Hitler, qui se superpose à l'annonce du titre et aux premières informations sur le film. La bande son est très vite suivie d'images d'un rassemblement nazi à Nuremberg, Hitler apparaissant triomphant au milieu de milliers de partisans.

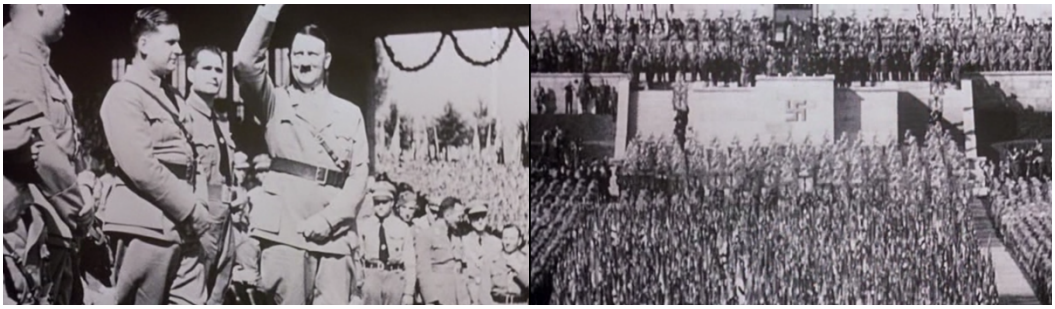


Figure 135 : Images du générique – Nuremberg

Le spectateur est ainsi immergé dans l'histoire par les images d'archives ; il perçoit donc immédiatement qu'il va assister à un film historique. Le réalisateur prolonge les images en noir et blanc durant quelques secondes, permettant en quelque sorte

une « reconstitution » de l'atmosphère de l'époque. Peu à peu, la couleur apparaît sur les images jusqu'à l'apparition, en couleurs, de la base militaire américaine située en Allemagne, la date du 12 mai 1945 étant incrustée dans l'écran, toujours pour permettre au public de se repérer dans le temps.

Figure 136 : Air Corps Base, Germany, Nuremberg

Dans les deux films, le spectateur bascule ainsi d'une époque révolue, le nazisme, à une période « actuelle », celle de la justice des criminels. Ce procédé est assez similaire dans le film *J'étais à Nuremberg* qui débute par un flashback en montage alterné. Les premières images sont celles d'une jeune soldate qui se presse au milieu d'un grand chaos. Elle est à Londres et l'action se situe en mars 1945 (incrustation à l'écran), probablement au moment du bombardement de Clydeside (qui a lieu le 13 mars). Les images suivantes montrent un jeune homme émacié, qui écrit fébrilement assis à son bureau alors que retentissent des bruits d'explosifs très proches de lui. Un journal est posé sur sa table, et la caméra zoome sur le titre de la Une « Écrasement du ghetto de Varsovie ». La date du journal est celle du 10 mai 1943, soit trois semaines après le soulèvement des résistants du ghetto[1351]. L'homme est juif et vraisemblablement polonais (il s'appelle Schmul et écrit une lettre en polonais). Quelques secondes après, la jeune soldate parvient à l'appartement du jeune homme qui s'est suicidé, lui laissant une enveloppe à son nom, Nina. Comme dans les films précédents, le spectateur est immergé dans le passé, celui d'avant les procès, un moment où le nazisme règne encore sur l'Europe, un moment où la justice n'a pas encore sa place. Les génériques de ces trois films reposent sur une même construction narrative assez classique : présentation de l'avant (l'avant étant celui du règne du chaos, du désordre, du crime) et basculement vers l'après, le règne du bien, de la justice. Ils offrent au spectateur une porte d'entrée rapide vers le thème développé par le film. Dès les premières minutes, le

[1351] Il y a une incohérence entre les deux dates, nous pouvons supposer qu'il s'agit d'un ancien journal conservé par le jeune homme.

spectateur perçoit la période et le lieu (pour les deux premiers films) où se déroulera l'action. Il sait donc qu'il est en présence d'un film historique, les images en noir et blanc de *Nuremberg* et celles du journal de *J'étais à Nuremberg* renforçant cette impression d'« authenticité ».

Inspiré par ce même procédé, *Hunt For Justice* débute par une scène de cauchemar : une femme affolée court désespérément dans la nuit, tentant d'échapper à ses poursuivants, alors que résonnent autour d'elle cris et aboiements furieux de chiens. Un montage alterné montre brièvement par flashs, des prisonniers décharnés secouant des fils barbelés qui les encerclent. Ce cauchemar est celui d'un jeune homme, l'interprète Pasko, qui se réveille brutalement en sueur. La scène qu'il a rêvée est probablement celle qui s'est déroulée dans la réalité. La jeune femme du rêve est son épouse qui a été arrêtée par les soldats commandés par Milosevic. Lorsque le cauchemar s'interrompt, la réalité prend la place de l'imaginaire et l'on comprend que Louise Arbour s'apprête à arriver à La Haye pour prendre ses fonctions de procureur du TPIY. Et que les victimes, semblables à celle du cauchemar de Pasko, vont pouvoir enfin obtenir que justice leur soit rendue.

Dans le film de Marcel Hanoun, *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung*, le générique, très court, repose sur un effet inversé par rapport aux films évoqués : des images fixes défilent sur l'écran, la première étant celle du tribunal fictionnel qui va siéger, les caméras étant visibles au premier plan. Immédiatement après suit une unique photographie de soldats allemands tenant en joue une victime habillée de blanc. Par le jeu de zooms successifs allant jusqu'au très gros plan, la caméra isole la victime qui finit par remplir tout l'écran. La blancheur de sa personne entourée de l'obscurité qui semble être celle de la nuit, et des soldats vêtus de couleurs sombres, frappe le spectateur par sa crudité et l'aspect vulnérable de la victime. Hanoun se refuse ainsi à présenter le tribunal comme réel, le titre du film renvoyant de façon équivoque à cette « inauthenticité » d'une justice filmée.

Figure 137 : images du générique, L'authentique Procès de Carl Emmanuel Jung

Cette image reviendra, comme apportant une autre pièce du puzzle, en version « animée » à la 40e minute du film, au moment où est annoncé par la voix off : « demain aura lieu la projection de documents fixes sur le camp n°1. Comment se comportera l'accusé ? ». Suit un plan panoramique qui balaie toute la scène de gauche à droite, reconstituant ainsi le hors champ des images aperçues au générique. S'y succèdent la vision des lampes puissantes qui éclairent la scène, une obscurité totale, puis l'arme actionnée par un bras qui pointe une cible révélée tout à la fin, l'homme vêtu de blanc les mains attachées dans le dos et qui est encore vivant. Dans ce générique, la justice fictionnelle précède donc le crime, sur fond de musique de Gluck, musique qui va rythmer tout le film, renforçant à la fois l'aspect dramatique et déshumanisé de ces images.

Dans certains des autres films du corpus, on peut également souligner cette volonté de présenter une certaine dualité entre un avant et un après, mais de façon différente. Dans *Music Box*, le film s'ouvre sur l'image d'une boite à musique, ornée d'un visage aux yeux très bleus, arborant un sourire vainqueur, qui ressemble très précisément à Mike Laszlo alias Mischka, l'homme accusé d'avoir commis des crimes de masse.

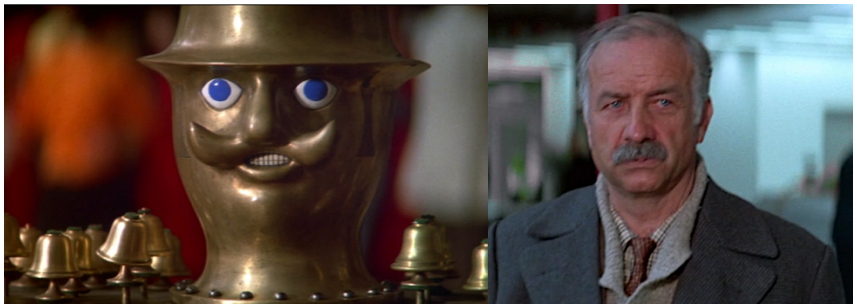


Figure 138 : Images du générique, Music Box

L'instrument est orné d'une multitude de symboles qui résument en quelque sorte l'histoire qui va suivre.

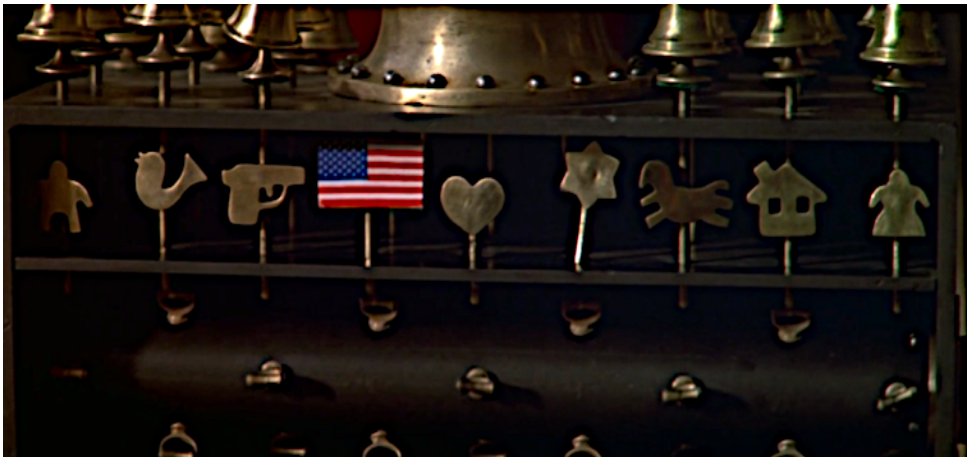


Figure 139 : Images du générique, Music Box

Ces symboles semblent se répondre de façon symétrique. Sur cette image, apparaissent ainsi :

- À chaque extrémité : une figure d'un homme et d'une femme, pouvant recouvrir plusieurs significations. Ils peuvent renvoyer à la cellule familiale classique, le père, Mike Lazslo, la mère, décédée prématurément. Ou encore au père et à la fille, Anne Talbot. Alternativement, ils peuvent renvoyer aux femmes et hommes victimes de Laszlo ;
- Une maison et un oiseau symbolisant probablement la Hongrie ;
- Une arme et un cheval : l'arme est celle de l'accusé, utilisée pour menacer et tuer ses victimes. La passion de Laszlo pour les chevaux, qu'il a sans doute utilisés en Hongrie lorsqu'il était membre des Sections Spéciales, sera révélée plus tard.
- Au centre, le drapeau américain, un cœur et une étoile de David. Ces trois symboles forts forment le nœud de l'histoire qui va suivre. Le drapeau américain renvoie à la fois à la justice qui va avoir à connaître du cas « Mischka » et au pays qui l'a accueilli. Le drapeau figure dans tous les tribunaux américains. Il renvoie peut-être également à l'américanisme de l'accusé qui exprime à plusieurs reprises son amour pour le pays qui lui a offert l'hospitalité. Notons que le pistolet est situé immédiatement à proximité du drapeau américain, pointant celui-ci. Le pistolet représente donc une menace pour la patrie américaine. Le cœur est le symbole des liens forts qui unissent l'accusé à sa famille. L'amour que lui porte sa fille est indiscutable et survivra à la découverte du passé de son père. Les images suivantes confirmeront la force des liens qui unissent le père à la fille. L'étoile à six branches enfin, symbolise les Juifs, les victimes de Lazslo et la violence incompréhensible qu'il a exercée vis-à-vis d'eux.

La caméra s'éloigne progressivement de la boite à musique, pour zoomer sur le couple père/ fille dansant tendrement ensemble au cours d'une fête réunissant la communauté hongroise. La jeune femme sourit, s'amuse, elle est proche de son père qui la tient fermement dans ses bras. La caméra suit le visage de la jeune femme en très gros plan, seul le bas du visage de son partenaire apparaissant. La première impression du spectateur est celle d'une harmonie familiale, d'une jeune femme séduisante, sereine, heureuse. Si le visage du père n'apparaît pas dans cette scène, c'est sans doute parce que Costa-Gavras ne souhaite pas immédiatement que le spectateur associe la figure ornant la boite à musique au personnage de Mike Laszlo. La première image du film répond également symétriquement, tout comme la boîte à musique, à la dernière image. Au tout début, Ann apparaît accompagnée de son père, qui la tient tendrement dans ses bras. Le dernier plan du film montre Ann et son fils, celui-ci enlaçant étroitement sa mère, qui a désormais rompu tout lien avec son propre père. On sait que Costa-Gavras affectionne les symboles. Ces deux images superposées permettent de mesurer la force du lien familial qui unit Ann aux deux hommes de sa vie : son père et son fils, qui prend la relève.

Figure 140 *: Ann Talbot et son père Music Box*

Figure 141 : Ann Talbot et son fils

Le même thème de bonheur familial guide les premières images de *Sturm* qui débute par une scène réunissant une famille, manifestement en vacances, s'amusant au bord d'une plage. Un homme joue avec ses deux filles, au bord de la mer, dans un cadre idyllique. Puis la famille au grand complet se rend au supermarché, le père s'amuse avec ses filles. Sur le parking du centre commercial, il s'aperçoit qu'une voiture le suit. On le voit évoluer avec sa famille dans une grande et belle maison, mais le bonheur familial est terni par l'angoisse qui émane de lui, et le sentiment croissant qu'il est surveillé. L'homme est arrêté par des policiers dans son lit quelques secondes après.

Figure 142 : De la plage à l'arrestation, Sturm

Un carton annonce « Three years later » immédiatement suivi par une image du bâtiment du Tribunal pénal international de La Haye. L'homme qu'on a vu évoluer avec sa famille est en réalité un criminel de guerre, Goran Duric. Il va être jugé par le TPIY. Comme dans *Music Box*, mais de façon bien plus accélérée, le bon père de famille se transforme en monstre.

Ustanicka Ulica débute par ce qui ressemble à un film de famille, une vidéo tournée en super 8. Des images très pixellisées, procurant un sentiment d'harmonie, d'insouciance, accompagnées d'une musique légèrement hypnotique, défilent pendant environ une minute. Aucun visage n'apparaît sur ces images : le ciel, l'eau, un cerf-volant qui passe, une main qui se tend au bord d'un bateau. Ces images suggèrent la légèreté, des vacances à la campagne. Elles sont rapidement remplacées par une image en très gros plan, du principal protagoniste du film, dont le visage est baigné de larmes.

Figure 143 : Images du générique, Ustanicka Ulica

Ces images reviennent régulièrement au cours du film. Elles semblent renvoyer à une innocence perdue, à une époque révolue qui contraste douloureusement avec la réalité des crimes commis en ex-Yougoslavie. Elles peuvent également être interprétées comme représentant l'avenir, après la justice. Elles évoquent celles

d'une belle femme nue de *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung* qui surgissent par moments dans le film, offrant un contraste frappant avec l'horreur des crimes commis et jugés[1352].

Figure 144 : Image d'une femme nue, L'authentique Procès de Carl Emmanuel Jung

Les images de *Ustanicka Ulica* provoquent la même gêne, le même bouleversement. Les couleurs bleutées, la récurrence du ciel et de l'eau, le tremblé de la caméra en super 8, leur succession au ralenti, leur répétition tout au long du film, introduisent une suspension de l'action, une diversion du regard. Placées au tout début du film, elles semblent indiquer au spectateur qu'une autre vie a été possible en ex-Yougoslavie, une vie dans laquelle le crime n'était pas encore présent. Elles peuvent aussi, et c'est une autre hypothèse, renvoyer à une vie future, après la justice, après que les crimes aient enfin été punis et les criminels arrêtés.

Mais les premières images d'un film peuvent également servir à poser le décor, donner au spectateur les premiers indices du contexte dans lequel l'histoire va se dérouler à l'écran et asseoir son aspect historique. Ainsi, *Epilog Norymberski* débute par un générique assez long (huit minutes). Alors qu'à l'écran s'agite l'équipe technique, mettant en place les caméras, les micros et le décor dans un grand désordre, un homme (l'acteur Andrzej Lapicki, acteur polonais populaire) muni d'un micro explique que les préparatifs sont ceux du tournage du film *Epilog Norymberski*. Il présente l'écrivain, Karol Małcużyński, un personnage réel ayant assisté au procès de Nuremberg en tant que correspondant polonais, et qui, pour prouver son identité, brandit son laissez-passer pour le Tribunal, précisant qu'il est « authentique », ajoutant un long développement sur l'aspect historique du procès. Małcużyński incarne son propre rôle. Le présentateur insiste lui aussi sur l'aspect incontestable de ce qui va suivre : « Everything you'll hear in the film is authentic, based on the original stenographic records. […] We want to show in a nuthsell the

[1352] Pour un développement sur ces images, voir plus loin dans ce travail.

most dramatic elements of the trial, its dramatic clashes, and the most dramatic situations[1353] ». Lapicki, toujours muni de son micro, procède ensuite à une présentation très pédagogique, exposant au spectateur les grandes lignes du spectacle auquel celui-ci va assister, et présentant les différents acteurs du procès : tribunal, procureurs et annonçant qu'il jouera à la fois le procureur Américain, Robert Jackson, et le narrateur du film. Karol Małcużyński donne des précisions sur la façon dont le procès réel s'est déroulé, il est en quelque sorte la caution morale et historique du film. Ces premières minutes du film permettent en quelque sorte d'accompagner le spectateur, de l'installer comme on le ferait lors d'une présentation théâtrale, en lui fournissant une sorte de « programme » de la pièce qui va se jouer.

D'une certaine façon, le générique de *Der Staat gegen Fritz Bauer* procède d'une façon similaire. Des images d'archives de Fritz Bauer précèdent le générique. Dans cette vidéo, Bauer explique :

> L'Allemagne est fière de son miracle économique. Elle est fière aussi d'être la patrie de Goethe et de Beethoven. Mais l'Allemagne est aussi le pays de Hitler, d'Eichmann, et de leurs nombreux hommes de main. Mais de même qu'une journée est faite de jour et de nuit, l'histoire de chaque peuple est faite d'ombre et de lumière. Je crois que la jeune génération d'Allemands est prête à affronter tout son passé, et toute la vérité, une chose que leurs parents ont souvent du mal à faire[1354].

Dans ce bref exposé (moins d'une minute), le thème du film est dévoilé : il s'agira d'Eichmann, et de l'examen par la jeune génération allemande de son passé nazi. C'est vraisemblablement par la voie de la justice que passera cette remise en question. Aucune indication n'est donnée sur l'identité du personnage qui apparaît à l'écran, aucune date ni lieu ne sont précisées. Le spectateur a donc un premier contact avec un inconnu dont il suppose qu'il va jouer un rôle important dans le film qui suivra. Bauer est filmé en plan rapproché, en noir et blanc, dans son bureau. Le texte de son intervention est posé devant lui, il y jette un coup d'œil de temps en temps. Bauer s'agite durant les quelques secondes de son intervention, il ne cesse

[1353] *Epilog Norymberski*, TC 02:34 : « Tout ce que vous entendrez dans le film est authentique, basé sur les enregistrements sténographiques originaux. […] Nous voulons montrer de manière crue les éléments les plus spectaculaires du procès, ses affrontements dramatiques, et les situations les plus dramatiques... ».
[1354] *Der Staat gegen Fritz Bauer*, TC 00:28.

de bouger sur sa chaise : le spectateur a ainsi un sentiment d'authenticité. Le discours n'est pas compassé, l'homme qui parle semble ému, troublé, il s'adresse directement au spectateur en se rapprochant par moments de la caméra.

Si l'on compare cette brève introduction à celle d'*Epilog Norymberski*, on constate que bien qu'il n'y ait aucun point commun, l'idée du réalisateur est la même : capter l'attention du spectateur, l'immerger dans une époque passée, inscrire le film dans un contexte, une réalité historique par le biais de l'insertion d'archives, de personnages réels. Dans *Epilog Norymberski,* il s'agit du correspondant Polonais Karol Małcużyński qui se présente comme témoin incontestable du procès de Nuremberg, dans *Der Staat gegen Fritz Bauer*, c'est le procureur Bauer qui vient apporter dès le début une sorte de caution morale au biopic qui va suivre. Dans les deux films, le réalisateur s'appuie sur les archives. Mais il existe bien d'autres façons d'accompagner le spectateur dans les premières minutes de l'œuvre filmique. L'une des techniques utilisées consiste à immerger le spectateur dans la grandeur des monuments ou de la nature. Ainsi dans *The Man in the Glass Booth*, les premières images offrent une vue vertigineuse de la ville de New York, avec au loin, une longue étendue verte, Central Park.

Figure 145 : Premières images, The Man in the Glass Booth

La caméra est manifestement posée sur une terrasse ou un balcon, à l'étage le plus haut d'un immeuble. Adoptant un long travelling latéral, elle se déplace de façon panoramique afin d'embrasser la totalité des immeubles qui l'entoure pour finalement basculer sur la terrasse et zoomer brièvement sur un personnage vêtu d'un large kimono qui époussette une statue. La caméra suit l'homme pour pénétrer dans un intérieur richement décoré, sans qu'aucun autre personnage n'apparaisse à l'écran. Le son est extra-diégétique : un échange verbal entre deux hommes intervient, alors que la caméra poursuit son incursion dans l'appartement. Cette scène qui dure environ 1 minute et 40 secondes, est tournée en caméra subjective

interpellant le spectateur en le forçant à emprunter le regard de la caméra. Le spectateur se trouve en situation de voyeur, pénétrant dans l'univers intime du personnage, apercevant au travers de la caméra, ce que contemple le personnage qui se trouve sur la terrasse. L'immensité à perte de vue du paysage urbain, renforcée par un ciel parfaitement bleu, provoque un sentiment de vertige. Le spectateur est immergé dans un environnement à la fois profondément urbain et totalement démesuré : la caméra montre en effet une ville immense, s'étendant au loin, de façon infinie. Le spectateur prend ainsi conscience de la petitesse de l'être humain en apercevant des voitures et des personnages qui apparaissent minuscules, comme écrasés par la grandeur de la ville et des bâtiments. En basculant vers l'intérieur de l'appartement, la caméra provoque une sensation d'enfermement, de claustrophobie. Des tons sombres s'opposent à la clarté du dehors et la vue apparaît désormais uniquement au travers d'une fenêtre ou d'une porte, comme une échappée impossible à atteindre.

Figure 146 : Vues depuis l'appartement, The Man in the Glass Booth

Les scènes en extérieur du début du film, qui seront suivies par quelques autres filmées sur la terrasse, seront pratiquement les seules auxquelles le spectateur assistera. La moitié du film se déroule dans l'appartement de Goldman, l'autre moitié dans le tribunal de Jérusalem devant lequel Goldman sera jugé. Le film se déroule principalement, tout comme la pièce de théâtre dont il est adapté[1355], dans des lieux fermés, sans scènes extérieures. Les images du début du film laissent une place importante à l'extérieur, tout comme la pièce de théâtre de Robert Shaw qui débute ainsi :

> A bald-headed man in a silk dressing-gown prays beside a tomb. A masterpiece rests upon an easel. A glass elevator rises into one side of the room ; doors and a hallway lead off – one of the doors is locked. French

[1355] Voir plus loin dans ce travail.

> windows open onto a roof garden full of statues, artificial flowers and artificial trees. Beyond the garden rise the peaks of Manhattan[1356].

Tout comme la scène décrite par Shaw, qui se déroule exclusivement à l'intérieur de l'appartement de Goldman, l'extérieur (statues, fleurs et arbres artificiels et les sommets des gratte ciels de Manhattan) est uniquement visible au travers des fenêtres. Le réalisateur exploite ainsi un sous-texte de la pièce, en rendant visible cet extérieur uniquement décrit en deux lignes, soulignant ainsi l'enfermement manifeste auquel se soumet volontairement Goldman dans son appartement surchargé.

Im Labyrinth des Schweigens débute par une indication de lieu et de date précis. Les lettres apparaissent au fur et à mesure, le son extra diégétique (un bruit de touches) indiquant qu'ils sont tapés à la machine par un intervenant hors champ. Ce procédé donne immédiatement un sentiment d'authenticité : il renvoie à un dossier en train de se constituer ; le spectateur sait immédiatement dans quelle époque et dans quel lieu il se situe. Les images suivantes sont celles d'un arbre majestueux, filmé en contre plongée et accompagnées du son du vent dans les feuilles. La caméra effectue un travelling latéral, révélant rapidement un bâtiment dissimulé jusqu'alors par les feuilles de l'arbre.

Figure 147 : Premières images, Im Labyrinth des Schweigens

La scène est filmée en caméra subjective, le spectateur adoptant ainsi son point de vue, comme dans *The Man in the Glass Booth*. De la même façon que dans ce dernier film, l'intervention humaine est retardée. Les premières images sont celles de la nature, vite remplacées par celle d'un bâtiment sur lequel le spectateur n'a pas encore pas d'indication. Rapidement, cependant, survient une sonnerie d'école suivie de cris joyeux d'enfants, puis d'images de ces mêmes enfants se précipitant

[1356] SHAW Robert, *The Man in the Glass Booth*, New York, Grove Press Inc, 1968, p. 1 : « Un homme chauve en robe de chambre en soie prie à côté d'une tombe. Une œuvre de maître est posée sur un chevalet. Un ascenseur en verre s'élève sur un côté de la pièce ; des portes et un couloir en partent – l'une des portes est verrouillée. Des portes-fenêtres s'ouvrent sur un jardin sur le toit, rempli de statues, de fleurs artificielles et d'arbres artificiels. Au-delà du jardin s'élèvent les sommets de Manhattan ».

au dehors, pour la récréation. Ces images semblent idylliques, : les enfants jouent, se chamaillent, pendant que leurs enseignants discutent politique et éducation. La musique qui les accompagne est discrète, légère. La caméra effectue un travelling latéral, traversant les grilles de l'école pour filmer un homme qui marche tranquillement, transportant du matériel de dessin. Il s'agit manifestement d'un artiste. Il fouille ses poches à la recherche de feu pour allumer la cigarette qu'il tient entre ses lèvres. L'un des enseignants s'approche alors de la grille pour lui offrir du feu. Et c'est alors que la séquence, jusqu'ici banale et un peu plate, bascule : en se penchant vers la main qui tend un briquet, l'artiste (et le spectateur) s'aperçoit que celle-ci est déformée au niveau du pouce, ses affaires de dessin lui échappent. La caméra opère un champ-contre-champ allant du visage souriant de l'enseignant à celui terrifié de l'artiste. Ce bref générique (deux minutes environ) en forme d'énigme, donne finalement aussi peu d'informations au spectateur sur l'intrigue à venir que le générique de *The Man in the Glass Booth.* Tout comme la fiction de Hiller, la caméra subjective fait suivre au spectateur une sorte de fil narratif : nature bucolique paisible dépourvue de présence humaine, découverte d'une œuvre de l'homme, un bâtiment, irruption du son humain, les cris des enfants, et coup de théâtre, le drame, matérialisé par l'effroi incompréhensible qui se lit sur le visage d'un des protagonistes. Mais à la différence du film de Hiller, *Im Labyrinth des Schweigens* propose dès le générique une amorce d'intrigue, une proposition scénaristique en suspens, laissant le spectateur en situation d'expectative.

Ces premières images de films sont le sas d'entrée du spectateur dans la fiction qui va suivre, jouant à la fois un rôle d'accompagnement et d'amorce. En ce sens, elles présentent une grande importance car elles fournissent une indication précieuse sur les intentions du réalisateur quant à la nature du film. Les images d'archives par exemple indiquent que l'on est sans doute en présence d'un film historique, de même que l'indication de lieux ou de dates précises. Les scènes de famille ou bucoliques peuvent également renvoyer à un passé révolu, une innocence perdue. Notons qu'en dépit du fait que tous ces films traitent de la justice, seuls deux d'entre eux (*L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung* et *Epilog Norymbersky*) proposent des images de tribunaux dans leur générique.

Si le générique ou les premières images des films permettent de décoder quel sera le type de films, il est également important de relever, au cours de la fiction, que des codes esthétiques sont souvent respectés, et ce, de façon récurrente.

2. La restitution de la scène de justice

Un certain nombre de « codes filmiques » ou de choix esthétiques sont récurrents. Filmer un procès impose en effet des limitations en terme filmiques. Ainsi en va-t-il de la place des monuments, souvent des tribunaux, dans les fictions du corpus qui traitent de procès. Jessica Silbey souligne le rôle du spectateur dans la mise en scène de la justice. Elle explique que la façon dont le tribunal est filmé instaure dès le début du film une solennité, un rapport de domination de l'institution judiciaire sur le spectateur[1357].

Laurent Goualle ajoute :

> Le tribunal n'est pas un décor comme les autres. Il participe activement au déroulement de l'intrigue, délimite le cadre des débats, ordonne les déplacements des protagonistes. Mais la mise en scène du bâtiment lui-même tient aussi un rôle important sur le plan symbolique. La plupart des films utilisent des constructions réelles au style architectural souvent comparable : lourdes colonnes de pierre, coupoles, imposants portiques, en forme de temples grecs[1358].

Dans la plupart des films objets de notre étude, les scènes de procès sont en effet présentées avec une certaine solennité : les films peuvent montrer une vue extérieure du tribunal, insistant sur son caractère imposant (*Judgment at Nuremberg* et images récurrentes du TPIY dans *Hunt for Justice* ou *Sturm*), une image des juges installés dans le tribunal, attendant en quelque sorte le spectateur (*Music Box*), et sont presque toutes accompagnées de symboles forts comme le drapeau du pays dans lequel statue le Tribunal. La permanence et le statisme des institutions s'opposent à la présence temporaire et vivante des êtres humains, créant ainsi une « scène » dans laquelle vont pouvoir s'animer les acteurs, dominés par les symboles de la justice. Silbey insiste sur la notion de « codes filmiques » qui donnent au spectateur un rôle actif, l'amenant à ressentir et partager une certaine attente durant son expérience de visualisation du procès. Sur les images qui suivent, on peut voir que les vues d'ensemble du bâtiment du tribunal apparaissent de façon récurrente dans la plupart des films du corpus.

[1357] SILBEY Jessica, « Judges as Film Critics : New Approaches to Filmic Evidence », *University of Michigan Journal of Law Reform*, vol. 37, p. 493, 2004, téléchargé le 24 février 2015 depuis http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=556981.

[1358] GOUALLE Laurent, « Le drame judiciaire ou la représentation du procès dans le cinéma américain », thèse citée.

Vues extérieures du tribunal :

Figure 148 : Judgment at Nuremberg

Figure 149 : L'authentique procès de CE Jung

Figure 150 : : Nichts als die Wahrheit

Figure 151 : Nuremberg

Figure 152 : Sturm

Figure 153 : Hunt for Justice

Figure 154: Im Labyrinth des Schweigens vue de l 'extérieur du tribunal

Figure 155 : Im Labyrinth des Schweigens vue de l'intérieur du bâtiment du tribunal

Lorsqu'il s'agit de présenter l'intérieur des prétoires, les mêmes codes s'appliquent à la plupart des films :

Vues intérieures du tribunal :

Figure 156 : Judgment at Nuremberg

Figure 157 : Epilog Norymberski

Figure 158 : Music Box

Figure 159 : Nicht als die Wahrheit

Figure 160 : Sturm

Figure 161 : Hunt for Justice

Figure 162 : Nuremberg

Figure 163 : The Reader (hors corpus)

Sur toutes ces images, le spectateur a une vue d'ensemble sur l'intérieur de la salle de prétoire : il peut ainsi voir la globalité des membres du tribunal : juges, accusation, défenses et accusés et parfois, assez rarement, le public, comme sur la Figure 159 (*Nichts als die Wahrheit).* La caméra joue un rôle essentiel, instaurant une relation plus ou moins intime avec le spectateur. Dans *Judgment at Nuremberg*, le cadrage lors de la diffusion du film des atrocités nazies montre tour à tour les réactions des différentes parties : le juge Haywood apparaît dans le même plan que le colonel Lawson, formant ainsi une sorte d'équipe soudée, l'accusé Ernst Janning

et son avocat étant filmés seuls, isolés, simplifiant ainsi pour le spectateur la division en deux groupes opposés : les bons, les accusateurs, les mauvais, les accusés.

Figure 164 : Lawson, Haywood et Janning durant la diffusion du film sur les atrocités nazies, Judgment at Nuremberg

Kramer relate ses difficultés à filmer dans une salle d'audience et les choix, souvent critiqués, qu'il a dû faire[1359]. Il y parvient au prix du sacrifice de certaines scènes de prétoire, en ajoutant notamment du « hors champ » : les interrogations du juge Haywood auprès des Allemands qu'il côtoie, les soirées réunissant les membres du tribunal, des échanges entre les accusés hors tribunal, les déplacements de Lawson auprès d'Irène Hoffman, qui offrent ainsi une alternative au statisme du procès et au face-à-face entre les accusés et leurs juges.

L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung constitue une œuvre tout à fait à part dans la catégorie des films de prétoire, en montrant presque exclusivement des personnages isolés, en gros plans, laissant le spectateur reconstituer le puzzle du procès :

[1359] Pour un développement sur ces difficultés et la façon de les contourner, voir plus haut dans ce travail.

Figure 165 : Le journaliste, l'accusé, le procureur, un membre du Tribunal, L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung

Sur ces images, les personnages apparaissent comme suspendus dans l'espace, désincarnés. L'environnement de la salle du tribunal dans laquelle se déroule le procès de Carl Emmanuel Jung, est effacé, au profit d'une obscurité totale de laquelle les visages des protagonistes se détachent, individuellement. Le parti pris de Marcel Hanoun est unique. Filmer un procès impose en effet des limitations au réalisateur, le contraignant à trouver des « effets » propres à proposer une alternative au statisme du procès et au face-à-face entre accusés et juges. Hanoun joue de ce statisme, immobilisant les acteurs dans leurs rôles, n'utilisant ni de mouvements de caméra, ni de décorum, ni de symboles. Il propose un cadrage unique, sur le visage ou le corps de chacune des parties au procès, s'octroyant quelques hors champs et flashbacks pour donner de la cohérence et de la respiration à son film.

3. La figure du « monstre » comme contrepoids à celle du héros

Dès la mythologie grecque, la figure du monstre est omniprésente : l'Hydre de Lerne, le Minotaure, la Chimère, la Gorgone pour ne citer qu'eux. Mais le monstre n'est jamais seul : il est le plus souvent opposé à un héros qui parvient à le vaincre. Comme l'explique Joseph Campbell :

> La figure du monstre-tyran est connue de toutes les mythologies, traditions, légendes – et même cauchemars –du monde. Ses caractéristiques sont partout essentiellement les mêmes. C'est l'accapareur du bien commun. C'est le monstre avide des prérogatives insatiables du « mien » et du « moi ». Les

> mythologies et les contes de fées montrent que les ravages qu'il cause s'étendent à tout l'univers en son pouvoir. Ceux-ci peuvent se limiter à ses proches, à sa propre psyché torturée, ou aux vies qu'il brise au contact de son aide ou de son amitié ; ou bien encore ils peuvent s'étendre à toute une civilisation[1360].

La figure du monstre existerait donc principalement pour faire opposition au héros, symbolisant les éléments négatifs, de façon souvent caricaturale, que le héros doit vaincre pour rétablir l'ordre. Le monstre sert ainsi de révélateur aux qualités du héros, il justifie parfois les actes parfois violents qu'il va devoir accomplir pour terrasser le mal. Virginie Martin-Lavaud, psychologue clinicienne, explique :

> Tout l'intérêt des mythes et des contes dont les enfants sont si friands consiste en effet à permettre une mise à distance de questions angoissantes sur un mode imaginaire culturellement valorisé. Les récits mythologiques, parce qu'ils présentent les monstres comme les témoins de l'origine, de l'avant-humain, à la jonction du connu et de l'inconnu, de la nature et de la culture, permettent de saisir en quoi les monstres font limite. Dans bien des modèles cosmogoniques, le monstre incarne le désordre avant l'ordre et symbolise le monde à l'état brut, le chaos avant l'organisation de la vie humaine. Au commencement sont donc les monstres qui combattent avec les dieux. Symboles de ce qui est premier, de ce à partir de quoi va naître « autre chose » : l'humain, la culture, l'ordre social, l'esthétique, l'éthique, les monstres contribuent à créer et à définir ce qu'est le monde des hommes, en permettant d'écrire l'avant-humanité. Ils permettent de représenter l'origine de l'histoire humaine. Ainsi, dans la mythologie grecque, les enfants de Gaia et d'Ouranos, les Titans, les Hécatonchires et les Cyclopes, sont tous des créatures effrayantes et excessives. Ils habitent le monde d'avant les formes, d'avant le langage, d'avant la culture. Ils sont uniquement occupés à imposer leur force, à agir[1361].

L'auteur explique ainsi que la figure du monstre est nécessaire, en ce qu'elle permet une « mise à distance » : le monstre sert en quelque sorte de catharsis, il permet, par ses excès, de valoriser l'« humain », d'ordonner l'imaginaire avec d'un côté les

---

[1360] CAMPBELL Joseph, *Le héros aux mille visages*, *op. cit*, p. 22.

[1361] MARTIN-LAVAUD Virginie, « Ce que révèle le monstre dans le psychisme », dans MARTIN-LAVAUD Virginie (dir.), *Le monstre dans la vie psychique de l'enfant,* Toulouse, ERES, coll. « Psychanalyse et clinique », 2009, p. 17-85, consultable en ligne sur : https://www.cairn.info/le-monstre-dans-la-vie-psychique-de-l-enfant--9782749210308-page-17.htm.

bons et de l'autre les méchants. Dans la question qui nous occupe, celle de la représentation des criminels de masse, la question est plus complexe. Il serait en effet simpliste de considérer le nazi comme un « monstre ». De nombreux travaux comme celui de Hannah Arendt, ont établi que les nazis (ou les génocidaires) étaient parfois des hommes très ordinaires, avaient simplement « suivi les ordres ». Le philosophe Michel Onfray explique dans l'introduction de son livre *Le canari du nazi. Essais sur la monstruosité* :

> Je n'oublie jamais qu'après une journée de « travail » à préparer et assurer l'intendance de la solution finale, Eichmann ôtait ses chaussures en rentrant chez lui à une heure tardive... pour ne pas réveiller son canari endormi ! Cette image me hante souvent – elle m'aide à comprendre certains hommes[1362].

Il ajoute :

> Le pire n'est pas que le monstre soit, mais qu'il n'ait pas toujours la tête de l'emploi… Quand il ressemble à ce qu'il est, la chose devient facile. Mais la plupart du temps, le monstre arbore une figure humaine[1363] .

Pourtant, dans les fictions du corpus, la figure du monstre, en opposition au héros (le procureur), est parfois caricaturale : le « monstre » renforce en quelque sorte la figure héroïque du procureur. Le monstre figuré est un criminel génocidaire, il est donc forcément haïssable, sujet de crainte et de haine. Anne Lagerwall note ainsi : « Il faut dire au sujet des accusés que la manière dont ils sont généralement dépeints au cinéma, les réduisant souvent à une dimension monstrueuse, encourage implicitement toute tentative de les amener à répondre de leurs actes devant les cours et les tribunaux[1364] ».

Certaines des fictions proposent cependant une analyse plus nuancée de ces personnages, une sorte de « banalisation du mal ». Un autre aspect des fictions est intéressant : le psychologue Gilbert, un personnage réel[1365] est convoqué dans deux

---

[1362] ONFRAY Michel (dir.), *Le canari du nazi. Essais sur la monstruosité*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Universités populaires & Cie », 2013.
[1363] *Ibid*., p. 5.
[1364] LAGERWALL Anne, « Quand la justice pénale internationale tient le premier rôle », contribution citée.
[1365] Gustave M. Gilbert, psychologue Juif américain d'origine autrichienne, occupe, durant la Seconde Guerre mondiale, la charge de psychologue militaire avec le grade de premier lieutenant. En raison de sa connaissance de la langue allemande, il est envoyé à l'étranger comme officier de renseignement. À la fin de la guerre, il est envoyé à Nuremberg en tant que traducteur. Il devient ensuite le second du psychiatre Douglas Kelley, en charge des prisonniers détenus à Nuremberg. Gilbert devient un agent de liaison avec les prisonniers, veille à leur santé mentale, rédige régulièrement pour le commandant de la prison, le colonel B.C. Andrus, des rapports sur leur état psychologique et « suggère des angles d'attaque » aux Alliés en vue des audiences judiciaires. Il

des fictions sur Nuremberg. Ses longs entretiens avec les criminels permettent au spectateur d'entrer dans une dimension non conflictuelle (hors du prétoire), permettant l'amorce d'une compréhension des actes et pensées des génocidaires, Gilbert tentant de susciter leurs confidences. Mais ces longs échanges avec les criminels laissent le spectateur insatisfait, tout comme ils désespèrent Gilbert. Dans *Nuremberg*, le psychologue Gustave Gilbert, accablé par l'absence de remords de ses « patients », confie à Jackson sa théorie en trois points sur la nature du « mal » :
1) L'obéissance : l'Allemagne est un pays où les gens font ce qu'on leur dit de faire. Ils sont élevés depuis l'enfance à ne pas questionner l'autorité. Quand Hitler est arrivé, ils ont naturellement fait ce qu'on leur disait de faire.
2) La propagande : les Allemands ont subi une propagande anti juive depuis des années. Quand le gouvernement a dit qu'il était permis et même encouragé de persécuter et d'éliminer les Juifs, ils ont obéi sans se poser de questions.
3) L'absence d'empathie : le lien entre les accusés est leur absence d'empathie. Car c'est cela le mal, l'absence d'empathie.
Cette théorie un peu réductrice permet d'aborder deux types de monstres : les monstres absolus et les monstres relatifs.

3.1 Les monstres absolus

Dans certaines des fictions du corpus, le criminel auteur de crimes de masse est un monstre moral paroxystique. Parfois il devient même monstrueux physiquement. Dans le film de Roland Suso Richter, le monstre est Mengele, symbole du mal absolu, demeuré impuni. Le personnage de Mengele, incarné par George Gotz, lourdement maquillé, est physiquement repoussant. La ressemblance avec le personnage de George Lucas, l'effroyable Dark Vador[1366], semble frappante[1367].

devient le confident notamment de Göring. Gilbert participe également au procès de Nuremberg comme psychologue en chef de l'armée américaine Après le procès, il publie notamment *Nuremberg Diary* (Oxford, England, 1947), le récit de ses entretiens avec les dignitaires nazis comparaissant à Nuremberg.

[1366] Dark Vador (Darth Vador en anglais, ou encore Anakin Skywalker) est l'un des personnages centraux de la fiction de la série *Star Wars* créée par George Lucas. Incarnation du mal absolu, il est pourtant également une figure ambivalente.

[1367] Axel Bangert estime quant à lui que le personnage de Mengele du film de Richter est inspiré du personnage d'Hannibal Lecter (*Le silence des agneaux*).

Figure 166 : Nichts als die Wahrheit

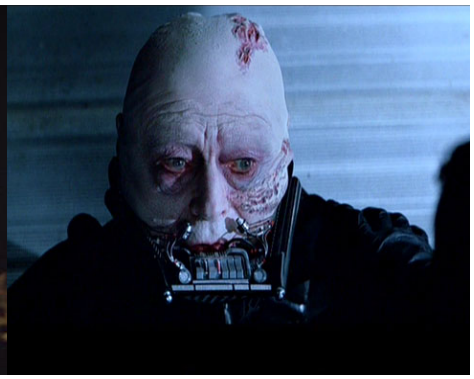


Figure 167 : Dark Vador, Star Wars, Le Retour du Jedi, https://static.hitek.fr/img/actualite/sw-vi-16.jpg

Le réalisateur semble avoir été inspiré par la saga de Lucas également pour les autres personnages de son film : l'avocat Peter Rohm présente des points en commun avec Luke Skywalker le chevalier Jedi tant sur le plan physique que moral.

Figure 168 Peter Rohm, Nichts als die Wahrheit

Figure 169 : Luke Skywalker, Star Wars, Les derniers Jedi, http://media.comicbook.com/2018/01/star-wars-the-last-jedi-luke-skywalker-teleports-1076687.jpeg

Sur le plan moral, tout comme Luke Skywalker, Peter Rohm est tiraillé entre le bien et le mal et accomplit un voyage initiatique qui le mènera vers la vérité, celle de la culpabilité absolue de Mengele chez qui il avait pourtant tenté de trouver une once d'humanité. Le procureur joue le rôle d'un mentor, guidant le jeune avocat fougueux sur la voie de la raison, tel Obi-Wan Kenobi qui met Luke Skywalker sur le chemin de la Force, le conseillant et l'encourageant.

Figure 170 : Le procureur Voight, Nichts als die Wahrheit

Figure 171 : Obi-Wan Kenobi Star Wars https://quotesgram.com/obi-wan-kenobi-quotes/

Les éléments communs avec *Star Wars* ne sont pas très surprenants ; comme cela a déjà été évoqué, George Lucas s'est inspiré de l'ouvrage de Joseph Campbell pour sa série. Lucas affirmait même : « sans Joseph Campbell, je serais certainement toujours en train d'écrire Star Wars aujourd'hui[1368] ». Dans *Star Wars*, Dark Vador représente le côté obscur, le « Mal » absolu. Son apparence physique est effrayante. Tout comme celle de Mengele dans le film de Suso Richter. Le criminel explique à son avocat qu'il n'a pas commis de crimes mais qu'il a agi par compassion, offrant ainsi un avenir meilleur aux déportés qui auraient été inéluctablement été exécutés sans son intervention. Il considère Peter Rohm comme son rédempteur, celui qui va permettre d'établir la vérité face à la justice. Cet argument paraît assez peu crédible : comment en effet défendre le fait que Mengele ait pu réellement « sauver » des déportés en pratiquant sur eux des expériences scientifiques terrifiantes ? Il faut sans doute dépasser cet argumentaire un peu grossier, le propos du réalisateur étant sans doute de démontrer l'absence totale de culpabilité, de remords ou d'empathie du criminel. Mengele explique d'ailleurs à son avocat que selon lui, il n'y pas de métamorphose du voisin en monstre, la seule différence est la situation dans laquelle il se trouve. Ce propos examiné aujourd'hui est intéressant car il renvoie aux massacres de masse perpétrés au Rwanda entre avril et juillet 1994, au cours desquels, précisément, le voisin est devenu un assassin. La spécificité du génocide rwandais est précisément d'être un génocide de voisins[1369] et le propos tenu par le personnage de Mengele est à ce titre assez étonnant de lucidité et d'anticipation.

Ce que Mengele tente de démontrer à son avocat, c'est qu'il n'est pas un monstre, mais un médecin qui a tenté de sauver des êtres humains en menant des expériences scientifiques prometteuses pour l'avenir. Le propos est bien sûr totalement incohérent et prêterait à sourire s'il n'était pas terrifiant. Mais ce qui est intéressant dans le scénario de *Nichts als die Wahrheit* est la combinaison de la naïveté de l'avocat qui pense pouvoir trouver la « vérité », en parvenant à comprendre les motivations de Mengele et l'absence totale d'empathie du « monstre » qui estime avoir été un bon médecin, et avoir tenté de révolutionner la médecine grâce à ses expériences.

[1368] Cité notamment dans https://dailygeekshow.com/joseph-campbell-star-wars/.

[1369] DUMAS Hélène, *Le génocide au village, le massacre des Tutsis au Rwanda*, Paris, Le Seuil, 2014.

Ce même Mengele figure aussi dans le film de Ricciarelli, canalisant toute l'énergie du jeune Radmann qui cherche à tout prix à l'arrêter. Il affirme[1370] : « À lui seul il est Auschwitz ». Pour le réalisateur, Mengele est l'archétype du mal, le symbole de la monstruosité de l'appareil nazi[1371]. Pourtant, le visage du monstre est absent du film ; il demeure une sorte d'ombre terrifiante qui apparaît uniquement dans les rêves de Radmann et dont on ne voit que le dos et les mains. Notons que le seul témoignage que le spectateur entend est celui de Simon qui raconte la façon dont ses jumelles ont été assassinées par Mengele. L'absence de figuration du monstre est intéressante, elle permet à chacun d'imaginer le visage du mal. C'est un choix du réalisateur qui, d'une façon générale, dans son film, préfère laisser un vide, comme par exemple pour les témoignages des survivants, comme cela a déjà été souligné.

Dans *Hunt for Justice*, Dokmanovic, accusé d'avoir commandité une attaque de l'hôpital de Vukovar, est un personnage arrogant et agressif qui, interrogé par Louise Arbour, s'en prend à Pasko, l'interprète, qu'il insulte, le traitant de « musulman » ajoutant ironiquement « un musulman, un Allemand et une Américaine viennent me juger. Cela ressemble à une mauvaise blague sans chute[1372] ». À Arbour qui lui demande qui lui donnait ses ordres, il répond : « pas besoin d'ordre pour écraser la vermine dans sa maison ». Il poursuit en s'attaquant à Pasko à qui il demande combien des siens il a tué pendant la guerre, l'accusant d'être un lâche. La haine entre les deux hommes est immense : le dialogue se poursuit en serbe, la procureure étant tenue à l'écart. Elle comprend cependant que Dokmanovic est en train de prendre son interprète à partie. Dans cette scène, l'accusé suscite la répulsion : loin d'exprimer des remords pour les crimes qu'il a commis, il se laisse aller à la haine et la violence. Il nie avoir commis des crimes, soutenant : « l'homme qui tue pour son pays est un héros ». L'acteur qui incarne Dokmanovic, Faruk Sofic, exprime ses menaces dans sa langue maternelle, ses propos sont haineux, il cherche à blesser l'interprète et ignore totalement les procureurs face à lui, ainsi que son propre avocat qui ne cherche d'ailleurs à aucun moment à l'interrompre. À plusieurs reprises, un rictus sardonique apparaît sur son

[1370] *Im Labyrinth des Schweigens*, TC 47: 67.
[1371] Entretien avec le réalisateur, Berlin, 9 mai 2019, voir Annexe C.
[1372] *Hunt for Justice*, TC 37:02.

visage : manifestement il n'éprouve aucun respect pour la justice pénale internationale ni pour les personnages qui se trouvent face à lui.

Figure 172 : Hunt for Justice, Dokmanovic

Pourtant, Dokmanovic, comme Göring, choisit de se suicider pour échapper à la justice.

Le second accusé, le Dr. Milan Kovacević, annonce d'emblée, en anglais : « I am not like the others who are caged here like animals. I am a man of culture, a healer[1373] ». Aux questions de Louise Arbour sur sa participation à la mise en place de camps de concentration, il répond :

> I was born in a concentration camp, did you know that ? Second World war where more than half a million of my people were slaughtered by the Nazis and Croats. Where was your moral outcry then, where was your tribunal for us ? Those Nazis, those Croats, the thing they were waiting was to start butchering us again[1374].

Lorsqu'Arbour et son adjoint, peu émus par ces propos, lui parlent des viols commis dans les camps sur des femmes et d'enfants, il répond : « How can I explain ? I was following orders[1375] ». Kovacevik apparaît à priori comme étant plus civilisé, plus policé que son comparse Dokmanovic. Pourtant, il inspire au spectateur une certaine répulsion, répulsion liée notamment au fait qu'il semble considérer qu'il est un être à part, que sa formation de médecin et sa culture lui confèreraient une sorte de supériorité sur les autres accusés. Il invoque, comme les nazis auparavant, les « ordres », mais aussi l'amour qu'il porte à sa femme et ses enfants, sans s'expliquer. Mais ces arguments ne portent pas : Arbour et son adjoint demeurent

---

[1373] *Hunt for Justice*, TC 39:12. Milan Kovacevik était médecin anesthésiste.

[1374] *Hunt for Justice*, TC 38:09 : « Je suis né dans un camp de concentration, le saviez-vous ? La Seconde Guerre mondiale où plus d'un demi-million de mes concitoyens ont été massacrés par les nazis et les Croates. Où était votre indignation à l'époque, où était votre tribunal pour nous ? Ces nazis, ces Croates, tout ce qu'ils attendaient, c'était de recommencer à nous massacrer ».

[1375] *Hunt for Justice*, TC 39 :18 : « Comment puis-je expliquer ? Je suivais les ordres ».

inflexibles. L'ombre de Milosevic, qu'Arbour poursuit sans relâche, plane sur l'ensemble de *Hunt for Justice*. L'homme lui-même n'apparaît qu'à la fin du film, par le biais d'images d'archives d'actualités, montrant Milosevic en état d'arrestation puis comparaissant devant le TPIY. Un carton indique sobrement « Slobodan Milosevic was flown to the Hague where he now stands trial before the International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia ».

Dans de nombreux films du corpus secondaire, les accusés ou criminels sont également souvent dépeints comme des monstres. Dans *Resolution 819,* une scène particulièrement glaçante montre Mladic en train d'égorger un cochon pour signifier le sort qui sera réservé aux musulmans. Dans *The Hunting Party*, un personnage évoquant Karadzic, traverse un village le sourire aux lèvres, après avoir perpétré d'odieux crimes. Dans *La Traque,* Barbie apparaît comme un homme dénué de tout remords, conseillant les militaires boliviens sur les méthodes de torture les plus efficaces.

3.2 Les monstres « relatifs »

Des images plus nuancées des criminels sont cependant proposées dans certaines fictions du corpus.

Dans *Judgment at Nuremberg*, l'accusé principal, le juge Janning, bien qu'ayant présidé des procès menant à des condamnations honteuses, en connaissance de cause est une figure plus tragique que monstrueuse. Le juge Haywood le désigne ainsi que ces co-accusés comme un « homme ordinaire », juste avant l'énoncé des sentences à la fin du procès :

> Nous croyons qu'il exécrait le mal qu'il faisait. Mais la compassion pour les tortures actuelles de son âme ne doit pas engendrer l'oubli de la torture et de la mort de millions de personnes par le gouvernement dont il faisait partie. Le parcours de Janning et ses actes illuminent la plus bouleversante vérité qui a émergée de ce procès. Si lui et les autres accusés étaient tous des pervers dépravés – si tous les dirigeants du IIIe *Reich* étaient des monstres sadiques et maniaques –, ces événements n'auraient pas plus de signification morale qu'un tremblement de terre ou que d'autres catastrophes naturelles. Mais ce procès a fait la preuve qu'en période de crise nationale, des hommes ordinaires – même des hommes doués et extraordinaires – peuvent se faire des illusions

> au point de commettre des crimes et des atrocités si vastes et si odieux qu'ils dépassent l'imagination[1376].

Janning demeure silencieux pendant toute la durée du procès, il sort de son mutisme, s'accusant d'avoir volontairement ignoré les méfaits du régime nazi et d'avoir accepté les pressions du pouvoir. Impressionné par cette déclaration, Haywood s'accorde un délai de réflexion pour rendre sa décision. En reconnaissant que les accusés ne sont pas « des monstres sadiques et maniaques (mais) des hommes ordinaires. », Haywood s'adresse uniquement aux juristes qui comparaissent devant lui et plus particulièrement à Janning. Cependant, il ouvre ainsi une réflexion sur les motivations et les perversités d'hommes capables de commettre des crimes de masse. Rappelons que *Judgment at Nuremberg* est diffusé au moment même où est rendu le verdict du procès Eichmann, personnage ayant suscité le plus d'interrogations sur la nature du mal. Janning reste cependant une exception dans les fictions du corpus : il est le seul accusé qui non seulement reconnaît sa culpabilité mais s'explique devant le tribunal sur les raisons qui l'ont poussé à prendre part à la machine nazie. À la fin de sa déposition devant les juges, après avoir accusé ses co-défendants d'avoir eux-mêmes commis des crimes impardonnables, il affirme : « Ernst Janning, worse than any of them because he knew what they were and he went along with them[1377] ».

Une telle reconnaissance de sa culpabilité est tout à fait atypique tant sur le plan historique que dans les fictions portant sur la justice des crimes de masse. Le juge Janning incarne un fantasme, celui du criminel repentant, qui reconnaît ses fautes et accepte la sentence. Au procès de Nuremberg, pourtant, aucun des accusés n'a plaidé coupable et aucun (hormis Albert Speer) n'a exprimé un quelconque regret. Lors d'une ultime entrevue entre Haywood et Janning, ce dernier affirme son respect pour la décision du juge[1378].

Dans le scénario d'Abby Mann, Haywood incarne la droiture, l'intégrité, alors que Janning et ses co-accusés sont doublement coupables : en tant qu'hommes, ils ont suivi et accompagné la folie meurtrière des nazis, et en tant que juges, ils ont condamné des innocents en connaissance de cause. Kramer, réalisateur engagé, habitué des films « à message », reprend, comme l'explique Willy Coutin :

[1376] Traduction de COUTIN Willy, « Hollywood ou l'édification d'une morale universelle… », art. cité.
[1377] *Judgment at Nuremberg* TC 02:26.
[1378] *Judgment at Nuremberg,* TC 03:00:01.

> un sujet récurrent dans la littérature et le cinéma américains, celui de la dualité de l'homme – comme si, dans cette histoire, les duos Lawson/Rolfe et Haywood/Janning n'étaient que les deux facettes, à des âges différents, d'un même personnage. Pour Kramer, celui qui assurément l'emporte, c'est celui qui défend la plus haute idée de la justice sans en avoir perdu de vue l'impérieuse nécessité, c'est l'Américain sur l'Allemand[1379].

Kramer met ainsi face à face l'homme « juste », le juge Haywood, et le « monstre », Janning, humanisant ce dernier en lui faisant adopter une attitude de repentance et de regrets.

Dans *Nuremberg*, Hermann Göring apparaît clairement comme un personnage arrogant, suffisant, et certainement le moins repentant des nazis accusés devant le Tribunal de Nuremberg. Pourtant, le réalisateur dresse de lui un portrait complexe, qui n'est pas étrangère à la prestation de l'acteur, Brian Cox. Certains critiques relèvent d'ailleurs que celle-ci l'emporte largement sur celle d'Alec Baldwin (Robert Jackson). Cox remporte d'ailleurs plusieurs récompenses pour son travail d'acteur (meilleur rôle aux Prime Time Emmy Awards en 2001, ainsi qu'aux Gemini Awards en 2001). Cox s'explique sur son rôle :

> My job is to examine the detail of lives. That detail takes into account motivation, excuse, mindlessness, emotions, such as envy, malice and resentment. But when these motives are examined, they actually become quite fine and nobody is exempt. In consequence, evil does dwell within us all[1380].

Le professeur Lipkin estime que le film offre une tribune à Göring qui apparaît comme un personnage charismatique. Il ajoute :

> While the trial presents Jackson with a professional and moral challenge, it offers to Goering a last opportunity to perform. The former head of the Luftwaffe is characterized from the moment of his surrenders a performer, a storyteller capable of charming immediately even his American army captors. Goering is larger physically than any of the other defendants; he dresses differently, wearing pieces of his old uniforms and his trademark dark aviator sunglasses during the trial. He conveys an untouchability in what he does and

[1379] COUTIN Willy, « Hollywood ou l'édification d'une morale universelle… », art. cité.
[1380] COX Brian, « The face of Evil», *The Guardian*, 21 mai 2001 : « Mon travail consiste à examiner le détail des vies. Ce détail tient compte de la motivation, de l'excuse, de l'inconscience, des émotions, telles que l'envie, la malice et le ressentiment. Mais lorsque ces motivations sont examinées, elles deviennent en fait très précises et personne n'en est exempt. Par conséquent, le mal réside bel et bien en nous tous ».

> says. […] In essence, Nuremberg argues Jackson's basic problem is that Goering is a superior performer[1381].

Un journaliste, critique de la prestation de Alec Baldwin ajoute[1382] :

> Cox does what Hopkins did in *Silence of the Lambs.* His "bad guy" steals the spotlight from the heroic prosecutor. He's *Nuremberg*'s most complex and seductive character. *Nuremberg* makes clear how his force of personality blinded others to his unabashed participation in evildoing[1383].

Par un curieux effet de renversement de situation, dans *Nuremberg*, le criminel apparaît presque plus sympathique que le procureur. Ce type de représentation demeure une exception. D'autres fictions proposent également une image nuancée du criminel. Dans *Music Box,* l'accusé apparaît comme un père aimant, un grand-père présent, un homme intégré au sein de la communauté hongroise réfugiée aux États-Unis, en dépit de l'horreur des crimes commis qui lui sont imputés et qui se dévoilent peu à peu.

Le personnage du criminel dans *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung* est également celui d'un bon père de famille, amoureux des arts et de la musique classique, un homme assez banal, qui ressemble fort au portrait dressé par Hannah Arendt. Comme l'écrit Raphaël Bassan, « Mélomane et cultivé, il n'a apparemment rien d'un criminel, c'est un homme de la rue[1384]. »

L'acteur au crâne dégarni (Maurice Poullenot) ressemble vaguement au criminel dont il semble s'inspirer, même si Marcel Hanoun admet n'avoir pas uniquement été influencé par le personnage de Eichmann[1385].

[1381] LIPKIN Steven N., *Docudrama Performs the Past: Arenas of Argument in Films based on True Stories*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2011 : « Si le procès représente pour Jackson un défi professionnel et moral, il offre à Goering une dernière occasion de se faire entendre. L'ancien chef de la *Luftwaffe* est caractérisé dès sa reddition comme un acteur, un conteur capable de charmer immédiatement même ses ravisseurs de l'armée américaine. Goering est plus grand physiquement que tous les autres accusés ; il s'habille différemment, portant des morceaux de ses anciens uniformes et ses lunettes de soleil d'aviateur sombres, sa marque de fabrique, pendant le procès. Il transmet un sentiment d'intouchabilité dans ce qu'il fait et dit. [...] En substance, Nuremberg soutient que le problème fondamental de Jackson est que Goering est un meilleur acteur ».

[1382] OWEN Rob, « Brian Cox steals Nazi-drama *Nuremberg* », *Post-Gazette TV Editor,* 14 juillet 2000, http://old.post-gazette.com/TV/20000716owen.asp.

[1383] « Cox fait ce que Hopkins faisait dans *Le silence des agneaux*. Son « méchant » vole la vedette au procureur héroïque. C'est le personnage le plus complexe et le plus séduisant de *Nuremberg*. *Nuremberg* montre clairement comment la force de sa personnalité a aveuglé les autres sur sa participation affichée au mal ».

[1384] BASSAN Raphaël, « Le profil du mal », art. cité.

[1385] *Ibid*.

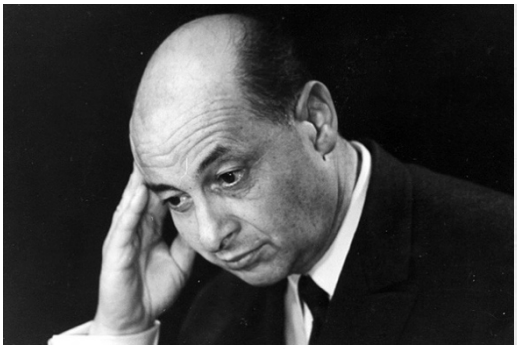


Figure 173 : Car Emmanuel Jung, L'authentique procès de CE Jung,

Figure 174 : Eichmann à son procès

Dans *Sturm*, Goran Duric, personnage composite de Ratko Mladic et Milan Lukic est accusé d'avoir dirigé des déportations massives dans le cadre de la politique dite d'« épuration ethnique ». Duric symbolise le mal absolu : il n'exprime ni remords ni regrets, ne semble éprouver aucune émotion face à la douleur des témoins. Les premières images du film le montre jouant avec ses enfants sur une plage, comme pour souligner le décalage entre l'homme, un bon père de famille, un bon mari, et le militaire auteur d'actes inhumains sur des femmes et des enfants du même âge que les siens. Le réalisateur semble volontairement ne pas s'attarder sur la figure du criminel : son visage n'apparaît que peu à l'écran, et c'est par le biais de son avocat qu'il s'exprime. Duric est un monstre ordinaire : il a suivi les ordres de sa hiérarchie mais sa défense consiste surtout à tenter de négocier un accord. Si les crimes sont bien décrits par les témoins, le personnage de Duric apparaît plutôt comme une ombre menaçante et criminelle que comme un véritable monstre pervers ou violent.

Dans *The Man in The Glass Booth*, c'est un tout autre profil qui se dessine : l'homme accusé d'être un criminel de masse endosse le costume du monstre, jouant le rôle d'un abominable criminel nazi, s'accusant de tous les crimes, et détaillant avec délectation les exactions commises. Goldmann endosse donc l'identité du nazi Dorf (sans que l'on sache d'ailleurs très bien si Dorf est un personnage réel ou imaginaire), se sacrifiant en quelque sorte pour permettre d'incarner aux yeux des victimes de la Shoah, une sorte de figure expiatoire, qui leur permettra de libérer leur haine et leur dégoût. Goldmann/Dorf va très loin dans son rôle de nazi : revêtant l'uniforme de SS, il ne cesse de provoquer le public en détaillant la façon dont il a tué et torturé. Les critiques s'interrogent sur la signification de ce comportement, certains y voyant une représentation de la théorie de Arendt sur la banalité du mal, d'autres affirmant que Goldmann se sacrifie pour établir la culpabilité allemande.

La réalité est que le personnage incarné par Maximillian Schell est aux antipodes du « monstre nazi » classique dépeint par les fictions sur la Shoah. Personnage excessif et illisible, il présente des symptômes de schizophrénie probablement liés à son passé trouble de persécution. Même dans les moments les plus violents de ses attaques contre les Juifs, il ne parvient pas à susciter la répulsion ni du spectateur ni même de la procureure Rosen qui, comme cela a été souligné, semble éprouver des sentiments mêlés à l'endroit du criminel contre lequel elle requiert.

Enfin, les « méchants » de *Der Staat gegen Fritz Bauer,* le procureur Kreidler et son comparse Gebhard, apparaissent bien trop caricaturaux et ridicules pour être réellement menaçants. La voix éraillée de Kreidler, son apparence physique un peu clownesque, ainsi que les propos sans nuance qu'il tient à l'égard de Bauer, sont assez peu crédibles. Les deux hommes intriguent sans cesse mais n'affrontent finalement jamais directement leur ennemi principal, Fritz Bauer.

Figure 175 : Kreidler et Gebhard, Der Staat gegen Fritz Bauer

Sur ces images, les deux hommes ont le même air soucieux et conspirateur qui les caractérisent tout au long du film. Leurs mines comploteuses, leur souhait trop évident de nuire à Bauer, sans que le spectateur ne comprenne réellement ni ce qu'ils recherchent ni à quel groupe ils appartiennent, apparaissent un peu grotesques. En toute hypothèse, un peu trop outrés pour susciter une crainte réelle. Leurs personnages semblent avoir été créés uniquement pour faire contrepoids à celui de Fritz Bauer, sans réelle dimension ni recherche de crédibilité.

4. La figure du père

Dans la plupart des films du corpus, la figure paternelle est omniprésente. La relation souvent ambivalente que nouent certains des procureurs avec leurs pères a été examinée ainsi que la façon dont elle est présentée, comme entraînant une certaine vulnérabilité. Dans plus de la moitié des fictions du corpus, le père joue un

rôle important : mort, absent ou défaillant, il occupe une place importante dans le scénario. Les relations ambigües qu'entretiennent les personnages du corpus ne feront pas l'objet d'une étude supplémentaire. Ce qui paraît important est la place qu'occupe le père dans ces fictions et qui semble tout à fait fondamentale. Pourquoi en effet mettre en scène assez systématiquement la figure paternelle dans des fictions portant sur la justice de crimes de masse ? Ceci d'autant plus que la figure paternelle est toujours liée au personnage du procureur.

Le tableau ci-dessous permet de distinguer les différentes figures paternelles dans une partie des fictions étudiées ainsi que leur rôle :

FILM	**PLACE / RÔLE**	**REPRÉSENTATION**
L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung	L'accusé est lui-même père et mari. Apparence d' « homme de la rue ». Mère effacée.	Le père est un criminel qui se cache derrière l'apparence d'homme banal.
Music Box	Le père est l'accusé. Son apparence est celle d'un bon père de famille, à la forte personnalité. Relation intense avec sa fille. Mère décédée	Le père est un monstre qui se cache derrière la façade de bon père et de bon grand-père.
Ustanicka Ulica	Le père est celui du procureur, un ancien professeur de droit. Homme malade et brisé avec une prestigieuse carrière professionnelle passée. Mère décédée.	Le père semble un frein à la vie professionnelle et maritale de son fils.
J'étais à Nuremberg	Le père est celui du procureur. Mort en déportation parce que juif. Aucune information sur sa personnalité. Mère décédée (avec le père).	L'ombre du père guide le procureur dans sa quête de la vérité sur le rôle de la France dans la déportation des Juifs de France.
Largo Winch 2	Le père est celui du suspect. Il est un milliardaire au passé trouble Père décédé. Mère absente.	Rejet par le fils du mode de vie de son père et de ses richesses.
Im Labyrinth des Schweigens	Le père est celui du procureur. Ancien juriste. Forte influence sur son fils qui le révère. Père décédé pendant la guerre. Mère rejetée.	Image adulée du père puis rejet après la découverte de son passé au parti nazi. Fritz Bauer devient un père de substitution.
Der Staat gegen Fritz Bauer	Il n'a pas de père. Aucune information sur la famille du jeune procureur.	Bauer devient une figure de père de substitution pour le jeune procureur.

Sur ce tableau, qui porte sur la moitié des films du corpus, il apparaît que dans la majorité des cas, la mère est absente, soit décédée, soit effacée, soit rejetée. Notons également que dans la majorité de ces films, le père est mort ou absent (*J'étais à Nuremberg, Largo Winch 2, Der Staat gegen Fritz Bauer).* C'est donc l'image du père et non le père lui-même, qui occupe une place importante : le père devient une figure obsessionnelle, objet de fascination ou de rejet, voire des deux sentiments tour à tour (*Im Labyrinth des Schweigens)*.

Joseph Campbell rappelle la place du père dans les légendes de la mythologie :

> Qu'il le reconnaisse ou non, et quelle que soit sa place dans la société, le père est le prêtre initiateur par l'intermédiaire duquel le jeune être pénètre dans le monde plus vaste. Et, tout comme la mère autrefois, il représente désormais le « bien » et le « mal », mais le thème se complique d'un événement nouveau, la rivalité : le fils contre le père, pour dominer le monde […][1386] .

Il ajoute :

> L'épreuve culminante, dans la longue succession des rites, consiste pour le garçon, à libérer son pénis, c'est-à-dire lui-même en tant que héros de son prépuce protecteur, et cela, dans la terrifiante et douloureuse agression du circonciseur.

Campbell insiste sur l'importance du rituel de séparation du père. Si l'on rapproche la théorie de Campbell des figures de pères des fictions étudiées, on constate que certaines d'entre elles suivent précisément ce schéma. Ainsi, dans *Largo Winch* 2, le jeune Largo, fils adoptif du milliardaire Nero Winch, cherche à se débarrasser de son héritage pour créer une fondation humanitaire. Le père, mort, est à la fois absent et omniprésent. On lui impute des tractations avec la junte militaire birmane ayant mené à un génocide dont son fils serait le complice. Le jeune Largo doit faire face à un double héritage : les milliards de son père et ses prétendus crimes.

Comme le souligne Adrien Gombeaud : « *Largo Winch* » est d'abord l'histoire d'un fils prisonnier de l'ombre de son père, l'aventure d'un héritier encombré par son legs[1387] ».

Les rapports du fils et de son père semblent complexes. Largo se confie à Jung, l'ami de son père : « Nerio ne voulait pas un fils, il voulait un héritier. Il ne m'a pas

---

[1386] CAMPBELL Joseph, *Le héros aux mille visages*, *op. cit*, p. 188 et suiv.

[1387] Adrien Gombeaud, « Largo toujours à fond », *Les Echos,* 16/02/2011, https://www.lesechos.fr/2011/02/largo-toujours-a-fond-387641.

vraiment laissé le choix. En revanche cette fortune qu'il m'a laissée, je vais l'utiliser à ma manière[1388] ». Le jeune homme n'a pas revu son père depuis trois ans et lorsqu'il apprend ce dont on l'accuse, il est conduit à se demander si celui-ci a pu participer à de tels massacres. La fin du film apporte la réponse : Nerio n'est en rien coupable du génocide du peuple Karen et Largo peut ainsi lui rendre justice. Mais l'ombre du père plane sur toutes les actions du jeune homme. Nerio Winch, n'apparaît que durant quelques secondes au tout début du film : il charge son collaborateur, Freddy, de surveiller son fils, ajoutant « qu'il le veuille ou non, Largo est mon héritier[1389] ». Largo Winch est donc bien dans une relation de rejet par rapport à son père. Les actions supposées de celui-ci le poursuivent, entravant ses projets et le mettant dans une position difficile. La fin du film montre que le père de Largo n'est finalement pas un criminel et, même si le scénario ne développe pas cet aspect, la réconciliation père/fils est possible, bien que théorique puisque le père est mort.

Dans *Ustanicka Ulica*, le père du procureur semble être à la fois un frein et un catalyseur de la carrière de son fils. Ancien professeur de droit, c'est un homme respecté dans son milieu. Le supérieur de Ilic, le sombre Tuzilac, semble penser que son adjoint doit son poste à cette réputation. Le procureur Ilic, dont la carrière au début du film est au point mort, semble entretenir des relations conflictuelles avec son père. Il habite avec le vieil homme depuis que sa mère est morte, et sa vie de couple en pâtit. Le père est un homme malade, et sa présence permanente irrite le jeune couple. Il tente de prodiguer à son fils des conseils pour sa carrière professionnelle, instaurant une sorte de jeu de pouvoir. Ilic a d'ailleurs choisi de suivre la voie professionnelle de son père, en devenant juriste à son tour. Lorsque sa femme tombe enceinte, elle exige de son mari qu'ils déménagent pour avoir leur intimité. Ilic élude, il semble réticent à l'idée de laisser son père seul. La réconciliation intervient lorsque la femme de Ilic est enlevée et battue : à l'hôpital, le père s'effondre en larmes dans les bras de son fils qui le réconforte. Lorsque Tuzilac vient chercher le jeune procureur pour lui demander son aide, le professeur lui demande de partir, tentant de reprendre son rôle de chef de famille.

C'est sans doute dans *Im Labyrinth des Schweigens* que la théorie de Campbell est la mieux illustrée. Radmann a choisi lui aussi d'exercer la même profession que

[1388] *Largo Winch 2*, TC 11:20.
[1389] *Ibid.,* TC 02:47.

son père. Il est manifestement inspiré par l'exemple de celui-ci qui est bien un « initiateur » au sens de Campbell. Radmann marche sur les traces de son père qu'il tente désespérément de retrouver en suivant ses préceptes à la lettre. C'est en suivant cette exhortation, faire ce qui est juste, qu'il décide d'enquêter sur le passé nazi de l'instituteur désigné par Gnielka. La désillusion et la « libération du pénis » est d'autant plus douloureuse : lorsque Radmann découvre que son père n'a lui-même pas fait ce qui était juste en adhérant au parti nazi comme cela l'a déjà largement été décrit. Ses certitudes s'effondrent. Il prend conscience que tout ce à quoi il croyait jusqu'à présent était une illusion et détruit ses amitiés, sa relation amoureuse et sa carrière. Cette partie du film est très importante : la découverte du passé de son père fait en quelque sorte « grandir » Radmann. Lors d'une interview du réalisateur Giulio Ricciarelli[1390], celui-ci explique que la destruction du mythe paternel emmène Radmann sur le chemin de l'humilité. La première réaction de Radmann est la colère, qui le pousse à l'auto-destruction. Dans le film, il apparaît comme un jeune homme idéaliste plein de certitudes, persuadé de savoir où est le bien et le mal. Son père appartient au monde du bien, sa mère, qui veut se remarier avec un ancien membre du parti nazi, relève du mal et il lui en veut. Son univers lisse et tranché ne résiste pas à la découverte du fait que son père n'est pas cet homme parfait, ce héros sans tâches qu'il avait imaginé jusqu'alors. Après avoir repris ses esprits et alors qu'il est à Auschwitz avec Gnielka, il lui confie : « J'ai toujours voulu me battre pour le bien. Mais je ne sais plus ce que c'est. Comment puis-je accuser quiconque ? Si j'avais été … je ne sais pas ce que j'aurais fait[1391] ». Ce moment du film du film est crucial selon Ricciarelli. Il affirme être lui-même hanté par cette question :

> I pray that I would have done something but the truth is I come from the theater, what can happen you have a job, if somebody doesn't like you, you get a small part. It is an institution full of fears, nobody speaks, that is humanity. […] And I think the truest thing, the people who did this were either Christian or communists somebody with a very strong foundation[1392].

[1390] Entretien avec le réalisateur, Berlin, 9 mai 2019, voir Annexe C.
[1391] *Im Labyrinth des Schweigens*, TC 01:47:30.
[1392] Entretien avec le réalisateur, Berlin, 9 mai 2019 ; « J'espère que j'aurais fait quelque chose, mais la vérité est que je viens du milieu du théâtre, ce qui peut arriver, vous avez un travail, si quelqu'un ne vous aime pas, vous avez un petit rôle. C'est une institution pleine de peurs, personne ne parle, c'est l'humanité. [...] Et je pense que ce qui est le plus vrai, c'est que les gens qui ont fait ça étaient soit chrétiens, soit communistes, quelqu'un avec des bases très solides » voir Annexe C.

Il précise :

> I think that to know who you are and where you come from and what is the grounds, like your parents, your grand-parents, what is the family behind you to confront that, that is a hero's journey. And I think if people don't do it and a lot of people don't do it, you never be all[1393].

Le message est clair : le réalisateur souhaite que chaque spectateur (et en particulier les spectateurs allemands) se demande ce qu'il aurait fait en temps de guerre. Dans divers interviews, Ricciarelli rapporte des réactions du public lors de projections de son film. Telle cette femme qui lui raconte qu'elle possédait une boite appartenant à son grand-père dans son grenier, qu'elle n'osait pas ouvrir de peur de découvrir la façon dont le grand-père s'était conduit pendant la guerre. Ou cet homme qui lui serre la main en lui disant « Merci pour votre film. Mon père était un homme mauvais[1394] ». Ces différents témoignages soulignent l'importance de la relation avec la famille, les racines.

Dans *Music Box*, c'est la relation père-fille qui est au centre du scénario, comme déjà longuement évoqué. La mère est décédée. Bien qu'elle ait un frère, celui-ci apparaît en retrait : il a manifestement une vie professionnelle et personnelle peu satisfaisante et le père comme le fils s'en remettent à Ann pour toutes les décisions importantes. La relation d'Ann et son père est fusionnelle. Ann voue un culte à celui qui l'a manifestement élevée seul. Ils sont très proches et Ann n'a aucun doute sur son innocence. Tout au long du procès, se succèdent des témoignages des atrocités qui auraient été commises par l'accusé, les témoins reconnaissant tous formellement Mike Laszlo comme étant leur tortionnaire. Bien que profondément émue par les récits du témoin, Ann se persuade qu'il ne s'agit pas de son père. Ann érige des barrières autour d'elle, pour se protéger et protéger sa famille, son père, son fils, qui constituent son seul ancrage. Le nœud dramatique du film réside dans cette relation père/fille qui de fusionnelle, et très intense, s'effrite peu à peu pour prendre fin brutalement au moment de la découverte par la fille de la culpabilité du père lorsqu'elle ouvre la « Music Box » à Budapest. Cette découverte, c'est au

---

[1393] « Je pense que savoir qui l'on est, d'où l'on vient et quelles sont les origines, comme ses parents, ses grands-parents, quelle est la famille derrière soi pour affronter cela, c'est le voyage d'un héros. Et je pense que si les gens ne le font pas, et beaucoup de gens ne le font pas, vous ne serez jamais complet ».

[1394] Interview, Giulio Ricciarelli of Holocaust Drama *Labyrinth of Lies*, http://moviemom.maxlazebnik.com/interview-giulio-ricciarelli-of-holocaust-drama-labyrinth-of-lies/.

procureur Burke qu'elle la doit en partie, lui qui a bataillé durant tout le procès pour que justice soit rendue aux victimes et qui lui suggère d'aller sur les bords du Danube pour réfléchir aux exactions commises par les Hongrois sur les Juifs durant la Seconde Guerre mondiale.

La séquence qui conduit à la découverte de cette culpabilité aboutit à un coup de théâtre : Ann Talbot se rend dans la boutique d'un prêteur sur gages pour récupérer la boite à musique déposée par l'ami hongrois de son père. Elle a été informée que cet « ami » recevait tous les mois une somme d'argent de la part de son père. L'ami est décédé dans des circonstances mystérieuses. En allant rendre visite à sa sœur, Ann comprend que l'homme faisait partie des Arrow Cross, en voyant une photo de lui[1395]. La scène qui se déroule dans la boutique, remplie d'instruments de musique, est pleine de symboles : la caméra est subjective, l'avocate est immergée dans une atmosphère lourde de sens, comme si elle avait la prémonition de ce qu'elle allait découvrir. Face à elle, le comptoir d'un prêteur sur gages au-dessus duquel figure l'inscription « Redemptions », comme un signe du destin. Les gens dans la boutique la dévisagent avec curiosité. Dans un coin, un vieil homme lit un journal en anglais, dont la une annonce « Laszlo guilt not proved ». Talbot est mal à l'aise, l'ambiance de la boutique est pesante. Elle pressent que la boite va lui livrer des secrets.

[1395] Sur cette photo elle s'aperçoit que l'homme à la cicatrice accompagnant « Mischka » évoqué par les témoins est bien l'ami de son père. Elle comprend donc que son père est bien un criminel.

Figure 176 : la boutique de prêteur sur gages, Music Box

En ouvrant la boîte, rien d'extraordinaire ne se passe au départ. Mais l'objet révèle bientôt des photos de son père vêtu de son uniforme des sections spéciales, exécutant des victimes, ne laissant plus aucun doute sur sa culpabilité.

Figure 177 : Les photos de la boite à musique et Ann Talbot, Music Box

À son retour aux États-Unis, la jeune femme tente d'éviter son père, retardant ainsi une confrontation inévitable. Lorsqu'elle se retrouve face à lui, et lui demande des explications sur son passé, le père nie, accusant sa fille d'être « dérangée », d'avoir subi des pressions de la part des « communistes ». Ann est dévastée : l'image de son père s'est effondrée, et elle attend sans doute de lui quelque chose d'impossible : la vérité sur son passé, une repentance, la fameuse « rédemption » qui s'affichait dans la boutique de prêteur sur gages. Dans une tentative désespérée, elle demande à son père de lui dire la vérité. Mais Mischka affirme qu'il ne s'agit pas de lui. Même à sa propre fille, même confronté à des preuves irréfutables, il refuse la vérité. La relation entre le père et la fille est brisée à jamais, la jeune femme a pris sa décision : « I don't ever want to see you again, Papa. I don't want Mikey to ever see you again. You don't exist. […] Papa you don't know how much I'm gonna miss you[1396] ».

Cette scène est particulièrement bouleversante ; elle renvoie à l'effondrement de Johann Radmann lorsqu'il découvre le passé de son père. Mais à la différence du père du jeune procureur, le père de l'avocate est encore vivant, et la jeune femme a

[1396] *Music Box*, TC 01:52:32 : « Je ne veux plus jamais te voir, papa. Je ne veux pas que Mikey te revoie un jour. Tu n'existes pas. […] Papa, tu ne sais pas à quel point tu vas me manquer ».

le courage de rompre avec lui. Comme l'évoque un critique[1397], Ann Talbot « est Electre », cette jeune femme de la mythologie grecque qui a inspiré Freud et Jung dans la construction de leur théorie du complexe d'Electre, une forme de version féminine du complexe d'Œdipe. Ann Talbot et son père entretiennent en effet une relation fusionnelle : le père n'a confiance qu'en sa fille pour le défendre, il vient habiter chez elle, elle s'occupe de lui avec dévotion et amour, alors que le frère semble exclu de ce duo intense. Le décès prématuré de la mère a sans doute renforcé les liens père/fille, mais une telle relation est assez inhabituelle. Les premières images de *Music Box* montrent la fille et le père dansant ensemble, tel un couple. Tout au long du film, Ann multiplie les paroles et gestes intimes auprès de son père : elle s'occupe de lui comme une mère de son fils ou comme une femme de son époux. Le réalisateur semble suggérer par moments une relation trouble. Quelques scènes étayent cette théorie : lorsque son père est avec son fils dans sa chambre, Ann qui attend dans les escaliers, se regarde dans un miroir et dans un geste inexplicable, découvre ses jambes de façon sensuelle, les recouvrant rapidement avant que son père ne la rejoigne.

Figure 178 : Ann Talbot, Music Box

Les regards qu'elle lance à son père sont eux aussi assez ambigus :

Figure 179 : Ann Talbot et son père, Music Box

Ann vit seule avec son fils et malgré son indéniable séduction, n'entretient aucune relation avec un homme. Lorsque son père l'interroge à propos d'une éventuelle

[1397] *Le Figaro*, 28/02/1990, p. 1-2.

relation amoureuse, elle élude, gênée. À plusieurs reprises, elle rejette les avertissements et doutes de ses collaborateurs en affirmant connaître parfaitement son père. De son côté, Mike Laszlo est très fier de sa fille : lors de leur première rencontre, il lance au procureur Burke « My girl, I am proud, she is American lawyer[1398] ».

Costa-Gavras a ainsi mis en place les pièces du puzzle d'une tragédie grecque : une fille fascinée par son père, aveugle et sourde à tout avertissement ou indice de sa trahison passée. Un père fort, séduisant, tendre, qui a élevé sa fille seul et entretient avec elle une relation fusionnelle. C'est donc le monde patiemment construit de Ann qui s'écroule lorsqu'elle découvre la vérité sur son père. Un monde dans lequel son père était un héros, un monde qu'elle va devoir rebâtir, seule cette fois avec son fils.

Dans un interview, Costa-Gavras s'explique sur son choix de réalisation :

> Il me fallait une femme pour tenir ce rôle qui exige une fragilité naturelle exacerbée par la crainte de plus en plus grande de découvrir un monstre derrière le vieillard qui a bercé son enfance. Et j'ai pensé moi qu'en utilisant au départ ce sourire vainqueur pour en faire dériver l'énergie vers un désarroi insoutenable allait me permettre de la faire jouer sur toutes les gammes majeures et mineures des sentiments[1399].

Tania Crasnianski est l'auteur d'un livre sur le devenir des enfants de dignitaires nazis[1400]. Elle s'interroge : comment être un sujet à part entière quand le fardeau familial est si lourd ? Elle rapporte que peu des enfants de nazis renient leurs parents. L'auteur rappelle que les psychiatres n'ont jamais réussi à déterminer une personnalité propre aux nazis. Ces derniers ont cependant tous en commun l'absence d'empathie et l'incapacité à éprouver des remords ou des regrets. Elle ajoute que la plupart d'entre eux étaient des bons pères de famille, des pères exemplaires. Les filles de Himmler et de Göring vivront dans le culte de leurs pères, niant jusqu'au bout leur implication dans la Shoah. Le fils unique de Mengele, Rolf Mengele, méprise son père plus qu'il ne le hait. Il lui rend visite dans sa cachette, dans la banlieue de Sao Paulo, tout en refusant de donner la moindre indication susceptible de permettre son arrestation. Rainer Höss, le petit-fils du commandant

---

[1398] *Music Box*, TC 08:07 : « Ma fille, je suis fier, c'est une avocate américaine ».
[1399] *Le Figaro* 28/02/1990, p. 1-2.
[1400] CRASNIANSKI Tania*, Enfants de nazis*, Grasset, Paris, 2016.

d'Auschwitz Rudolf Höss, né le 25 mai 1965 à Ludwigsburg (Allemagne) fait figure d'exception. Il rapporte :

> Je porte un fardeau, pas une culpabilité de quelque chose que je n'ai pas fait. Mais une honte et je me sentirais coupable de ne pas réparer, de ne pas accomplir ce que j'ai entrepris lorsque nous nous sommes trouvés. Je suis le mouton noir de ma famille qui vit dans le déni et je suis fier de l'être. Je ne changerai pas mon nom parce que c'est ma meilleure arme[1401].

Rainer découvre la vérité sur son grand-père à l'âge de quinze ans, il fuit la maison et ne reviendra que dix ans plus tard. Le choc a été rude : le récit familial a construit une image de père idéal, de grand-père adulé, bien loin du génocidaire qu'il était en réalité. Après des années d'errance et de désespoir, Rainer Höss va aujourd'hui d'école en école pour parler de son grand-père et appeler à la tolérance. Auteur d'un livre sur sa famille[1402], il a également créé une fondation « The Footsteps Team », qui s'appuie sur l'éducation et l'histoire et se fixe pour objectif de préserver la mémoire des victimes de la Shoah. Il parcourt aujourd'hui la planète avec un survivant, Ben Lesser, pour transmettre un message d'espoir et de paix. Ces quelques exemples soulignent la difficulté pour les enfants de criminels nazis à se confronter au passé de leurs parents et à reconnaître les crimes commis.

Le personnage d'Ann Talbot est donc à la fois vraisemblable et atypique : lorsqu'elle découvre la vérité sur son père, elle décide de le livrer à la justice, et rompt définitivement avec lui. Tout comme Himmler et Göring, Mike Laszlo a été un père exemplaire, et attentionné. La découverte de son passé nazi est d'autant plus insupportable pour la fille qui, pourtant, refuse de se laisser convaincre par les propos de dénégation de son père.

5. La figure féminine

5.1 Aspects historiques : l'évolution de la place de la femme dans la justice des crimes de masse

Comme le note Annette Wieviorka, l'histoire des procès des nazis laisse peu de place aux femmes :

[1401] LAJON Karen, « Une amitié hors norme : le petit-fils du commandant d'Auschwitz et le rescapé de la Shoah », *JDD*, 12 juillet 2019.
[1402] HÖSS Rainer, *Héritage du commandant*, Paris, Notes de Nuit éditions, 2016.

> Cette très longue histoire judiciaire apparaît au premier abord toute masculine. Les appareils judiciaires des pays vainqueurs sont en effet fermés aux femmes et quand on étudie les procès principaux, dans des cadres nationaux ou internationaux, les équipes de procureurs comme celles des juges sont uniformément masculines. Photos et films laissent voir des femmes secrétaires, sténotypistes ou encore journalistes, parmi lesquelles Rebecca West, Erika Mann, Marguerite Higgins ou encore Elsa Triolet.
> Inutile d'épiloguer longuement sur cette répartition des rôles : elle est tout simplement à l'image de ce qu'elle était dans les sociétés de l'époque[1403].

Le procès de Nuremberg est l'affaire des hommes : parmi les juristes, les femmes sont quasiment absentes. Comme le souligne Guillaume Mouralis : « les femmes représentent un segment très réduit de ce monde très largement masculin et blanc. Majoritaires parmi les non-juristes de la délégation française, elles ne sont plus que deux sur trente dans l'équipe du parquet[1404] ». Il n'y a aucune femme parmi les avocats allemands. Victoria Ocampo, une intellectuelle argentine présente au procès de Nuremberg, s'émeut du peu de présence féminine :

> Tout dans cette salle me prouve qu'il s'agit d'une affaire entre hommes, le procès de Nuremberg ressemble à mon Dakota, conditionné, strictement réservé au transport de troupes. Dans les deux cas on n'a pas pris en compte une présence féminine. Ce tribunal, cet avion, ne prévoyaient pas de transporter des femmes à son bord. Les deux ont été conçus organisés avec l'intention de s'en passer. Les femmes, apparemment, n'ont pas leur place dans ce sport masculin dont elles subissent les conséquences. Le complot hitlérien a été une affaire d'hommes. Il n'y a pas de femmes parmi les accusés. Est-ce une raison pour qu'il n'y en ait pas parmi les juges[1405] ?

Aucune femme ne figure non plus parmi les accusés. Seules trois femmes témoignent : la secrétaire de Ribbentrop, à qui on demande d'attester le contenu des protocoles secrets du pacte germano-soviétique de 1939, Severina Shmaglewskaya, polonaise, internée à Auschwitz, appelée à la barre par l'accusation Soviétique, et Marie-Claude Vaillant-Couturier, une grande figure du communisme français,

---

[1403] WIEVIORKA Annette, « À propos des femmes dans les procès du nazisme », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [en ligne], no 39, 2014, consulté le 1er août 2014, http://clio.revues.org/11906
[1404] MOURALIS Guillaume, *Le moment Nuremberg…, op. cit.,* p. 31. Mouralis propose un tableau dans lequel on relève que les femmes juristes sont au nombre de 2 soit 7 % alors que les femmes non juristes représentent 56 % (soit 97 femmes sur 173 employés).
[1405] OCAMPO Victoria, *En témoignage*, trad Anne Picard, Paris, Ed. des Femmes, 2012, p. 116-117, cité dans LINDEPERG Sylvie, *Nuremberg…, op. cit.,* p. 177.

arrêtée pour faits de résistance, qui vient raconter ce qu'était le camp d'Auschwitz où elle avait été déportée par le seul convoi de femmes non-juives, celui du 24 janvier 1943[1406].

Dans les procès successeurs, deux femmes comparaissent dans le cadre des procès consacrés aux médecins et à la purification ethnique : Inge Vermetz impliquée dans le programme du *Lebensborn*, qui est acquittée, et Herta Oberheuser, qui est condamnée à vingt ans de réclusion pour crimes de guerre et crimes contre l'humanité[1407]. Concernant le camp de Bergen-Belsen, sur les quarante cinq personnes arrêtées, seize sont des femmes. Trois seront pendues[1408]. Annette Wieviorka explique que les femmes ne sont pas admises dans les SS mais que la tradition du système pénitentiaire allemand prévoit que les femmes doivent être gardées par des personnes du même sexe. Sur les sept mille personnes ayant travaillé dans la nébuleuse des camps d'Auschwitz, il n'y a que deux cent femmes. Certaines accèdent à des postes de pouvoir mais aucune n'a le droit de donner un ordre à un SS même de rang inférieur. Ainsi le personnage de Hannah, ancienne gardienne de camp, dans *The Reader* est-il tout à fait crédible. Si l'on examine les autres génocides du XX^{e} siècle et notamment celui des Tutsi au Rwanda, il apparaît que des femmes ont pris part aux tueries, trois faisant partie du gouvernement d'Habyarimana. En Bosnie, des femmes étaient gardiennes de camps. Quelques femmes ont été jugées par des tribunaux locaux et nationaux au Rwanda ou en ex-Yougoslavie[1409].

Cependant, alors que dans tous les grands procès du nazisme les acteurs sont des hommes, ce sont des femmes qui rendent célèbres les Tribunaux pénaux internationaux : Louise Arbour et Carla Del Ponte évoquent désormais pour le plus grand nombre, la traque des criminels de masse. Selon Isabelle Delpla, le choix de femmes à des postes clés est le produit d'une attitude volontariste, la nomination des membres du bureau du procureur, du greffe et des chambres dépendant de la

---

[1406] WIEVIORKA Annette, « À propos des femmes… », art. cité.

[1407] Libérée pour bonne conduite en 1952, elle devient médecin à Stocksee. Elle perd son poste en 1956, après qu'une survivante du camp de Ravensbrück l'a reconnue ; son permis de pratiquer la médecine est révoqué en 1958. Dans son film, *The Memory of Justice*, Marcel Ophuls monte des extraits de films de son procès et la traque en vain pour l'interroger. Elle meurt en 1978.

[1408] Irma Greese, Elisabeth Volkenrath, Johanna Bormann.

[1409] Biljana Plasvić a été condamnée par le TPIY en 2003 à onze ans de réclusion et reconnue coupable de persécutions pour des raisons politiques, raciales et religieuses. Pauline Nyiaramasuhuko est la première femme condamnée pour génocide par le TPIR en 2011. Elle a été condamnée à l'emprisonnement à perpétuité pour avoir directement incité les milices Interahamwe au viol et au meurtre des femmes tutsies. Simone Bagbo a été inculpée par la CPI en 2012.

politique du tribunal[1410]. Depuis une vingtaine d'années, le droit pénal international prend enfin en compte la dimension sexuée des crimes (crimes de guerre, crimes contre l'humanité et génocides). Isabelle Delpla explique :

> le viol est devenu l'un des éléments constitutifs du crime contre l'humanité dans le statut du TPIY et le crime de « contrainte à la prostitution » a été inclus dans les crimes de guerre par le statut du TPIR, les crimes sexuels pouvant également être pénalisés à titre d'esclavage ou de torture.

Elle rapporte les propos du juge Odito Benito « Il fallait des femmes pour juger des crimes contre des femmes ». John Hagan précise que la désignation de Louise Arbour comme successeur de Richard Goldstone s'explique principalement par son genre (féminin) qui lui conférait un avantage pour enquêter et poursuivre les affaires de viols[1411]. La Cour pénale internationale compte aujourd'hui cinq juges du genre féminin sur dix-huit membres. C'est également une femme, Fatou Bensouda, qui a exercé la fonction de procureure générale entre juin 2012 et juin 2021.

5.2 Aspects fictionnels : la figure féminine dans les fictions sur la justice des crimes de masse

5.2.1 Des femmes procureures : une exception

Sur les quatorze procureurs du corpus, seuls quatre sont des femmes. Deux d'entre elles agissent dans le cadre de la justice en ex-Yougoslavie, justice qui, comme nous l'avons vu, est la première à donner la place aux femmes. Plus étonnant est le choix d'une femme pour incarner le rôle de la procureure dans *The Man in the Glass Booth.* Notons que ce choix n'est pas celui du scénariste, Edward Anhalt, qui a repris les personnages de la pièce de théâtre de Robert Shaw, dans laquelle une femme, a le rôle de la procureure. Myriam Rosen est donc l'une des seules femmes du corpus poursuivant l'auteur supposé de crimes de masse. Le duo Dorf/ Rosen fonctionne parce que Rosen est une femme. Elle éprouve des sentiments ambivalents à l'égard de Dorf, ce qui aurait sans doute été impossible si elle avait été un homme.

Dans la pièce de Robert Shaw, le personnage de la procureure Rosen ne semble pas ému par Dorf, bien au contraire. Au moment où elle comprend que Dorf n'est pas

---

[1410] DELPLA Isabelle, « Les femmes et le droit (pénal) international », *Clio*, *Femmes, Genre et Histoire*, nº 39, 1/2014, p. 183-204, https://www.cairn.info/revue-clio-femmes-genre-histoire-2014-1-page-183.htm.

[1411] HAGAN John, *Justice in the Balkans*, *op. cit.*

celui qu'il prétend être, elle s'emporte, répondant au Président du tribunal qui tente de l'apaiser :

> He's an antisemitic Jew. […] he nas not the right. (She shouts) After all that has happened, nobody has the right. (Pause). He wanted to go to Calvary, Your Honor. So get out his nails. Take him, part of his raiment. Cast your lots. This is the King of the Jews, Your Honor. Offer him vinegar. He wants to be crucified. Let him make his sacrifice, Your Honor, take the old sadist out and stone him. Take the old masochist and scourge him[1412].

Le réalisateur du film, Arthur Hiller, propose une toute autre lecture du personnage féminin de Rosen : c'est une femme très séduisante, d'âge mûr, qui paraît incertaine de la culpabilité de Goldman/ Dorf. Elle semble éprouver une sorte de sentiment maternel, protecteur, à l'égard de l'homme qui se présente comme un nazi convaincu. Bien qu'elle accomplisse son travail de procureur sans faiblir, interrogeant les témoins et accablant Dorf, sa réaction lors du coup de théâtre révélant le mensonge de l'accusé, est celle d'une femme : il paraît difficile en effet de représenter un homme versant des larmes sur un autre homme, en toute hypothèse dans ce genre filmique. Parce qu'elle est une femme, et que Goldman/Dorf est un personnage atypique, leur relation n'est pas celle d'un procureur et d'un accusé. Nulle froideur dans son attitude, nul réquisitoire violent dans ce procès : Myriam Rosen est dès le départ sous le charme de l'accusé, chez lequel elle perçoit, malgré son arrogance, une certaine fragilité.

Selon Lauri Blaire Schulman, dans les films portant sur la Shoah ; c'est au travers du rôle familier des femmes que les spectateurs parviennent plus facilement à s'identifier[1413]. Les rôles traditionnels des femmes sont établis de manière très claire dès le début de ces films, enracinant le spectateur dans le commun, le quotidien. D'après Schulman, présenter les femmes dans leurs rôles et leurs relations traditionnelles (femme, mère, filles etc) permet de rendre ces films regardables, de donner une cohérence aux histoires présentées. Schulman insiste sur le fait que tout

---

[1412] SHAW Robert, *The Man in the Glass Booth*, New York, Grove Press Inc, 1968, p. 71-72 : « C'est un juif antisémite. [...] il n'a pas le droit. [Elle crie] Après tout ce qui s'est passé, personne n'a le droit. [Pause]. Il voulait aller au Calvaire, Votre Honneur. Alors neutralisez-le. Prenez-le, une partie de ses oripeaux. Faites votre choix. C'est le roi des Juifs, Votre Honneur. Offrez-lui du vinaigre. Il veut être crucifié. Laissez-le faire son sacrifice, Votre Honneur, prenez le vieux sadique et lapidez-le. Prenez le vieux masochiste et flagellez-le »

[1413] SCHULMAN Lauri Blaire, « Women's work: the experience of suture in *Schindler's list* and *Sophie's choice* », Senior Project 2006, http://www.nyu.edu/classes/keefer/com/schulman.htm.

spectateur a forcément une relation avec une femme (mère, compagne, fille). Son investissement émotionnel est ainsi le reflet d'associations personnelles.

5.2.2 Des femmes fortes dans un monde d'hommes : la justice en ex-Yougoslavie

Tout autres sont les représentations d'Hannah Maynard et Louise Arbour (*Sturm* et *Hunt for Justice*), toutes deux procureures au TPIY. Maynard est une femme seule : elle n'est pas mariée, elle n'a pas d'enfants et entretient une relation amoureuse avec un homme politique qui va la trahir. Dans le film de Schmid, le combat des femmes contre le monde des hommes est central. La procureure cherche à faire reconnaître que les femmes sont une cible des criminels de masse. Elle mène un combat essentiellement au nom des femmes, victimes de viols à Vilina Kosa notamment. La relation qu'elle entretient avec le personnage de Mira Arendt, la sœur de son unique témoin Alen, qui se suicide au début du film, est centrale. Le sort des deux femmes se trouve inextricablement lié du fait de l'engagement de Maynard auprès de Mira. L'affiche du film propose d'ailleurs une image des deux femmes, excluant tout autre personnage.

Figure 180 : Affiche allemande du film

Figure 181 : Affiche française du film

Comme l'écrit Vital Philippot dans ce film, la femme est un « champ de bataille », et le film s'attache à rappeler que le viol est bien un crime contre l'humanité :

> Les viols de masse commis sur des civils sont une réalité de tout conflit armé. Mais cette pratique a pris une toute autre ampleur et une toute autre signification durant la guerre de Bosnie et le génocide rwandais ; cela a

> conduit le TPIY et le TPIR (Tribunal pénal international pour le Rwanda) a reconnaître le viol comme un « crime contre l'humanité ». Loin de l'image traditionnelle de soudards désœuvrés cherchant à assouvir leurs besoins sexuels ou leur soif de vengeance, *La Révélation* montre que les viols commis par Duric et ses hommes sont soigneusement organisés et planifiés. Ces viols s'inscrivent dans un contexte idéologique imprégné de racisme ou « d'ethnicisme », et servent une politique théorisée et planifiée, celle dite de « l'épuration ethnique » : la haine s'adresse non pas seulement aux combattants ennemis mais à la collectivité entière, quels que soient l'âge et le sexe de ses membres. En Bosnie le viol des femmes avait pour objectif non seulement de terroriser et de pousser à la fuite l'ensemble de la communauté musulmane, mais également de briser son intégrité psychologique et sa cohésion ; le fantasme ultime de cette politique étant de « reserbiser » la Bosnie, en enfantant des Serbes par le viol des musulmanes bosniaques[1414].

Mira Arendt est contrainte de fuir son pays pour se reconstruire ailleurs, en Allemagne, à Berlin. Mariée à un homme qui ignore tout de son passé, elle refoule son trauma, refusant dans un premier temps de témoigner au procès de Duric, comme de nombreux témoins avant elle. La relation qui va se nouer avec Maynard est le fil rouge du film : la procureure parvient à convaincre Mira accepte d'affronter son ancien bourreau devant le tribunal, invoquant les autres victimes, toutes des femmes qui ont été violées, et surtout, la nécessité de libérer sa parole, ce qui aurait été impossible si elle avait été un homme. Comme l'évoque Vital Philippot :

> Hannah et Mira incarnent le double visage d'une moderne Antigone : comme dans la tragédie grecque, leur voix mêlées vont contester la froide raison d'Etat pour réclamer justice… Le film oppose de manière frappante les décors froids et aseptisés du Tribunal à La Haye, où la violence de la guerre peut paraître bien abstraite, et le corps vivant de ses deux héroïnes, dont l'une est marquée dans sa chair[1415].

Tout au long du film, Hannah évolue. Tout comme Radmann, elle accomplit une sorte de « voyage intérieur[1416] ». Maynard semble elle aussi abusée d'une certaine façon, par les hommes : son amant la trahit, Keith, son supérieur, négocie dans son dos avec d'autres hommes. Deux mondes semblent s'affronter : celui des hommes,

---

[1414] VITAL PHILIPPOT, « Un thriller dans les arcanes de la justice internationale », https://www.zerodeconduite.net/ressources/4613.
[1415] *Ibid*.
[1416] Pour une explication de son rôle par l'actrice Kerry Fox, voir plus loin dans ce travail.

du pouvoir, de la rationalisation, du pragmatisme froid. Et celui des femmes, un monde de sentiments, de rébellion, de paroles nécessaires. La procureure Maynard qui semble au départ appartenir au premier de ces mondes, pénètre, grâce à sa relation avec Mira Arendt, dans le monde des femmes victimes, expérimentant une profonde transformation intérieure. Les deux femmes subissent de nombreuses violences : Maynard est photographiée à son insu puis menacée par le directeur de l'hôtel de Vilina Kosa, puis agressée par des ouvriers qui lancent des pierres sur son pare-brise. Sa voiture est tagguée d'inscriptions menaçantes. Mira Arendt fait l'objet d'une agression sexuelle : alors qu'elle sort de l'appartement de son frère, un homme la plaque avec violence contre le mur, procédant à un attouchement brutal. Mira, qui a été violée par les Serbes, est à nouveau humiliée par un homme. Cette scène souligne la vulnérabilité de la jeune femme : l'homme dont on ne connaît pas l'identité, agit en toute impunité, se moquant de la présence de la belle-sœur de Mira, qui assiste impuissante à la scène. Il sait que la jeune femme ne parlera pas. Le viol est en quelque sorte ainsi réitéré. Schmid propose une interprétation assez manichéenne de la place de la femme dans un environnement essentiellement masculin. Hannah et Mira sont des femmes seules, fragiles, leur rencontre va non seulement transformer profondément leur vie mais aussi leur rapport aux hommes. La scène finale, dans laquelle Maynard choisit définitivement son camp, est très intéressante. Dans cette scène, Maynard affronte un monde hostile presque exclusivement masculin : l'avocat de Duric la menace, le Président du Tribunal lui intime l'ordre de se taire, et Keith Haywood, qui est dans le public, n'intervient pas pour la défendre. Maynard et son témoin font face à des hommes menaçants : « ceci est un outrage à la Cour », lui dit le président. « Vous ne remettrez plus jamais les pieds dans une salle d'audience, je vous le promets[1417] » lui crie l'avocat de Duric. Les deux hommes sont furieux (Figure 182).

[1417] *Sturm*, TC 01:24:04.

Figure 182 : Président du Tribunal et avocat de la défense, Sturm

Mira Arendt qui persiste à témoigner, est emmenée de force par le personnel du tribunal :

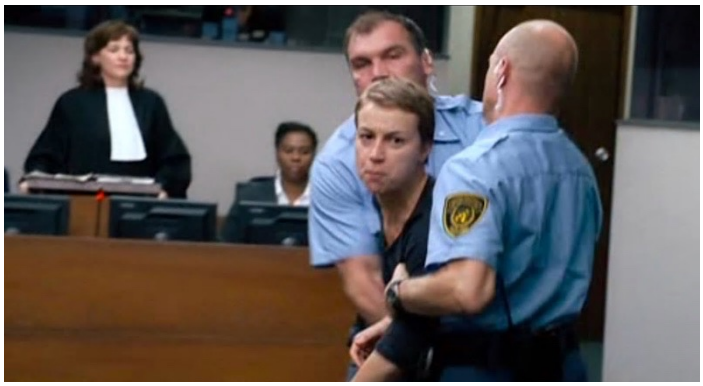


Figure 183 : Mira Arendt est évacuée, Sturm

Cette scène est d'une grande violence : deux hommes tiennent fermement Mira par les bras, l'empêchant de bouger, alors qu'elle crie à l'accusé « Où sont toutes ces femmes, où les avez-vous enterrées[1418]? ». Une autre forme de violence est répétée dans l'enceinte du Tribunal, lieu supposé être celui de la justice, ce que Schmid met admirablement en valeur.À l'arrière-plan de l'image on aperçoit Hannah Maynard et son assistante, qui assistent impuissantes à la scène. Une fois encore, ce sont des hommes qui tentent de faire taire des femmes. Pourtant, et comme le souligne Denis Salas, les femmes ont gagné, la violence a, d'une certaine façon, échouée :

> Voilà que, dans une scène surréaliste, surgit un dialogue entre les deux femmes qui se moquent des juges stupéfaits, de l'avocat furieux, du protocole affolé. Voilà que s'impose le témoignage irrépressible auquel nulle procédure ne peut s'opposer parce qu'il appartient à un engagement moral, parce qu'il devait avoir lieu envers et contre tout[1419].

[1418] *Sturm,* TC 01:30:39.

[1419] SALAS Denis, « Les cas de conscience d'une procureure. À propos de *La Révélation* (film de Hans Christian Schmid, 2010) », *Les Cahiers de la Justice*, nº 4, 4/2010, p. 179-182, https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-la-justice-2010-4-page-179.htm.

À ce moment, la procureure a gagné son combat : grâce à son coup de force, Duric va être jugé par les tribunaux Bosniaques pour viols. Le procureur Haywood affirme même dans une conférence de presse que le tribunal a fait face à ses responsabilités.

Dans le second film du corpus consacré à la justice en ex-Yougoslavie, le personnage de Louise Arbour fait également face à un monde hostile composé uniquement d'hommes. Arbour vit avec sa mère et sa fille. Elles forment toutes les trois une cellule familiale étroite, une sorte de gynécée duquel les hommes sont absents. L'arrivée d'Arbour au tribunal est accueillie avec peu d'enthousiasme par le personnel masculin qui exprime sans doute une forme de machisme à l'idée d'être dirigés par une femme. Les militaires avec lesquels Arbour doit négocier pour obtenir des preuves, sont représentés de façon assez caricaturale, comme des hommes rigides et inflexibles, investis d'une supériorité toute masculine. Le réalisateur insiste sur l'aspect fragile et féminin d'Arbour, la filmant isolée, face à un groupe d'hommes au visage fermé, inamicaux.

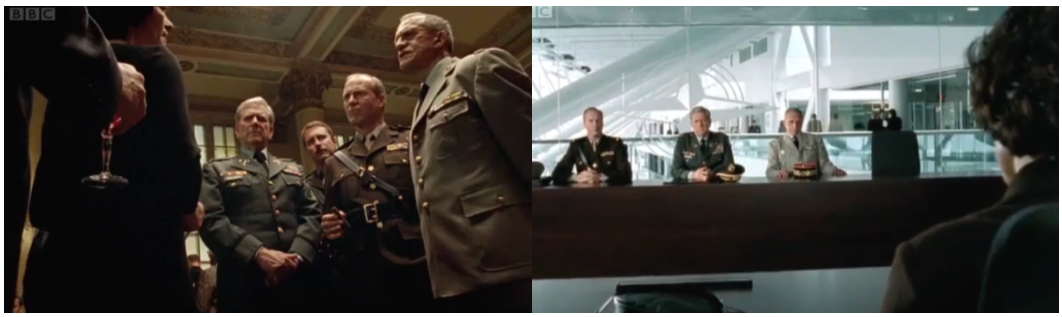


Figure 184 : Les militaires, Hunt for Justice.

La première image est filmée en contre-plongée, conférant une impression de puissance aux gradés qui font face à Arbour. Le jeu de lumière qui éclaire le visage des hommes renforce ce sentiment de domination, la procureure demeurant dans l'ombre. La scène qui se déroule est une sorte de bras de fer : Arbour provoque les militaires en leur expliquant qu'ils ne font pas leur travail, en préférant conclure des accords avec Milosevic plutôt que de s'occuper des victimes : « That's not peace. That cease fire. We're on the same side here gentlemen. But until you start helping me do my job, you're not doing yours[1420] ».

Le message de cette scène est limpide : Arbour défie les généraux avec assurance, ceux-ci tentant de la rabaisser en lui expliquant qu'elle ne connaît rien à l'ex-

[1420] *Hunt for Justice*, TC 21:10 : « Ce n'est pas la paix. C'est un cessez-le-feu. Nous sommes du même côté, messieurs. Mais tant que vous ne m'aidez pas à faire mon travail, vous ne faites pas le vôtre ».

Yougoslavie. Pourtant, le capitaine Tanner, un militaire britannique, décide de lui apporter son aide, estimant que l'attitude d'Arbour est « ballsy » (culottée). Une nouvelle fois la référence est masculine, le terme « ballsy » renvoyant aux attributs masculins. Sur la seconde image, Arbour se trouve face aux généraux qui refusent une nouvelle fois de lui apporter leur aide. Son attitude est toujours provocatrice : elle leur reproche d'offrir l'immunité à Milosevic et cherche à gagner du temps. Les généraux lui opposent une fin de non-recevoir. Une fois encore, Arbour est seule face à des hommes puissants et leur fait face. La procureure Arbour apparaît comme évoluant dans un monde bien plus féminisé que celui de Maynard dans *Sturm*. D'une part, les femmes sont bien plus présentes : la mère et la fille de Arbour, son assistante et les membres de l'équipe du procureur, le médecin légiste, et les victimes bien sûr. D'autre part, le personnage d'Arbour est moins dur, plus humain que celui de Maynard. Arbour est une mère, les victimes s'adressent à elle en tant que mère. En outre, et bien qu'à la différence de Maynard elle n'entretienne pas de relation amoureuse, elle semble moins acerbe, plus douce, plus encline à développer des relations d'amitié avec ses collaborateurs, notamment avec Pasko. On la voit à plusieurs reprises échanger avec celui-ci, déjeuner, prendre un verre. L'image de Louise Arbour dans le film de Binamé est celle d'une femme combative qui a le soutien de son équipe dans la bataille qu'elle livre pour l'arrestation de Milosevic. Son combat est mené contre la politique, contre les généraux, qu'elle affronte à plusieurs reprises. À l'inverse, Maynard doit lutter contre des forces différentes, sans réel soutien : sa hiérarchie, des anciens criminels de guerre, le président du tribunal, et son amant sur lequel elle pensait pouvoir compter.

Si Arbour évolue elle aussi dans un monde masculin, elle peut toutefois compter sur le soutien d'hommes qui combattent à ses côtés : Pasko, le général Tanner, Keith Haywood, notamment. Tel n'est pas le cas de Maynard qui, bien qu'elle puisse bénéficier de l'aide de son assistant, Patrick Färber (Alexander Fehling) affronte seule une hostilité grandissante de la part des hommes qui l'entourent.

5.2.3 Une figure récurrente et incontournable de témoin : Marie-Claude Vaillant-Couturier

a. Aspects historiques

Marie-Claude Vaillant-Couturier (née Vogel) occupe une place à part dans les fictions consacrées au procès de Nuremberg. Née le 3 novembre 1912 à Paris, elle

appartient à une famille protestante qui a soutenu le capitaine Dreyfus. Ses parents sont éditeurs. Son père est membre de la SFIO[1421]. Marie-Claude Vogel devient reporter-photographe et adhère à la Jeunesse communiste en 1934. En 1937 elle épouse le rédacteur en chef de l'*Humanité*, Paul Vaillant-Couturier, qui décède subitement peu après. Elle devient responsable du service photo de l'Humanité. En 1940 elle entre dans la Résistance, assurant la liaison entre la résistance civile (Comité des Intellectuels du Front national de Lutte pour l'Indépendance de la France) et la résistance militaire de l'Organisation spéciale. Résistante dans le même groupe que Georges Politzer, Jacques Solomon et Danielle Casanova, elle est arrêtée en février Elle et emprisonnée successivement à la Santé et au fort de Romainville avant d'être déportée à Auschwitz le 24 janvier 1943 par le convoi dit « le convoi des 31 000 » qui comprend 230 femmes résistantes. Seules quarante-cinq d'entre elles survivront. Elle reste dix-huit mois à Birkenau puis est transférée au camp de Ravensbrück le 2 août 1944. Elle revient en France le 25 juin 1945. Elle sera l'une des seules femmes à témoigner au procès de Nuremberg et dira plus tard : « en racontant les souffrances de ceux qui ne pouvaient plus parler, j'avais le sentiment que, par ma bouche, ceux qu'ils avaient torturés, exterminés, accusaient leurs bourreaux[1422] ». Elle est appelée à la barre des témoins à la quarante-quatrième journée du procès, le 28 janvier 1946. Elle décrit le processus de « sélection » à Auschwitz, expliquant : « Il arrivait, en général, sur un transport de 1000 à 1 500, qu'il en entrait rarement plus de 250 – et c'est tout à fait un maximum – dans le camp. Le reste était directement dirigé aux gaz ».

Marie-Claude Vaillant-Couturier porte donc une lourde responsabilité et elle le sait car, à l'occasion du 40e anniversaire du verdict de Nuremberg, elle déclare :

> J'ai eu la chance miraculeuse de sortir d'Auschwitz et de Ravensbrück et de me trouver à Nuremberg en face de Göring et des autres hauts dignitaires nazis. Vous pouvez imaginer que j'éprouvais un sentiment extraordinaire. Je pensais en les regardant : Regardez-moi car, à travers mes yeux ce sont des

[1421] Section française de l'internationale ouvrière. C'est un parti politique socialiste français qui existe sous ce nom jusqu'en 1969. Il fusionne ensuite avec l'Union des clubs pour le renouveau de la gauche (UCRG) et l'Union des groupes et clubs socialistes (UGCS) au congrès d'Alfortville (mai 1969), devenant ainsi le Parti socialiste

[1422] Cité de nombreuses fois et notamment dans https://www.sisilesfemmes.fr/2016/11/04/marie-claude-vaillant-couturier/et https://www.humanite.fr/node/443648.

> centaines de milliers d'yeux qui vous regardent, par ma voix ce sont des centaines de milliers de voix qui vous accusent[1423].

Digne, courageuse, inébranlable, selon l'analyse d'Annette Wieviorka, elle « […] n'est pas une victime. Elle est et reste une combattante avant comme après sa déportation[1424] ». Il n'est donc pas étonnant que son personnage soit repris par toutes les fictions du corpus traitant du procès de Nuremberg.

b. Aspects fictionnels

Dans *Nuremberg*, elle est le seul personnage féminin (hormis Elsie Douglas évoquée plus haut). Il est significatif qu'Yves Simoneau choisisse une actrice française, Charlotte Gainsbourg, pour incarner la célèbre résistante. Elle s'exprime en anglais et ne porte pas d'écouteurs. À l'issue de son témoignage, Charlotte Gainsbourg toise les nazis tout comme l'avait fait Marie-Claude Vaillant-Couturier au procès de Nuremberg.

Figure 185 : Marie-Claude Vaillant-Couturier au procès de Nuremberg : « Je veux voir de près la tête qu'ils ont. Je les ai dévisagés un à un. Ils ont l'air d'hommes comme tout le monde ».

Figure 186 : Charlotte Gainsbourg, Nuremberg

Notons que dans *Judgment at Nuremberg*, Irène Hoffman, à l'issue de son premier témoignage, et en dépit de ses réticences à témoigner, jette aux nazis le même type de regard que celui de Marie-Claude Vaillant-Couturier au procès de Nuremberg.

[1423] Propos relatés dans http://www.fndirp.asso.fr/informations-et-documentation/temoignagede-marieclaude- vaillant-couturierau-procesde-nuremberg/.

[1424] FRODON Jean-Michel (dir.), *Le cinéma et la Shoah*…, *op. cit*., p. 220.

Figure 187 : Irene Hoffman, Judgment at Nuremberg

Les deux autres films traitant du procès de Nuremberg, *Epilog Norymberski* et *J'étais à Nuremberg* font également intervenir Marie-Claude Vaillant-Couturier. Dans *Epilog Norymberski*, elle est l'unique témoin du génocide. Incarnée par Jadwiga Baranska, l'épouse de Jerzy Antczak, le réalisateur, elle est également la seule femme à apparaître dans le film, tout comme dans le procès historique de Nuremberg. À la différence des deux autres films qui mettent en scène la résistante déportée (Julie Gayet dans *J'étais à Nuremberg* et Charlotte Gainsbourg dans *Nuremberg)*, l'actrice d'*Epilog Norymberski* semble effacée, en retrait, et ne toise pas les accusés en partant comme Vaillant Couturier l'avait fait et comme les fictions du corpus le reprennent. Elle est également très féminine, et d'une grande beauté : très blonde et assez maquillée, elle apparaît bien différente du personnage historique.

La jeune femme est malmenée par l'avocat de la défense, Nelte. Face aux questions agressives de ce dernier, elle demeure silencieuse, inexpressive. Le président du Tribunal intervient à deux reprises pour répondre à Nelte en lieux et place de Marie-Claude Vaillant-Couturier.

Figure 188 : Marie-Claude Vaillant-Couturier, Epilog Norymberski, Capture d'écran

Dans cette scène, l'affrontement est purement masculin, se déroulant entre l'avocat de la défense et le juge. La jeune femme est en quelque sorte effacée du duel qui se déroule, dans une mise en scène assez misogyne qui suggère qu'elle n'a pas les moyens de se défendre seule. Le réalisateur relègue la victime à un rôle tout à fait secondaire, ce qui semble surprenant compte tenu de la personnalité et de l'histoire de la résistante. On peut d'ailleurs se poser la question des raisons du choix d'Antczak de faire apparaître une telle figure purement française dans son film. Est-ce pour souligner la dimension essentiellement masculine du procès de Nuremberg ? Ou pour offrir au spectateur une « diversion » ? Nous n'avons pas de réponse à cette question mais il semble que la grande beauté de l'actrice et surtout le fait qu'elle soit l'épouse du réalisateur puissent avoir été déterminants.

Dans *J'étais à Nuremberg*, c'est l'actrice française Julie Gayet qui incarne Marie-Claude Vaillant-Couturier. Sa prestation à l'écran dure plus de quatre minutes. Caméra subjective, zooms, gros plans et très gros plans, tous les moyens sont bons au réalisateur pour mettre en avant son témoignage. Elle s'exprime très lentement, tout comme la résistante durant le procès de Nuremberg. Le silence règne dans la salle alors qu'elle raconte sa déportation. Lorsqu'elle quitte la salle, elle toise longuement les accusés, tout comme Charlotte Gainsbourg dans *Nuremberg*.

Figure 189 : Julie Gayet/ MC Vaillant Couturier, J'étais à Nuremberg

Dans ces deux films, le personnage de Marie-Claude Vaillant-Couturier semble être utilisé comme un « gage de véracité ». Unique femme à témoigner, sa présentation est soignée, la salle l'écoute avec recueillement et personne (hormis dans *Epilog Norymberski*) n'ose l'interrompre. Sobres et dignes, les deux actrices françaises qui incarnent la résistante sont habillées et coiffées de la même manière.

Figure 190 : MC Vaillant Couturier, J'étais à Nuremberg

Figure 191 : MC Vaillant Couturier, Nuremberg

Le témoignage délivré par les deux femmes est très différent. Alors que Charlotte Gainsbourg reprend quasiment mot pour mot les déclarations de Madame Vaillant-Couturier, Julie Gayet prend plus de libertés, adoptant cependant l'élocution lente et précise de la résistante. Dans les deux films, ce témoignage représente un moment culminant, une sorte de parenthèse dans le procès. Il sert en quelque sorte de « caution historique » à ces films. Notons que dans *The Memory of Justice*, film déjà évoqué, l'un des personnages féminins le plus marquant est également Marie-Claude Vaillant-Couturier. Marcel Ophuls lui donne longuement la parole, la filmant chez elle, avec sa petite fille qui joue du piano et l'interrogeant sur différents points. Elle apparaît à plusieurs reprises dans les deux parties du film, s'exprimant à la fois sur son expérience de déportée et sur ses convictions politiques. Les images de son témoignage au procès de Nuremberg sont montrées sans doute pour la première fois. Les extraits qui sont disponibles permettent de mesurer l'assurance de ce témoin, sa maîtrise de l'anglais et de l'allemand. Elle est la seule déportée interviewée dans le film d'Ophuls qui montre un extrait du témoignage de la résistante au procès, dans lequel on peut voir le regard qu'elle jette aux accusés lorsqu'elle quitte la salle d'audience. Après avoir été leur victime, elle a enfin pu les regarder droit dans les yeux sans faillir, comme elle raconte avoir rêvé de le faire un jour.

i. Des femmes cantonnées à des rôles secondaires.

Dans la plupart des films du corpus, hormis ceux faisant intervenir une femme à titre principal, les personnages féminins sont relégués à des rôles secondaires. Ainsi, dans *Judgment at Nuremberg*, le personnage de Marlène Dietrich, *a priori* secondaire, révèle la dimension humaine de l'austère juge Haywood. L'autre personnage féminin de *Judgment at Nuremberg*, Judy Garland, qui incarne une

victime des juges nazis, Irène Hoffmann, sert aussi de contrepoids à une présence masculine dominante. Le contre-interrogatoire cruel et violent que lui fait subir Hans Rolf, son désespoir et son incapacité à lui répondre, amènent Ernst Janning à s'exprimer pour la première fois. Alors que Janning n'avait pas réagi à la déposition de Petersen, pourtant tout aussi malmené par Rolf, Irène Hoffman parvient à le faire sortir de son mutisme, aux deux tiers du film, provoquant la reconnaissance publique de sa culpabilité et de celle des allemands.

Dans la série N*uremberg*, Yves Simoneau fait se croiser plusieurs histoires, parmi lesquelles une relation amoureuse entre le juge Jackson (Alec Baldwin) et son assistante Elsie Douglas (Jill Henessy). L'introduction d'un duo « amoureux » ou, dans le cas du juge Haywood, d'une relation romantique avec une femme, permet certainement d'humaniser le procès, de faciliter l'identification du spectateur aux personnages. Elsie Douglas, avec laquelle, selon John Q. Barrett[1425], Jackson n'a jamais entretenu de relation adultérine, est une très jolie femme. Barrett ironise :

> The movie's most extended annoyance is the Harlequin Romance-like focus on the liaison between Jackson, whose wife remained in Washington, and Elsie Douglas, a professional secretary at the Supreme Court for Jackson and later for Justice Felix Frankfurter. All are deceased, which freed the moviemakers to imagine what they pleased about the romance. And they seem to have imagined quite a lot. We can certainly doubt that Mrs. Douglas called Jackson "Robert" and then "Bob" in front of enlisted men and lawyers -- while supposedly coaching him on prosecutorial matters, no less. And we can see, in actual Nuremberg photographs, that actor Jill Hennessy (age 29 during the filming) is not exactly a ringer for Mrs. Douglas, who was, at Nuremberg, an attractive 44-year-old mother of a serviceman in the Pacific theater. We also know that Jackson spent Christmas Eve 1945 (a trial recess) at a religious service in Bethlehem, not giving Mrs. Douglas perfume and kissing her at a crowded Nuremberg party. In short, Hollywood might have thought all this was necessary to attract an audience to history, but a better Nuremberg movie would have taken the chance on more substantive fare[1426].

[1425] BARRETT John Q., « Doing TV Justice… », art. cité.

[1426] « Le principal inconvénient du film est l'accent mis, à la manière d'une romance Harlequin, sur la liaison entre Jackson, dont la femme est restée à Washington, et Elsie Douglas, une secrétaire professionnelle à la Cour suprême au service de Jackson, puis du juge Felix Frankfurter. Tous sont décédés, ce qui a permis aux réalisateurs du film d'imaginer ce qu'ils voulaient de cette romance. Et ils semblent avoir imaginé pas mal de choses. Nous pouvons certainement douter que Mme

Dans le film, le rôle de Elsie Douglas consiste essentiellement à réconforter le talentueux Jackson dans ses moments de doute. Bien qu'elle lui prodigue encouragements et conseils, notamment pour sa plaidoirie, le rôle de la jeune femme est très secondaire. Jackson lui offre des cadeaux (bas, parfum), elle fait de l'excellent café et s'occupe admirablement de son « patron ». Mais là s'arrête sa fonction : elle ne prend pas la parole en public et ne peut non plus espérer devenir l'épouse officielle du célèbre procureur. Le personnage d'Elsie Douglas est donc une sorte de « potiche », séduisante, spirituelle, mais sans réelle dimension.

Dans *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung*, les femmes sont peu nombreuses mais pourtant présentes. La femme du criminel, blonde, muette, se coiffe, se recoiffe et se maquille devant un miroir, comme une sorte d'ombre muette de son époux. Le spectateur apprend qu'elle est à demi « étrangère », mot utilisé par Marcel Hanoun pour désigner les Juifs. Sans doute doit-elle sa survie à son mari. La fille de Jung, également blonde, se mire longuement, affublée d'un voile de mariée. Le spectateur découvre que son père lui a fait rompre ses fiançailles avec un « étranger » (c'est-à-dire un Juif). Les deux femmes attachées au criminel sont donc essentiellement représentées à travers un miroir, ce qui est intéressant d'un point de vue symbolique. Ces images reflétées renvoient aux premières images du film qui montrent la voiture conduite par Jung pour aller au tribunal à l'envers, par un même effet miroir.

Figure 192 : la femme et la fille du criminel, L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung

Douglas ait appelé Jackson 'Robert' puis 'Bob' devant des soldats et des avocats, alors qu'elle était censée le conseiller en matière de poursuites judiciaires, rien de moins. Et nous pouvons voir, sur les photos prises à Nuremberg, que l'actrice Jill Hennessy (âgée de 29 ans lors du tournage) ne ressemble pas exactement à Mme Douglas, qui était, à Nuremberg, une séduisante mère de 44 ans d'un soldat appelé sur le front du Pacifique. Nous savons également que Jackson a passé la veille de Noël 1945 (un moment d'interruption du procès) à un service religieux à Bethléem, et non à offrir du parfum à Mme Douglas et à l'embrasser lors d'une fête bondée à Nuremberg. En bref, Hollywood a peut-être pensé que tout cela était nécessaire pour susciter l'intérêt d'une audience pour l'histoire, mais un meilleur film sur Nuremberg aurait pris le pari d'un contenu plus profond ».

Figure 193 : La voiture du criminel par un effet miroir
L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung

Deux femmes témoignent au procès, leurs témoignages sont doublés par des voix d'hommes. L'une d'elles raconte au journaliste son expérience des camps. Le personnage féminin sans doute le plus marquant est celui qui intervient après un témoignage particulièrement détaillé sur les chambres à gaz. Une suite de plans montre une jeune femme nue se tournant et retournant[1427]. Cette image est déjà apparue à plusieurs reprises, sans aucune explication. La suite de plans est accompagnée d'un air de Gluck. Après quelques secondes, le journaliste, s'adressant manifestement à la femme aimée, qui est sans doute celle qui est apparue à l'écran explique :

> Je pense à toi, il aurait été possible que tu subisses cette mort, que tu sois dépouillée, que tu respires la mort. Je ne peux t'imaginer nue dans une chambre à gaz. Je ne peux le supporter. Comment cela a t'il été possible ? Cela a t'il été possible ? Cela est-il possible ? Cela sera-t-il encore possible[1428] ?

Comme le relève Noel Burch, cette scène suscite chez le spectateur des sentiments mêlés. Il précise à propos de la gêne occasionnée par ces images :

> Celle-ci atteint à son paroxysme vers la fin du film, lorsqu'intervient à la suite d'un témoignage particulièrement détaillé sur les conditions à l'intérieur de la chambre à gaz, une très belle suite de plans nous montrant une jeune fille nue se tournant et se retournant sur un lit défait. Cette image nous était déjà apparue à plusieurs reprises durant le film et elle frappait par sa gratuité apparente puisque rien dans le commentaire parcimonieux du « journaliste » ne nous l'expliquait. Enfin, après plusieurs secondes, la voix du journaliste s'adressant manifestement à la feeorgesmme qu'il aime et dont nous comprenons que c'est elle sur l'écran (bien qu'il n'ait jamais encore été

[1427] Voir Figure 144.
[1428] *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung*, TC 49:20.

> question de son existence dans le film), explique son fantasme : il a imaginé que cette femme aurait pu être victime des bourreaux nazis, qu'elle aurait pu se trainer nue sur le sol d'une chambre à gaz. Ici, à notre sens, il y a adéquation parfaite entre la « distanciation » de la gêne (mais distanciation dans un sens esthétique à l'opposé du sens brechtien) la structure dans le temps (plans prémonitoires) qui l'amène et la structure dans l'espace (jeu de cadrages et de raccords) qui en est le support immédiat. L'effet produit, à la fois gênant et bouleversant, n'aurait jamais pu l'être sans cette structure dans le temps, alors que cette structure dans l'espace, presque trop « léchée » n'est vraiment belle qu'en fonction même de ce sentiment de gêne qui la conteste, qui en rend soudain la beauté horrible[1429].

L'introduction du corps nu d'une femme, un corps jeune et sensuel, rend le récit des violences extrêmes à la fois plus palpable et plus insupportable. Le commentaire du journaliste qui accompagne ces images est interprété par Noël Burch comme s'adressant à la femme aimée. Mais nous émettons l'hypothèse que cette femme aurait pu être la fille de Jung, si, bravant l'interdiction de son père, elle avait épousé « l'étranger » aimé. Ce corps nu et vivant devient ainsi celui de toutes les femmes qui ont péri dans les chambres à gaz. Le choix de Hanoun de montrer ces belles images de femme est un choix esthétique : il souhaite, comme l'écrit Noël Burch, en quelque sorte « agresser » le spectateur, le bousculer, par le biais d'un fantasme érotique qui choque, marquant ainsi les esprits.

Dans *Ustanicka Ulica*, la figure féminine est également reléguée à des rôles secondaires. Le procureur Dusan Ilic évolue dans un monde exclusivement masculin : son supérieur hiérarchique, les criminels, les différents hommes de main qui le surveillent, tous sont des hommes. Les deux seules femmes sont son épouse et celle du criminel Mićun Duvnjak. Elles sont cantonnées à des rôles sans grande épaisseur et d'ailleurs, on ne connaît ni leur prénom ni leur profession. Elles ont pourtant de nombreux points communs : elles sont sur le point d'assurer une descendance à leur époux, époux qui leur cache un certain nombre d'informations, l'un sur son passé, l'autre sur son présent. Enfin, elles vont toutes les deux subir les conséquences des choix de leurs conjoints, chacune faisant une fausse couche. La femme du tueur perd son bébé après avoir vu la photo de son mari tenant la tête coupée de l'une de ses victimes. La femme du jeune procureur perd son enfant après

[1429] BURCH Noël, « Structures d'agression », *Cahiers du Cinéma,* nº 195, novembre 1967.

avoir été violée par les organisateurs des crimes d'autrefois. Les deux femmes incarnent une forme de message : elles sont les otages du passé criminel de leur pays, tout comme la société dans laquelle elles vivent. Symboles de l'innocence et du renouvellement, parce que femmes et enceintes, elles subissent toutes deux les conséquences des crimes passés et non jugés. À plusieurs reprises au cours du film, des images de films de famille apparaissent, formant une sorte de puzzle elliptique, introduisant des moments de bonheur dans l'atmosphère pesante du film. Mais les images d'enfants n'interviennent qu'à trois reprises. La première fois, lorsque la femme de Micun Duvniak s'effondre après avoir vu les photos de son mari tenant la tête coupée de l'une de ses victimes, perdant l'enfant qu'elle porte. Juste après surgissent des images idylliques du criminel jouant au ballon avec un petit garçon.

Figure 194 : Images idylliques, Ustanicka Ulica

Puis, juste après le viol de la femme du procureur Ilic au cours duquel elle a, elle aussi, perdu son bébé, des images heureuses du couple et d'une petite fille font irruption.

Figure 195 : Le procureur, sa femme et une petite fille, images imaginaires, Ustanicka Ulica

Les dernières images du film sont celles des deux enfants vus précédemment l'un avec le tueur l'autre avec le procureur, la mer étant visible en arrière-plan. Ils jouent ensemble, ils sont amis.

Figure 196 : Enfants imaginaires, Ustanicka Ulica

Les enfants sont seuls. Symbolisent-ils le passé, ou l'avenir ? Quel est leur fonction à un moment où la vie des deux familles semble avoir basculé définitivement dans le drame ? La petite fille et le petit garçon incarnent vraisemblablement les enfants qu'auraient pu avoir le procureur et le criminel dans un autre contexte, à un autre moment. Les images projetées sont celle d'une famille parfaite, idéale, une famille que n'auraient pas atteinte les horreurs de la guerre. Les femmes n'ont pas été épargnées, elles ont toutes deux perdu leur enfant et sans doute leur avenir avec leur époux. Les enfants imaginés, fantasmés par le réalisateur viennent ici proposer un avenir rêvé mais impossible, une réconciliation entre criminels et justiciers.

Le motif de la grossesse et de la réconciliation est repris par Roland Suso Richter dans *Nichts als die Wahrheit*. Trois femmes jouent un rôle secondaire mais important dans ce film dans lequel aucun symbole n'est laissé de côté. La présidente du Tribunal est une femme. Elle joue un rôle d'arbitre entre les trois hommes qui se disputent la scène du procès : le procureur, l'avocat de la défense et l'accusé, Mengele. Autour d'elle, n'évoluent que des hommes. La mère de l'avocat Peter Rohm voit son passé dévoilé par Mengele : pendant la guerre, elle a été infirmière et a participé à un programme d'euthanasie. Elle accepte de témoigner au procès de Mengele. La femme de l'avocat est journaliste : hostile à la décision de son mari de défendre Mengele, elle se voit contrainte de déménager à l'hôtel, seule, face aux menaces d'attentat à son domicile. Enceinte, elle subit elle aussi, comme la femme de Dusan Ilic, les conséquences des choix de son mari, en étant victime collatérale d'un attentat destiné à tuer un témoin gênant. Mais contrairement aux deux femmes d'*Ustanicka Ulica*, elle ne perd pas son bébé. Comme le souligne Mathias Steinle, la :

> réconciliation a lieu à tous les niveaux : celle des enfants avec les parents – à l'exemple de l'avocat avec sa mère qui participa au programme d'euthanasie – celle entre Juifs et Allemands, représentée par le couple que forme l'avocat

> avec sa femme Rebekka – cette dernière bien que victime d'un attentat, donnera naissance à un enfant qui incarnera cette réconciliation[1430].

Les personnages féminins exercent ici un rôle protecteur : la mère et la femme, se relaient pour épauler Peter Rohm. Elles incarnent toutes deux une forme de réconciliation : la mère a collaboré avec les nazis alors que l'épouse est juive, bien que cet aspect ne soit pas exploité par le réalisateur. Celui-ci se concentre plus sur le symbole du mal absolu incarné par Mengele et le dilemme dans lequel se trouve l'avocat en acceptant d'assurer sa défense. À sa manière, la Présidente du tribunal essaie elle aussi de protéger le jeune et fougueux avocat en le mettant en garde à plusieurs reprises.

Par hasard sans doute, les trois femmes présentent une certaine ressemblance physique, un même type.

Figure 197 : La juge, la femme, la mère, Nichts als Die Wahrheit

Dans *Im Labyrinth des Schweigens*, qui se révèle être aussi un film « masculin », les femmes occupent une place assez secondaire. Elles semblent être présentes pour « habiller » le fil narratif, pour ajouter un peu de rondeur à l'histoire de Johann Radmann. Elles sont au nombre de trois :

- Schmittchen, une femme d'un certain âge est une figure maternelle. Petite et corpulente, silencieuse et émotive, elle exerce la fonction de secrétaire du bureau du procureur. On ne connaît rien d'elle, ni de son passé, ni de sa vie privée. Elle apparaît uniquement dans le cadre des fonctions qu'elle occupe au sein du tribunal.
- La mère de Radmann est une femme bourgeoise, élégante, qui tente de maintenir un lien avec son fils, en dépit de la répulsion qu'elle lui inspire. Son rôle essentiel est de révéler à son fils le passé du père.
- Marlène est la femme dont Radmann tombe amoureux. Belle et gracieuse, son métier et sa passion sont la couture. Rien de choquant car, rappelons-le, le film se

[1430] STEINLE Matthias, « Adolf Eichmann à l'écran entre monstre et banalité de la banalité », dans LINDEPERG Sylvie, WIEVIORKA Annette, *Le moment Eichmann…, op. cit.,* p. 279.

déroule dans les années 60, à un moment où les femmes n'occupaient pas encore de poste à responsabilité dans la société. Bien qu'elle semble posséder une certaine force de caractère, elle ne joue pas un rôle essentiel dans l'évolution du jeune procureur. Elle est certes présente à l'écran, mais plutôt, semble-t-il, pour ajouter une touche de romantisme, d'humanité au personnage de Radmann. Celui-ci est entouré essentiellement de figures masculines : son père, mais aussi Fritz Bauer, Thomas Gnielka, Simon Kirsch et le procureur Haller.

La justice est une affaire d'hommes. Radmann fait d'ailleurs la connaissance de Marlène lors de sa comparution devant le tribunal pour une infraction à la circulation. Le juge accepte de baisser l'amende, la jeune femme expliquant qu'elle ne dispose que d'une somme de trente marks. S'adressant à elle de façon paternaliste, il lui conseille : « Vous me promettez que votre jolie tête se concentrera sur le trafic, s'il faut vraiment que vous conduisiez[1431] ». Cette phrase révèle l'univers dans lequel la femme des années 60 évolue. Le juge, un homme d'un certain âge, semble considérer qu'une femme n'a pas besoin de conduire. L'attitude de Radmann, qui considère que « la loi est la même pour tout le monde » est également révélatrice : peu ému par la beauté de la jeune femme, il joue son rôle de procureur inflexible et rigide, infligeant à la plaignante l'amende prévue par la loi, dont il lui prête d'ailleurs le montant. Si le film de Ricciarelli n'est en aucun cas misogyne ou méprisant pour les personnages féminins, il est cependant conforme à la réalité de l'époque : les femmes sont reléguées à des rôles secondaires, comme la cuisine, la couture ou le secrétariat. Elles n'ont rien à faire dans la justice des hommes, sauf si elles sont criminelles ou sténotypistes. Ricciarelli se contente donc de leur attribuer des rôles de femmes de leurs temps.

Der Staat gegen Fritz Bauer franchit un cap supplémentaire : l'homosexualité de Bauer et de son adjoint Angermann relègue la femme à un rôle subalterne. Quelques femmes apparaissent cependant au générique : la secrétaire de Bauer, Miss Schütt (Laura Tonke), une jolie jeune femme dévouée à son patron. La femme d'Angermann, Charlotte (Cornelia Gröschel), une épouse modèle des années 60, fière de son intérieur moderne et qui souhaite un enfant de ce mari qu'elle ne comprend guère. Elle tombe d'ailleurs enceinte au cours du film, sujet qui provoque le malaise du jeune procureur. La femme de Kreidler, un personnage effacé, qui vit

[1431] *Im Labyrinth des Schweigens*, TC 03:46.

dans l'ombre de son comploteur de mari. La sœur de Bauer, qu'il appelle lorsqu'il se sent menacé et que l'on ne voit jamais. Et enfin, la mystérieuse Victoria (Lilith Stangenberg), chanteuse au club Kokott, qui se révèle être, un(e) transformiste. Les rôles des femmes qui évoluent dans le film sont assez caricaturaux : Charlotte est l'archétype de la femme au foyer, bourgeoise, matérialiste, qui ne s'intéresse pas à la carrière de son mari mais souhaite reproduire le schéma familial. Miss Schütt est une secrétaire parfaite, attentionnée et discrète, et ravissante, elle ne pose jamais de questions inutiles et demeure derrière sa machine à écrire. À la différence de Schmittchen (*Im Labyrinth des Schweigens*), elle ne joue aucun rôle dans les enquêtes et les entretiens, se contentant d'assurer la réception des appels et le secrétariat de Bauer. Elle s'adresse à celui-ci avec déférence et une légère crainte. Bauer ne lui jette jamais un regard. Victoria, le personnage féminin sans doute le plus intéressant du film, se révèle être en réalité un homme habillé et maquillé en femme. Le spectateur découvre sa véritable identité au cours d'une scène torride dans laquelle la « jeune femme » ouvre ses jambes, révélant un sexe d'homme, unique indice de sa masculinité. La scène est troublante, tout comme le choix du réalisateur de faire intervenir un personnage « double ». Cette mise en scène était-elle absolument nécessaire ? À notre connaissance, le réalisateur ne s'exprime pas sur ce choix ; l'homosexualité d'Angermann est donc révélée par le biais d'un personnage *à priori* féminin et même très féminin, dont il ne sait sans doute pas lui-même dès le début, qu'elle est un homme. Cela signifie-t-il qu'il est attiré par sa féminité ? Dans un tel film, la question semble saugrenue, secondaire, car le sujet principal n'est pas ou ne devrait pas être l'homosexualité mais bien la traque et l'arrestation d'un criminel nazi. L'introduction d'un personnage féminin/masculin est donc une sorte de pirouette scénaristique, une figure troublante qui suscite le questionnement et le malaise.

Le personnage de Bauer est lui caricaturalement masculin (alors même qu'il est supposé être homosexuel): la voix grave, toujours un cigare à la main, sa seule fantaisie sont ses chaussettes bariolées. Il résume son rapport aux femmes avec ces quelques mots : « Ma femme AnaMaria et moi nous vivons séparés depuis plusieurs années. Elle habite à Copenhague, moi ici. Je suis convaincu que nous formons un couple très heureux[1432] ».

[1432] *Der Staat gegen Fritz Bauer*, TC 01:15:40.

ii. Un personnage féminin à priori secondaire qui se révèle essentiel

Dans *J'étais à Nuremberg*, tout comme dans tous les films sur Nuremberg, l'univers est quasi exclusivement masculin ; juges, procureurs, avocats, accusés, tout comme lors du procès historique, les hommes dominent. Le réalisateur introduit un personnage féminin fictionnel, l'interprète polonaise Nina, tireuse d'élite dans la résistance polonaise. Elle apparaît dès les premières images du film, vêtue d'un uniforme, au moment d'une alerte aérienne à Londres. Elle est au service de la délégation soviétique, assurant la traduction des dépositions en russe. Son rôle dans le film est secondaire. La relation qu'elle noue avec le procureur Bernard est peu exploitée : elle lui fait part de ses réflexions et de ses doutes, soulignant le côté naïf et inexpérimenté du jeune procureur, en se moquant gentiment de lui. Elle l'encourage à se battre pour la vérité. C'est un personnage rebelle et blessé qui intervient en pleine déposition d'un officier russe sur le massacre de Katyn : « Tôt ou tard, la vérité apparaîtra ! Le monde saura ce que vous avez fait aux miens ![1433] ». Cette intervention intempestive en plein procès de Nuremberg est tout à fait improbable, comme l'est d'ailleurs celle du procureur Champetier de Ribes intimant à Bernard l'ordre de se taire. Le film n'en est pas à une erreur historique près. Le plus étonnant est que son intervention ne suscite aucune sanction, ni du Président du Tribunal, ni de la délégation soviétique qu'elle a pourtant accusée de mensonges : Nina poursuit son travail de traduction pour l'équipe soviétique comme si rien n'était arrivé. Lors d'une réunion des Alliés à propos des preuves découvertes sur Katyn, elle se permet une nouvelle fois d'intervenir, une fois la délégation russe partie : « Ne pas dire la vérité sur Katyn à ce procès serait une honte[1434] ». Les motivations de Nina sont limpides : elle est là pour faire reconnaître la responsabilité des Russes dans le massacre de Katyn. Le procureur Bernard, qui estime qu'il faut écarter Katyn du procès, tente de s'expliquer avec elle, avançant qu'il faut faire front contre les nazis et ne pas diviser les Alliés. Nina lui révèle alors que son père est mort à Katyn et qu'elle en a perdu le sommeil. Les destins des deux personnages se rejoignent précisément à ce moment du film : Nina est là pour rétablir la vérité sur l'assassinat de son père, tout comme Pierre Bernard dont le père a été déporté depuis la France souhaite que la responsabilité de la France soit

[1433] *J'étais à Nuremberg*, TC 33:30.
[1434] *Ibid.,* TC 36:35.

reconnue. Cette scène est importante : elle indique que les motivations des deux personnages sont personnelles. La petite histoire se mêle ainsi à la grande histoire. Nina et Pierre personnifient tous deux la souffrance des victimes : mais la dimension du personnage de Nina se révèle petit à petit au cours du film. Elle est une sorte de « procureur secondaire ». En parallèle du procès de Nuremberg, Nina requiert contre les Alliés, dénonçant pour Pierre Bernard et le spectateur, les responsabilités de chacun dans la Seconde Guerre mondiale. Elle accuse les Russes d'avoir assassiné les Polonais et Churchill et Roosevelt de ne pas être intervenus pour faire cesser les massacres. Le réquisitoire de Nina est sévère : mais Bernard joue son rôle de juriste. Bien que médusé par les révélations de Nina, il lui rappelle que le procès n'est pas celui des Alliés « ce qu'ils ont fait ou pas fait pour sauver les Juifs ne regarde pas le tribunal[1435] ». En marge du procès de Nuremberg, Nina mène son propre procès des Alliés et de l'histoire.

Dans un entretien, le scénariste, Dan Franck, s'explique :

> Sur le plan dramatique, pour mettre en musique tous ces éléments, nous avons créé deux personnages aux côtés de ceux qui ont réellement existé. Celui de Nina, l'interprète polonaise en exil à Londres, personnifie la souffrance. Elle ne peut pas être objective tout le temps. À travers l'histoire personnelle de cette jeune résistante qui a fui les persécutions allemandes et soviétiques, on propose une vision subjective de l'histoire[1436].

Mais le rôle de Nina ne s'arrête pas là : le scénariste lui ajoute une mission supplémentaire : elle est chargée par Greg Nichols (un membre fictif de la délégation américaine) de l'aider à faire collaborer un ancien nazi proche de Göring, Hans Deckerwolf (personnage tout aussi fictif) pour obtenir des informations sur des actions perpétrées par les nazis. Nina, qui à première vue apparaissait comme un personnage secondaire, semble en réalité être présente à tous les niveaux, dans une distorsion scénaristique un peu outrée. Résistante, interprète pour la délégation soviétique, assistante de la délégation américaine, Nina est omnipotente. Et pourtant c'est surtout le rôle de Bernard qui semble dominer dans le film, comme si la féminité de Nina, rappelée lors d'une scène incongrue dans laquelle elle s'extasie sur des bas, prenait le dessus sur son rôle réel.

[1435] *Ibid.,* TC 49:30.

[1436] TOURNIER Sylvie, « Entretien avec le scénariste Dan Franck », 15/11/2011, http://www.leblogtvnews.com/article-inedit-j-etais-a-nuremberg-entretien-scenariste-dan-franck-88686508.html.

6. La place du génocide des Juifs et des autres génocides du XX^{e} siècle dans les fictions

Il peut paraître étonnant, à première vue, dans un travail consacré aux représentations filmiques de la justice des crimes de masse, de s'interroger sur l'évocation de ce qu'on appelle désormais la Shoah ou plus généralement des génocides. Pourtant, peu d'éléments, dans les films du corpus, traitent directement de cette question. Les fictions mettant en scène la justice de criminels génocidaires se concentrent en effet soit sur la recherche d'indices, des victimes, des criminels, soit sur la mise en place du ou des procès. Ces films sont centrés sur des intrigues, des mises en scènes sur la difficulté à trouver des preuves, le combat à mener pour parvenir au procès. La tentative de compréhension de l'idéologie nazie ou génocidaire, ou l'évocation précise des actes perpétrés n'intéresse pas vraiment la fiction. Par quels biais, les films vont-ils apporter des éléments sur ces questions ? Quelle place est-elle accordée au génocide dans l'ensemble des fictions du corpus ?

Un autre aspect semble important : la place des États-Unis dans les fictions sur la destruction des Juifs d'Europe, un aspect qui a déjà largement été exploré.

6.1 Le génocide des Juifs

6.1.1 Les images de la Shoah : une place à part dans les fictions américaines

a. Une place importante dans certaines fictions américaines - l'exception de *None Shall Escape* et de *Music Box*

Pourquoi la série sur la Shoah ayant eu le plus d'impact sur le public (*Holocaust)* est-elle un produit américain ? En quoi les États-Unis sont-ils finalement concernés par la Shoah ? Et pourquoi avoir attendu si longtemps (plus de trente ans) pour réaliser des fictions sur la destruction des Juifs d'Europe ? Le public américain est très marqué par les images de l'ouverture des camps de concentration ; ce sont ces images qui vont structurer l'imaginaire des Américains par rapport à la Shoah pendant des années. Elles créent un tel choc qu'Hollywood attendra plusieurs décennies avant d'autoriser la réalisation d'une fiction sur la Shoah. En outre, la volonté de ménager le peuple allemand, fortement ébranlé par la guerre, et en pleine reconstruction, n'est pas non plus étrangère à ce choix. La prise de conscience que

ces images provoquent, débute une période de « latence » durant laquelle on ne parle que très peu du génocide. L'ensemble des films portant sur la libération des camps ne fournissait pas d'explications ; ils se contentaient de filmer les cadavres et les moribonds mais ne mettaient pas en relation (de façon explicite en tous cas) les crimes nazis et leurs victimes juives. À cette époque d'ailleurs, peu de gens avaient pris la réelle mesure de l'étendue des crimes nazis. Les seules images renvoyant au génocide étaient donc des images documentaires.

Une exception toutefois, le film *None Shall Escape* réalisé en 1943 et diffusé en 1944 par le Hongrois André De Toth alors qu'il vit aux États-Unis[1437]. Tout d'abord, l'un des personnages apparaissant de manière récurrente lors des flashbacks, est un rabbin. Il est associé, dans le récit des témoins, au sort des Juifs de son village. Les nazis commencent par vider la synagogue et en brûler tous les objets sacrés, pour y installer leurs chevaux. Mais la scène la plus troublante est sans doute celle où les Juifs du village sont arrêtés et conduits à la gare dans des camions pour y être jetés dans des trains[1438]. Le prêtre, le rabbin et Marja tentent d'obtenir la miséricorde de Grimm, qui leur répond : « I carry out order[1439] ». La réponse de Grimm résonne étrangement avec celles qui seront entendues lors des procès ultérieurs. Le prêtre s'exclame alors « It is a crime against humanity », qualifiant ainsi sans doute pour la première fois de l'histoire du cinéma (et peut être même de l'histoire tout court) ce qui est en train de se dérouler. Le rabbin demande l'autorisation au nazi de s'adresser à son peuple, ce que Grimm accepte, croyant que le discours de leur chef spirituel peut les calmer, car les Juifs, s'agitent et crient. Mais le rabbin exhorte les siens à se battre, plutôt que de se laisser emmener sans résister. Ils sont tous abattus par les nazis, et le rabbin, touché mortellement par une balle, parvient à se relever pour réciter le Kaddish pour les siens. Derrière lui, une croix en bois porte l'inscription « Uwaga-Pociag » ce qui signifie « Attention aux trains ».

[1437] *None Shall Escape* (fiction, États-Unis), André De Toth, 1944.
[1438] *None Shall Escape*, TC 01:07:47.
[1439] « J'exécute les ordres ».

Figure 198 : Scènes de trains, None Shall Escape

Cette scène est étonnante à plusieurs titres. De Toth filme en 1943, à un moment où le sort des Juifs d'Europe de l'Est demeure un mystère pour le monde entier. Le réalisme des images montrées par De Toth est frappant : aussi bien l'indifférence manifestée par les nazis qui frappent puis abattent les Juifs apeurés, que la procession d'êtres humains montant dans les wagons. Ce type d'images sera montré de façon récurrente dans les films sur la Shoah qui suivront, mais pas avant de nombreuses années. Un autre aspect de cette scène est surprenant : le rabbin a parfaitement compris que les siens étaient conduits à leur mort. Or, et les témoignages sont concordants sur ce point, à ce moment-là, l'immense majorité des Juifs ne connaissaient pas l'existence des camps de la mort. En 1943, et même parfois jusque plus tard, ils pensaient qu'ils allaient travailler dans des camps. De Toth ne s'exprime pas sur cet aspect de son film, mais il est probable qu'en filmant l'invasion nazie, il a sans doute compris ce qui risquait d'arriver. Selon Jeffrey Shandler, la période entre le procès Eichmann et la diffusion d'*Holocaust* constitue une période de transition dans la présentation de la Shoah à la télévision américaine[1440]. L'Amérique s'empare de l'Holocauste comme elle s'est emparée de nombreux sujets de politique internationale ou de société[1441].

The Man in the Glass Booth s'inscrit dans cette histoire : Goldman, le personnage principal présente une forme de schizophrénie. Endossant tour à tour l'identité d'un Juif puis d'un nazi, il est une forme de figure rédemptrice. La Shoah est omniprésente dans tout le film, elle en est le sujet principal. Pourtant, la pièce de théâtre de Robert Shaw, qui a inspiré le réalisateur, n'est pas aussi manifestement imprégnée par ce sujet. Les origines du réalisateur, Arthur Hiller[1442], ont sans doute

[1440] SHANDLER Jeffrey, *While America Watches…*, *op. cit.*
[1441] Pour un développement sur l'américanisation de la Shoah et son évolution dans les représentations aux États-Unis, voir plus haut dans ce travail.
[1442] Ses parents émigrèrent de Pologne au Canada en 1912.

été déterminantes. Le personnage de Goldman est enfermé dans la mémoire traumatique de la Shoah : flashbacks, visions, délires, le film, inspiré du procès Eichmann, revient longuement sur des indices des persécutions subies par les Juifs. Goldmann conserve dans son appartement New Yorkais, une pièce secrète remplie de vestiges des camps et des photos :

Figure 199 :, La pièce secrète, The Man in the Glass Booth

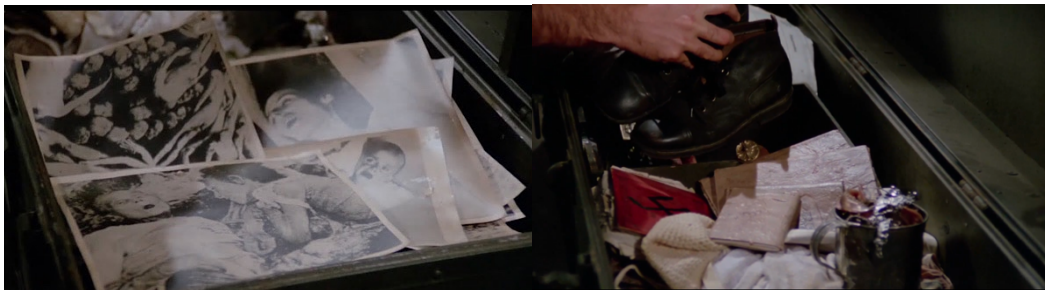


Figure 200 : Photos et effets de déportés, The Man in the Glass Booth

Sur ces images, on peut voir des effets personnels des déportés : lunettes, objets divers, tenues de prisonnier, ainsi que des photos de cadavres de femmes et d'enfants prises vraisemblablement à la libération des camps. Goldman entretient une sorte de mausolée à la mémoire des morts, s'infligeant un châtiment, probablement pour avoir survécu aux persécutions. Goldman a aussi des hallucinations : il croit voir son père habillé en tenue de juif orthodoxe, poussant un chariot de bagels dans les rues de New York. Or, son père a été assassiné dans les camps. Goldman évoque son sort : il a été tué « dans une douche » à Auschwitz à l'âge de soixante-dix ans en 1943.

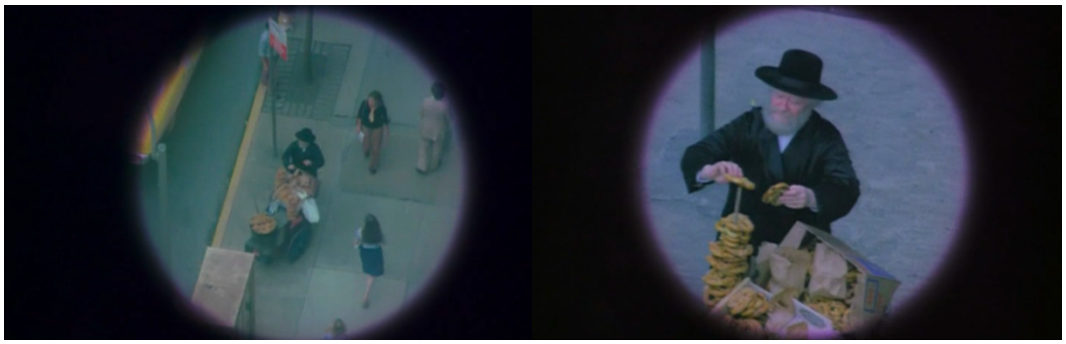


Figure 201 : Vision de son père par Arthur Goldman, *The Man in The Glass Booth*

Goldman possède une pièce secrète entièrement dévolue à la mémoire de la Shoah, remplie de vêtements de déportés, objets leur ayant appartenu et des photos, pièce dans laquelle il prie et s'inflige des châtiments corporels. En fond sonore, on entend des chants nazis, des cris de victimes, des bruits de train et de bottes, alors que Dorf s'agenouille face à des photos de victimes et passe une bougie sous son bras. Cette pièce, qui contraste fortement avec le reste de l'appartement luxueusement meublé et décoré, semble être une sorte de mémorial, une reconstitution miniature du musée d'Auschwitz-Birkenau. Des marches nazies et des cris de victimes résonnent au long du film. Dans la seconde partie, les témoins vont se succéder, racontant les prétendues exactions de l'accusé, donnant des détails précis et macabres sur les atrocités dont ils ont été les victimes ou les spectateurs. Les éléments manquants sont fournis par l'accusé lui-même, permettant ainsi d'obtenir un récit complet et précis sur les persécutions dont il se réclame être l'auteur.

The Man in the Glass Booth met le génocide des Juifs au centre, à une époque où le cinéma hollywoodien, exception faite de *Judgment at Nuremberg*, ne s'intéresse pas encore vraiment à l'Holocauste. Trois années plus tard, la mini-série américaine, *Holocaust* (Marvin Chomsky, 1979) va bouleverser le monde. Avec la diffusion de cette série, Hollywood brise un tabou de plusieurs décennies, s'adressant aux spectateurs du monde entier et suscitant un émoi considérable notamment en Allemagne et en France, là où tant d'historiens n'étaient pas parvenu à attirer l'attention du public. Avec *Holocaust,* Hollywood s'adresse aux spectateurs du monde entier et va marquer des générations à travers le monde. Pour des millions de téléspectateurs, ce sont les Weiss qui vont personnifier les Juifs d'Europe persécutés, Dorf[1443] incarnant l'infâme nazi. La série, qui est vue par plus de 100 millions de téléspectateurs américains creuse un fossé entre d'un côté les historiens et, de l'autre, les téléspectateurs, les critiques (majoritairement favorables) et les médias. Jeffrey Shandler explique[1444] : « Avec ce seul événement, beaucoup ont déclaré que l'Holocauste était parvenu de manière complète sur la scène américaine ».

[1443] Relevons que le nazi de *Holocaust* (Erik Dorf) porte le même nom que celui de *The Man in The Glass Booth*. Est-ce un hasard ? Nous ne sommes pas en mesure de répondre à cette question.
[1444] SHANDLER Jeffrey, *While America Watches…*, *op. cit.*, p. 154 : « With this one event, many have claimed that the Holocaust fully arrived on the American scene ».

Peter Novick[1445] émet l'idée que l'Holocauste est devenu un écran sur lequel les gens ont projeté des valeurs et des inquiétudes diverses. Cette idée est intéressante en ce qu'elle rejoint celle émise par certains critiques estimant que l'horreur exerçait une fascination particulière sur les spectateurs. Visualiser des images de violence permettrait d'exorciser ses propres démons, d'exercer une sorte de transfert de ses propres sentiments intérieurs. Comme le soulignent de nombreux auteurs, la Shoah représente pour beaucoup d'Américains un paradigme moral, le symbole de l'horreur absolue, et va dans les décennies qui suivent, être associée à d'autres phénomènes de destruction massive[1446]. Comme le dit Ophir Levy :

> l'imagerie de la Shoah sert souvent d'étalon et de raccourci pour situer entre 1 et 10 sur l'échelle de l'horreur (le degré 10 étant le degré Shoah) la cruauté d'un ennemi, d'un régime ou la dimension tragique d'un récit[1447].

Music Box, qui est diffusé quatorze ans après *The Man in the Glass Booth*, dix ans après *Holocaust*, et cinq ans avant *La liste de Schindler*, s'inscrit dans une histoire cinématographique de la Shoah déjà bien installée. Bien que le film s'inspire très directement du procès de Demjanjuk, il semble que Costa-Gavras ait également été influencé par le personnage de Barbie. Dans une interview, il raconte que Marcel Ophuls lui a montré des images d'*Hotel Terminus* au moment où lui-même achevait *La main droite du Diable*[1448]. *Music Box* est plus un film sur la mémoire et l'impossible pardon que sur le génocide. Il est inspiré du livre *Quiet Neighbors prosecuting Nazi War Criminals in America* d'Allan M. Ryan[1449].

Mais de quelle façon le génocide est-il représenté par la fiction ?

[1445] NOVICK Peter, *L'Holocauste dans la vie américaine, op. cit.,* p. 296.

[1446] Le terme « Holocauste » est notamment repris pour évoquer les ravages causés par le SIDA. Peter Novick observe également qu'aux États-Unis l'Holocauste est évoqué comme point de référence dans des discussions portant sur de nombreux sujets allant de l'avortement au SIDA. Voir également le film d'horreur controversé *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980), titre sur lequel curieusement, aucun commentaire n'est publié.

[1447] LEVY Ophir, « De l'obsession. Empreintes de la Shoah dans le cinéma contemporain », *Revue d'histoire de la Shoah,* nº 195, 2/2011, p. 184-210.

[1448] *Betrayed* (*La main droite du diable*), Costa-Gavras, 1988. Le film évoque le racisme anti noir aux Etats-Unis.

[1449] RYAN Allan M., *Quiet Neighbors Prosecuting Nazi War Criminals in America,* San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1984. Ryan était l'un des témoins interrogés par Ophuls dans *Hôtel Terminus*.

b. Comment représenter le génocide ?

i. Le film dans le procès

Certaines fictions utilisent des images d'archives de survivants ou des extraits de journaux télévisés. Toutes les fictions sur le procès de Nuremberg utilisent tout ou partie du film sur les camps de concentration nazis, celui-ci faisant office d'acte d'accusation et d'élément de preuve, semblant se substituer à tout discours sur l'idéologie ou les motivations des criminels. Des photos complètent ou se substituent parfois aussi aux témoignages. Ce procédé a déjà largement été décrit[1450].

ii. Des personnages réels ou fictionnels

Le psychologue Gilbert, un personnage réel (psychologue des détenus durant le procès de Nuremberg) est convoqué dans de nombreuses fictions sur Nuremberg. Il tente de pénétrer l'esprit des criminels pour comprendre leurs motivations. Mais, hormis la persistance d'un fort antisémitisme, principalement chez Göring, ces entretiens permettent finalement assez peu de comprendre l'idéologie génocidaire et l'horreur des crimes commis. Gilbert se heurte à des hommes persuadés de ne pas avoir commis le mal, qui, parfois clament leur attachement toujours présent à la personne de Hitler. Gilbert conclut que ce qui caractérise les criminels génocidaires est leur absence d'empathie et l'incapacité à éprouver des remords ou des regrets.

iii. Les témoignages des victimes

Ils permettent de re-présenter, sous un angle différent, dans un autre cadre, ce qui s'est passé ailleurs, à un moment désormais révolu. Seule la fiction peut donner idée de ce qui s'est passé. Elle permet de faciliter l'entrée du spectateur dans l'histoire qui se déroule à l'écran. Mais comment lui offrir des images ou des informations sur ces faits ? La mise en scène des témoignages est l'une des possibilités qui s'offre aux réalisateurs.

[1450] Pour un développement sur le film comme preuve, voir plus haut dans ce travail.

iv.La reconstitution

Fréquemment utilisé dans les films de procès hollywoodiens (*Twelve Angry Men*, Sidney Lumet, 1957), la reconstitution permet de faire entrer le crime dans la salle du tribunal. Hormis *Sturm*, dans lequel le tribunal se déplace pour vérifier les dires du témoin, aucun des films du corpus n'exploite cette piste. Si, dans *Im Labyrinth des Schweigens*, le procureur et son ami journaliste se rendent à Auschwitz, ce n'est pas pour procéder à des vérifications mais pour réciter une prière pour la famille de leur ami.

Jouant sur un tout autre registre, celui de la vérité historique, et de la lutte contre le négationnisme, *Denial* (*Le procès du siècle*, Mick Jackson, 2016)[1451], exploite largement la piste de la reconstitution. Ce film, qui ne figure pas dans le corpus, est cependant très intéressant. *Denial* est inspiré d'une histoire vraie. David Irving assigne en diffamation l'historienne Deborah Lipstadt pour avoir dénoncé son négationnisme. Le procès qui en résulte est l'occasion d'une rencontre inattendue entre le droit et l'histoire. L'équipe des avocats de la défense refuse que les témoins s'expriment. Ils craignent que leur émotion ne soit exploitée par Irving et qu'il ne les ridiculise. L'avocat principal de la défense, Richard Rampton, décide qu'il doit se rendre à Auschwitz pour « des raisons légales » et demande à Deborah Lipstadt de l'accompagner. Denis Salas décrit admirablement la visite au camp de la mort, soulignant la minutie des avocats de la défense dans l'examen des lieux :

> La visite du camp de Birkenau à la demande des avocats est au centre du film. Brume, humidité, gouttes de pluies sur les barbelés. Image glaçante du camp. Ce n'est pas un pèlerinage sur un haut lieu de l'Holocauste. C'est une enquête sur une scène de crime. Deborah ne comprend pas que l'avocat marche sans cesse, calcule des distances et chronomètre ses trajets. Est-il insensible aux lieux, au *kaddish* murmuré par les visiteurs ? N'entend-il pas les explications précises des historiens : là les escaliers, là les douches, là des chambres à gaz, là les ouvertures où on passait le zyklon… C'est que son esprit est *dans* sa défense. David Irving estime en effet que les historiens n'ont pu démontrer le nombre exact d'orifices sur le toit des chambres à gaz ; s'ils font erreur sur ce point, comment les croire sur le reste ? Irving attaque sur un détail pour semer le doute sur l'ensemble de la production historienne. Il estime que ces blocs sont des caves qui servent de bunker pour les SS en cas

[1451] Ce film figure dans notre corpus périphérique.

> de bombardement. Si l'avocat a si longtemps mesuré des trajets, c'est pour démontrer que la distance entre les casernes et les bunkers était bien trop grande pour servir à cet usage. En réalité il prépare méthodiquement les preuves : la vérité en dépend[1452].

Dans le camp de Birkenau, les avocats de Lipsdadt examinent chaque pierre, étudient chaque indice, écoutant les explications du professeur Van Pelt sur le fonctionnement du camp. L'émotion de l'historienne est palpable, elle ne comprend pas la démarche de son avocat, elle est heurtée par ce qu'elle estime être de la désinvolture. Richard interrompt à plusieurs reprises le professeur Van Pelt qui tente d'expliquer la nature du camp : « We know what it is. It's how we prove what it is, that's what we are interested in. We are not here on a pilgrimage, we're preparing a case[1453] ». Heather, l'assistante de celui-ci lui confirme le but de leur visite : « This isn't about memorializing, it is about forensics[1454] ». Pourtant, malgré l'affirmation de la juriste, à la froideur de l'analyse juridique et de la recherche de preuves scientifiques, succède l'émotion suscitée par la visite de ces lieux de mémoire. Alors que Lipstadt récite le Kaddish, des images fantomatiques surgissent incrustées dans l'écran.

Figure 202 : Deborah Lipstadt à Auschwitz, Denial

Lipstadt se tient devant l'escalier qui mène à l'une des salles de déshabillage. Fermant les yeux, elle imagine les déportés descendant ces mêmes marches. Les morts hantent les lieux, ils envahissent l'écran. À cette image succèdent des vues classiques et désolées de Birkenau, qui contrastent avec la démarche prétendument uniquement et froidement légale de l'équipe d'avocats.

[1452] SALAS Denis, *Images de justice,* le blog de Denis Salas, Films année 2016, https://www.imagesdejustice.fr/année-2017/.
[1453] *Denial*, TC 33:37 : « Nous savons ce que c'est. C'est la façon dont nous prouvons ce que c'est, c'est ce qui nous intéresse. Nous ne sommes pas ici pour un pèlerinage, nous préparons un dossier ».
[1454] *Denial*, TC 39:35 : « Il ne s'agit pas de commémoration, il s'agit de médecine légale ».

Figure 203 : Images d'Auschwitz, Denial

À l'émotion de Deborah et des survivants, l'équipe d'avocats oppose la froideur et la stratégie. Comme l'écrit Salas :

> Rien ne doit entraver sa marche : ni l'émotion de l'historienne juive, ni celle des témoins qui supplient qu'on entende leur voix dans les couloirs du palais de justice. Les preuves sont des armes cachées qu'il faut aller chercher, déterrer, affûter. À ce temps long s'oppose le moment de leur surgissement sous la lumière vive d'un écran. C'est un glaive acéré qui sidère le faussaire plus qu'il ne le frappe[1455].

Dans la catégorie des films représentant la justice des crimes génocidaires, *Denial* est à notre connaissance le seul qui évoque aussi précisément le génocide des Juifs en le documentant.

6.1.2 Les autres films

Dans les autres films du corpus, la place du génocide est plus contestable. Comme cela a déjà été souligné, bien que *Judgment at Nuremberg* soit majoritairement classé dans la catégorie des *Holocaust movies*, la présence de la Shoah est discutable. Aucun des acteurs ni des personnages du film n'est juif. Les seuls Juifs qui apparaissent sont morts ou mourants, comme dans l'affaire Feldenstein dans laquelle témoigne Irène Hoffman. Willy Coutin relève que le mot « Juif » n'est prononcé que sept fois dans tout le film[1456]. Pour David Fraser, cette absence des Juifs dans *Judgment at Nuremberg*, est problématique. Il en tire la conclusion qu'il ne s'agit pas d'un film sur la Shoah [1457]. Judith Doneson estime que sur ce point, le film est contradictoire et affaiblit l'image du « Juif » :

> It weakens the image of the Jew without having a single Jewish character in the film. In attempting to show the uniqueness of the Holocaust of the Jews,

[1455] SALAS Denis, *Images de justice...,* blog cité.
[1456] COUTIN Willy, « Hollywood ou l'édification d'une morale universelle… », art. cité., p. 563.
[1457] FRASER David, « Judging *Judgment at Nuremberg*… », art. cité.

> it instead universalizes the event by portraying the Jews as victims among victims[1458].

Doneson souligne l'importance, dans les années 60, du fait que le sujet traité, en l'occurrence la Shoah, corresponde aux préoccupations et aux attentes du public américain. Dans *Judgment at Nuremberg*, les Juifs apparaissent comme les dernières des victimes, aux côtés des Polonais, des handicapés mentaux, des communistes et de toutes les autres victimes du nazisme, c'est à dire de tout le reste de l'humanité. Ceci ouvre la possibilité au spectateur, de s'identifier aux victimes. Le seul moment où le film évoque très directement le génocide des Juifs est celui de la diffusion du film sur les atrocités nazies. Pourtant les commentaires du colonel Lawson pendant la diffusion, qui évoque « these people – 90 000 Slovakians, 65 000 from Greece[1459] », ne mentionnent pas une seule fois les Juifs[1460]. Dans ce commentaire, apparemment sans ambiguïté, demeure une trace de cette « universalisation » que tant d'auteurs soulignent. Lorsque Lawson mentionne « les membres de tous les pays occupés d'Europe », il met ainsi côte à côte les Juifs et les autres populations d'Europe. Ils partagent ainsi une histoire de persécution, qui n'est plus ni unique, ni spécifique aux Juifs. Mais, finalement, *Judgment at Nuremberg*, bien que réalisé près de quinze ans après les procès dont il s'inspire, ne propose-t-il pas la même approche de la Shoah que celle desdits procès ?

En effet, comme le rappelle Annette Wieviorka, bien que le génocide des Juifs soit présent tout au long du procès historique de Nuremberg, il n'est jamais singularisé. Le terme « génocide » est utilisé environ cinq fois au cours du procès[1461]. La quasi absence de témoins de ce génocide correspond, selon Annette Wieviorka, au fait qu'à cette époque, la spécificité de la destruction des juifs d'Europe est encore mal connue. Pour les organisateurs du procès de Nuremberg, elle n'est que l'une des modalités des crimes commis par les nazis. Elle ajoute, à propos du témoignage de Marie-Claude Vaillant-Couturier :

[1458] DONESON Judith E., *The Holocaust in American Film, op. cit*., p. 106 : « Cela affaiblit l'image du Juif sans qu'il y ait un seul personnage juif dans le film. En tentant de montrer le caractère unique de l'Holocauste des Juifs, il universalise l'événement en présentant les Juifs comme des victimes parmi les victimes ».

[1459] « Ces gens – 90 000 Slovaques, 65 000 de Grèce ».

[1460] À la fin de la projection seulement, Lawson demande, comme se parlant à lui-même : « Who were the bodies ? Members of every occupied country of Europe. Two thirds of the Jews of Europe were exterminated. More than six million according to the reports from the Nazis' own figures. But the real figures, no one knows ».

[1461] Propos tenus lors de la conférence « Shoah et cinéma » organisée par *Psychanalyse actuelle*, Paris, ENS, février 2013.

> Le rôle particulier d'Auschwitz dans la destruction des Juifs d'Europe et dans celle des Juifs de France, n'est alors pas perçu. Il est d'ailleurs significatif que parmi les témoins de l'accusation française ne figure aucun Juif survivant de la déportation et que pour illustrer le cas d'Auschwitz, une résistante fût choisie[1462].

Judgment at Nuremberg est diffusé dans le contexte du procès Eichmann dont rappelons qu'il fut très critiqué sur le plan international, certains allant même jusqu'à considérer qu'il était illégal sur le plan juridique, compte tenu de la façon dont l'accusé avait été capturé et parce qu'il semblait inapproprié de le juger en Israël, un pays qui n'avait pas l'autorité pour juger un criminel nazi. Mais la concomitance (sans doute fortuite, comme cela l'a été évoqué) entre la sortie du film et la condamnation d'Eichmann, a été soulignée par nombre d'auteurs comme ajoutant une dimension plus historique au film de Kramer.

Certains, comme Henry Gonshak[1463], estiment que le fait de se concentrer sur des « nazis de seconde zone », de simples juges, alors qu'un des plus grands responsables de la destruction des Juifs d'Europe était en train d'être jugé, peut être problématique. Mais, dans les années 60, au moment du tournage du film de Kramer, le génocide des Juifs n'est pas encore connu du grand public. C'est surtout le procès Eichmann qui a contribué à diffuser sa connaissance, à libérer la parole de certains témoins et à inspirer des cinéastes. Avec ce procès, pour la première fois, la destruction des Juifs d'Europe (qui ne s'appelle pas encore l'Holocauste) est présentée à l'opinion publique américaine comme un fait historique, distinct de la barbarie nazie en général. C'est donc à partir de ce moment seulement qu'apparaît une prise de conscience quant au sort des Juifs pendant la guerre.

Rappelons que dans *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung*, les Juifs sont désignés par le terme « étranger ». Comme le souligne Raphaël Bassan, « Les mots "Allemagne", "nazi", "Juif" (appelés simplement "étrangers") ne seront jamais prononcés[1464] ».

Dans *Epilog Norymberski*, la même absence du génocide des Juifs peut être remarquée. Le film est réalisé en 1971, un moment où le mythe des Polonais collectivement victimes des nazis est encore omniprésent, un moment où la

---

[1462] WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg*, *op. cit.,* p. 78.
[1463] GONSHAK Henry, « Does Judgment at Nuremberg… », art. cité.
[1464] BASSAN Raphaël, « Le profil du mal », art cité.

spécificité du génocide des Juifs et la responsabilité des Polonais dans sa mise en œuvre n'a pas encore émergé. Stuart Liebman rappelle que les films polonais d'après-guerre furent tournés la plupart du temps par des Polonais de souche. Il ajoute :

> Que les représentations de ce passé commun aient été façonnées essentiellement par les Polonais influencés autant par les idéologies dominantes que par les mémoires et les stéréotypes culturels polonais explique en partie ce qui est historiquement faux dans les films de fiction polonais[1465].

Il a fallu beaucoup de temps pour que le mythe de la résistance polonaise et la part prise par les Polonais dans le génocide des Juifs soient mis à jour. Mais aujourd'hui encore, différents groupes plus ou moins proches du gouvernement actuel polonais défendent « la réputation de la nation polonaise ». Comme le rapporte Judith Lyon-Caen, en février 2019, lors d'une une rencontre sur la nouvelle école polonaise d'histoire de la Shoah à l'EHESS, des nationalistes polonais ont fait irruption sur place et créée un scandale[1466]. Le sujet de la Shoah et l'attitude des Polonais à l'égard des Juifs reste un sujet délicat. Si la prise de conscience est réelle aujourd'hui, elle s'accompagne de négationnisme et de refus de la part de la Pologne d'admettre le rôle de certains de ses ressortissants dans la persécution et le massacre de Juifs polonais. En février 2018, le gouvernement polonais a adopté un amendement à la loi qui régit le fonctionnement de l'Institut de la Mémoire nationale[1467]. Cet amendement (article 55a) prévoyait des peines allant jusqu'à trois ans de prison pour « quiconque, publiquement et à l'encontre des faits, attribue à la nation ou à l'État polonais la responsabilité ou coresponsabilité des crimes commis par le Troisième *Reich* ou d'autres crimes contre l'humanité, contre la paix ou

---

[1465] LIEBMAN Stuart, « Réflexions sur les Juifs dans le cinéma polonais après la Seconde Guerre mondiale », dans SZUREK Jean-Charles, WIEVIORKA Annette (dir.), *Juifs et Polonais, 1939-2008*, Paris, Albin Michel, 2009.

[1466] LYON-CAEN Judith, « Les historiens face au révisionnisme polonaise », *La vie des idées*, 05/04/2019, https://laviedesidees.fr/Les-historiens-face-au-revisionnisme-polonais.html.

[1467] Cette institution fut mise en place en 1998 dans le but de rendre accessibles les archives de l'ancien appareil de sécurité communiste. Elle abrite aussi de nombreuses collections de documents concernant la Seconde Guerre mondiale et les crimes nazis commis à l'encontre de la nation polonaise. Par ailleurs, l'IPN dispose de prérogatives en matière éducative ; de lustration – vérification du passé durant la période communiste pour les fonctionnaires, hommes politiques et personnages publics –, et d'instruction judiciaire, par le biais d'une Commission générale pour la poursuite des crimes contre la nation polonaise, qui existait dès l'après-guerre pour juger les crimes nazis mais qui, depuis 1990, s'est élargie aux crimes commis sous le communisme. Voir KICHELEWSKI Audrey, « (Re)faire l'histoire par la loi ? Débats autour de la 'loi sur la Shoah' en Pologne, janvier-juin 2018 », *Parlement[s]. Revue d'histoire politique*, n° hors-série 15, 3/2020, p. 203-210, https://www.cairn.info/revue-parlements-2020-3-page-203.htm.

crimes de guerre[1468] ». Face aux pressions à la fois intérieures et extérieures (notamment de la part d'Israël), le Parlement finit par abroger l'article 55 en juin 2018.

En 2019, la justice polonaise a fini par abandonner son enquête sur une possible offense à la nation imputée à l'historien américano-polonais Jan Tomasz Gross qui avait affirmé que les Polonais avaient tué plus de Juifs que d'Allemands durant la Seconde Guerre mondiale[1469]. En 2019, deux historiens de la Shoah, Barbara Engelking et Jan Grabowski, ont été jugés en Pologne suite à une plainte pour diffamation en raison de la publication d'un ouvrage mettant en évidence la complicité de nombreux Polonais dans la mise en œuvre du génocide des Juifs durant la Seconde Guerre mondiale[1470]. Ils ont été condamnés en première instance à présenter des excuses. Mais en août 2021, la Cour d'appel de Varsovie a rejeté la plainte de diffamation estimant qu'elle constituait une atteinte inacceptable à la liberté de la recherche scientifique et à la liberté d'expression.

Le film de Jerzy Antczak ne déroge donc pas à l'esprit de l'époque : le mot « Juif » est prononcé à quatre reprises. Les Juifs sont englobés dans la masse des victimes des nazis et désignés par les mots : « victims, millions, people » ou encore « innocent people ». La question du Président du Tribunal à Marie-Claude Vaillant Couturier « Were there only Jewish mothers[1471]? » semble ramener la présence des Juifs à une anecdote, un détail. Le film semble donner une image victimaire des Polonais et non des Juifs, qui apparaissent comme une catégorie de victimes. Dans son réquisitoire final, le procureur britannique, Sir Maxwell Fyfe, évoque[1472]: « a crime (that) results in the death of 12 millions of our fellow men », englobant les victimes juives dans un chiffre vertigineux. Un film sur les atrocités commises par

---

[1468] *Ibid.*

[1469] Voir notamment https://www.la-croix.com/France/Jan-Tomasz-Gross-Polonais-participe-activement-Shoah-2020-01-25-1201074050.

[1470] « Le 9 février 2021, une chambre civile du tribunal régional de Varsovie a condamné en première instance deux historiens, Jan Grabowski et Barbara Engelking, spécialistes de l'histoire de la Shoah en Pologne et co-éditeurs d'un livre intitulé *Dalej jest noc* (*Plus loin c'est encore la nuit*, 2018) à s'excuser publiquement auprès d'une certaine Filomena Lesczyńska, pour « avoir diffusé des informations inexactes » sur l'attitude de son oncle, Edward Malinowski, pendant la guerre et l'occupation allemande en Pologne. Âgée de 81 ans, Filomena Lesczyńska était soutenue par la Ligue polonaise contre la diffamation, une importante fondation soutenue par l'État qui se consacre à la défense de « l'image » et de la « réputation » de la Pologne », dans KULA Arthur et LYON-CAEN Judith, « Le juge, la nièce et les historiens, La Pologne face à son passé », *La vie des idées*, https://laviedesidees.fr/IMG/pdf/20210601_pologne-3.pdf.

[1471] *Epilog Norymberski*, TC 01:02:28 : « N'y avait-il que des mères juives ? ».

[1472] *Ibid.*, TC 01:26:13.

les nazis est diffusé durant quatre minutes[1473], proposant des extraits de *Nazi Concentration Camps*, mais ne montre pas la spécificité du génocide des Juifs. Le film est en cela conforme au procès historique de Nuremberg, et conforme également au film de Kramer. Aucun rescapé juif du génocide ne témoigne, et le mot « génocide » n'est prononcé qu'une seule fois.

Dans *Nuremberg,* le génocide des Juifs n'est pas au centre du scénario. Mais le personnage de Robert Jackson évoque les persécutions des Juifs lors de son contre-interrogatoire de Göring : « From the very beginning, you regarded the elimination of the Jews from the economic life of Germany as under your jurisdiction, did you not ? […] You ordered all governments agencies to cooperate with the SS in the final solution of the Jewish question[1474] ». Cette métamorphose de la mémoire de Nuremberg conduit Simoneau à accorder au génocide des Juifs une place plus grande qu'elle ne le fut en réalité lors du procès historique. En outre, la présence du personnage de Gilbert, le psychologue affecté aux prisonniers, ajoute une dimension plus novatrice, plus spécifiquement tournée vers le génocide des Juifs. Gilbert est juif, ce que *Nuremberg* identifie clairement et alors que cela n'est pas mentionné dans les autres films dans lesquels il apparaît, notamment dans *Epilog Norymberski, où* ses origines juives ne sont pas du tout évoquées.

Les origines de Gilbert le conduisent à interroger les prisonniers sur leurs motivations à assassiner son peuple et les raisons de la haine des Juifs par les nazis. Lors d'un entretien entre Gilbert et Göring, ce dernier évoque pêle-mêle Hiroshima, et la ségrégation raciale qui perdure aux États-Unis[1475], affirmant que les Américains sont tout aussi racistes que les Allemands. Il poursuit sa diatribe en expliquant à Gilbert que les Juifs sont responsables de la crise économique, concluant : « You can never understand antisemitism because you are a Jew[1476] ». Dans *Judgment at Nuremberg*, qui, selon les déclarations même de Simoneau, a largement inspiré *Nuremberg*, Hans Rolfe évoque lui aussi Hiroshima, Nagasaki et la responsabilité des Américains. Il produit une décision d'un juge de la cour Suprême des États-Unis, le juge Oliver Wendell Holmes[1477] qui valida la décision

---

[1473] *Ibid.*, TC 01:14:00.
[1474] *Nuremberg,* TC 01:50:37 : « Dès le début, vous avez considéré que l'élimination des Juifs de la vie économique de l'Allemagne était de votre ressort, n'est-ce pas ? [...] Vous avez ordonné à toutes les agences gouvernementales de coopérer avec la SS dans la Solution Finale de la question juive ».
[1475] *Nuremberg,* TC 02:17:16.
[1476] « Vous ne pourrez jamais comprendre l'antisémitisme parce que vous êtes juif ».
[1477] Buck *versus* Bell, 274 US 200, 1927. Virginia s'est excusée pour sa politique de stérilisation

de stériliser une jeune femme handicapée mentale, Carrie Buck. Accablé par l'arrogance et la morgue de Göring, Gilbert confie à Jackson avoir tenté de comprendre tout au long du procès, comment ces criminels ont pu commettre tant d'atrocités à l'encontre de « son peuple[1478] ». Jackson l'écoute en silence évoquer ses hypothèses sur l'idéologie nazie. Le *closing statement* de Robert Jackson reprend une partie de la plaidoirie historique du procureur[1479] : le réalisateur en choisit quelques morceaux dans le désordre, concentrant, en quatre minutes, la prestation de Jackson dont la retranscription occupe cent sept pages. Parmi ces « morceaux choisis », figure une partie importante sur les persécutions des Juifs :

> The nazi movement will be of evil memory in history because of its persecution of the Jews, the most far-flung and terrible racial persecution of all time. So thorough and uncompromising was this program that the Jews of Europe as a race no longer exist, thus fulfilling the diabolic "prophecy" of Adolf Hitler at the beginning of the war[1480].

Dans son *closing argument*, Jackson évoque le « crime contre l'humanité » à quatre reprises seulement. Le terme de « génocide » n'est jamais prononcé.

Avec *J'étais à Nuremberg,* la Shoah prend une place encore plus importante. Ce film propose une interprétation différente du procès de Nuremberg. Le fait que Pierre Bernard, le procureur, soit juif et que ses parents aient été déportés depuis la France, joue un rôle central. Son histoire personnelle envahit le prétoire et le film. Lors de l'interrogatoire d'Otto Ohlendorf[1481], alors que le témoin est interrogé sur les massacres perpétrés par les *Einsatzgruppen*, le jeune procureur s'emballe et hurle « pourquoi avoir fusillé des enfants ? ». Rudolf Höss[1482] est ensuite interrogé en tant que témoin. Il évoque l'assassinat d'environ un million de Juifs. Et décrit leur exécution dans le détail ainsi que le sort qui leur était réservé après leur mort.

---

forcée en 2002. La politique de stérilisation pour des raisons d'eugénisme s'est poursuivie bien après la Seconde Guerre mondiale aux États-Unis, au Canada et en Suède, cité dans FRASER David, « Judging *Judgment at Nuremberg*… », art. cité.

[1478] *Nuremberg*, TC 02:27:28.

[1479] Qui se déroule le 26 juillet 1946.

[1480] *Nuremberg*, TC 02:30:29 : « Le mouvement nazi restera de sinistre mémoire dans l'histoire en raison de sa persécution des juifs, la persécution raciale la plus étendue et la plus terrible de tous les temps. Ce programme était si complet et intransigeant que les Juifs d'Europe en tant que race n'existent plus, réalisant ainsi la 'prophétie' diabolique d'Adolf Hitler au début de la guerre ».

[1481] Commandant de l'*Einsatzgruppe* D.

[1482] Rudolf Höss était le commandant des camps d'Auschwitz-Birkenau de 1940 à 1943 puis à nouveau en 1944. Il est arrêté le 11 mars 1946 par les troupes britanniques et témoigne au procès de Nuremberg. Il est ensuite jugé par le Tribunal Suprême de Pologne en 1947 et exécuté à Auschwitz à l'issue du procès en avril 1947.

Pierre Bernard intervient à nouveau sans y être invité, demandant : « Il ne vous est jamais arrivé d'avoir pitié des victimes ? Par exemple, lorsque vous pensiez à votre femme. Ou à vos enfants ? » Face à la réponse positive du témoin, Bernard poursuit : […] Et vous avez quand même continué à commettre toutes ces atrocités…[1483] ». Bernard va au-delà d'un simple discours d'accusation. Il règle une question d'ordre personnelle, lui qui est juif et a perdu ses parents arrêtés par les Français et exterminés par les nazis. Il a pourtant affirmé au responsable du centre de documentation juive François Bloch (personnage inspiré de Léon Poliakov et Isaac Schneersohn, incarné par Michel Jonasz) qu'il voulait taire la responsabilité de Vichy, affirmant « avant d'être juif, je suis français, les questions personnelles n'ont aucune place dans mon réquisitoire[1484] ». En consultant les registres mis à sa disposition par François Bloch, il y découvre le nom de ses parents, arrêtés au cours de la rafle du Vel d'Hiv et vraisemblablement déportés et exterminés à Auschwitz. Pourtant, un peu plus tard, lors de l'interrogatoire de Fritz Sauckel, et alors que celui-ci explique que 20 000 travailleurs sont venus de leur plein gré, Pierre Bernard s'emporte, convoquant « ceux qui ne sont pas revenus ». Pierre Bernard évoque sans détours la rafle du Vel d'Hiv, accusant la France d'y avoir participé. Rappelé à l'ordre par le procureur français Auguste Champetier de Ribes, Bernard poursuit : « ce sont les Juifs français que je représente devant ce tribunal ». Avec ces différentes interventions, le réalisateur et son scénariste semblent manifestement régler un compte avec l'histoire de la collaboration de la France. Il évoque la rafle du Vel d'Hiv et se lance dans une diatribe contre l'État français, tout à fait déplacée dans le contexte de l'interrogatoire de Sauckel qui n'a manifestement aucun lien avec ces arrestations. Son réquisitoire violent contre la police française est inspiré par la colère et le désespoir nourris par la découverte que ses parents ont été raflés. La scène qui se déroule alors est totalement fictive : au procès de Nuremberg, personne n'a pris la parole pour évoquer la rafle du Vel d'Hiv[1485]. Et surtout, aucun procureur n'a jamais coupé la parole de son adjoint en public. Cette scène est d'autant plus invraisemblable que lors d'un entretien au début du film, entre Bernard et son supérieur, ce dernier lui confie : « La France ce n'est ni Vichy ni

[1483] *J'étais à Nuremberg*, TC 01: 02:49.
[1484] *Ibid.*, TC 01:03:30.
[1485] Bien que, comme déjà souligné, au procès de Nuremberg, Edgar Faure ait produit un télex émanant de Klaus Barbie et relatif à la Rafle du Vel d'Hiv.

Pétain et nous devons le démontrer[1486] », Bernard acquiesçant sans réserve. Champetier de Ribes semble éprouver des doutes sur la capacité de Bernard à traiter (à sa demande) du chapitre de la persécution des Juifs de France. Mais le jeune procureur le rassure « Il n'y aura aucune interférence entre ma mission et ce que vous appelez la mémoire de mes parents ». Pourtant, Bernard est manifestement dans une quête personnelle, et bien qu'il ait expliqué longuement à l'interprète Nina que le procès de Nuremberg n'est pas celui des Alliés, il ne peut se contrôler et évoque ainsi publiquement la plus grande rafle des Juifs de France. Si *J'étais à Nuremberg* s'efforce de restituer le procès historique, la place qui est laissée à la persécution des Juifs de France est à la fois originale et personnelle.

Nichts als die Wahrheit laisse finalement peu de place au génocide des Juifs. Le film est centré sur le personnage de Mengele, et sur le rôle de la justice dans une démocratie. Mengele a inspiré de nombreux fictions (films et littérature) : ses expériences terrifiantes sur les déportés et le fait qu'il ait échappé aux nombreuses tentatives d'arrestation, en ont fait un personnage fascinant. Roland Suso Richter offre une sorte de tribune au nazi exécré en lui accordant le rôle principal, développant les difficultés que rencontre son avocat, à le défendre. C'est un film étrange, sans doute plein de bonnes intentions, qui, bien qu'il semble promettre « la vérité », échoue cependant dans cette entreprise. La voix des victimes qui se succèdent à la barre, est finalement peu entendue, noyée par le drame qui se noue entre Mengele et son avocat, Peter Rohm et les nombreux symboles qui parsèment le film. Les témoignages des victimes, bien qu'émouvants, sont en quelque sorte relégués au second plan de l'intrigue : malmenés par l'avocat de la défense, la parole des témoins, dont on ne sait d'ailleurs pas s'ils ont été persécutés parce que Juifs (l'accent est mis sur leur persécution en tant que jumeaux, ou handicapés), est vidée de son sens. Rohm tente de les décrédibiliser, affirmant pour l'une qu'elle modifie sans cesse sa version des faits, pour l'autre tentant d'établir que Mengele lui a sauvé la vie. L'empathie pour les victimes et leurs souffrances n'est en effet pas le sujet du film : ce n'est pas de la Shoah qu'il s'agit mais de l'examen ou de la tentative d'examen du passé des Allemands et de leur relation à la destruction des Juifs. De la tentative aussi de comprendre l'un des plus monstrueux criminels de l'entreprise de mort nazie.

[1486] *J'étais à Nuremberg*, TC 20:50.

Le génocide des Juifs n'est pas non plus le thème principal de *Im Labyrinth des Schweigens.* Ricciarelli réalise un film sur le silence du peuple allemand, sur le déni qui entoure les crimes des nazis dans l'Allemagne des années 50/60 et sur la justice. Si les victimes apparaissent dans le film, leurs témoignages ne sont pas entendus. Le réalisateur s'est délibérément refusé à évoquer directement la Shoah et s'en explique :

> I did not make the film about the Shoah, I made a movie about how Germany started dealing with the Shoah. My experience is that people were very emotional about it but because if you show it, the audience is smart they know that this is actors, they will not be moved the same way. […] that is the principle of my film making. I knew that we were not going to show any flash backs into a camp. Again there was this movie [1487]. In this movie they even had documentary material from the camps, and I saw it and I realized I was not moved. It felt almost like I was not moved. And then I saw a great German actor. In some parts he plays, he actually plays the victim, he is one of the best actors we have[1488].

L'unique témoignage du film est celui de Simon Kirsch, qui raconte :

> On est arrivés dans la nuit. On était des centaines, des milliers. On avait faim, on était gelés. Partout les SS avec leurs chiens. « Sortez, sortez, sortez. Vite, vite en rang ! ». Ma femme Hannah a été aussitôt embarquée sur un camion. Et soudain ce docteur était là. Il portait des gants blancs. Il avait l'air d'un ange. Il était calme, très calme. Il s'est agenouillé devant Ruth et Klara pour les regarder. Il a caressé les cheveux de Ruth il a souri et il m'a dit : " Très jolies vos jumelles. Je les prends dans mon service. " Et j'ai pensé : " c'est un docteur. Avec lui elles seront en sûreté. " Après les autres m'ont raconté ce que Mengele faisait aux jumeaux. Il les torturait avec ses expériences. Il leur inoculait la typhoïde, la tuberculose, la diphtérie. Il les charcutait sans

[1487] Note de l'auteur, il s'agit du film *Adam Resurrected*, Paul Schrader, États-Unis, Israël, Allemagne, 2008. Le film raconte l'histoire d'Adam Stein, un rescapé des camps, qui est interné dans un hôpital psychiatrique pour rescapés. Par le biais de flashbacks, il se souvient de son passé dans un camp de concentration.

[1488] Entretien personnel avec Giulio Ricciarelli, Berlin, 9 mai 2019 : « Je n'ai pas fait un film sur la Shoah, j'ai fait un film sur la façon dont l'Allemagne a commencé à affronter la Shoah. D'après mon expérience, les gens étaient très sensibles à ce sujet, mais comme le public est intelligent, il sait que ce sont des acteurs, il ne sera pas ému de la même manière. […] c'est le principe de mon cinéma. Je savais que nous n'allions pas montrer de flashbacks dans un camp. Il y avait aussi ce film. Dans ce film, ils avaient même du matériel documentaire sur les camps, et je l'ai vu et j'ai réalisé que je n'étais pas ému. J'avais l'impression de ne pas être ému. Et puis j'ai vu un grand acteur allemand. Dans certains rôles, il joue, il joue en fait la victime, c'est l'un des meilleurs acteurs que nous ayons ».

> anesthésie. Il leur enlevait des organes, leur plantait des aiguilles dans la tête. Il cousait des jumeaux ensemble, par le dos comme des siamois. Et je les lui ai données[1489].

Le récit de Simon est glaçant mais sobre. Aucune *f* photo, aucun flashback. Simon ne raconte pas ce qui est arrivé à ses enfants ou à sa femme, mais ce que faisait Mengele aux jumeaux, laissant ses interlocuteurs et le spectateur donner libre cours à leur imagination. Au cours du film, le mot « Auschwitz » est prononcé de très nombreuses fois. Mais seules des bribes de ce qui s'y déroulait, des crimes commis par les nazis, sont livrées au spectateur. Un témoin, lance à un Radmann éberlué : « On y a tué des centaines de milliers de personnes[1490] ». Après avoir enquêté, Radmann explique à Gnielka : « Auschwitz. Une machine de mort avec 8000 rouages ». Plus tard, pour rendre compte au procureur Haller, de l'étendue des crimes commis à Auschwitz, Radmann lui lit un témoignage qu'il prend dans le dossier de Böger :

> Un petit garçon de 5 ans à peu près a sauté du camion. Il avait une pomme. Boger était près de la porte. Le petit était à côté du camion, tout heureux avec sa pomme. Boger est allé vers lui, l'a pris par les pieds, et lui a fracassé la tête contre la baraque. Boger a pris la pomme et m'a demandé de nettoyer « ça » sur le mur ». Et puis il a mangé la pomme. Ça se passait tous les jours à Auschwitz[1491].

Aux deux tiers du film, Radmann procède à l'arrestation de son premier suspect en pleine forêt : « Vous êtes Richard Baer, le dernier commandant d'Auschwitz. Je vous arrête[1492] ». Cette arrestation est suivie de plusieurs autres, au cours desquelles, le jeune procureur énonce, comme une litanie, rappelle les faits reprochés à chacun des suspects :

> Vous lui avez mis la tête sous l'eau jusqu'à sa mort ; Vous les avez obligés à dormir hors des baraques par un froid glacial et douze d'entre eux sont morts ; Vous avez contribué à l'organisation des transports ; Vous l'avez piétiné de vos bottes jusqu'à ce que mort s'ensuive ; Vous avez tiré sur un enfant et sa mère, tous deux sont morts ; Vous avez mis le Zyklon B dans

---

[1489] *Im Labyrinth des Schweigens*, TC 44:03.
[1490] *Ibid.*, TC 32 :00
[1491] *Ibid.*, TC 51:42. Boger, surnommé « le diable de Birkenau » est également connu pour avoir inventé de la « balançoire Boger », un instrument de torture.
[1492] *Ibid.*, TC 01:21:02.

> l'appareil ; Vous avez chassé le détenu vers le grillage électrifié avec les chiens[1493].

Il conclut par ces mots : « Il n'y a pas eu d'ordre, c'était votre initiative. Dites enfin la vérité ». Les mots « vous avez » sont répétés, martelés, avec froideur et détermination par Radmann. Les accusations fournissent des indices sur les violences extrêmes perpétrées à Auschwitz. Si elles ne permettent pas de saisir l'étendue des crimes de masse perpétrés dans leur ensemble, elles permettent une individualisation des violences extrêmes, chaque suspect étant nommé, identifié, caractérisé par les crimes commis. Sur le plan juridique, c'est essentiel car, comme cela a déjà été évoqué dans ce travail, les nazis sont jugés en vertu du Code pénal en vigueur, applicable depuis 1871, la catégorie du « crime contre l'humanité » étant écartée au profit de celle de « meurtre ». Or les dispositions du Code pénal applicable au moment du procès d'Auschwitz-Francfort (paragraphes 211 et 49) exigent tout d'abord que l'intention criminelle soit prouvée. Radmann doit donc établir qu'il y a eu meurtre, ou complicité de meurtre et se trouve dans l'obligation de reprocher des faits précis aux suspects.

Le sujet de *Der Staat gegen Fritz Bauer* n'est pas le génocide des Juifs. Le film ne mentionne d'ailleurs ni la Shoah, ni les origines juives de Bauer (autrement que par une allusion de Kreidler), ni les crimes qui sont reprochés à Eichmann. Bauer explique seulement à son adjoint qu'il est « la pièce maîtresse. L'organisateur de la solution finale ». Lars Kraume choisit de se concentrer sur différents thèmes : confrontation des allemands aux crimes des nazis, justice et homosexualité. C'est l'héroïsme de Bauer qui prévaut, au détriment de la présentation des crimes commis par Eichmann ou des témoignages de victimes qui sont inexistants dans le film. Quelques allers-retours en Francfort et Buenos Aires permettent cependant de donner des indices sur Eichmann. Une première fois, le criminel se confie à un journaliste : il exprime son regret de n'avoir pu anéantir les « ennemis » et explique « ne pas avoir été à la hauteur[1494] ». Deux autres scènes montrent le fils d'Eichmann en compagnie de la fille de Lothar Hermann, l'homme qui avertit Bauer de la présence du criminel en Argentine. Enfin, l'arrestation d'Eichmann est brièvement filmée. Entretemps, le sulfureux Morlach, l'homme à qui Angermann a confié la recherche de preuve sur le nazi, a apporté aux procureurs un enregistrement

[1493] *Ibid.*, TC 01:21:12.
[1494] *Der Staat gegen Fritz Bauer*, TC 04:29.

d'Eichmann se confessant auprès de Willem Sassen[1495] sur son passé. Eichmann y déclare avoir organisé le transport des Juifs d'Europe et ajoute :

> Sans moi ils n'atteignaient pas leurs bourreaux. Je suis comme un commandant à la tête de son escadron qui donne l'ordre de bombarder une ville. Est-ce qu'on le juge ? Alors pourquoi nous juge-t-on ? Je n'ai tué personne. C'est comme les hommes qui ont chargé des bombes. Nous nous avons transporté des Juifs[1496].

C'est l'unique fois du film où la destruction des Juifs d'Europe est évoquée aussi précisément.

6.2 Les autres génocides du XX^e siècle

Dans les films sur l'ex-Yougoslavie, l'intrigue est centrée sur le combat des procureurs. Pourtant, de nombreuses informations sont données sur les crimes commis et leur ampleur et sur l'aspect génocidaire de la guerre en ex-Yougoslavie.

Dans *Hunt for Justice*, Odon évoque « des millions de déplacés. Viols, tortures, meurtres, surtout des civils[1497] ». Arbour essaie de se documenter en visionnant un documentaire sur le général Mladic à propose du massacre de Srebenica dans lequel celui-ci appelle à la vengeance contre les musulmans et organise leur « transport »

[1495] « Willem Sassen était un nazi hollandais. Engagé volontaire, il avait travaillé comme 'reporter de guerre' et il était un propagandiste convaincu de la période nazie. Après 1945, cette activité était peu lucrative. Seule une collaboration avec les nouveaux médias des États démocratiques lui permettait de gagner sa vie en tant que journaliste. Il a donc toujours poursuivi deux objectifs : reconstruire le national-socialisme et trouver des moyens de subsistance. Lorsqu'Eichmann a été arrêté en 1960, Sassen a vendu quelques dossiers du cercle Sassen en les présentant comme des 'entretiens' et en se faisant passer pour un journaliste d'investigation. Cette démarche présentait un double avantage : elle lui apportait, ainsi qu'à la famille d'Eichmann, une source de revenus, et personne ne lui demandait pourquoi il connaissait aussi bien Eichmann. […] Willem Sassen vendit son 'interview' à l'éditeur américain *Time-Life*, mais personne ne voulait vraiment y voir autre chose qu'une histoire destinée à faire les gros titres. Les deux articles de *Time-Life* avaient pour titres 'Je les ai envoyés à l'abattoir' et 'Je ne regrette rien'. Ils étaient assortis de photos de camps insoutenables. Lorsque, à Jérusalem, Eichmann déclara ne jamais avoir tenu de tels propos, même Avner W. Less, l'officier qui conduisait son interrogatoire, le crut. Eichmann fut si convaincant dans son rôle de subalterne inoffensif et un peu simple d'esprit qu'il invalida les quelques déclarations datant de la période argentine. En Israël, le ministère public avait bien reçu des copies d'une grande partie du protocole Sassen juste avant le début du procès, mais Eichmann prétendit tout simplement que ces documents étaient des faux. C'est pour cette raison qu'il fut quasiment impossible de s'en servir contre lui. Dans leur grande majorité, les documents ne furent pas admis comme preuves – seule une infime partie des quelque 800 pages présentées par Hausner fut acceptée car on pouvait y lire l'écriture d'Eichmann. Ce n'est que depuis 1998 que les enregistrements audios d'Argentine sont accessibles. Peu de gens pouvaient savoir avant cette date ce que recelait le fonds argentin », dans STANGNETH Bettina, « Adolf Eichmann, de l'Argentine à Jérusalem », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 203, 2/2015, p. 327-350, https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2015-2-page-3

[1496] *Der Staat gegen Fritz Bauer,* TC 01:02:52.

[1497] *Hunt for Justice*, TC 04:30.

en car. Pasko apporte des informations plus précises et plus personnelles à Arbour, il a lui-même échappé miraculeusement aux massacres des musulmans. Ainsi, il lui explique : « Il a dit aux gens de ma ville " Croyez-moi vous êtes en sécurité ". Mladic mentait. 7 000 hommes ont été tués. 23 000 ont dû fuir à pied. Femmes et enfants[1498] ». Au cours du film, quelques indices sont fournis : des images d'actualité rappellent l'inculpation de Mladic et Karadzic pour génocides et crimes contre l'humanité. Arbour explique à sa mère que les criminels vivent en toute impunité à la même adresse qu'avant la guerre, l'OTAN n'engageant aucune action contre eux. Lors d'une réunion de son équipe, Arbour montre des images des trois dossiers qui l'occupe : Srebenica, Priedor et Vukovar.

Figure 204 : Images des trois dossiers principaux, Hunt for Justice

Les images projetées donnent peu de détails sur les violences qui ont été perpétrées : on y voit uniquement des photos de victimes supposées. Arbour se rend ensuite à Vukovar sur les lieux des massacres. La médecin légiste lui explique en détail la façon dont les victimes ont été assassinées : elles ont été battues, pour certaines fusillées, pour d'autres enterrées vivantes. Des bulldozers les ont recouverts. Elle ajoute que s'il n'y a pas de cadavres d'enfants à Vukovar, il y en a dans d'autres camps. Des images terribles, bien que fictionnelles des cadavres défilent.

Figure 205 : Le charnier de Vukovar, Hunt for Justice

[1498] *Ibid.*, TC 07:15.

Plus tard, en compagnie de Pasko, Arbour s'interroge sur la haine qui est propre aux criminels de masse. Pasko tente de lui expliquer que cette haine est « viscérale » :

> Il y avait des Odzak[1499] dans mon village depuis 800 ans, avant même la naissance de votre pays. Il s'est toujours trouvé un Serbe ou un Croate qui ne voulaient pas d'eux. Une telle haine ne s'explique pas. Ce n'est plus mental mais viscéral[1500].

Les témoignages des victimes au tribunal vont apporter des précisions sur le déroulement des massacres : récits individuels bouleversants qui soulignent l'horreur des crimes commis et évoquent irrésistiblement les récits des survivants de la Shoah. L'équipe de procureurs s'aperçoit que l'armée de Milosevic déterre les corps des victimes du massacre de Suva Reka[1501] pour les déplacer dans des camions frigorifiques, et les emmener à Belgrade, dans le lieu où les forces spéciales de Milosevic s'entraînent. Mais si les preuves sont suffisantes pour inculper Milosevic pour crimes contre l'humanité, elles ne le sont pas pour y ajouter le génocide.

Arbour décide cependant de rédiger son acte d'inculpation auquel elle joindra ensuite la liste des victimes : « Tous les actes qualifiés de crimes contre l'humanité faisaient partie d'une vaste et systématique attaque dirigée contre les musulmans Bosniaques, les Croates Bosniaques et tout autre civil non Serbe[1502] ».

Le carton historique qui clôture le film ne précise pas que Milosevic sera inculpé pour génocide pour les crimes commis en Bosnie, en novembre 2001, par la procureure Carla Del Ponte. Pour le spectateur non informé, *Hunt for Justice* semble fournir des informations précieuses sur les crimes commis en ex-Yougoslavie

Par contraste, le film de Hans-Christian Schmid, *Sturm*, se veut moins pédagogique. Goran Duric est accusé de crimes contre l'humanité et de violations des lois de la

---

[1499] Odžak est un village de Bosnie-Herzégovine.

[1500] *Hunt for Justice,* TC 43:31.

[1501] Suva Reka est située au Kosovo. Le massacre de Suva Reka a lieu en mars1999. Des policiers serbes assassinent 48 Albanais. Cette tuerie est considérée comme le pire massacre de la guerre du Kosovo. Parmi les victimes figurent 14 enfants, deux nourrissons, une femme enceinte et une centenaire. Seule une femme et deux enfants survivent au massacre. Plusieurs hommes sont abattus à la mitraillette et d'autres sont tués à la grenade après avoir été enfermés dans un restaurant. Les blessés sont ensuite achevés d'une balle dans la tête puis enterrés dans une fosse commune. Le 23 avril 2009, le tribunal serbe chargé de juger les crimes de guerre condamne, au terme d'un procès qui a duré trois ans, quatre anciens policiers serbes à des peines allant de 20, 15 et 13 ans de prison pour leur implication dans le massacre de Suva Reka.

[1502] *Hunt for Justice*, TC 01:20:04.

guerre. Les termes « purification ethnique » et « déportations » sont prononcés par Keith Haywood, le procureur en chef mais sans détails. L'objectif de la procureure Maynard est précisément d'obtenir des preuves sur les crimes commis par Goran Duric. Tout au long du film, elle cherche à savoir ce que Duric a réellement fait. Lorsqu'elle se rend seule à Vilina Kosa, elle pense dans un premier temps que l'hôtel qu'elle visite a pu servir « à des fins militaires ». Elle tente ensuite de convaincre Mira Arendt de témoigner, sans réellement savoir ce qu'elle a à dire. La révélation sur le rôle de Duric n'intervient qu'à plus de la moitié du film : Mira dévoile à Maynard et à son adjoint le rôle de Duric dans les crimes commis à Kasmaj puis à Vilina Kosa. Mais les relations entre Duric et les crimes des autres responsables Serbes ne sont pas évoquées. Le film sacrifie la grande histoire au profit de la petite histoire, celle de Mira Arendt et de la lutte de Maynard pour faire éclater la vérité. Cette vérité, que tous autour de Maynard tentent d'étouffer au profit de tractations politiques. La globalité des crimes commis en ex-Yougoslavie n'est pas saisie dans le film.

Largo Winch 2 traite d'un criminel fictionnel, mais de crimes réels. Winch est accusé de complicité de crimes contre l'humanité lors du massacre d'un village karen en Birmanie par la junte militaire dirigée par le général Kyow Min. La procureure Francken montre au jeune homme des images de massacres sur son téléphone :

Figure 206 : Images des massacres, écran du téléphone de Francken, Largo Winch

Elle lui explique brièvement l'histoire de ce massacre :

> Dans le sud de la Birmanie, il y a une minorité nationale opprimée par des années de pouvoir militarisé. La population Karen. Il y a trois ans, le général Kyaw Min, et ses hommes, ont détruit le village de Kay Pu. Les villageois ont été assassinés, violés, et déportés. Les plus chanceux se sont échappés dans la jungle. Le général a personnellement dirigé l'opération. Le village était situé

> au-dessus de mines de nickel. C'est pourquoi une société internationale a versé des millions au général Kyaw Min. Pour vider le village de ses habitants[1503].

Pendant son discours, des images de violences extrêmes défilent à l'écran, quittant le cadre étroit du téléphone de la procureure :

Figure 207 : Scènes de violence, Largo Winch 2

La procureure Francken ajoute que l'argent versé au général birman provenait d'un compte dont elle présume qu'il appartenait au père de Largo Winch. Elle explique à Winch qu'elle le soupçonne d'avoir été en Birmanie sur les ordres de son père, et d'être impliqué dans le massacre de la population Karen. Mais curieusement, c'est le jeune homme qui prononce les mots de « crimes contre l'humanité » et non la procureure. Au cours du film, les massacres des Karens passent au second plan, détrônés par les intrigues et manipulations de tueurs sans scrupules qui tentent d'assassiner Largo et ses amis. La vérité éclate à la fin : les villageois de Kay Pu ont été massacrés sur l'ordre du fils d'Alexandre Jung aux fins d'obtenir les mines de nickel situées sur le terrain. Le fils a été à son tour assassiné par le général Kyaw Min car Nerio Winch refusait de payer après avoir appris les massacres perpétrés à son insu. Les villageois ont été exterminés pour des raisons purement pécuniaires. Le sujet du film n'est sans aucun doute pas de rendre justice au peuple Karen[1504],

[1503] *Largo Winch 2*, TC 18:33.

[1504] La journaliste Any Bourier écrit en 2006 : « L'armée birmane a lancé le mois dernier sa plus vaste offensive militaire depuis des années. Brûlant champs et maisons, contraignant des millions de personnes à fuir, les militaires cherchent à déloger les Karen des montagnes où ils vivent. La raison de cet acharnement est la construction de la nouvelle capitale de la Birmanie, toujours en chantier, située à quelques centaines de kilomètres du pays karen. Par conséquent, un grand nombre de réfugiés ont essayé de traverser la frontière thaïlandaise, malgré les mines que les militaires y ont posé pour empêcher les civils de s'enfuir. En quatre mois, près de 1 800 membres de l'ethnie Karen se sont réfugiés en Thaïlande. Ce pays accueille aujourd'hui plus de 120 000 réfugiés politiques

mais il a le mérite d'évoquer leurs massacres, bien réels, et d'y mêler la justice pénale internationale, bien que de façon fantasque et fallacieuse. La junte militaire birmane est coutumière des opérations de « nettoyage ethnique ». Après les Karens, ce sont les Rohingyas, une minorité musulmane, qui ont fait l'objet de massacres en Birmanie. En mars 2019, quatre-vingt-quatre organisations Rohingya, Kachin et Karen à travers le monde ont demandé à la France, qui assurait à ce moment-là la présidence du Conseil de Sécurité de l'ONU, d'appuyer une saisine de la Cour pénale internationale au nom de toutes les victimes des crimes les plus graves en droit international commis en Birmanie, alors que les autorités birmanes continuent d'adopter une position de déni face aux allégations de génocide, crimes contre l'humanité et crimes de guerre[1505]. Fin juin 2019, la procureure de la Cour pénale internationale, a demandé l'ouverture d'une enquête sur les exactions commises en Birmanie envers les Rohingyas, minorité musulmane, qui a provoqué la déportation de plus 740 000 d'entre eux[1506].

---

birmans, et les experts craignent que leur nombre atteigne le demi-million en peu de temps. Si le nom d'Aung San Suu Kyi est régulièrement évoqué pour illustrer l'opposition au régime militaire de Rangoon, on oublie généralement de signaler le combat que mène le peuple Karen dans l'Est de la Birmanie. Le monde a découvert leur tragédie en 1988, lorsque les Birmans se sont révoltés contre la junte militaire du général Ne Win, qui dirigeait le pays d'une main de fer depuis 1962. À l'issue de la bataille 'de la colline du chien dormant' qui a coûté la vie à 3 000 combattants, les Karen sont entrés dans l'histoire de la Birmanie moderne. Mais à quel prix ! Pourchassés par l'armée birmane, bien entraînée et bien équipée, ce peuple, qui a sa propre histoire, a été soumis depuis à un véritable nettoyage ethnique. On ne sait plus combien ils sont. Dans les années 1940, un recensement avait établi qu'ils étaient 5 millions. Actuellement, ils sont moins nombreux car depuis un demi-siècle ils résistent et les affrontements avec l'armée birmane ont décimé leurs rangs. De toutes les guérillas combattantes de la Birmanie, ce sont les plus tenaces et les moins disposés au compromis. Grâce à une rigueur morale sans égale dans l'histoire des guérillas, les Karen ont évité les tentations classiques qui menacent les groupes rebelles notamment le terrorisme et l'opium. Aujourd'hui, environ un million de Karen vivent le long de la frontière thaïlandaise. La moitié d'entre eux sont des réfugiés venant de l'intérieur. Mais ils doivent aussi fuir continuellement, car leurs villages sont régulièrement brûlés par l'armée birmane. Des mines sont posées sur leurs champs de riz et on les abat comme des lapins. L'offensive actuelle est si meurtrière que l'Union nationale Karen a appelé à un cessez-le-feu. Le Haut-Commissariat pour les réfugiés des Nations Unies a également lancé un appel pour que l'offensive militaire cesse. Enfin, l'organisation de défense des droits de l'Homme, Human Rights Watch, a demandé aux Nations Unies de protéger les minorités ethniques birmanes. Tous craignent que le peuple Karen soit menacé d'extermination », BOURIER Any, « Les Karen indésirables en Birmanie », *RFI*, Les voix du monde, 4 juin 2006, http://www1.rfi.fr/actufr/articles/077/article_43474.asp.

[1505] Voir leur déclaration commune : http://www.info-birmanie.org/wp-content/uploads/Déclaration-commune-de-la-diaspora-à-la-France-050319-1.pdf.

[1506] Malgré l'enquête ouverte par la CPI sur l'expulsion forcée de Rohingya par le Myanmar et les crimes contre l'humanité commis dans ce contexte, le Myanmar ne s'est pas conformé aux mesures de justice internationale, n'a pas permis à l'ONU d'enquêter sur les crimes graves commis à l'intérieur du pays, et n'a pas mené d'enquêtes criminelles crédibles sur les atrocités commises par l'armée. Les Rohingyas attendent toujours que justice leur soit rendue.

CHAPITRE 2 : LA VOIX DU SPECTATEUR ET DES CRITIQUES : IMPACTS POLITIQUES ET SOCIAUX

Dans un livre paru en 2012, la chercheuse américaine Diana Gonzalez-Duclert identifie :

> des œuvres cinématographiques (qui) ont vu leur réception publique se transformer en véritable événement dépassant de loin le seul cadre du cinéma et de ses controverses, engageant un profond dialogue avec la société, avec la politique, avec les mythes, bouleversant l'ordre des réputations au point d'instituer ces films en références définitives, non seulement du 7e art mais aussi du destin d'une nation. Ce surgissement de l'événement et qui dure, émane d'œuvres que l'on peut nommer **film-événement**[1507].

Pour identifier ces films événement, la chercheuse s'appuie sur trois critères : l'impact médiatique, l'impact politique et social, et l'impact politique. L'impact médiatique suppose un certain succès commercial. Le critère politique et social se fonde sur la réception publique du film, par la faculté du film de « produire un dialogue public de grande ampleur ». Enfin, l'aspect politique implique que le film entraîne un engagement des personnalités politiques ou provoque des « tournants majeurs ». Diana Gonzalez-Duclert précise :

> Une société interprète souvent (ces) choix de réalisateurs en matière d'exactitude historique ou de licence poétique comme une marque de responsabilité sociale du cinéaste. La question de savoir si un réalisateur a ou n'a pas une responsabilité sociale est un autre débat. Ces cinéastes qui choisissent de traiter de sujets historiques, sociaux ou politiques engagent le public de telle sorte qu'il leur est difficile d'échapper à une critique de leur rôle dans l'éducation de la société. Dans nos études de cas, particulièrement pour les films qui traitent soit de la guerre soit du gouvernement, une grande partie du débat se retrouve centrée sur la question de la responsabilité sociale et parfois de la responsabilité morale de l'artiste[1508].

Les films du corpus, à l'exception peut-être de l'un d'entre eux, ne nous semblent pas a priori appartenir à la catégorie des « films événements ». Cependant, comme le souligne Diana Gonzalez-Duclert, les sujets choisis par les réalisateurs sont

---

[1507] GONZALEZ-DUCLERT Diana, *Le film-événement…, op. cit.,* p. 4. Le livre est tiré de sa thèse de sociologie, intitulée « Esthétique, politique et société : naissance du film-événement, entre pratique et théorie », conduite sous la direction de Jean-Louis Fabiani et soutenue en 2010.
[1508] *Ibid*., p. 91.

« engageants » : il semble donc nécessaire d'examiner les films dans le cadre de leur contexte politique et social pour permettre d'évaluer leur impact éventuel sur l'éducation et/ou la société.

1. Les années 60

1.1 Judgment at Nuremberg (Jugement à Nuremberg), Stanley Kramer, 1961

A l'époque de la sortie du film, la situation en Allemagne est particulière. L'Allemagne de l'Ouest est en pleine reconstruction. Les pertes de la guerre pèsent sur l'économie et le moral des allemands. Le parti d'Adenauer, l'Union démocratique chrétienne, a fait pression sur les Alliés pour obtenir l'amnistie des anciens nazis et mettre fin à la recherche des anciens criminels. En dépit de cette volonté d'oubli, très bien décrite dans *Im Labyrinth des Schweigens*, la fin des années 60 montre certains changements dans l'approche du passé nazi de l'Allemagne. *Le Journal d'Anne Frank*, traduit en allemand, est un succès en Allemagne de l'Ouest[1509]. Des jeunes constituent un « club Anne Frank » et organisent un « pèlerinage » à Bergen Belsen, lieu présumé de la mort d'Anne Frank. Son nom est donné à des écoles dans de nombreuses villes d'Allemagne de l'Ouest[1510]. De l'Allemagne de l'Est viennent des critiques de la façon dont les nazis ont été réintégrés à des postes de responsabilité en Allemagne de l'Ouest, provoquant des débats publics. Ces débats conduisent les autorités allemandes à prendre la décision, en octobre 1958, de créer une agence fédérale chargée d'enquêter sur les crimes nazis commis en dehors des frontières de la RFA : l'Office Central de l'administration fédérale pour l'instruction des crimes nazis. Basée à Ludwigsburg[1511], l'agence mène des enquêtes préliminaires, rassemble les preuves relatives aux crimes les plus graves et transmet les dossiers concluants au Parquet. Cette agence est en partie à l'origine du procès de Francfort. Fin 1959, des tombes juives sont profanées et des synagogues vandalisées à Cologne, rappelant à l'Allemagne, la menace d'une menace de la résurgence d'une force néo nazie et

[1509] MOELLER Robert G., *War Stories…, op. cit.*
[1510] ROSENFELD Alvin, 'Popularization and Memory: The Case of Anne Frank', in *Lessons and Legacies: The Meaning of the Holocaust in a Changing World*, (ed.) P. Hayes (Evanston, 1991), pp. 259, 262–3., in MOELLER Robert G., *War Stories…, op. cit.*
[1511] La ville dans laquelle a été tourné le film *Le Juif Süss* de Veit Harlan.

incitant le gouvernement à prendre des mesures. Des historiens allemands consacrent leurs recherches aux crimes du III[e] *Reich*[1512].

En 1959, Wolfgang Staudte, un cinéaste allemand, réalise *Roses for the Prosecutor (Rosen für den Staatsanwalt*) dans lequel il dénonce la cruauté de la justice sous l'Allemagne nazie. Le film raconte l'histoire d'un homme condamné à la peine de mort, peu avant la fin de la Seconde Guerre mondiale, par un tribunal de guerre pour avoir volé du chocolat. L'homme qui le condamne, Wilhelm Schramm, pense devoir imposer cette peine pour assurer la discipline du pays. Le condamné parvient à s'enfuir et quinze ans plus tard, il reconnaît par hasard dans la rue Wilhelm Schrammn devenu procureur général. Le film, burlesque, et tombé dans l'oubli, dénonce l'hypocrisie des anciens nazis devenus des notables après la guerre, et celle de la société qui refuse de les identifier et de les écarter[1513]. Le procès Eichmann est largement suivi par les Allemands : d'avril à août 1961, les témoignages des survivants sont diffusés dans la presse et à la télévision. Un sondage établit que 95 % de la population de l'Allemagne de l'Ouest est au courant du procès Eichmann[1514].

C'est dans ce contexte que sort le film de Stanley Kramer. Le scénario de Mann est critiqué par des membres de l'administration de Eisenhower, qui estiment qu'il est « unwise to revisit this particular chapter of the German past at a moment when Cold War tensions were mounting and American national interests dictated remaining in the good graces of West German allies[1515] ». Robert G. Moeller rapporte que comme tout programme télévisé américain de l'époque, un certain nombre de « publicités commerciales » interrompent la diffusion périodiquement[1516]. L'American Gas, qui finance la diffusion du film, demande à ce que toute référence au « gaz » soit éliminée du scénario. Le producteur refuse mais CBS accède à la demande du sponsor et couvre le mot « gaz » par un bip à chaque fois qu'il est prononcé. Environ soixante-quinze journalistes provenant de

[1512] Notamment l'Institut d'histoire contemporaine à Munich.
[1513] Dans *Des roses pour le procureur* tourné en RFA, Wolfgang Staudte s'est inspiré de l'affaire Zind, du nom d'un professeur condamné, dans les années 1950, à un an de prison pour propos antisémites et qui avait fui le pays pour échapper à l'emprisonnement.
[1514] Cité dans MOELLER Robert G., *War Stories…, op. cit.*
[1515] MOELLER Robert G., « How to judge Stanley Kramer's *Judgment at Nuremberg* », *German History,* vol. 31, no 4, p. 497-522 : « qu'il n'était pas judicieux de revisiter ce chapitre particulier du passé allemand à un moment où les tensions de la guerre froide augmentaient et où les intérêts nationaux américains imposaient de rester dans les bonnes grâces des alliés ouest-allemands ».
[1516] MOELLER Robert G., « How to judge… », art. cité.

vingt-sept villes des États-Unis et du Canada, deux cent en incluant l'Europe, sont conviés à la première à Berlin. Avant la diffusion, il leur est fourni une série d'anecdotes historiques et d'informations sur le film pour augmenter le suspens.

La projection de *Judgment at Nuremberg* est traitée comme un événement culturel majeur. Willy Brandt, à l'époque maire de Berlin Ouest, déclare, dans son discours d'ouverture : « I consider the world premiere of the film *Judgment at Nuremberg* in the Congress Hall of Berlin as an important political event. […] It will probably be difficult for some of us to watch and hear this film. But we will not shut our eyes to this[1517] ».

La projection du film est précédée d'une campagne promotionnelle orchestrée par la maison de production, l'United Artists. Le coût de cette campagne s'élève à un million de deutschmarks, soit, selon Robert G. Moeller[1518], plus que le coût total du Festival du film de Berlin et 1/12^{e} du budget dépensé pour le film lui-même. La presse allemande rapporte « l'extravagance » de cette campagne : les coups de fil longue distance sont offerts aux journalistes, la presse est soignée par le personnel de l'hôtel Hilton où elle est logée. Judy Garland fait une apparition, en larmes devant le mur de Berlin suscitant ce commentaire d'un journaliste : « All that is missing is the refugee who leaps over the Wall to make it to world premiere[1519] ». Après la diffusion du film, une réception est offerte, le luxe et la profusion des mets contrastant de façon un peu choquante avec les images diffusées peu avant.

La projection a lieu dans le Congress Hall, un lieu financé et dessiné par les Américains. Comme le relève Robert G. Moeller, ce lieu symbolise « the friendship forged between World War II enemies by the exigencies of the Cold War[1520] ». Certains journalistes se demandent même à l'époque si Kramer n'a pas choisi délibérément cette date pour la diffusion de son film. Il apparaîtra cependant plus tard que la date de cette avant-première avait été choisie avant même que le procès Eichmann ne débute. Environ soixante-quinze journalistes provenant de vingt-sept

---

[1517] GONSHAK Henry, « Does Judgment at Nuremberg… », art. cité ; FROST Jennifer, « Challenging the 'Hollywoodization' of the Holocaust… », art. cité. « Je considère la première mondiale du film *Jugement à Nuremberg* au Palais des Congrès de Berlin comme un événement politique important. [...] Il sera probablement difficile pour certains d'entre nous de voir et d'entendre ce film. Mais nous ne fermerons pas les yeux ».

[1518] MOELLER Robert G., « How to judge… », art. cité.

[1519] MOELLER Robert G., « How to judge… », art. cité : « Il ne manque plus que le réfugié qui saute par-dessus le mur pour réussir la première mondiale ».

[1520] MOELLER Robert G., « How to judge… », art. cité : « L'amitié forgée entre des ennemis de la Seconde Guerre mondiale par les exigences de la guerre froide ».

villes des États-Unis et du Canada, deux cent en incluant l'Europe, sont conviés à la première à Berlin. Avant la diffusion, il leur est fourni une série d'anecdotes historiques et d'informations sur le film pour augmenter le suspens. La presse et le public allemand accueillent le film avec beaucoup de froideur alors que la première à New York (le 19 décembre 1961) recueille un certain succès.

La diffusion du film intervient non seulement à un moment clé à la fois de l'histoire de la Shoah mais également de l'histoire de la guerre froide : l'année 1961 est celle de la construction du mur de Berlin[1521]. Mais la presse et le public allemand, reprochent à Kramer de donner une image trop caricaturale des personnalités allemandes apparaissant dans le film (les juges et leur avocat) et d'exploiter la situation politique pour assurer la promotion de son film. Les critiques allemands estiment« it is bad to premiere the Kramer film right in the shadow of the wall[1522] ». Après la projection du film à Berlin, Spencer Tracy est interpellé par une spectatrice allemande, dépitée et blessée qui lui demande s'il a fait ce film pour de l'argent. Elle ajoute « Vous ne croyez pas vraiment ce que dit ce film, n'est-ce pas ?[1523] ». Tracy lui répond : « Chaque mot ! ».

Robert G Moeller relève qu'aucun journaliste ne souligne la facilité avec laquelle les juristes nazis ont été réintégrés à la société allemande après la guerre, thème qui fera l'objet du film de Ricciarelli, cinquante ans après. Seule la mention par un journaliste qu'un certain nombre de juges invités à la première ne sont pas venus à la dernière minute, donne un indice sur la situation en Allemagne à ce moment de son histoire. La plupart des journalistes présents estiment que le film de Kramer a atteint « the highest level of objectivity, honesty and fairness[1524] », soulignant que le réalisateur donne une leçon sur la maîtrise du passé dont il était temps que les cinéastes allemands s'inspirent. Pour d'autres, Kramer n'a pas été assez loin. Mais pour une partie de la presse, le film de Kramer est didactique, offrant de trop nombreux sujets de réflexion, et n'apportant pas de réponses claires. Certains journalistes questionnent le fait de savoir si un film peut parvenir à décrire

---

[1521] Le mur de Berlin commence à être érigé en plein Berlin dans la nuit du 12 au 13 août 1961. Le mur sépare physiquement la ville de Berlin en deux et constitue un symbole marquant de la division de l'Europe. Le mur demeure en place jusqu'au 9 novembre 1989. L'Allemagne sera définitivement réunifiée le 3 octobre 1990.

[1522] BROCH Nathan, « Nuremberg' Premiere in Berlin Was Grim Lesson for Germans », *Los Angeles Mirror,* December 25, 1961.

[1523] Cité par COUTIN Willy, « Hollywood ou l'édification d'une morale universelle… », art. cité.

[1524] MOELLER Robert G., « How to judge… », art. cité : « le plus haut niveau d'objectivité, d'honnêteté et d'équité » (ma traduction)

l'immensité des crimes nazis. L'un deux écrit à propos du film « so honest, so pristine in its intentions, and its presentation of evidence, its theme so courageous and so remarkable in its unsullied pursuit of the truth, has only one shortcoming ; it is in the final analysis a film, and the themes it sought to capture would forever elude the medium[1525] ». Par contraste, en Allemagne de l'Est, où le film est diffusé deux années après la RFA, les spectateurs sont enthousiastes : ils estiment que le film offre une critique de la complicité de l'Amérique avec l'Allemagne de l'Ouest dans l'abandon de la poursuite des criminels nazis. Ils y voient également une dénonciation de la présence rémanente du fascisme dans le gouvernement d'Adenauer.

La première à New York le 19 décembre 1961 recueille en revanche un certain succès. Aux États-Unis, les résultats du box-office sont assez décevants, bien que le film soit un succès sur le plan international en rapportant pour 1962, 3,5 millions de dollars de recettes[1526]. Le film remporte de nombreuses récompenses[1527]. Pourtant, les critiques sont partagés, notamment sur le choix des acteurs, un critique américain, écrit dans le *New York Times* que le film communique « au monde un message vibrant qui donne à réfléchir sur le monde[1528]. D'autres critiques sont moins élogieux. L'un appelle Kramer « the self-appointed conscience of the American cinema » [la conscience auto proclamée du cinéma américain ma traduction]. Le *Time Magazine* considère que Kramer a « outrepassé son mandat judiciaire avec arrogance[1529] ». Certains critiques classent le film par erreur dans la catégorie des documentaires[1530].

Les critiques américains sont également convaincus que Kramer a exploité le sujet, et tancent le réalisateur dont ils estiment qu'il a sacrifié le bon gout en tirant avantage de la concomitance du procès Eichmann[1531], même s'il s'avérera que la date avait été choisie bien avant. Gavin Lambert, notamment, décrit avec cynisme le film de Kramer comme : « an All-Star Concentration Camp Drama, with Special

---

[1525] LUFT Friedrich, *Die Welt*, cité dans MOELLER Robert G., « How to judge… », art. cité. *«* si honnête, si pur dans ses intentions et dans sa présentation des preuves, son thème si courageux et si remarquable dans sa quête inaltérée de la vérité n'a qu'un seul défaut : il s'agit en fin de compte d'un film, et les thèmes qu'il a cherchés à capturer échapperont à jamais au support ».

[1526] Cité dans COUTIN Willy, « Hollywood ou l'édification d'une morale universelle… », art. cité.

[1527] Voir Annexe A

[1528] BENSOUSSAN Georges (dir.), dossier *Les écrans de la Shoah…, op. cit*.

[1529] FROST Jennifer, « Challenging the 'Hollywoodization' of the Holocaust… », art. cité.

[1530] DONESON Judith E., *The Holocaust in American Film, op. cit*., p. 106.

[1531] FROST Jennifer, « Challenging the 'Hollywoodization' of the Holocaust… », art. cité.

Guest Victim Appearances[1532] ». Le *Time* estime que Kramer « arrogantly exceeded his judicial warrant (and) shrewdly timed the released of his movie to coincide with the reading of the judgment in the trial of Adolf Eichmann[1533] ».

Bosley Crowther, est plutôt élogieux. Il écrit dans le *New York Times* :

> Avec la logique et la ferveur des avocats de l'humanité - et avec la clarté et la fermeté des juges qui avaient siégé au procès de Nuremberg- M. Kramer et son incisif scénariste, Abby Mann, ont repris ce thème exaltant. Ils ont mis un terme aux argument spécieux, aux sentiments de miséricorde et aux raisonnements de compromis et accompli une subtile déclaration de probité morale. Ils ont utilisé le film pour clarifier et communiquer au monde un message vibrant qui donne à réfléchir sur le monde[1534].

Le choix des acteurs fait l'objet de critiques virulentes. Kramer décide en effet de recruter des « stars » du cinéma. Spencer Tracy (le juge Haywood), Richard Widmark (Colonel Lawson), Maximillian Schell (Hans Rolfe, qui reprend le rôle d'avocat de la défense déjà assuré dans la version télévisée), Burt Lancaster (Ernst Janning), Marlène Dietrich (Madame Berholt, la veuve d'un officier allemand exécuté pour crimes de guerre), Judy Garland, (Irène Hoffman, témoin), et Montgomery Clift (Rudolph Petersen, un autre témoin). Kramer réunit dans son film un panel d'acteurs connus et confirmés, dont les précédents rôles ont influencé le réalisateur. Schell et Clift par exemple, apparaissent dans un film sur les atrocités nazies, *The Young Lion*, (Edward Dmytryk, 1958). Pour Kramer, ce casting est nécessaire. Il explique : « Do you think United Artists wanted to make *Judgment at Nuremberg* the story of a trial ? To convince the company, providing financing and distribution, I studded it with stars to get I made so that I could reach out to a mass audience[1535] ».

C'est le raisonnement inverse qui guidera le choix des acteurs de *Holocaust*, la mini-série sur la Shoah diffusée moins de deux décennies plus tard. Le directeur des programmes de NBC, Paul Klein déclarera en effet que les téléspectateurs

---

[1532] LAMBERT Gavin, « *Judgment at Nuremberg* by Stanley Kramer », *Film Quarterly*, vol. 15, nº 2, 1961-1962, p. 51-53.

[1533] Cinema Show Trial, *Time,* December 15 1961, dans FROST Jennifer, « Challenging the 'Hollywoodization' of the Holocaust… », art. cité.

[1534] BENSOUSSAN Georges (dir.), dossier *Les écrans de la Shoah…, op. cit*.

[1535] STEVENS George Jr., *Conversations with the Great Moviemakers of Hollywood's Golden Age*, New York, Knopf, 2006, p. 564 : « Pensez-vous que United Artists voulait faire de Jugement à Nuremberg l'histoire d'un procès ? Pour convaincre la compagnie, qui assurait le financement et la distribution, je l'ai rempli de stars afin de pouvoir toucher un public plus large ».

verraient ou non la série, pour elle-même, non pour ses acteurs[1536]. Les détracteurs du film blâment le choix de Kramer. Selon un journaliste du *Daily Variety* : « in packing his picture with big stars, he has sacrificed some of the desired documentary flavor and authenticity so necessary in a project of this nature[1537] ». L'auteur de l'article ajoute que la familiarité s'immisce dans la conscience du spectateur rendant difficile « to divorce actor from character ». Pour lui, les rôles « might better have been handed to lesser-known players[1538]». Il semble que contrairement à ce que Kramer prévoyait, le choix de "stars" aient contribué à l'échec commercial du film aux États-Unis. Sur le plan de la performance des acteurs, les critiques sont cependant assez unanimes : la prestation de Maximillian Schell, qui incarnait déjà l'avocat allemand des juges nazis dans *Playhouse 90*, et reprend son rôle avec panache, est saluée. Il est d'ailleurs le seul à obtenir une récompense[1539]. Le choix d'un acteur de langue maternelle allemande pour incarner le défenseur acharné de juges nazis apporte une part de véracité au film. Au tout début du procès, Schell s'exprime en allemand. Puis, probablement pour ne pas alourdir les dialogues, il poursuit en anglais pendant tout le reste du film. Marlène Dietrich apporte également une sorte de caution « morale » au film. Elle incarne la « bonne allemande », elle est celle qui possède la légitimité pour s'adresser à son peuple, au nom de l'Amérique. Née en Allemagne, et profondément opposée au régime nazi, elle devient citoyenne américaine en juin 1939 et chante pour les troupes américaines pendant la guerre. Sa fille, Maria Riva, se souvient des difficultés rencontrées par sa mère dans son rôle de veuve d'un général nazi. Elle raconte que juste avant de tourner une scène avec Spencer Tracy dans laquelle elle devait affirmer que les allemands ne savaient rien, représentant ainsi d'une certaine manière, le peuple allemand et son déni dans la connaissance du sort des juifs, elle fut saisie par le doute. Elle alla se confier à Spencer Tracy qui la rassura en lui répondant: « […] it is needed that you say it…because only from you will they believe it. We must close the wounds, it is necessary[1540] ».

[1536] RICH Frank, « Reliving the Nazi nightmare », *Time*, 17 avril 1978, p. 61.
[1537] « *Judgment at Nuremberg* », *Daily Variety*, October 18, 1961, JAN Clipping File : « en truffant son film de grandes stars, il a sacrifié une partie de la saveur documentaire et de l'authenticité nécessaires à un projet de cette nature ».
[1538] « de séparer l'acteur du personnage. Pour lui, il eut mieux valu que les rôles soient confiés à des acteurs moins connus ».
[1539] Voir Annexe A.
[1540] RIVA David J., STERN Guy, *A Woman at War*, *Marlène Dietrich Remembered*, Detroit, Wayne State University Press, 2006, p. 135 : « il est nécessaire que vous le disiez [...] parce que c'est

Spencer Tracy était alors l'un des acteurs d'Hollywood les plus populaires aux États-Unis et à l'étranger. Selon Willy Coutin, « son image était celle de l'Américain moyen, homme tranquille, pragmatique, attaché aux valeurs raisonnables de l'Amérique. Le choix de cet acteur, bien que malade, s'imposait pour incarner le vieux juge [...][1541] ». À l'époque du tournage, Spencer Tracy est en effet déjà âgé et malade. Il décède d'ailleurs quelques années après la sortie du film. Sa prestation est saluée. Donald Spoto écrit « Tracy seems to be Kramer's alter ego – he actualizes on the screen Kramer's own bewilderment, his horrors, his passion about the primacy of conscience[1542] ». Cette complicité entre Kramer et son acteur principal semble en effet très solide.

Montgomery Clift et Judy Garland incarnent les deux témoins principaux du procès. Leurs personnages sont des êtres maltraités par la vie, profondément blessés, en souffrance. Ce sont eux qui concentrent les terreurs et traumatismes vécus par les victimes du nazisme et ils semblent « habités » par leur personnage. Au moment du tournage, les deux acteurs traversent tous deux une période difficile, confrontés à des problèmes de drogue, d'alcoolisme, et de tentatives de suicide. Ils décèdent d'ailleurs quelques années après la sortie du film[1543]. Montgomery Clift, connu pour avoir été un des plus séduisant acteur à Hollywood, une icône pour les jeunes, a été défiguré par un accident de voiture et n'est plus que l'ombre de lui-même. Ses problèmes avec l'alcool persistent durant le tournage ce qui pose parfois quelques difficultés. Stanley Kramer raconte qu'il a dû lui répéter sans relâche qu'il était formidable dans son rôle. Il ajoute: « illness had reduced [Clift] almost to the level of the unsound person he was portraying[1544] ». Judy Garland vit elle aussi une période compliquée : des ennuis de santé, un divorce douloureux, des problèmes financiers l'accablent. Kramer note que les problèmes personnels de Garland

---

seulement parce que cela vient de vous qu'ils le croiront. Nous devons refermer les plaies, c'est nécessaire ».

[1541] COUTIN Willy, « Hollywood ou l'édification d'une morale universelle… », art. cité, p. 544.

[1542] SPOTO Donald, *Stanley Kramer…*, *op. cit.* : « Tracy semble être l'alter ego de Kramer – il représente à l'écran le désarroi de Kramer, ses horreurs, sa passion pour la suprématie de la conscience ».

[1543] Montgomery Clift meurt d'un infarctus en 1966 à l'âge de 45 ans. Victime d'un grave accident de voiture en 1956, dont il ressort défiguré, il doit à Elizabeth Taylor son retour sur les écrans. Au moment de sa mort, le professeur d'art dramatique Robert Lewis déclare : « Sa mort a été appelée le plus long suicide de l'histoire ». Judy Garland décède en 1969, à 47 ans, d'une overdose de barbituriques.

[1544] FROST Jennifer, « Challenging the 'Hollywoodization' of the Holocaust… », art. cité : « La maladie avait pratiquement réduit [Clift] au niveau de la personne malade qu'il incarnait ».

correspondaient parfaitement, (tout comme ceux de Clift), au rôle d'une femme à la santé mentale chancelante[1545]. Le choix de Burt Lancaster, pour incarner Ernst Janning fut sans doute le plus critiqué. Stanley Kramer avait jeté son dévolu sur Laurence Olivier pour ce rôle. Mais l'acteur se mariait alors pour la troisième fois et n'était pas disponible. Kramer raconte que ce fut l'une de ses deux grandes déceptions dans le tournage de *Judgment at Nuremberg*[1546].

Il nous semble donc, qu'en dépit du succès relatif de *Judgment at Nuremberg* au moment de sa sortie, il puisse néanmoins être considéré comme un « film événement » au sens où l'entend Diana Gonzalez-Duclert. Le contexte historique et cinématographique dans lequel le film s'inscrit, sa diffusion en Allemagne de l'Ouest orchestrée et mise en scène par les distributeurs, les thèmes nouveaux qu'il véhicule, avec notamment une première réflexion sur le nazisme et la culpabilité allemande paraissent en effet lui donner une dimension « événementielle ». *Judgment at Nuremberg* demeure aujourd'hui encore une référence : peu de films ont été réalisés sur les procès de Nuremberg. Et les quelques réalisateurs qui s'y sont essayé, notamment Yves Simoneau, admettent s'être inspirés du film de Kramer. De nombreux journalistes mettent d'ailleurs en parallèle les deux films [1547]. Ajoutons que le film est sorti en DVD en 2004, ce qui peut indiquer un regain d'intérêt pour ce type d'œuvres cinématographiques.

1.2 L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung, Marcel Hanoun, 1966

Rendre le spectateur responsable de ce qu'il regarde[1548].

Marcel Hanoun est né à Tunis le 26 octobre 1929 et mort à Créteil le 22 septembre 2012. Sur le site qui lui est consacré, à l'index « biographie », on peut lire à son propos une notice rédigée par Dominique Noguez :

> Passionné d'aviation il est auditeur libre en technique aéronautique et en mécanique générale au CNAM. Dans les années 50, il suit des cours d'art dramatique et l'enseignement d'André Vigneau au C.E.R.T. (Centre d'Etudes de Radio Télévision) Il fait mille métiers, il est photographe et journaliste tout en pratiquant le cinéma d'amateur. Il désapprend les règles de la technique et

[1545] FROST Jennifer, « Challenging the 'Hollywoodization' of the Holocaust… », art. cité.
[1546] La première était de n'avoir pu tourner dans l'enceinte du tribunal de Nuremberg.
[1547] PFEFFERMAN Naomi, « Nuremberg Reprised », art. cité.
[1548] Le cinéma de Marcel Hanoun, http://www.marcel-hanoun.com/pages/accueil.html.

affirme son propre esthétisme du cinéma. Ses films – notamment UNE SIMPLE HISTOIRE (Grand Prix Eurovision à Cannes/1959) – ont depuis longtemps contourné *l'exception culturelle,* circulant dans les Universités américaines et les Cinémathèques. Cependant, ici, en France, il se heurte à *l'exclusion culturelle,* le refoulé, la face cachée, honteuse, inavouable, des faux tenants de *l'exception culturelle*. (…) Marcel Hanoun a posé un principe de base : le cinéaste est un **créateur d'écriture** non un « auxiliaire de production ». Le 6 mars 1973, en riposte au **3e refus de la commission d'avance sur recettes du C.N.C.** d'examiner le scénario de LA VERITE SUR L'IMAGINAIRE PASSION D'UN INCONNU, il fait une **grève de la faim**. Son geste connaît un certain retentissement, la commission procède à la lecture du projet. M.H. accepte de surseoir à sa grève. Par 6 voix contre 6 la commission refuse l'avance. …

Il fera néanmoins son film…

[...] **Cinéaste maudit par excellence, il est marginalisé à la fois par l'industrie et par la critique.** Marcel Martin/Dictionnaire Larousse du Cinéma

…**une réflexion acharnée, rigoureuse, minutieuse, obsédante, obsédée sur le cinéma lui-même. Sur le cinéma s'interrogeant sur l'aventure qu'il est lui-même, enchaînant images et sons pour la fascination**… Jean-Louis Bory/Questions au cinéma/ Ed. Stock

Soutenu par Jonas Mekas, qui le considère comme le cinéaste français le plus important depuis Robert Bresson, le milieu expérimental en fait, dans les années 1970, un de ses mentors. … …Hanoun bâtit une esthétique faite de ruptures, de collages, et qui nécessite de la part du spectateur un profond investissement personnel. Raphaël Bassan/ Encyclo –pédia Universalis 2005

La passion, le regard, l'authenticité d'Hanoun font que son œuvre défie réellement le temps. Christiane Kolla/cinéaste

Presque chacun de ses films est un métafilm. Comme Flaubert, invisible au-dessus de sa création et en même temps dévoilant tout dans sa correspondance. Toujours l'oxymore[1549]**.**

L'auteur de la notice souligne la marginalité et sa quête perpétuelle d'une esthétique originale. Il réalise son premier film, un documentaire sur Gérard de Nerval (*Gérard de la nuit)* en 1955. Suit un court-métrage sur l'entrée des chars soviétiques à

[1549] *Ibid.*

Budapest en 1956 (*Des hommes qui y ont perdu racine).* Son premier long-métrage, *Une simple histoire (*1958) raconte le quotidien d'une jeune femme démunie débarquant avec son enfant à Paris.

Contemporain de la Nouvelle Vague, Hanoun n'appartient à aucune catégorie, c'est un « outsider » dans le monde du cinéma de l'époque. Rivette, Truffaut et Chabrol dont il est le contemporain dédaignent son approche avant-gardiste. La « biographie » accessible sur son site Internet révèle la place tout à fait à part de Hanoun dans le paysage cinématographique français. Connu et reconnu uniquement par un public d'initiés, Hanoun se voit comme un « cinéaste maudit », ce que confirme l'article écrit par le critique de cinéma Jacques Mandelbaum à l'occasion de la sortie du DVD de *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung*, en 2015 :

> Marcel Hanoun est mort le 22 septembre 2012 à Créteil.
>
> Lui qui pouvait se flatter de figurer parmi les cinéastes les plus méconnus de ses contemporains entamait à cette date sensiblement la même carrière à titre posthume. Œuvrant dans la semi-clandestinité du cinéma dit expérimental depuis les années 1960, vomissant tant la production commerciale que l'œuvre d'auteur institutionnellement soutenue par l'État, ennemi farouche de l'argent toujours corrupteur, Hanoun, né en 1929 en Tunisie, était un brûlant séide de Robert Bresson, un être étrange que le mot liberté seul faisait vibrer. Son œuvre, arrachée au néant des subventions et à l'indifférence du plus grand nombre, est connue et appréciée de quelques extravagants cinémathécaires et de cinéphiles pareillement excentriques, qui connaissent sur le bout des doigts ses soixante-dix films colossalement achevés[1550].

Atypique, rebelle, iconoclaste, Hanoun est en avance sur son temps et filme comme il respire. Selon ses propres mots : « Les mots, les images – ma nourriture, ma mort -, au fur et à mesure m'inventent. Ils sont l'esprit de notre corps[1551] ». Sa filmographie est impressionnante. Marcel Hanoun affirme :

> Presqu'aucun de mes films**,** si « fictionnel » parût-il être, n'échappe à la contemporanéité d'un fait divers, historique et lointain, événementiel et proche, culturel et sociopolitique, brut et distancié, non-émotionnel. Je demande au fait divers de faire rupture, irruption dans le film, de manière imprévue, dans une brutale incidence, « accidentel », inattendu, hors de toute

[1550] MANDELBAUM Jacques, « Le procès austère et onirique d'un bourreau, filmé par Marcel Hanoun », *Le Monde*, 29/01/2015.
[1551] « Cinéma cinéaste. Notes sur l'image écrite » cité dans *Le cinéma de Marcel Hanoun*, http://www.marcel-hanoun.com/pages/accueil.html.

> expectative. […] Le temps détisse le film et sa fiction, il en a fait émerger un document ethnologique, un objet-documentaire[1552].

L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung, qui raconte le procès imaginaire d'un criminel de guerre s'inscrit dans un courant de réinvention de la scénographie de la justice. Un an auparavant, en Allemagne, l'écrivain et dramaturge allemand Peter Weiss met en scène un procès dans une pièce de théâtre, *L'instruction*. Peter Weiss, qui a assisté à certaines audiences du procès d'Auschwitz-Francfort, s'appuie sur les comptes rendus publiés par le journaliste Bernd Naumann[1553]. Il précise que la pièce ne vise pas à : « reconstituer l'enceinte du tribunal telle que les débats sur le camp d'Auschwitz s'y sont déroulés. Une telle reconstitution n'a pas plus de sens, aux yeux de l'auteur, que n'en aurait la reconstitution sur scène du camp lui-même[1554] ».

Comme l'écrit Ophir Levy : « La pièce se présente comme un oratorio, œuvre lyrique dépourvue de mise en scène, de décor ou de costumes. Sur le modèle des tragédies antiques, les accusés et les témoins sont conçus davantage comme des chœurs que comme des personnages[1555] ». La pièce est jouée simultanément le 19 octobre 1965 dans une quinzaine de grandes villes ouest-allemandes, puis dans de nombreuses capitales européennes dès l'année suivante notamment à Stockholm par Ingmar Bergman. Un an plus tard, Marcel Hanoun réalise *l'Authentique Procès*, qui n'est pas du théâtre filmé, mais propose au contraire une forme cinématographique spécifique. Le spectateur suit ainsi le déroulement du procès de Carl Emmanuel Jung, « criminel de guerre, prévenu libre, homme de la rue[1556]*»*. Le spectateur n'entend ni les voix des témoins, ni celle du procureur, ni celle de l'accusé. Leurs paroles sont doublées par les voix atones de traducteurs. Les acteurs se fondent dans le noir du décor, disparaissant presque au profit de la bande son. Le film exige une attention particulière du spectateur, comme le relève Antoine Gaudin :

[1552] HANOUN Marcel. « Fait divers, fiction, documentaire, mythes, réalités. Quelques-uns de mes films, des faits divers, fictions-documentaires », *Vertigo*, hors-série, nº3, juillet 2004, p. 82-85.
[1553] NAUMANN Bernd, *Auschwitz. A Report on the Proceedings Against Robert Karl Ludwig Mulka and Others*, Praeger, 1966, cité dans LEVY Ophir, « De la hantise des archives. Le réinvestissement fictionnel des images d'archives de la déportation dans le cinéma des années 1960 », dans GARRIC Jean-Philippe (dir.), *Au-delà de l'art et du patrimoine. Expériences, passages et engagements*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017, http://books.openedition.org/psorbonne/8510>.
[1554] WEISS Peter, *L'instruction. Oratorio en onze chants*, trad. J. Baudrillard, Paris, Seuil, 1966 [1965], p. 9.
[1555] LEVY Ophir, « De la hantise des archives… », contribution citée ?
[1556] Extrait du film.

> […] en même temps qu'il le libère, le dispositif contraint aussi le spectateur à une participation active au film. C'est d'abord la mise en scène du procès qui nécessite, par l'isolement des figures dans le plan et leur place incertaine dans l'espace, un travail suturant du spectateur pour reconstituer la scène du tribunal[1557].

Ni documentaire ni fiction, *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung* ne se rattache à aucune catégorie : le réalisateur estime que « il sera vain et malhonnête de restituer une réalité sociale, avec une conclusion dramatique ou volontariste à la clé, en tout cas réductrice[1558]. » Il ajoute qu' « une œuvre de fiction serait déplacée car il sait que ce genre d'"horreur" ne peut être mis honnêtement en scène ». Comme le souligne le critique de cinéma Bernard Benoliel, Hanoun est un cinéaste à part, il nous paraît donc difficile de mesure l'impact de ce film qui a n'a été vu que par un cercle restreint d'initiés et très peu diffusé voire pas du tout en dehors de la France. À propos de Hanoun, Bernard Benoliel écrit :

> Un cinéaste qui a toujours eu le goût de la technique cinématographique et de ses évolutions, le goût et la nécessité allant vers le plus simple et le moins cher, le plus léger, rêvant d'une caméra-stylo ou d'une caméra-pinceau, à coup sûr d'une caméra-oiseau. Il a tourné en 35 mm, 16 mm, Super 8, vidéo, avec les petites caméras numériques, un téléphone portable. Un cinéaste de « l'art pauvre », riche de sa pauvreté. Un cinéaste qui a fait du cinéma même son sujet, le cinéma vu comme art, technique, dispositif théorique et pratique. Hanoun fait des films pour savoir « ce que filmer veut dire ». Un cinéma qui d'emblée s'est tenu et a été tenu « à la marge » de l'industrie et des circuits, un cinéma très vite qualifié de « différent », d'« avant-garde », d'« expérimental »[1559].

Il ajoute que si Marcel Hanoun est un cinéaste « libre », c'est au prix d'une absence de dépendance des institutions et donc au prix également d'une absence de financement. Benoliel précise : « utilisant l'espace de sa maison comme lieu de tournage, et son corps comme siège de l'acteur, développant un penchant natif à tout faire et se rapprochant de l'idéal de peintre ou d'écrivain : l'image, le son, et même la diffusion ». Les films de Hanoun sont accessibles initialement

---

[1557] GAUDIN Antoine, « Qu'est-ce qu'un procès mémoriel… », art. cité.
[1558] BASSAN Raphaël, « Le profil du mal », art cité.
[1559] Bernard Benoliel, Marcel Hanoun, une parole cinéaste, https://www.lecranstdenis.org/wp-content/uploads/2013/01/PROGRAMME-FINS-DE-MONDES-WEB.pdf ; Bernard Benoliel est directeur de l'action culturelle et éducative à la Cinémathèque française.

exclusivement sur le site de la cinémathèque française, ce qui résout en partie la question de la diffusion (certains de ses films ont cependant été édités en DVD)[1560].

Le film reçoit différents prix (prix qui sont annoncés dans le générique du début)[1561] . Il figure dans la sélection de films en 2011 (Festival International de Cinéma – Sélection Ecrans parallèles), et en 2017 dans « Filmer à tout prix » (Bruxelles, Sélection Cinéma à charge »), montrant que le film est toujours d'actualité. Comme le disait Hanoun en parlant de ses films : « Je me rends compte que mes films ne vieillissent pas. Parce qu'ils sont toujours dans le présent. Je fais des films au présent. [...] et ce présent oriente vers le futur[1562] ».

Sur le plan de la réception, sur le site *Allociné*, seuls deux spectateurs commentent le film. L'un est enthousiaste. Il a manifestement une certaine culture cinématographique dans le domaine de la représentation de la Shoah :

> Le procès imaginaire d'un criminel de guerre nazi (ayant en tout cas tous les caractères de cette catégorie, même si le personnage est plus indéterminé, transposé et fictionnel). Un film anti-spectaculaire, déconstruit (avec par exemple une non synchronisation des personnages parlant avec leurs propos lus) un peu à la manière de Godard (qui a d'ailleurs aidé à la réalisation), mais en plus sobre et glacé, comme le sujet l'exige. C'est dans son style une bonne illustration de la formule d'Arendt sur la banalité du mal, c'est peut-être aussi le meilleur argument contre Lanzmann, quand il affirme l'impossibilité de la représentation fictionnelle de la Shoah[1563].

L'autre est sévère et publie d'ailleurs de façon anonyme : « Autant visionner le procès de Nuremberg ou d'autres plus récents, je ne vois pas trop ce qu'apporte de plus ce film[1564] ». Sur le site *Sens critique*, on peut lire une seule critique de spectateur, qui a manifestement apprécié le film, qu'il qualifie d'« expérimental[1565] ».

[1560] Un coffret de quatre DVD « Les saisons » a été édité en avril 2016. De nombreux films ont été restaurés à l'initiative de la Cinémathèque française. Marcel Hanoun avait créé une « cinémathèque personnelle » sur internet et y avait inséré des extraits de ses films, revendiquant le droit de ne pas faire commerce de ses films. Plus tard, ces extraits en ont été retirés et Hanoun les a mis à disposition en intégralité sur *You Tube*. Une partie a depuis été éditée en DVD.

[1561] Voir Annexe A

[1562] Bernard Benoliel, Entretien avec Marcel Hanoun, « Hanoun par Hanoun : une leçon de cinéma », 8 mai 2010, https://www.cinematheque.fr/video/742.html.

[1563] benoitparis, 08/05/2010, http://www.allocine.fr/film/fichefilm-1308/critiques/spectateurs/.

[1564] Un visiteur, 10/05/2014, http://www.allocine.fr/film/fichefilm-1308/critiques/spectateurs/.

[1565] https://www.senscritique.com/film/L_Authentique_Proces_de_Carl_Emmanuel_Jung/critique/189895036.

L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung est un film politique, transgressif, réservé à un public d'initiés mais qui demeure à ce jour l'un des seuls films français à représenter le procès d'un criminel de masse.

2. Les années 70

2.1 Epilog Norymberski, Jerzy Antczak, 1971

Le réalisateur Jerzy Antczak est né en Pologne à Woldzimierz Wolynski, (aujourd'hui devenu l'Ukraine), en 1929. Il effectue quelques missions de liaison pour la résistance polonaise. Après la guerre, il entre à l'école de cinéma, pour étudier le métier d'acteur à Lodz. Il participe à un groupe de théâtre étudiant et à la création d'une troupe, le « Red Snake Cabaret ». Il obtient son diplôme en 1953 et commence à travailler en tant qu'acteur dans un théâtre de Lodz, donnant également des cours à l'école de cinéma de Lodz[1566]. En 1957, il participe à la création d'un théâtre, le « Théâtre 7 » à Lodz, dont il devient plus tard le directeur. Un an après, il prend la direction d'un autre théâtre à Lodz dans lequel il joue également comme acteur. Délaissant le métier d'acteur, il se consacre ensuite à la réalisation en coopérant avec un studio de télévision. En 1963, il devient directeur général de la télévision polonaise et directeur général de la section « théâtre » de la télévision à Varsovie, quittant ainsi Lodz. Durant les années qui suivent, il produit un certain nombre de films et en 1970, dirige son plus gros succès, *Nights and Days*, d'après un roman de Maria Dabrowska. En 1971, il réalise *Epilog Norymberski*. En 1977, il quitte la télévision et tente de lancer sa maison de production, projet qui échoue. En 1979, accompagné de sa femme, Jadwiga Baranska, une actrice, il quitte la Pologne pour les États-Unis. Le couple s'installe à Los Angeles, où Antczak enseigne la réalisation à UCLA, abandonnant son métier de réalisateur. Il ne retournera en Pologne que dans les années 1990. Durant sa carrière en Pologne, Antczak est en charge du choix du répertoire diffusé à la télévision polonaise. Il fut souvent accusé de privilégier l'éclectisme, délaissant les œuvres plus innovantes. Le théâtre Popularny qu'il dirigea durant de nombreuses années était très populaire en Pologne. Selon la journaliste Ewa Nawoj, Antczak estimait que la mission de la télévision était de rendre les œuvres les plus importantes accessibles à une plus large audience. Nawoj ajoute que toute la carrière du réalisateur fut en réalité dirigée vers

[1566] NAWOJ Ewa, « Jerzy Antczak », *Culture.pl*, décembre 2007, https://culture.pl/en/artist/jerzy-antczak.

le développement d'un théâtre populaire et psychologique. Dans une interview, il admet l'importance pour le réalisateur de laisser leur liberté aux acteurs : « I would like to explain that what interests me most is the small actor's theatre, a theatre in which the director stays at a distance; he is imperceptible. I am repulsed at the shows (theatre, film, or television) in which the director's intervention is too apparent[1567] ».

Epilog Norymberski est une adaptation d'une pièce de théâtre d'un genre nouveau, le docu drama, diffusé à la télévision polonaise en 1969. La pièce est dirigée par Antczak lui-même. Elle est inspirée du livre : *Devant le tribunal du monde* de T. Cypriana et J. Sawickiego. La performance a été enregistrée en direct. Quatorze journées de tournage ont été consacrées au film.

Antczak se procure les transcriptions complètes du procès par l'intermédiaire de l'ambassadeur américain en Pologne, John Austin Gronouski. Un des deux témoins polonais au procès, Seweryn Szmaglewska, est interrogé[1568]. Elle a décrit son séjour dans le camp de concentration nazi de *Dymach nad Birkenau*. Antczak raconte que sa rencontre fortuite avec un journaliste, Karol Małcużyński[1569], a été déterminante. Małcużyński lui dit avoir entendu parler de son projet de film sur Nuremberg, ajoutant qu'il était correspondant de presse de la Pologne au procès. Il raconte :

> J'ai compris que seule une personne vivante, témoin de ces événements lointains, pouvait correctement diriger l'action, désigner sa forme formelle - la forme des souvenirs rappelés à la vie […]. Rien n'impressionne autant le public que de participer à un événement authentique, à quelque chose qui est la vérité elle-même, pas de la fiction[1570].

[1567] Interview réalisé par la journaliste polonaise Elzbieta Smolen-Wasilewska, Film 38/1968, cité dans NAWOJ Ewa, « Jerzy Antczak », art. cité : « Je voudrais expliquer que ce qui m'intéresse le plus est le petit théâtre d'acteurs, un théâtre dans lequel le metteur en scène reste à distance, il est imperceptible. Les spectacles (théâtre, cinéma ou télévision) dans lesquels l'intervention du metteur en scène est trop apparente me révulsent ».

[1568] Seweryna Szmaglewska était une auteure polonaise. Entre 1942 et 1945, elle fut internée à Auschwitz Birkenau en tant que prisonnière politique pour action de résistance. Elle fut l'un des seuls témoins polonais au procès de Nuremberg. Après la guerre, elle publia *Dymy nad Birkenau* dont la première édition date de 1945. Le livre a été traduit en anglais : SZMAGLEWSKA Seweryna, *Smoke over Birkenau,* Auschwitz-Birkenau State Museum, 2001.

[1569] Karol Małcużyński fut correspondant de la presse polonaise au procès des criminels de guerre à Nuremberg. Il fut également l'auteur de commentaires dans la Chronique du film polonais. À partir de 1949, il collabore avec WFD en tant qu'auteur de commentaires, auteur de textes et de scripts, notamment sur de nombreux films polonais.

[1570] https://ninateka.pl/film/epilog-norymberski-jerzy-antczak.

Karol Małcużyński apparaît durant tout le film aux côtés de l'acteur principal, Andrzej Lapicki. Il joue son propre personnage, donnant des précisions sur le déroulement du procès, à l'aide de ses notes. Au tout début du film, le journaliste produit son laissez-passer devant le TMI, pour « prouver qu'il était bien au procès ».

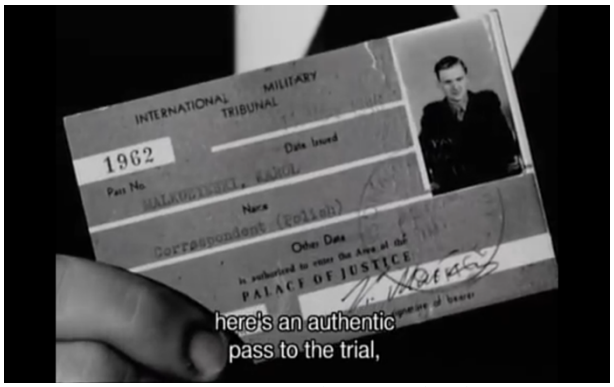


Figure 208 : Laissez-passer, Epilog Norymberski

Le journaliste intervient tout au long du film, pour apporter des précisions, tirant de ses documents des informations « authentiques ». *Epilog Norymberski* met en scène le procès de Nuremberg dans une version « revisitée », puisque le réalisateur prend le parti de la reconstitution. Le film procède à une sorte de mise en abime du procès de Nuremberg : les premières images sont celles de la mise en place de la salle du tribunal : les décors sont installés, les personnages circulent et un « présentateur » (Andrzej Lapicki) introduit pour le spectateur les différentes parties du procès et ses intervenants, accompagné de Karol Matcuzinski qui joue son propre rôle. Il annonce ensuite qu'il va jouer le personnage de Robert Jackson tout en demeurant le narrateur du film. D'autres personnages vont intervenir au cours du film : les trois autres procureurs, le psychiatre Gilbert (Jan Eglert) et les différents accusés. Le personnage principal du film, Andrzej Lapicki est à l'époque l'un des acteurs les plus populaire en Pologne. Né à Riga en novembre 1924, il est acteur de théâtre et enseigne également à Varsovie. Entre 1947 et 2005, il apparaît dans une cinquantaine de films et dans plus de 200 pièces de théâtre. *Epilog Norymberski* demeure un film confidentiel même s'il reçoit de nombreuses récompenses[1571]. Il n'a pas été édité en DVD et la seule version que nous sommes parvenus à trouver est celle figurant sur le site You Tube[1572]. À notre connaissance, le film n'a pas été diffusé en dehors de la Pologne, hormis à la télévision hongroise

[1571] 1971, Golden Prague, Prague International Film Festival ; Intervision honorary distinction ; International Press Award; 1972 ; Złoty Ekran, Golden Screen attribué par *Ekran magazine.*
[1572] https://www.youtube.com/watch?v=dj2xIiigap4&bpctr=1572675672.

en 1974. Jerzy Antczak réalise un film à visée pédagogique à un moment où en Pologne, l'antisémitisme est encore très présent, l'année 1968 voyant surgir les derniers spasmes de la haine des Juifs. Antczak est donc un précurseur. Sa décision d'émigrer aux États-Unis avec sa femme quelques années plus tard, sur laquelle il n'a pas été possible de trouver de plus amples informations, montre qu'il souhaitait démarrer une autre carrière. Une fois installé à Los Angeles, Antczak abandonne la réalisation pour l'enseignement du cinéma.

2.2 The Man in the Glass Booth, Arthur Hiller, États-Unis, 1975

C'est également une pièce de théâtre qui est à l'origine du film d'Arthur Hiller. Robert Shaw, un dramaturge britannique, était à la fois romancier et acteur lorsque Harold Pinter lui demande d'adapter son livre, *The Man in the Glass Booth*, pour le théâtre. Rejoint par Donald Pleasence, Pinter crée une compagnie de production, The *Glasshouse productions*, pour monter la pièce. *The Man in the Glass Booth* est jouée une première fois en Angleterre, à Nottingham le 15 juillet 1967, puis une semaine plus tard à Brighton. La pièce jouera ensuite à Londres (St Martin Theater) à partir du 27 juillet 1967, pour 142 performances, dirigée par Harold Pinter. Donald Pleasence joue le rôle principal, celui d'Arthur Goldman. Le 26 septembre 1968, la première a lieu à Broadway au Royal Theater. Elle sera jouée 269 fois, durant plus de quatre mois. *The Man in the Glass Booth* est nominée pour un *Tony Award* dans la catégorie meilleure pièce de théâtre. En 1975, la pièce fait l'objet d'une adaptation cinématographique. Le scénario est écrit par Edward Anhalt, Robert Shaw étant occupé avec d'autres projet. Mais Shaw est mécontent de l'adaptation d'Anhalt, et demande à ce que son nom soit retiré du générique. Ce n'est qu'après avoir vu le film que Shaw, s'estimant satisfait de l'adaptation de Hiller, demande à ce que son nom figure au générique. Mais il est trop tard pour l'ajouter.

Arthur Hiller explique les raisons du désaccord de Shaw et de son revirement :

> When we decided that we needed more emotions in the film and leaned it towards that, we tried, obviously, to be honest to Robert Shaw, to keep that intellectual game-playing, but to create more of an emotional environment. And Robert Shaw became very disturbed. He did not like the idea and indeed, if you will watch the film, you will see that his name does not appear in the credits, nor does it even say, "based on the play, *The Man in the Glass Booth*" because he wouldn't let us do it. He just didn't like the idea until he saw the

> film. Then he phoned Eddie Anhalt , the screenwriter, and congratulated him because he thought it was—just kept the tone he wanted and did it so well. And he phoned Mort Abrahams the Executive Producer to see if he could get his name put on the final credits. But it was too late to restore his name, all the prints were all made[1573].

Robert Shaw est né le 9 août 1927 dans le Lancashire en Angleterre. A l'âge de six ans, il déménage avec sa famille sur l'Ile de Orkney (Écosse). Fils d'une infirmière et d'un médecin, il est l'aîné d'une fratrie de quatre enfants. Son père, qui est alcoolique et maniaco-dépressif, se suicide (par overdose d'opium) lorsque Shaw a douze ans. À l'école, le jeune garçon fait l'objet d'ostracisme. Il héritera de l'alcoolisme et sera, d'après ses proches, également maniaco-dépressif. Shaw suit une formation de comédien à la Royal Academy of Dramatic Arts. Il devient acteur mais est également romancier. Marié trois fois, il a dix enfants. Sa seconde épouse, Ure, meurt très jeune d'une overdose accidentelle. Sa mort plonge Shaw dans la culpabilité et la dépression. Après s'être remarié pour la troisième fois, il meurt d'un infarctus en 1978, à l'âge de cinquante et un ans. Comme le relèvent certains commentateurs, il est vraisemblable que la vie personnelle de Shaw ait inspiré la création de la figure tragique de Goldman/Dorf.

Le réalisateur Arthur Hiller est né le 22 novembre 1923 au Canada et mort le 17 août 2016 à Los Angeles. Ses parents, Rose et Harry Hiller, sont des Juifs polonais immigrés au Canada en 1912. Après l'obtention d'un Master de psychologie, il rejoint la Royal Canadian Air Force en qualité de navigateur à bord de bombardiers qui survolent l'Europe. De retour à la vie civile, il obtient en 1947 un *Bachelor of Arts* à l'université de Toronto. Il occupe un poste à la direction de la radio canadienne à la fin des années 1940. Quand la télévision devient un média dominant au début des années 1950, il devient réalisateur pour des programmes de la télévision canadienne. NBC, lui propose alors de réaliser des épisodes de séries

---

[1573] *The Man In The Glass Booth;* transcription of interview with Arthur Hiller, 2003, DVD release, KINO VIDEO : « Lorsque nous avons décidé que nous avions besoin de plus d'émotions dans le film et que nous l'avons orienté dans cette direction, nous avons essayé, évidemment, pour être honnêtes envers Robert Shaw, de conserver ce jeu intellectuel, mais de créer un environnement plus émotionnel. Et Robert Shaw a été très perturbé. Il n'a pas aimé l'idée et d'ailleurs, si vous regardez le film, vous verrez que son nom n'apparaît pas au générique, et qu'il n'est même pas écrit 'basé sur la pièce *The Man in the Glass Booth*' parce qu'il ne nous a pas laissés faire. Il n'aimait pas l'idée jusqu'à ce qu'il voie le film. Puis il a téléphoné à Eddie Anhalt, le scénariste, et l'a félicité parce qu'il pensait que c'était – juste avoir gardé le ton qu'il voulait et l'avoir si bien fait. Et il a téléphoné à Mort Abrahams, le producteur exécutif, pour voir s'il pouvait faire inscrire son nom au générique de fin. Mais il était trop tard pour rétablir son nom, toutes les copies avaient été faites ».

comme *Alfred Hitchcock Presents*, *Gunsmoke*, *Naked City, Perry Mason, L'Homme à la carabine*... Cinéaste prolifique, il réalise principalement des comédies : *The Americanization of Emily* (Les Jeux de l'amour et de la guerre, 1964), T*he Out-of-Towners (Escapade à New York*, 1970), *Plaza Suite* (1971), *Silver Streak (Transamerica Express, 1976), The Inlaws (Ne tirez pas sur le dentiste, 1979).* Il est surtout connu pour être le réalisateur du célèbre *Love Story* (1970), pour lequel il est nominé aux Oscars et obtient notamment le Golden Globe du meilleur réalisateur en 1971.

Lors de la première de la pièce *The Man in The Glass Booth* à Broadway, le journaliste Clive Barnes du *New York Times* écrit :

> This, if you will pardon the frankness, is going to be a difficult notice to write.
> On the cover of the Playbill for Robert Shaw's *The Man in the Glass Booth*, which opened at the Royale Theater last night, is a diagrammatic picture of a man in a glass booth. The man is neatly split down the middle. The drawing symbolizes the play in more ways than one.
> For one thing it symbolizes the hero --- a paranoid New York tycoon put on trial in Israel, accused, like an Eichmann, of inhuman crimes against Jewry.
> For another thing, it symbolizes the structure of the play itself, for the two acts are very unequally balanced, and for myself I might have admired the second act more if I had admired the first act less.
> Finally it seems to symbolize the success of the author himself, who appears to have set out to write a drama concerned with guilt, Jewishness, martyrdom and saintlike madness, and in fact, appears to have ended with a simple melodrama, engrossing at its own level, and a fantastically effective vehicle for the bravura acting of Donald Pleasence and the subtly virtuoso directing of Harold Pinter.
> […] The play will, justifiably, be talked about. […] (Pinter) has directed the play with just the right regard for shifts of emotion that Hitchcock shows in the movies. It reminded me of what a fine movie *The Man in the Glass Booth* might very well become[1574].

[1574] Clive Barnes, « *The Man in the Glass Booth*, with Donald Pleasence, arrives », *The New York Times*, 1968, https://www.nytimes.com/1968/09/27/archives/theater-the-man-in-the-glass-booth-with-donald-pleasence-arrives.html : « Si vous me pardonnez ma franchise, cet avis va être difficile à rédiger. Sur la couverture de l'affiche de la pièce de Robert Shaw, *The Man in the Glass Booth*, qui a été présentée au Royale Theater hier soir, figure l'image schématique d'un homme dans une cage de verre. L'homme est soigneusement coupé en deux. Ce dessin symbolise la pièce à plus d'un titre. D'une part, il symbolise le héros, un magnat paranoïaque de New York jugé en Israël, accusé, comme Eichmann, de crimes inhumains contre les Juifs. D'autre part, il symbolise la structure de la

Barnes souligne la difficulté du sujet de la pièce et la complexité de sa structure. Il anticipe les critiques qui ne vont pas manquer à l'encontre de l'œuvre, à propos de laquelle il se montre très élogieux. Il estime également que la pièce pourrait faire l'objet d'une adaptation au cinéma. Gene A. Plunka estime quant à lui que la pièce est une diatribe contre l'idée que les Juifs sont le peuple élu. Son analyse est que la pièce met face à face les Juifs et les nazis, sous entendant que dans d'autres circonstances, les Juifs auraient pu se comporter comme des nazis. Il précise :

> Instead of Goldman-Dorff acting as a saviour or messianic voice for Jews, he mocks the notion that they are the chosen people. At the end of his eulogy to Hitler, Goldman-Dorff proclaims, 'People of Israel ... people of Israel, if he had chosen you ... if he had chosen **you** ... **you** also would have followed where he led'. The implication is that the Jews would have followed Hitler like sheep, thus equating Jew and Nazi[1575].

Plunka estime que le succès de la pièce tient essentiellement à la performance de Pleasence et se montre critique vis-à-vis de Shaw :

> In Shaw's play, several pieces of the puzzle are missing, largely because Shaw, who had only written one minor play (*Off the Mainland*) before he penned *The Man in the Glass Booth*, lacked Pinter's considerable playwriting skills. Shaw, primarily an actor, wrote The Man in the Glass Booth as a tour de force for an actor, essentially allowing Goldman, surrounded by inconsequential characters, to wallow in eccentricity in Act 1 and then to maintain centre stage again with a long tirade in Act 2. Thus, in all of this obfuscation, audiences in London and New York were essentially entertained

---

pièce elle-même, car les deux actes sont très inégalement équilibrés, et pour ma part, j'aurais peut-être admiré davantage le deuxième acte si j'avais moins admiré le premier. Enfin, elle semble symboliser la réussite de l'auteur lui-même, qui semble avoir entrepris d'écrire un drame sur la culpabilité, la judéité, le martyre et la folie des saints, et qui, en fait, semble avoir abouti à un simple mélodrame, captivant à son propre niveau, et un véhicule fantastiquement efficace pour le jeu de bravoure de Donald Pleasence et la mise en scène subtilement virtuose d'Harold Pinter […] La pièce va, à juste titre, faire parler d'elle. […] (Pinter) a mis en scène la pièce avec la juste attention aux changements d'émotions qu'Hitchcock montre dans les films. Cela m'a fait penser que *L'homme dans la cage de verre* pourrait très bien devenir un excellent film ».

[1575] PLUNKA Gene A., « Revering the Nazis and Blaming the Victims: Three Enigmatic Holocaust Plays », *Holocaust Studies,* vol. 18, nº 1, 2012, p. 61-84. Gene A. Plunka est professeur d'anglais à l'Université de Memphis, ses cours sont consacrés aux drames modernes et contemporains : [1575] « Au lieu d'agir comme un sauveur ou une voix messianique pour les Juifs, Goldman-Dorff se moque de l'idée qu'ils sont le peuple élu. À la fin de son éloge funèbre à Hitler, Goldman-Dorff proclame : 'Peuple d'Israël... peuple d'Israël, s'il t'avait choisi... s'il t'avait choisi... tu aurais aussi suivi sa voie'. Il en résulte que les Juifs auraient suivi Hitler comme des moutons, assimilant ainsi Juif et nazi ».

> by a magnificent performance by Shaw's long-time friend, Donald Pleasence[1576].

Plunka ajoute : « *The Man in the Glass Booth* has no objective correlative, no raison d'être to tie these disparate elements together. Shaw's play is unintentionally enigmatic[1577] ». Le caractère énigmatique de la pièce de Shaw, qui se prolongera dans le film de Hiller, force, pour Plunka et d'autres critiques, le spectateur à mener une réflexion sur la nature universelle de la banalité du mal, et la manière dont elle a pu conduire au génocide des Juifs. Shaw laisse le spectateur dans une sorte de « flou artistique », sa pièce demeurant pour la plupart une énigme. Stephanie Bird estime que l'œuvre de Shaw renvoie explicitement non seulement au procès d'Eichmann, mais aussi à celui d'Auschwitz-Francfort et à leurs échecs. Bird précise :

> Dorff''s fictional trial thus overlaps with that of the twenty-two middle and lower ranking Auschwitz functionaries. The Auschwitz trial was similar to the Eichmann trial in that its significance too was intended by its initiators to be more than the trials of the specific defendants; it was designed 'to put the whole system of mass extermination on trial'[1578].

Pour Bird, la pièce de Shaw intègre l'analyse d'Arendt sur le procès Eichmann : « The desire for countering injustice extends to the Eichmann trial, and its limitations and failures are interrogated in the novel through the imaginative restaging of a similar event and the incorporation into the proceedings of Hannah Arendt's analysis of the trial[1579] ».

[1576] « Dans la pièce de Shaw, plusieurs pièces du puzzle manquent, en grande partie parce que Shaw, qui n'avait écrit qu'une seule pièce mineure (*Off the Mainland*) avant d'écrire *The Man in the Glass Booth*, n'avait pas les compétences considérables de Pinter en matière d'écriture dramatique. Shaw, qui était avant tout un acteur, a écrit *The Man in the Glass Booth* comme un tour de force pour un acteur, en permettant essentiellement à Goldman, entouré de personnages sans importance, de se complaire dans l'excentricité au premier acte, puis de reprendre le devant de la scène avec une longue tirade au deuxième acte. Ainsi, dans toute cette confusion, les spectateurs de Londres et de New York ont été essentiellement divertis par une magnifique performance de Donald Pleasence, ami de longue date de Shaw ».

[1577] « *L'homme dans la cage de verre* n'a aucun élément objectif, aucune raison d'être pour lier ces éléments disparates. La pièce de Shaw est involontairement énigmatique ».

[1578] BIRD Stephanie, *Nazis Disguised as Jews and Israel's Pursuit of Justice…, op. cit. :* « Le procès fictif de Dorff se superpose à celui des vingt-deux fonctionnaires de rang intermédiaire et inférieur à Auschwitz. Le procès d'Auschwitz était similaire à celui d'Eichmann en ce sens que ses initiateurs voulaient lui donner une signification qui allait au-delà des procès des accusés spécifiques ; il était destiné à faire le procès de l'ensemble du système d'extermination de masse ».

[1579] « Le désir de remédier à l'injustice s'étend au procès d'Eichmann, dont les limites et les échecs sont interrogés dans le roman par la reconstitution imaginaire d'un événement similaire et l'intégration de l'analyse du procès par Hannah Arendt dans les procédures ».

Le film de Hiller ne reprendra pas à son compte la critique du procureur Hausner par Arendt : le procureur, une femme dans la version cinématographique, est au contraire l'objet de toutes les attentions de Goldman et ne semble avoir aucun point commun avec le Gideon Hausner fustigé par Arendt.

Le film, diffusé sept ans plus tard, assez fidèlement adapté de la pièce, suscite les mêmes interrogations. Roger Ebert s'interroge sur la véritable identité du personnage principal, comparant le film à *Judgment at Nuremberg* :

> And so the enigma grows more labyrinthine: Did "Goldman" take the identity of Dorf in a classic case of the persecuted identifying with his persecutor? Or did Dorf take Goldman's identity to shield himself from punishment for his crimes? Who IS the man in the glass booth?
>
> It's impossible to say for sure, but the point of "The Man in the Glass Booth" isn't really to answer that question. It's to pose disturbing notions about the nature of human identity, guilt and responsibility. And it's to illustrate the ways in which the holocaust was a wrong of such monstrous evil that individual personalities were obliterated by it. Films like "Judgment at Nuremberg" began with the assumption that morality could be upheld and responsibility assigned. "The Man in the Glass Booth" is an infinitely more despairing work[1580].

Groggy Dundee, un bloggeur souligne l'impossibilité de classer le film dans une catégorie : « *The Man in the Glass Booth* defies easy categorization. [...] *The Man in the Glass Booth* a thoughtful character study or contrived allegory? Groggy (sic) enjoyed the movie even as I found the premise hard to swallow. At least it's got Maximilian Schell to commend it[1581] ».

[1580] Roger Ebert, « *The Man in the Glass Booth* », 27/01/1975, https://www.rogerebert.com/reviews/the-man-in-the-glass-booth-1975 : « Et ainsi l'énigme devient plus énigmatique : 'Goldman' a-t-il pris l'identité de Dorf dans un schéma classique d'identification du persécuté à son persécuteur ? Ou bien Dorf a-t-il pris l'identité de Goldman pour se protéger du châtiment pour ses crimes ? Qui est l'homme dans la cage de verre ? Il est impossible de le dire avec certitude, mais le but de *The Man in the Glass Booth* n'est pas vraiment de répondre à cette question. Il s'agit plutôt de poser des notions dérangeantes sur la nature de l'identité humaine, de la culpabilité et de la responsabilité. Et il s'agit d'illustrer la façon dont l'holocauste a été un mal si monstrueux que les personnalités individuelles en ont été effacées. Des films comme *Judgment at Nuremberg* partaient du principe que la moralité pouvait être défendue et la responsabilité établie. *The Man in the Glass Booth* est une œuvre infiniment plus désespérante ».

[1581] Groggy Dundee, « *The Man in the Glass Booth*. Nothing is written, a blog examining film, history and the history of film », 03/02/2014, http://nothingiswrittenfilm.blogspot.com/2014/02/the-man-in-glass-booth.html : « *The Man in the Glass Booth* défie toute tentative de classification. [...] *The Man in the Glass Booth* est-il une sérieuse étude de caractères ou une allégorie fabriquée de toutes pièces ? Groggy a apprécié le film, même si j'ai trouvé les prémisses difficiles à avaler. Au moins, il a Maximilian Schell pour le défendre ».

Le critique Noel Megahey rappelle que l'auteur de la pièce, Robert Shaw, n'a pas apprécié l'adaptation de Hiller :

> Hiller clearly felt that the filmed version of the play needed to spell its madness out a little more obviously for a cinema audience, so Schell (perhaps intentionally) treats us to complete caricatures of both his Jewish and Nazi roles. It's an approach which wasn't to the liking of the author Robert Shaw (better known as an actor in From Russia With Love and Jaws) who had his name removed entirely from the film's credits[1582].

La presse américaine de l'époque semble enthousiaste. Sur un poster diffusé lors de la sortie du film, on peut lire les commentaires suivants : « *The Man in the Glass Booth* is daring, outrageous and utterly provocative », « It is absolutely stunning, spellbinding… Its theme plays as both high drama and gripping suspenses to engage both the mental and emotional facilities…enormous impact », « A symbolic and fascinating film…The script provides a jolting surprise. I urge you to see it », « A cinematic and emotional experience like few you'll see this year… This film, with a masterful performance by Maximillian Schell will be talked about for some time to come», « A spellbinding motion picture… *The Man in the Glass Booth* thoroughly hypnotized me. An enthralling movie[1583] ».

[1582] Noel Megahey, « *The Man in the Glass Booth* review », 22/07/2004, https://www.thedigitalfix.com/film/dvd_review/the-man-in-the-glass-booth/ : « Hiller a clairement estimé que la version filmée de la pièce devait exprimer sa folie de manière un peu plus évidente pour un public de cinéma, et Schell nous offre donc (peut-être intentionnellement) des caricatures complètes de ses rôles à la fois de Juif et de nazi. Cette approche n'a pas été du goût de l'auteur Robert Shaw (mieux connu comme acteur dans *From Russia With Love* et *Jaws*), qui a fait retirer son nom du générique du film ».

[1583] « *The Man in the Glass Booth* est audacieux, scandaleux et hautement provocateur ». « Il est absolument stupéfiant, envoûtant... Son thème joue à la fois sur le drame et sur le suspense pour solliciter à la fois les capacités mentales et émotionnelles... impact énorme ». « Un film symbolique et fascinant... Le scénario réserve une surprise saisissante. Je vous conseille vivement de le voir ». « Une expérience cinématographique et émotionnelle comme vous en verrez peu cette année... Ce film, avec une interprétation magistrale de Maximillian Schell, fera parler de lui pendant longtemps ». « Un film envoûtant... *The Man in the Glass Booth* m'a complètement hypnotisé. Un film captivant ». Voir le poster et les critiques qui y figurent sur le site https://alchetron.com/The-Man-in-the-Glass-Booth#- lors de la sortie du film – Figure 209.

Figure 209 : Poster du film, tirée du site https://alchetron.com/The-Man-in-the-Glass-Booth#

Il semble cependant qu'au moment de sa sortie, le film n'ait pas fait l'objet de très nombreuses critiques, positives ou négatives. *The Man in the Glass Booth* fut diffusé dans le cadre de l'*American Film Theater*, un projet qui vit le jour en 1973 et qui avait pour objet de présenter des adaptations cinématographiques de pièces de théâtre. L'*American Film Theater*, qui perdura jusqu'en 1975, fonctionnait avec des souscriptions. Durant la première saison, environ 500 000 souscriptions furent vendues pour une diffusion de huit films parmi lesquels *The Man in the Glass Booth.* Le projet fut produit par Ely Landau[1584]. Les films figurant dans la sélection de l'*American Film Theater* furent édités en DVD en 2003, par Kino International.

2.3 Music Box, Costa-Gavras, États-Unis, 1975

Konstantinos Gavras dit Costa-Gavras, est né en février 1933 en Grèce dans une famille d'origine russe. Sa famille fait l'objet de mesures de rétorsion en raison des prises de position politique de son père, qui est anti royaliste. Costa-Gavras doit quitter la Grèce à l'âge de dix-neuf ans, et s'installe à Paris où il s'inscrit en licence de lettres à la Sorbonne tout en travaillant. S'intéressant au cinéma, il entre à l'IDHEC (Institut des hautes Études cinématographiques) et travaille comme assistant de René Clair, René Clément , Henri Verneuil et Jacques Demy. Fin 1964,

[1584] Le budget était de 750 000 $ pour chaque film. Landau parvint à convaincre des acteurs de travailler pour des salaires très bas, le plus élevé étant de 25 000 $.

Costa-Gavras débute le tournage de son premier long-métrage, *Compartiments tueurs,* d'après le livre de Sébastien Japrisot. Il poursuit avec *Un homme de trop* (1966) d'après un roman de Jean-Pierre Chabrol. En 1967 il adapte, avec Jorge Semprun, le roman de Vassili Vassilikos, *Z,* qui retrace l'assassinat du leader de la gauche organisé par la police et camouflé en accident et dénonce le régime grec. Le film obtient de nombreux prix et notamment le prix du jury du Festival de Cannes. Costa-Gavras raconte à propos de Z :

> Quand Semprun et moi avons écrit assez vite le scenario de *Z*, nous avons aussitôt cherché un financement et tout le monde nous a tourné le dos. On nous a reproché d'avoir trop de personnages, de tuer le héros au milieu du film, de ne pas avoir d'histoire d'amour et tout le monde se foutait de la référence au députe grec Lambrakis. C'est grâce å l'obstination de Jacques Perrin que le film a pu se faire. II a aussi beaucoup bénéficié du moment, car il a été fait après les événements de mai et juin 1968. Il renvoyait de manière universelle aux relations de l'État avec ses auxiliaires, la police et la justice. Une dimension que je n'avais pas perçue au début, car je ne m'intéressais qu'â la référence au problème grec[1585].

Poursuivant sur la volonté de faire des films « politiques », Costa-Gavras tourne *L'Aveu* (1969), adaptant le livre d'Artur London qui relate son procès et les tortures qu'il a subies[1586]. Le film sort en pleine guerre froide. Avec *État de siège* (1974) et *Missing* (1982) qui remporte la Palme d'or du Festival de Cannes, le cinéaste dénonce le totalitarisme et la violation des droits de l'homme. L'œuvre de Costa-Gavras demeure engagée : en 1988 il réalise *Betrayed* (*La main droite du Diable*), un réquisitoire contre les groupuscules néofascistes aux États-Unis. *Music Box* (1989) s'inscrit dans cette veine de films « engagés ». Treize années après *Music Box*, Costa-Gavras réalise *Amen* (2002) qui interroge la relation entre le Vatican et les nazis.

Il s'explique longuement sur sa technique de tournage :

> La mise en scène dépend entièrement du scenario, des personnages, des relations entre eux. Je conçois leurs déplacements dès l'écriture et, une fois sur le plateau, ça marche ou ça ne marche pas, alors je rectifie. Le scénario est avant tout une base, qui s'appuie sur la psychologie des personnages. Cela ne

[1585] CIEUTAT Michel, « Entretien avec Costa-Gavras », *Positif,* nº 688, 2018, p. 26-30.

[1586] Artur London est un homme politique communiste tchécoslovaque connu pour sa condamnation lors du procès de Prague en 1952, un procès stalinien au cours duquel on l'accuse de conspiration contre l'État. Condamné à la prison perpétuité, il est finalement libéré en 1956 et s'installe en France.

> s'enseigne malheureusement pas. Pas plus que le positionnement de la camera que vous devez aussi prévoir dès l'écriture du scénario. […] Au stade du scénario, je ne pense pas au nombre de plans. II dépend de l'intensité du jeu de Facteur sur le plateau. C'est là où je décide quand il y aura des gros plans. On pense toujours å la possibilité du plan-séquence, qui est devenu un dogme aujourd'hui. II faut voir dans un plan-séquence si la tension du film en pâtit ou pas. Je privilégie toujours le rythme. II ne faut jamais perdre le spectateur […] Je me souvenais d'une déclaration de Bergman qui s'efforçait toujours de tenir le spectateur en haleine. C'est ce que j'aime au cinéma ou au théâtre, être happé par le spectacle. C'est ce qu'on obtient au montage et il faut le prévoir dès le scénario. Dans mon découpage ne figurent que les grandes lignes du tournage, le cadre plus ou moins large, d'éventuels gros plans, les mouvements d'appareil... Au tournage, il faut s'adapter å la logique du lieu et donc procéder parfois à des modifications. Le scénario reste une base immuable, car il correspond à une vision de l'ensemble. Mais si, par exemple, on a prévu un mouvement très compliqué et que l'on ne peut pas le réaliser, on s'arrange pour en faire un quand même, mais simplifié. […] Je tourne en général la scène entière en un seul plan, de même pour les champs-contrechamps que je tourne sur chaque personnage dans leur intégralité. Tous les plans sont ainsi tournés dans l'ordre de la chronologie prévue. Ce qui me procure de la souplesse au montage pour donner au film le bon rythme. Je monte les champs-contrechamps selon la densité du texte et la qualité du jeu des acteurs. Au montage, on peut parfois ainsi faire mieux jouer les acteurs[1587] !

Music Box est inspiré d'un livre d'Allan M Ryan. Ce dernier figure d'ailleurs parmi les témoins interrogés par Marcel Ophuls dans *Hotel Terminus*. Professeur d'université, travaillant pour le département de la justice américaine, Ryan a mené l'enquête sur Klaus Barbie aux États-Unis. Ryan s'est rendu dans les pays de l'Est pour chercher des documents sur les criminels de guerre et a découvert que les États-Unis avaient recueilli environ 10 000 d'entre eux. Il a exigé du gouvernement américain des excuses auprès du gouvernement français pour avoir engagé Barbie comme espion. Dans son livre, il affirme que non seulement les États-Unis n'ont pas interdit l'entrée de leur territoire aux nazis mais qu'ils les ont au contraire invités pour servir de fer de lance à l'anti communisme. Inspiré par cette recherche

[1587] CIEUTAT Michel, « Entretien avec Costa-Gavras », art. cité.

et par des éléments personnels, le scénariste Joe Eszterhas va se plonger dans un immense travail de documentation. La première rencontre entre Joe Eszterhas et Costa-Gavras a lieu à l'occasion de la réalisation de *Betrayed*. Costa-Gavras raconte la façon dont le tournage de ce premier film « américain » s'est déroulé :

> Cela s'est passé d'une manière bizarre. Le producteur américain, Irwin Winkler, m'a proposé de faire un film. Je lui ai dit que je préférais traiter l'extrême droite française qui était en train de monter. Je voyais que ça prenait de l'importance. Mais je n'arrivais pas à trouver les moyens ni l'histoire. Winkler m'a dit : « Nous aussi on a une extrême droite. Personne n'en parle. Je veux faire un film avec le scénariste Joe Eszterhas. Viens à Los Angeles en parler avec lui. Peut-être que ça va t'intéresser. » J'y suis allé. Joe m'a donné les idées générales qu'il avait. Je lui ai dit : « Je ne connais rien à l'Amérique ! » Alors, on a fait un grand tour dans les États du nord, Nebraska, Idaho… On a passé beaucoup de temps à passer d'un État à l'autre, d'une petite ville à l'autre, à aller dans les bistrots, qui sont vides jusqu'à cinq heures moins cinq et à cinq heures cinq sont bourrés de gens qui viennent de partout. On est aussi allés à Chicago au FBI. On nous a montré des films pris par des agents qui ont infiltré ces groupes d'extrême droite. Quand j'ai vu tout ça, j'ai été convaincu qu'il fallait faire ce film[1588].

Music Box est réalisé un an après *Betrayed*. Il s'agit du second film américain de Costa Gavras. Le réalisateur s'explique sur la façon dont il a affronté, en tant qu'Européen, les canons hollywoodiens :

> On oublie trop souvent qu'Hollywood aux débuts du cinéma a été fait par des Européens. Les producteurs américains ont toujours un regard sur ce qui se fait en Europe. Quand ils voient un metteur en scène qui leur semble avoir du talent, ils l'appellent. C'est ce qu'ils ont fait avec moi assez souvent. Pendant des années j'ai décliné, jusqu'au moment où on m'a proposé *Missing*. J'ai travaillé à Hollywood avec les conditions que j'ai exigées. Il était hors de question que le film que je voulais faire soit complètement transformé en un autre film que je ne cautionne pas. Cela arrive souvent à Hollywood. J'ai demandé de participer au scénario et d'avoir le dernier mot sur le celui-ci, ainsi que sur le casting et le montage. Dans le final cut, trop souvent, les films se font… jusqu'au jour où un président ou un vice-président d'une compagnie change tout. Je trouvais aussi essentiel de ne pas avoir à m'installer à

[1588] LE GROS Julien, « Costa-Gavras : 'Mes films portent sur le pouvoir' », *The Dissident,* 06/05/2018, https://the-dissident.eu/costa-gavras-mes-films-portent-sur-le-pouvoir/.

> Hollywood. Dans tous mes films hollywoodiens j'ai fait la postproduction à Paris. Cela m'a permis de garder ma liberté[1589].

Dans une interview récente, il précise :

> Je considère que j'ai connu une véritable naissance en France et puis, par la suite, je revenais, de temps en temps, à mon autre naissance en Grèce. La France m'a permis de réaliser des choses dont je ne rêvais même pas dans ma jeunesse. Tout ce que j'ai appris et fait dans le cinéma a eu lieu ici. Même quand j'ai réalisé des films aux États-Unis, j'ai emmené mes collaborateurs français. Je me considère comme un enfant adopté du cinéma français[1590].

Sur sa décision de tourner *Music Box* en France, il ajoute :

> I film as I do in France but what I find in America is subjects that I can handle in the way I want to handle them. In the US a film can be a cry, in France one tends more to be wry or ironic. I think the US corresponds more to my view[1591].

Costa-Gavras raconte la façon dont il a travaillé pour son film :

> J'ai visionné des centaines d'interviews et lu les minutes des procès d'anciens nazis réfugiés aux USA. Environ 10 000 d'entre eux ont trouvé asile aux États-Unis après la guerre. Pendant ce temps avait lieu le procès de Nuremberg comme de la poudre aux yeux pour dissimuler la réalité.
>
> Évidemment la situation politique en Hongrie a changé depuis le tournage mais les spectateurs rectifieront d'eux-mêmes. J'ai fait de Laszlo un Hongrois parce que la Hongrie est le pays d'Europe où l'extermination tardive des Juifs s'est manifestée de la façon la plus extrême. On ligotait les victimes par groupes et on les jetait dans le Danube…[1592]

Le réalisateur souligne qu'il n'est pas « obsédé par les procès » mais plutôt par les motivations des criminels :

> Il s'agit essentiellement d'un film sur la mémoire qui doit être entretenue afin que notre indignation devant l'injustice et les drames de l'Histoire ne retombe jamais. Faut-il condamner ces anciens nazis ? Je ne suis pas obsédé par les procès : il est plus intéressant de tenter de comprendre les raisons de la conduite de ces bourreaux. Mais même après avoir lu des déclarations de

---

[1589] *Ibid*.
[1590] CIEUTAT Michel, « Entretien avec Costa-Gavras », art. cité.
[1591] *Los Angeles Time*, 25/06/1989 : « Je filme comme je le fais en France mais ce que je trouve en Amérique, ce sont des sujets que je peux traiter de la manière dont je veux les traiter. Aux États-Unis, un film peut être un cri, alors qu'en France, on a plutôt tendance à être sardonique ou ironique. Je pense que les États-Unis correspondent plus à ma vision ».
[1592] « Costa Gavras, l'art du cri » *Dernières nouvelles d'Alsace*, 10/03/1990.

> Mengele par exemple, je n'arrive toujours pas à expliquer de façon plausible leur comportement. Dans le cas de Lazslo, je crois qu'il y a une sorte de dédoublement de la personnalité.
>
> *Music Box* est également une œuvre sur le fonctionnement de la justice américaine : un accusé américain comparaît sans menottes, auprès de son avocat voire de sa famille. En France on assiste à un véritable cérémonial hérité de la royauté !

Les raisons qu'invoque Costa-Gavras sont intéressantes et renvoient à *Judgment at Nuremberg* et aux remarques de certains critiques à son propos.

Pour incarner la fille de Laszlo, Costa-Gavras choisit l'actrice Jessica Lange, à l'époque, une star. En écrivant son scénario, Joe Eszterhas avait imaginé Jane Fonda dans le rôle d'Ann Talbot mais le réalisateur estimait qu'elle était trop âgée (elle avait cinquante-deux ans à l'époque). Lange a moins de quarante ans au moment du tournage du film. Elle a déjà une importante filmographie, notamment : *King Kong* (John Guillermin, 1976), *The Postman Always Rings Twice* (*Le facteur sonne toujours deux fois,* Bob Rafelson, 1981), *Tootsie (*Sydney Pollack, 1982), *Frances* (Graeme Clifford, 1982). Elle a également obtenu de nombreuses récompenses pour ses rôles dans ces films[1593]. L'actrice choisit d'aborder le personnage de l'avocate d'une façon toute personnelle. La journaliste Amy Longsdorf, qui l'a interviewée, raconte :

> For years, Lange was a strict student of Method acting, the live-as-your-character course taught by the late Lee Strasberg at the Actor's Studio in New York. But as she was charting Ann Talbot's "emotional journey," she began to feel as if there was nothing in my own experiences of betrayal, disappointment and heartbreak that could compare to the character's. So instead of using a lot of technique, I tried to approach it as a child approaches a game of make-believe. I did do some research into the character's Hungarian background and I read a lot of books about the Holocaust but ultimately I

[1593] Golden Globes 1977 : Révélation féminine de l'année pour *King Kong* ;New York Film Critics Circle Awards 1982 : Meilleure actrice dans un second rôle pour *Tootsie* ; Bambi Awards 1983 : Meilleure actrice pour *Tootsie* et *Le facteur sonne toujours deux fois* ; Boston Society of Film Critics Awards 1983 : Meilleure actrice pour *Tootsie* ; Festival international du film de Moscou 1983 : Meilleure actrice pour *Frances* ; Golden Globes 1983 : Meilleure actrice dans un second rôle pour *Tootsie* ; Kansas City Film Critics Awards 1983 : Meilleure actrice pour *Tootsie* ; National Society of Film Critics Awards 1983 : Meilleure actrice dans un second rôle pour *Tootsie* Oscars 1983 : Meilleure actrice dans un second rôle pour *Tootsie*.

> relied on my own imagination. There was an ease to working this way, an effortlessness[1594].

Lange ajoute avoir été très marquée par une interview du fils de Demjanjuk âgé de vingt et un ans qui venait d'apprendre la vérité sur son père[1595]. Pour parfaire son rôle, elle passe des semaines dans les prétoires auprès d'un juge pour mieux saisir les tics et les comportements d'un avocat. Elle dit être sortie de ce rôle complètement vidée.

Armin Mueller-Stahl (qui incarne Mike Laszlo) est né à Tilsit en Prusse (aujourd'hui en Russie) en 1930. Il déménage avec sa famille à Berlin-Est lorsqu'il est encore adolescent. En 1980, il est « blacklisté » en Allemagne de l'Est pour avoir protesté contre la dénaturalisation de Wolf Biermann[1596]. Il joue dans divers films en RDA et notamment dans *Lola* (Rainer Werner Fassbinder, 1981) et *A Love in Germany* (Andrzej Wajda, 1984). *Music Box* est son premier film américain. Pour son rôle, il a non seulement dû apprendre l'anglais mais également à le parler avec un accent hongrois[1597]. Il semble pourtant que l'accueil aux États-Unis ait été plus réservé qu'en France.

Le film est diffusé dans trois salles. La sortie en France a lieu trois mois plus tard, en février 1990. *Music Box* obtient 759 828 entrées en France et près d'un million cinq cent mille spectateurs dans le monde[1598]. La réception critique aux États-Unis est plutôt bonne. Costa-Gavras s'en réjouit : « dans sa majorité, le public a bien réagi[1599] » Mais il nuance : « Le film a tout de même été violemment attaqué. Car les nazis là-bas ce sont des « dead horses », des « chevaux morts ». Une

---

[1594] Amy Longsdorf, « Unglamorous Role Was 'Music' to Jessica Lange's Ears », *The Morning Call*, 19/01/1990, articles.mccall.com. « Pendant des années, Lange a été une étudiante assidue de l'école d'acteurs Méthode, le cours de 'vis comme ton personnage' enseigné par le regretté Lee Strasberg à l'Actor's Studio de New York. Mais alors qu'elle était en train de retracer le 'voyage émotionnel' d'Ann Talbot, elle a commencé à ressentir qu'il n'y avait rien dans mes propres expériences de trahison, de déception et de cœur brisé qui puisse être comparé à celles du personnage. Alors, au lieu d'utiliser beaucoup de techniques, j'ai essayé de l'aborder comme un enfant aborde un jeu d'imagination. J'ai fait quelques recherches sur les origines hongroises du personnage et j'ai lu beaucoup de livres sur l'Holocauste, mais en fin de compte, je me suis fiée à ma propre imagination. C'était facile de travailler de cette façon, sans effort ».

[1595] La famille de Demjanjuk n'était pas au courant du passé de celui-ci, mais à la différence du scénariste, a continué à croire à son innocence.

[1596] Wolf Biermann est un artiste d'Allemagne de l'Est, marié à Nina Hagen, déchu de sa nationalité par le gouvernement est allemand pour s'être produit à l'Ouest. Après un concert à Cologne, il n'a plus été autorisé à retourner à l'Est.

[1597] FARRELL Mary H.J. et SPELMAN Franz, « Emerging from Behind the Iron Curtain, Armin Mueller-Stahl Finds Freedom-and Stardom in Avalon », *people.com*, 12/11/1990.

[1598] http://jpbox-office.com/fichfilm.php?id=5537.

[1599] *La Croix*, 01/03/1990.

terminologie qui recouvre un alibi plus qu'une réalité : il faut parler de l'avenir et non plus du passé. Et pourtant comment parler de l'avenir sans savoir ? »

La journaliste Rita Kempley est enthousiaste :

> *Music Box* would be ham-fisted, would sit on your stomach, but neither Costa-Gavras nor Lange will allow it. His skill behind the camera and her romance with the lens sustain its terrible poignancy and grant it a power beyond the elementary[1600].

Gary Crowdus (*Cinéaste*) ajoute :

> *Music Box* is arguably the most substantial script yet written by Joe Estheraz (sic). […] Although *Music Box* is one of Costa-Gavras's most emotionally compelling films, he has succeeded in this regard without relying on what most critics and many movie- goers have come to regard as his sole stock-in-trade- flashy cinematic technique, especially heart-pounding sequences, for which he has shown such an obvious flair in films such as *Z*, *State* and *Missing*. Indeed, *Music Box* qualifies as that most deadly of all genre, the courtroom drama since most of the film consists of courtroom and other dialog scenes, with few exteriors and virtually no action sequences. Nonetheless, the courtroom testimony scenes – filmed in the sparest, simplest, and most straightforward manner, – are among the most dramatically in the entire film[1601].

Elie Wiesel approuve également le film, qu'il trouve très émouvant, précisant :

The television series 'Holocaust' was kitsch; this is not. […] This is a good work of art, a good work of sensitizing viewers[1602].

Certains sont plus mitigés, voire très défavorables. Ainsi, Roger Ebert n'apprécie pas que la personnalité de Laszlo soit, selon lui, trop peu exploitée :

> What I particularly disliked about *Music Box* is that it takes the easy way out. It is not about guilt or innocence; it is a courtroom thriller, with all of the usual automatic devices like last-minute evidence and surprise witnesses […]. What is most offensive about *Music Box* is that it makes no particular attempt to

---

[1600] KEMPLEY Rita, « *Music Box* », *The Washington Post,* 19/01/1990, https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1990/01/19/music-box/61baed2a-c3cd-4df1-a9b6-6e46fe4e697e/?noredirect=on : « *Music Box* pourrait être maladroit, vous prendre à l'estomac, mais ni Costa-Gavras ni Lange ne le permettent. L'habileté de Costa-Gavras derrière la caméra et la relation passionnelle de Lange avec l'objectif renforcent le caractère terriblement poignant de ce film et lui confèrent un pouvoir qui dépasse l'élémentaire ».

[1601] CROWDUS Gary, « *Music Box* », *Cinéaste*, vol. 17, nº 3, 1990, p. 45-47.

[1602] CHATKOW Paul, « From the *Music Box*… », art. cité : « La série télévisée *Holocauste* était kitsch ; ceci ne l'est pas. […]. Il s'agit d'une bonne œuvre d'art, d'un bon travail de sensibilisation du public ».

> understand the personality of the old man, who may have been a Nazi. As played, quite effectively, by Armin Mueller-Stahl, he is a decent, God-fearing man, respected in the community and loved by his family. He protests that communists have conspired to frame him because of his anti-communist past. The plot provides some reasons to believe this, and other reasons not to. The final revelations all come out of the courtroom and not out of the old man's soul, because the movie has no time to really understand him[1603].

Michael Wilmington reproche au film de sa complexité :

> *Music Box*" isn't muddy or irresolute. It certainly isn't cheap or oversensational. But it may oscillate too much between the urge to present complex material fairly and to resolve everything in a movie form as mechanically perfect and repetitive as the film's music box itself--where, as it runs out, all the secrets are hidden. As in "Betrayed," the strategy of Costa-Gavras and writer Joe Eszterhas is to show fascistic excess from a conservative perspective. Ann's blue-collar family and her stalwart, *lumpen* brother (Michael Rooker) are juxtaposed with the silken North Shore world of her ex-husband's father, a corporate lawyer (Donald Moffat) who tells his grandson that the Holocaust is a myth[1604].

Caryn James estime que le film est superficiel et le qualifie même de médiocre :

> Yet Ms. Lange comes as close to inventing a character out of thin air as any screen actor can. Nothing in Joe Eszterhas's overblown script or in Costa-Gavras's simplistic direction begins to support it. In the end, not even Ms.

[1603] EBERT Roger, *Music Box*, 19/01/1990, https://www.rogerebert.com/reviews/music-box-1990 : « Ce qui m'a particulièrement déplu dans *Music Box*, c'est qu'il choisit la solution de facilité. Il ne s'agit pas de culpabilité ou d'innocence ; c'est un thriller judiciaire, avec tous les automatismes habituels comme les preuves de dernière minute et les témoins surprises. [...]. Ce qui est le plus choquant dans *Music Box,* c'est qu'il ne fait aucun effort particulier pour comprendre la personnalité du vieil homme, qui était peut-être un nazi. Interprété de manière très efficace par Armin Mueller-Stahl, c'est un homme décent, craignant Dieu, respecté par la communauté et aimé par sa famille. Il argumente que les communistes ont conspiré pour le piéger en raison de son passé anticommuniste. L'intrigue fournit quelques raisons de le croire, et d'autres de ne pas le croire. Les révélations finales proviennent toutes du tribunal et non de l'âme du vieil homme, car le film n'a pas le temps de le comprendre vraiment ».

[1604] WILMINGTON Michael, « A Crisis of Conscience in Costa-Gavras' *Music Box* », *Los Angeles Time*, 25/12/1989, http://articles.latimes.com/1989-12-25/entertainment/ca-792_1_film-s-music-box : « *Music Box* n'est ni confus ni irrésolu. Il n'est certainement pas superficiel ou trop sensationnel. Mais il oscille peut-être trop entre l'envie de présenter un matériau complexe de manière équitable et celle de tout résoudre dans une forme cinématographique aussi mécaniquement parfaite et répétitive que la boîte à musique du film elle-même – où, à mesure qu'elle s'épuise, tous les secrets sont cachés. Comme dans *Betrayed*, la stratégie de Costa-Gavras et du scénariste Joe Eszterhas consiste à montrer l'excès fasciste d'un point de vue conservateur. La famille d'Ann, composée de cols bleus, et son frère solide et rustre (Michael Rooker) sont juxtaposés au monde soyeux de la côte Nord du père de son ex-mari, un avocat d'affaires (Donald Moffat) qui dit à son petit-fils que l'Holocauste est un mythe ».

> Lange's profuse energy and intelligence can redeem the film's unremitting shallowness and mediocrity[1605].

Richard Freedman reproche au film de proposer une version trop « cliché » : « It breathes a bit when Mueller-Stahl is on screen, but the rest of the time it is buried beneath mountains of standard courtoom-melodrama cliches[1606] ».

Le journaliste britannique Philippe Strickevoit dans le film de Costa-Gavras à la fois une domination hiérarchique masculine avec la lutte entre le père et la fille pour le petit fils (Mikey) et une solidarité féminine forte (c'est grâce à son assistante, Georgine, que Ann Talbot met la main sur les preuves qui accusent son père)[1607].

Les spectateurs américains semblent plus enthousiastes. Sur le site IMDB on peut ainsi lire[1608] : « An incredible piece of film-making by Costa-Gavras », « You rock, Mr. Costa Gavras! », « A commendable film that exposes the fallacy of the Holocaust as the national crime of Germany alone when in truth all Europe should be indicted », « a MUST see », « riveting movie ».

En France, la réception critique par la presse est plus favorable : « Un thriller poignant [...] une formidable virtuosité narrative[1609] » ; « casting convaincant, [...] réussite mineure, [...] caractère original et sincérité communicative, séduction plastique[1610].

Le journaliste britannique Philippe Strickevoit dans le film de Costa-Gavras à la fois une domination hiérarchique masculine avec la lutte entre le père et la fille pour le petit fils (Mikey) et une solidarité féminine forte (c'est grâce à son assistante, Georgine, que Ann Talbot met la main sur les preuves qui accusent son père; « *Music Box* n'est pas un pamphlet mais une réflexion sur l'impossible oubli[1611] » ;

[1605] CARYN James, « *Music Box* on innocence, evil and the Holocaust », *New York Times*, 25/12/1989, https://www.nytimes.com/1989/12/25/movies/review-film-music-box-on-innocence-evil-and-the-holocaust.html : « Pourtant, Mme Lange semble parvenir à inventer un personnage de toutes pièces, comme n'importe quel acteur à l'écran peut le faire. Rien dans le scénario démesuré de Joe Eszterhas ou dans la mise en scène simpliste de Costa-Gavras ne vient la soutenir. En fin de compte, même l'énergie et l'intelligence abondantes de Mme Lange ne peuvent racheter la superficialité et la médiocrité constantes du film ».

[1606] FREEDMAN Richard, *Newhouse News Service*, 05/01/2018 : « Le film trouve un nouveau souffle lorsque Mueller-Stahl est à l'écran, mais le reste du temps, il est enterré sous des montagnes de clichés de mélodrame standard ».

[1607] STRICK Philippe, « *Music Box* », *Monthly Film Bulletin*, vol. 57, nº 676, 01/05/1990.

[1608] https://www.imdb.com/title/tt0100211/reviews?ref_=tt_ql_3.

[1609] RAMONET Ignacio, « *Music Box* ou l'impossible oubli », *Le Monde diplomatique*, mars 1990, https://www.monde-diplomatique.fr/1990/03/RAMONET/42393.

[1610] SINEUX Michel, « Une sincérité communicative (*Music Box*) », *Positif,* nº 349, 1990, p. 71-72.

[1611] *Télérama,* 28/02/1990.

« Une mise en scène cinématographique très forte[1612] », « C'est l'un des meilleurs films de Costa-Gavras[1613]».

François Benini estime que :

> Malgré son aspect hollywoodien propret, *Music Box* pose de nombreuses questions. [...] En incarnant véritablement ses idées par une narration dense et des personnages concrets, (Costa Gavras) réussit l'un de ses films récents les plus aboutis[1614].

Les spectateurs français sont tout aussi enthousiastes :

> Quand on me demande de citer un beau film qui doit tout à son héroïne, c'est celui-ci qui me vient à l'esprit[1615]. « Costa-Gavras a véritablement un talent pur pour conter des histoires politiques véridiques et incroyables. "*Music Box*" fait incontestablement partie de ses meilleurs films[1616] », « Une œuvre magistrale et forte de Costa-Gavras sur un sujet brûlant, remarquable interprétation. On est comme Jessica Lange, jusqu'au bout on doute sur la culpabilité de son père[1617] », « L'intrigue juridique comme la tragédie humaine sont pleines de dénonciations et forment un formidable plaidoyer pour le devoir de mémoire[1618] ».

Un internaute relève, entre autres, l'insistance de Costa-Gavras sur l'accueil des nazis par les États-Unis après la guerre :

> Loin du didactisme un peu lourd de certains de ses films, Costa-Gavras choisit au contraire ici une objectivité qui place le spectateur à l'instar du personnage principal seul face à des faits et à son ressenti. L'effet n'en est que plus troublant. Et dans un souci de ne pas tomber dans le manichéisme, le réalisateur n'oublie pas, discrètement mais certainement, de souligner le fait que les États-Unis sont loin d'être clairs ayant "trinquer" (sic) avec des monstres comme Barbie. Outre l'horreur des faits du passé, le film nous pousse remarquablement à nous poser la question gênante de savoir si on connait vraiment bien les gens qui nous sont les plus proches. Pour le rôle principal difficile qui demandait une très grande subtilité, il fallait absolument une très grande actrice. C'est le cas puisque c'est Jessica Lange. Donc au

---

[1612] SICLIER Jacques, *Le Monde*, 28/02/1990.
[1613] FORESTIER François, *TéléObs*, 12/04/2019, https://www.nouvelobs.com/ce-soir-a-la-tv/20190412.OBS11498/music-box-zones-d-ombre.html.
[1614] BONINI François, *Avoir à lire*, 17/08/2017, https://www.avoir-alire.com/music-box-la-critique-du-film.
[1615] Ttnougat, 04/11/2007, http://www.allocine.fr/film/fichefilm-5424/critiques/spectateurs/.
[1616] Akamaru, 21/07/2010, http://www.allocine.fr/film/fichefilm-5424/critiques/spectateurs/.
[1617] Amchi, 16/12/2008, http://www.allocine.fr/film/fichefilm-5424/critiques/spectateurs/.
[1618] Julien D, 16/04/2012, http://www.allocine.fr/film/fichefilm-5424/critiques/spectateurs/.

> contraire du lourd film procédurier auquel on était en droit d'attendre, *Music Box* est une réflexion pertinente sur les thèmes qu'il évoque[1619].

Le contexte historique dans lequel le film s'inscrit est important : l'année 1989 marque le début de la détente dans la guerre froide et plus particulièrement en Hongrie. Durant la Seconde Guerre mondiale, la Hongrie combat aux côtés de l'Allemagne nazie. Après la victoire des Alliés, les Soviétiques s'y installent et favorisent peu à peu l'installation du communisme. En 1949, la Hongrie est rebaptisée République Démocratique de Hongrie après la victoire du parti des travailleurs hongrois aux élections. Matyas Rakosi, qui dirige le pays, exerce une politique autoritaire et répressive. Après la mort de Staline, en 1953, des réformes sont mises en place et le pays évolue vers un peu plus de libéralisme. La politique américaine à l'égard de la Hongrie évolue également : les relations s'améliorent à partir de 1956. La même année, une insurrection a lieu en Hongrie rapidement réprimée par les Soviétiques qui occupent Budapest, font arrêter des milliers de résistants et mettent en place un nouveau gouvernement. L'année 1989 marque la fin de cette longue période de répression et de repli : la direction du parti condamne l'intervention soviétique de 1956 et réhabilite ses victimes. Le 31 janvier, l'URSS annonce le retrait de ses troupes de Hongrie. Un mois plus tard, le pluralisme politique est autorisé par le Parti socialiste ouvrier hongrois. En mai, le gouvernement décide de démanteler le rideau de fer entre la Hongrie et l'Autriche. *Music Box* sort en Hongrie en novembre 1990. Il ne nous pas été possible d'obtenir des informations sur la réception du film en Hongrie mais quelques critiques trouvées sur le site *IMDB* peuvent fournir un indice sur sa réception par une partie du public hongrois. Ainsi, un internaute écrit :

> My father is a Hungarian immigrant who I have wondered where he has a similar "true story". I can say from personal experience that Armin's performances are consistent with my father's outbursts and for me personally were terrifying when seeing the movie[1620].

Un autre est plus précis encore et salue la précision du film :

> I live here in Budapest where part of the story is told. From what I have learned by talking to many people who witnessed the events of the 1956 Revolution,

[1619] Plume231, 11/06/2011, http://www.allocine.fr/film/fichefilm-5424/critiques/spectateurs/.
[1620] Msemmett, 04/07/2003, https://www.imdb.com/title/tt0100211/reviews?ref_=tt_ql_3 : « Mon père est un immigrant hongrois à propos duquel je me suis demandé s'il avait une histoire vraie similaire. Je peux dire d'après mon expérience personnelle que les performances d'Armin correspondent aux colères de mon père et que j'ai été personnellement terrifié en voyant le film ».

> this film accurately depicts the situation, as grim as it is. This was the type of things that really happened. In this film you are spared the gory details, but what is told and the photos that are shown are vivid enough. The buildings on the street where I live today are riddled with pock marks from machine guns. I was here between 90 and 95 just after the country shed communism and witnessed the suspicion on the people's faces on the public transportation. Today (2005), since my return to Budapest, I have found the society to be much different, although the effects of communism can still be seen. People are not so suspicious, although many of those who lived through that horrifying time (late '40s well into the 'mid '50s), still believe that the secret police are a part of the system. This is the degree to which it affected the people. I have been to the places where evil things took place. I was here before the statues of Lenin and Stalin were removed, before the red star was removed from the Parliament, when the Soviet soldiers were still here. Creepy! If you want to know what the history of Hungary was like during this time, you MUST see this film. It is chillingly accurate to history[1621].

Le film obtient un certain succès : dans le monde les recettes s'élèvent à plus de six millions de dollars. Il totalise 759 828 entrées en France[1622]. Le DVD a été réédité en 2010.

3. Les années 2000

3.1 Nichts als die Wahrheit, Roland Suso Richter, Allemagne, 1999

Le film trouve son origine dans un scénario hollywoodien rédigé par Christopher et Kathleen Riley. Les deux auteurs ne parviennent toutefois pas à vendre leur

---

[1621] Steve_2297, 05/11/2005, https://www.imdb.com/title/tt0100211/reviews?ref_=tt_ql_3 : « Je vis ici, à Budapest, où une partie de l'histoire est racontée. D'après ce que j'ai appris en parlant avec de nombreuses personnes qui ont été témoins des événements de la révolution de 1956, ce film dépeint fidèlement la situation, aussi sinistre soit-elle. C'est le genre de choses qui se sont réellement passées. Dans ce film, on vous épargne les détails sanglants, mais ce qui est raconté et les photos qui sont montrées sont suffisamment saisissants. Les bâtiments de la rue où j'habite aujourd'hui sont criblés de marques de mitrailleuses. J'étais ici entre 90 et 95, juste après que le pays se soit débarrassé du communisme, et j'ai été témoin de la méfiance qui se lisait sur les visages des gens dans les transports publics. Aujourd'hui (2005), depuis mon retour à Budapest, j'ai trouvé la société bien différente, bien que les effets du communisme soient encore visibles. Les gens ne sont pas aussi méfiants, même si beaucoup de ceux qui ont vécu cette période horrible (de la fin des années 40 au milieu des années 50) croient encore que la police secrète fait partie du système. C'est à ce point que cela a affecté les gens. Je suis allé dans les endroits où des choses horribles ont eu lieu. J'étais ici avant que les statues de Lénine et de Staline ne soient enlevées, avant que l'étoile rouge ne soit enlevée du Parlement, quand les soldats soviétiques étaient encore là. Ça donne la chair de poule ! Si vous voulez savoir ce qu'était l'histoire de la Hongrie à cette époque, vous DEVEZ voir ce film. Il est d'une précision effrayante pour l'histoire ».

[1622] http://jpbox-office.com.

script. Le scénario est ensuite adapté et réécrit en allemand par Johannes W. Betz. Le projet est mené par Werner Koenig, un producteur allemand basé à Munich. Koenig a déjà collaboré avec Roland Suso Richter sur deux films[1623] plutôt conventionnel et commerciaux. Roland Suso Richter est né l'année de la construction du Mur de Berlin, en janvier 1961 à Marburg-en-Hesse. Deux ans après *Nichts als die* Wahrheit, il réalise *The Tunnel,* un téléfilm inspiré des évènements qui ont suivi la séparation des deux Allemagnes en août 1961 et la construction du mur. Le fait que le film utilise des conventions hollywoodiennes provoque des discussions en Allemagne. Le producteur, Werner Koenig présente le film comme proposant une approche plus distante des crimes nazis, plutôt destinée à faire réagir la jeune génération d'Allemands, bien différente de celle du livre de Goldhagen, *Les bourreaux volontaires de Hitler* qui a suscité la polémique en Allemagne au moment de sa publication[1624]. Koenig concède qu'il n'y aucune base historique pour permettre de relier l'euthanasie à Auschwitz (un des arguments de défense de Mengele dans le film), mais ajoute : « Naturally it is a dead-end, and I knew that the film would not be able find a way out. But still I wanted to keep this aspect in order to build a bridge to today[1625] ».

Pourtant, dans une interview récente, un « collaborateur » de Mengele déclara que celui-ci avait agi non du fait de sa propre interprétation de l'éthique médicale mais avait accompli son travail par pure conviction antisémite, estimant avoir œuvré au « the healing of the world through the elimination of the Jews[1626] ».

Le *Filmboard Berlin-Brandeburg* rejette la demande de financement du film. Les seuls fonds publics proviennent du fonds des films Bavarois et des studios Banlesberg. Götz George, l'acteur principal, décide de financer le film sur ses deniers personnels, apportant la somme d'un million de marks (environ 500 000 euros), tandis que l'équipe et les autres acteurs acceptent temporairement de ne pas percevoir de rémunération. L'acteur affirme : « Every trick for dealing

---

[1623] *14 Tage lebenslänglich (14 Days for Life*, 1997) et *Die Bubi Scholz Story (The Bubi Scholz Story*, 1998).

[1624] GOLDHAGEN Daniel Jonah, *Les bourreaux volontaires de Hitler* [trad. de l'anglais *Hitler's Willing Executioners Ordinary Germans and the Holocaust*], Seuil, Paris 1997.

[1625] Berlin Editorial Board, « After the Truth: An attempt to tackle Germany's past », *World Socialist Web Site*, 13/11/1989, https://www.wsws.org/en/articles/1999/11/nich-n13.html : « Naturellement, c'est une impasse, et je savais que le film ne pourrait pas trouver d'issue. Mais je voulais tout de même conserver cet aspect afin de créer un lien avec le présent ».

[1626] Berlin Editorial Board, « After the Truth… », art. cité : « la guérison du monde par l'élimination des Juifs ».

with this theme is legitimate[1627] », l'actrice jouant le rôle de la femme de l'avocat, Doris Schade ajoutant « this theme has to be dealt with continually, *no matter how*[1628] » . Ce « sacrifice » est utilisé pour la campagne promotionnelle du film, permettant d'en souligner l'importance et l'utilité.

La réception du film par la presse n'est pas très bonne. La façon dont Richter cherche à établir un parallèle entre les crimes du III[e] *Reich* et ceux de la société contemporaine, provoque des réactions négatives. La presse estime que le cas de Mengele, qui est exceptionnel, n'est pas un exemple adéquat pour permettre une réflexion sur la façon dont des nazis « ordinaires » ont simplement suivi les principes éthiques de leur temps. Les critiques relèvent que le film n'explore pas l'idéologie raciale nazie et en particulier, l'antisémitisme radical qui a mené à la Shoah[1629]. Il semble toutefois que cette « imprécision » ait été voulue par le réalisateur et le scénariste, qui ont délibérément choisi la controverse en adoptant une démarche volontairement « choquante ». Richter fait le choix de présenter Mengele sous un aspect « séducteur ». Pourtant, l'aspect monstrueux de son personnage est également exploité par le réalisateur qui en fait un être repoussant physiquement.

Selon Axel Bangert[1630], le film de Richter convoque un certain nombre de références filmiques s'inspire largement de différents genres cinématographiques et plus précisément du thriller *Le silence des agneaux*. *Nichts als die Wahrheit* serait :

> a pastiche of several genres, including the political thriller, the crime thriller, the courtroom drama, and the horror film. Most obviously, the screenplay and cinematography of *Nichts als die Wahrheit* imitate the classic psycho thriller *The Silence of the Lambs* (1991) by Jonathan Demme[1631].

Richter accepterait ainsi « a considerable degree of aesthetic incoherence[1632] ». Selon lui, l'image de Mengele est modelée d'après celle d'Hannibal Lecter (*The*

[1627] « Chaque astuce pour traiter ce thème est justifiée ».
[1628] Berlin Editorial Board, « After the Truth... », art. cité : « ce thème doit être continuellement abordé, par tous moyens possibles ».
[1629] BANGERT Axel, *The Nazi Past in Contemporary German Film: Viewing Experiences of Intimacy and Immersion*, Rochester New York, Camden House, 2004.
[1630] *Ibid*.
[1631] *Ibid*. : « un pastiche de plusieurs genres, dont le thriller politique, le polar, le drame judiciaire et le film d'horreur. Le plus évident est que le scénario et la cinématographie de *Nichts Als die Wahrheit* imitent le classique thriller psychologique *Le Silence des agneaux* (1991) de Jonathan Demme ».
[1632] « un degré considérable d'incohérence esthétique ».

Silence of the Lambs). Richter présente une version de Mengele très complexe : à la fois séducteur, il est également d'une intelligence manipulatrice, repoussant à la fois physiquement et psychiquement.

Bangert trouve dans le film de Richter des allusions à Graf Orlok (Max Schreck) dans le *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau (*Nosferatu, a Symphony of Horror,* 1922) ou au personnage de Kurtz (Marlon Brando) dans *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979). L'acteur principal, Götz George, qui incarne Mengele, a également derrière lui une carrière de « meurtrier de masse » : il est un « serial killer », Fritz Haarmann dans le film de Romuald Karmakar's (*Der Totmacher, The Deathmaker*, 1995) et Rudolf Hoss dans *Death Is My Trade (*Theodor Kotulla, 1977). À l'époque du film, il est l'un des acteurs les plus populaires d'Allemagne. Pour se transformer en Mengele, le maquillage nécessite un travail de trois heures par jour. Richter adopte un point de vue subjectif pour filmer Mengele ; à plusieurs reprises, le spectateur est en effet placé du point de vue de Mengele, comme dans la scène d'ouverture, au cours de laquelle le criminel écrit son journal intime. Cette technique renvoie selon Bangert à un « horror film genre convention illustrating the film's transgressive strategy of seducing the viewer into momentarily assuming Mengele's subjective perspective[1633] ».

La cage de verre dans laquelle Mengele est enfermé durant le procès renforce ce sentiment ; les parois vitrées permettent à la fois à chacun de scruter le criminel et de protéger le public de sa présence dangereuse mais aussi de soustraire le criminel à une éventuelle vengeance des victimes. La caméra ne cesse de faire des allers retours entre plans larges et plans serrés, comme pour souligner la dangerosité du criminel qu'elle semble ainsi contenir. La relation entre le criminel et son avocat relève également d'une certaine ambiguïté : à la fois fasciné et repoussé par Mengele, Peter Rohm oscille entre la volonté de le défendre et l'horreur qu'il lui inspire. Bangert y voit une relation de séduction avec une connotation homosexuelle. La décision de l'avocat de défendre le nazi en dépit de l'opposition de sa femme (qui est juive) entraîne une dégradation des relations du couple. Le revirement de l'avocat lors de sa plaidoirie finale, restaure la paix entre Rohm et sa femme.

[1633] BANGERT Axel, *The Nazi Past…, op. cit*. : « convention du genre du film d'horreur illustrant la stratégie transgressive du film consistant à séduire le spectateur pour qu'il adopte momentanément la perspective subjective de Mengele ».

Au moment de sa diffusion au Festival du film de San Sebastian, le film déclenche un torrent de réactions auprès d'une presse plus exclusivement allemande cette fois : « A vigorous condemnation of Nazism » (*El Mundo*), « a trivial swindle (which) finally ends up defending what it intended to attack » (*El Pais*). « *Nichts als die Wahrheit* is a bold film » (*Die Zeit*, Germany), « a dangerous distortion » (*Berliner Tagesspiegel*), « an exciting courtroom thriller with brilliant performances and guaranteed to lead to controversial discussion» (*Focus)*[1634] ».

L'auteur de l'article paru dans le *World Socialist Web Site* n'est pas enthousiaste et conclut par une sévère critique, estimant que le film élude un examen de la société allemande contemporaine.

Le journaliste Derek Elley (*Variety)* semble moins radical, estimant que le film est astucieux et impertinent :

> Pressing still-sensitive buttons on home turf and throughout the world, "After the Truth" is a slickly lensed, atmospheric courtroom drama with a cheeky premise: What if Josef Mengele, Auschwitz's Angel of Death, were alive and came back to Germany to defend himself in court? As a piece of pure cinema, Roland Suso Richter's movie is a gripping and often surprisingly moving slice of entertainment, flawed mostly by a weak payoff. Toplined by two local stars, Goetz George and Kai Wiesinger, the pic looks certain to rack up at least solid numbers when it opens in Germany Sept. 23; internationally, its fate will be affected by response to its world preem at the Toronto fest and European debut in competition at San Sebastian[1635.]

[1634] Berlin Editorial Board, « After the Truth… », art. cité : « Une condamnation vigoureuse du nazisme » (*El Mundo*), « une escroquerie triviale (qui) finit par défendre ce qu'elle voulait attaquer » (*El Pais*). « *Nichts als die Wahrheit* est un film audacieux » (*Die Zeit*), « une distorsion dangereuse » (*Berliner Tagesspiegel*), « un thriller judiciaire passionnant avec des performances brillantes qui garantit de provoquer une discussion controversée » (*Focus*).

[1635] ELLEY Derek, « Review: *After the Truth* », *Variety*, 13/09/1999, http://variety.com/1999/film/reviews/after-the-truth-1200459146/ : « Appuyant sur des zones sensibles sur le territoire national et dans le monde entier, *After the Truth* est un drame judiciaire à l'atmosphère feutrée, avec une approche audacieuse : et si Josef Mengele, l'ange de la mort d'Auschwitz, était vivant et revenait en Allemagne pour se défendre devant un tribunal ? En tant que pure œuvre cinématographique, le film de Roland Suso Richter est une tranche de divertissement captivante et souvent étonnamment émouvante, mais dont le défaut principal est la faiblesse du dénouement. Porté par deux stars locales, Goetz George et Kai Wiesinger, le film est certain d'enregistrer des chiffres solides lors de sa sortie en Allemagne le 23 septembre. Sur le plan international, son destin dépendra de la réaction à sa première mondiale au festival de Toronto et à ses débuts européens en compétition à San Sebastian ».

Le film est nominé à plusieurs reprises[1636] et Götz reçoit le prix du meilleur acteur au Festival International du Film de Bruxelles (2000). Après avoir été projeté au Festival du film de Toronto, *Nichts als die Wahrheit* est diffusé en Allemagne en septembre 1999 où il rassemble 251 886 spectateurs[1637], puis au Canada, aux États-Unis, en Argentine, à Hong Kong, en Pologne et en Finlande. Il ne sort pas en France.

3.2 Nuremberg, Yves Simoneau, 2000

Le film s'inspire d'un livre de Joseph Persico, *Nuremberg's Infamy on Trial*[1638]. Persico a assisté, tout jeune, au procès et a été très impressionné notamment par le suicide de Göring[1639]. Des années plus tard, il écrit son livre. Son origine remonte à une rencontre avec une femme ayant assisté au procès de Nuremberg et qui lui fournit des retranscriptions du procès. Il décide d'interviewer des procureurs de Nuremberg et des gardiens de prison avec pour objectif d'écrire non un livre sur la justice mais plutôt sur l'histoire humaine : « I didn't want to tell the story as legal history, I wanted to tell it as the human drama it had to have been[1640] »

Il rencontre beaucoup de difficultés pour trouver un éditeur mais les nouvelles exactions commises par Saddam Hussein et leur retentissement dans les années 90 suscitent un regain d'intérêt pour les procès de criminels de masse et relancent son projet. Il signe un contrat avec la maison d'édition Viking. Une fois le contrat d'édition obtenu, il commence ses recherches auprès des archives nationales de Washington puis se rend à la bibliothèque de Roosevelt. Après la publication de son livre, des producteurs de télévision américains dont Turne et Peter Sussman, lui proposent d'adapter son œuvre à la télévision. Mais il s'écoule de nombreuses années avant que l'acteur principal, Alec Baldwin, accepte non seulement de tenir le rôle de Jackson, mais également d'en être le producteur exécutif. Le film est réalisé sous la forme d'une mini-série de quatre heures en deux parties et la production démarre à Montréal le 21 juin 1999 avec un budget initial de 15 millions de dollars. Le film coûtera finalement environ 24 millions de dollars. Le scénario

---

[1636] voir Annexe A.

[1637] http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=12253.

[1638] *Viking,* New York, 1994.

[1639] https://www.youtube.com/watch?v=AUjYGSHg3vg.

[1640] PFEFFERMAN Naomi, « Nuremberg Reprised », art. cité : « Je ne voulais pas raconter l'histoire du point de vue de la justice, mais comme le drame humain que cela a dû avoir été ».

est écrit par David W Rintels, un auteur américain, né à Boston en 1939. Scénariste et producteur, il a reçu de nombreux prix au cours de sa carrière (trois Emmys et trois « Writers Guild Awards »). La réalisation est confiée à Yves Simoneau.
Né au Québec en 1955, Simoneau fait carrière aux États-Unis. Il est essentiellement connu pour *Les fous de Bassan* qui emporte l'Ours d'or au Festival international du film de Berlin en 1987.
Le film est tourné en onze semaines, au Canada essentiellement. Le tribunal est reconstruit dans une usine à Montréal, reproduisant fidèlement la salle du TMI de Nuremberg. Le directeur de la photographie, Alain Dostie, explique qu'il aurait préféré tourner en noir et blanc, mais a dû y renoncer. Il précise « 'It's kind of a convention: TV is in color. There is no discussion[1641] ». Certaines scènes en noir et blanc ont cependant été incorporées au film. Afin de donner une illusion de moindre statisme, Alan Dostie explique avoir trouvé une astuce: « when we came out of the courtroom into corridors we tried to walk as much as possible ».
Nuremberg est diffusé aux États-Unis en deux parties, au cours des soirées des 16 et 17 juillet 2000 sur TNT, au Canada, le 11 septembre 2000 et en France sur la chaîne Historia en janvier 2001. La série est vue par plus de 30 millions de spectateurs dans le monde[1642].
Le film est souvent comparé à *Judgment at Nuremberg*. Yves Simoneau, raconte d'ailleurs avoir vu le film juste avant de démarrer son projet. Il ajoute avoir été surpris[1643] :

> It took me three rental places to find the film, and at each place the clerks did not have a clue about it [...] Nuremberg is now a sort of nonentity to a lot of people. This movie can reintroduce the concept of the trial, which was so important to the 20th century[1644].

Mais, alors que *Judgment at Nuremberg* présente une version fictionnalisée du procès des juristes, le film de Simoneau s'attache au procès historique, tentant d'en

---

[1641] OPPENHEIMER Jean, « Crimes Against Humanity », *American Cinematographer - The International Journal of Film & Digital Production Techniques*, vol. 81, nº 9, 2000, p. 94-103.
[1642] Voir Annexe A.
[1643] ZURAWIK David, « Conscience Effort With clout from Alec Baldwin, TNT puts the horrors of the Third *Reich* into an emotion-packed Nuremberg », *Sun Television Critic*, July 15, 2000.
[1644] « J'ai dû me rendre dans trois magasins de locations pour trouver le film, et à chaque fois, les employés n'en avaient pas entendu parler […] Nuremberg est maintenant une sorte de non-entité pour beaucoup de gens. Ce film peut réintroduire le concept du procès, qui a été si important pour le XXe siècle ».

donner une version sinon complète, du moins la plus fidèle possible. Tout comme Stanley Kramer, Simoneau fait le choix de recourir à des « stars » : Alex Baldwin, Brian Cox, Jil Hennessy, Charlotte Gainsbourg. La prestation de Cox est acclamée : outre le fait qu'il reçoit le Prime Time Emmy Awards pour son rôle, les critiques estiment qu'il vole la vedette à Baldwin. Rob Owen écrit ainsi :

> Although Alec Baldwin is *Nuremberg*'s above-the-title star (and an executive producer), Cox's Goering is the most commanding presence in this frequently engrossing production. […] His « bad guy » steals the spotlight from the heroic prosecutor. He's *Nuremberg*'s most complex and seductive character. *Nuremberg* makes clear how his force of personality blinded others to his unabashed participation in evildoing[1645] ».

Un autre auteur souligne: « Goering, (who) is played chillingly and yet with certain poignant subtleties by Brian Cox[1646] ».

Même si les critiques sont mitigés sur la qualité du film de Simoneau, ils reconnaissent que la prestation de Cox est brillante. Ainsi, Jonathan Perry écrit : « A searing performance by Brian Cox gets doused by a bucket of shameless moralizing too tepid for TV[1647] ». Julie Salamon note que Göring : « gets the best lines[1648] ». Sur le film en général, la presse américaine est assez critique. Ainsi, Naomi Pfefferman estime que la mini-série ne supporte pas la comparaison avec *Judgment at Nuremberg*, qu'elle juge bien plus « grand » :

> *Nuremberg* is sure to be compared in the minds of many viewers to the 1961 classic *Judgment at Nuremberg*, with its cast of Spencer Tracy, Marlene Dietrich, Judy Garland, Montgomery Clift and Burt Lancaster. I recently rented "Judgment" and was absolutely blown away by its performances and

---

[1645] OWEN Rob, « Brian Cox steals Nazi-drama *Nuremberg* », *Post-Gazette TV Editor*, 14/07/2000, http://old.post-gazette.com/TV/20000716owen.asp : « Bien qu'Alec Baldwin soit la vedette de *Nuremberg* (et son producteur exécutif), c'est le Goering incarné par Cox qui a la présence la plus imposante de cette production souvent captivante. [...] Son méchant vole la vedette au procureur héroïque. C'est le personnage le plus complexe et le plus séduisant de *Nuremberg*. *Nuremberg* montre clairement comment la force de sa personnalité a aveuglé les autres sur sa participation sans réserve à la malfaisance ».

[1646] SHALES Tom, « A Chilling Stop in *Nuremberg* », *Washington Post,* 16/07/2000, https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/2000/07/16/a-chilling-stop-in-nuremberg/d367d25a-a094-4fa6-8938-9a415a4d2942/.

[1647] PERRY Jonathan R., *Tyler Morning Telegraph* (Texas), 03/08/2002, https://www.rottentomatoes.com/m/1102961_nuremberg : « La performance saisissante de Brian Cox est noyée dans un seau de moralisme éhonté, trop fade pour la télévision ».

[1648] SALAMON Julie, « Humanized, but Not Whitewashed, at Nuremberg », *The New York Times*, 17/07/2000 : « a les meilleures répliques ».

> stunning moral intensity. *Nuremberg* is not *Judgment at Nuremberg*. It's not that grand[1649].

Alors que Steven Oxman (*Variety)* estime que le film manque de profondeur et de réflexivité : « The result for the TNT event mini is an engaging but mostly unprovocative pic, a decent, slickly packaged, but not especially thoughtful, primer about the true "trial of the century"[1650] ».

En dépit de nombreuses critiques, notamment sur la relation entre Jackson et Elsie Douglas, qu'il juge « intrusive », ou la façon dont le scénariste semble vouloir donner une image « sympathique » des nazis, Tom Shales conclut par ces mots : « At the proverbial bottom line lies the question of whether « Nuremberg » is worth seeing, flaws and all. The answer to that is simply and unequivocally « yes »[1651] ».

Alors que Ralph R Donald estime au contraire qu'il faut : « skip it, all of four hours, and either view the documentary or pick up any one of the excellent books on the subject[1652]». Colin Jacobson est lui ausi sévère :

> The relative lack of courtroom material is *Nuremberg*'s second greatest flaw, as it prefers to show us almost anything other than the actual proceedings. Yes, quite a lot of the movie does take place in the legal locale, but these instances felt forced, as if the filmmakers knew they had to show those parts but they didn't really want to do so[1653].

Greg Raven reconnaît que la série a une utilité certaine, à une époque de renaissance de théories révisionnistes et ajoute : « the inclusion in a TV mini-series of little-known aspects of the shabby post-war treatment of Third *Reich* leaders is itself

---

[1649] PFEFFERMAN Naomi, « Nuremberg Reprised », art. cité : « *Nuremberg* sera certainement comparé dans l'esprit de nombreux spectateurs au classique *Judgment at Nuremberg* de 1961, avec sa distribution composée de Spencer Tracy, Marlene Dietrich, Judy Garland, Montgomery Clift et Burt Lancaster. J'ai récemment loué *Judgment* et j'ai été absolument époustouflé par ses représentations et sa stupéfiante intensité morale. *Nuremberg* n'est pas *Judgment at Nuremberg*. Ce n'est pas aussi grandiose ».

[1650] OXMAN Steven, *Variety*, 10/07/2000, https://variety.com/2000/film/reviews/nuremberg-2-1200463510/ : « Le résultat pour la minisérie événement de TNT est un film engageant, mais peu provocateur, une introduction décente, bien emballée, mais pas spécialement réfléchie, sur le véritable 'procès du siècle' ».

[1651] SHALES Tom, « A Chilling Stop… », art. cité : « En fin de compte, la question est de savoir si *Nuremberg* vaut la peine d'être vu, avec tous ses défauts. La réponse à cette question est simplement et sans équivoque 'oui' ».

[1652] DONALD Ralph R., « Nuremberg », *The American Historical Review*, vol. 106, nº 1, February 2001, p. 306-307 : « Évitez (ce film), et ses quatre heures, et regardez le documentaire ou choisissez l'un des excellents livres sur le sujet ».

[1653] JACOBSON Colin, http://www.dvdmg.com/nuremberg.shtml : « Le manque relatif de matériel judiciaire est le deuxième plus grand défaut de *Nuremberg*, car il préfère nous montrer presque tout autre chose que les procédures réelles. Certes, une grande partie du film se déroule dans le lieu du procès, mais ces passages semblent forcés, comme si les réalisateurs savaient qu'ils devaient montrer ces scènes mais qu'ils ne voulaient pas vraiment le faire ».

proof that the passage of time gives us all a better vantage point on historical events[1654] ». Un auteur du magazine Flickfilosopher[1655] y voit lui aussi une leçon pour l'histoire :

> *Nuremberg* doesn't shy away from complicating issues, from Jackson's affair with his assistant, Elsie Douglas (Jill Hennessy), to the American atrocities of the Japanese internment camps and Hiroshima. But they only serve to support Jackson's contention, and *Nuremberg*'s surmise: that the winning philosophy was the better one not because it never makes mistakes or does wrong but because it is constantly striving to ensure that those mistakes and wrongs are never repeated[1656].

La presse française se fait l'écho de ces critiques. Ainsi François Tonneau (*Le Parisien*) n'est pas convaincu par la prestation d'Alex Baldwin :

> On y fait connaissance avec le procureur Jackson, interprété par un Alec Baldwin très star et un peu lisse, ainsi qu'avec une pléiade d'acteurs qui, de Michael Ironside à Brian Cox et de Charlotte Gainsbourg à Max von Sydow, oublient parfois l'austérité de l'Histoire au profit de leur jeu. L'histoire d'amour entre le procureur et sa secrétaire frise, elle, le ridicule, tant elle est prévisible et inutile. Il reste malgré tout deux heures instructives et respectueuses d'un procès qui, entre autres mérites, a donné un sens à l'expression « crime contre l'humanité[1657].

De nombreuses erreurs factuelles sont relevées par les internautes parmi lesquelles le fait que le film ne montre que quatre juges siégeant alors qu'au TMI il y avait en réalité huit juges. Ou encore que la sentence fût prononcée séparément pour chaque accusé, en présence uniquement celui-ci et non collectivement comme le présente le film. Ou enfin que Jackson présente le Palais de Justice de Nuremberg comme étant celui dans lequel les lois de Nuremberg furent adoptées, alors qu'elles furent en réalité présentées par le *Reichstag* au cours d'un rassemblement annuel du parti

---

[1654] RAVEN Greg, « Made-for-TV Movie More Fair than the 'War Crimes' Trial It Depicts », *Codoh,* 01/08/2000, https://codoh.com/library/document/2912/.
[1655] 17/07/2000, https://www.flickfilosopher.com/2000/07/nuremberg-review.html.
[1656] « *Nuremberg* n'hésite pas à compliquer les choses, de la liaison de Jackson avec son assistante, Elsie Douglas (Jill Hennessy), aux atrocités américaines des camps d'internement japonais et d'Hiroshima. Mais ils ne servent qu'à appuyer l'affirmation de Jackson et la supposition de *Nuremberg* : la philosophie gagnante était la meilleure, non pas parce qu'elle ne commet jamais d'erreurs ou de fautes, mais parce qu'elle s'efforce constamment de faire en sorte que ces erreurs et ces fautes ne se répètent jamais ».
[1657] TONNEAU François, « Une heure de romance et deux heures d'histoire, *Nuremberg* », *Le Parisien*, 10/01/2001.

national socialiste et non au Palais de justice. Sur son blog consacré à l'actualité des récits, François Leroi conseille aux internautes de ne pas aller voir le film :

> si vous voulez en savoir plus sur le Procès de Nuremberg, courez à la bibliothèque la plus proche, consultez, empruntez ou louez des documents de l'époque, lisez des livres sur la question à condition qu'ils fassent preuve de rigueur, allez en discuter avec un éminent professeur, consultez sur Internet tous les sites qui parlent de la Shoah, partez à la recherche des témoins encore en vie... Mais surtout, n'allez pas voir ce film[1658] !!!!

Un internaute réagit à ce commentaire :

> Certes tout n'est pas possible à dire dans ce film sans qu'il devienne soap, mais le plus important devait y être énoncé : les six organisations criminelles : le NSDAP (parti nazi), les SS, SD, la Gestapo, les SA et le haut commandement de l'armée allemande. Pire, un fil rouge, cette secrétaire trop belle pour être vrai (sic), vous avez raison, pathétique[1659].

Sur le site français de critique de cinéma *Sens Critique,* les internautes sont assez sévères, estimant que la série offre une version principalement « américanisée » du procès. Ainsi, un internaute relève : « Les français sont inexistants. Les russes sont des rustres alcooliques à l'inverse des bons anglais. Une grande caricature de la vie en Allemagne et bien sûr la petite histoire d'amour !!!! Décevant[1660] ».

Un autre ajoute :

> Pfff quand je vois la moyenne de ce film… Sérieusement, si vous vous intéressez aux procès de Nuremberg regardez *De Nuremberg à Nuremberg* car ce film -qui se veut être aussi un documentaire- est très très niais. A vouloir embellir la belle nation américaine qui était juste et dans le droit chemin avec un homme courageux pour la représenter le film en devient ridicule[1661].

Cette « américanisation » du procès de Nuremberg est également relevée par les critiques américains, et notamment Colin Jacobson qui ajoute : « It's really Jackson's show, as the movie treats the trials as his to make or break[1662]. ». Il demeure qu'à ce jour, *Nuremberg* est à notre connaissance le seul film de fiction traitant du procès historique avec une volonté affichée de se conformer le plus

---

[1658] Réflexions sur l'actualité, récits d'aujourd'hui et d'hier, accessible à l'adresse http://impassesud.joueb.com/news/jour-de-la-memoire-nuremberg-yves-simoneau-2003.
[1659] Malmedy, 07/04/2007.
[1660] Cocol, 24/11/2014, https://www.senscritique.com/serie/Nuremberg/critique/42039488.
[1661] Gaspard_,17/08/2013, https://www.senscritique.com/serie/Nuremberg/23999012/critiques.
[1662] JACOBSON Colin, http://www.dvdmg.com/nuremberg.shtml : « C'est vraiment le show de Jackson, car le film traite des procès comme s'il s'agissait de sa réussite ou de son échec ».

possible à la réalité. Steven N. Lipkin relève d'ailleurs que le film de Simoneau se veut surtout cohérent :

> [*it*]devotes its narrative energy to developing a coherent sense of the how the principal figures involved responded to the events surrounding the Nuremberg war trials. In adapting its historical subject matter the miniseries does the work of docudrama in the most literal sense : it dramatizes documents, so as the interaction of documentary material in a docudramatic context is itself performative[1663].

Simoneau s'attache à un point de vue américain, certes, mais le procès de Nuremberg n'était-il pas mené principalement par les États-Unis ? Il met en scène les interrogations de l'équipe juridique : qui inculper, quelle loi choisir, quelle est la légitimité du tribunal ? Les réunions entre Alliés et les pressions exercées par les différentes parties au procès sont présentes ainsi que la complexité pour l'accusation de faire face aux accusés, principalement à Göring. *Nuremberg* met admirablement en scène le « trial » à l'anglo-saxonne, montrant à la fois son aspect de « spectacle » et les difficultés du procureur à mener sa mission face à la possibilité donnée aux accusés, par la procédure de *common law*, de témoigner.
Certes, le film n'échappe pas aux travers du *docudrama* qui consiste à introduire de la « romance » pour permettre sans doute d'alléger une intrigue qui autrement, pourrait paraître pesante au spectateur.

3.3 Hunt for Justice, Charles Binamé, Canada, 2005

Le téléfilm, une coproduction Canado-Allemande trouve son origine dans une commande de la chaîne Canadienne CTV qui cherche à remplir son programme « *Heroes, Champions and Villains* ». Le scénario est confié à Ian et Riley Adams ainsi qu'à Michelle Lovretta. Ian Adams est un journaliste d'investigation à l'origine, et auteur de nombreux romans. Le réalisateur, Charles Binamé, est né en 1949 en Belgique et a émigré au Canada à l'âge de sept ans. Tôt dans sa vie, il se passionne pour sa terre d'élection et voyage dans tous les coins de la province pour

[1663] LIPKIN Steven N., *Docudrama Performs the Past: Arenas of Argument in Films based on True Stories*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 98 : « [Elle] consacre son énergie narrative à développer un sens cohérent de la façon dont les principales personnalités impliquées ont réagi aux événements entourant les procès de guerre de Nuremberg. En adaptant son sujet historique, la mini-série fait le travail du docudrame au sens le plus littéral du terme : elle théâtralise des documents, de sorte que l'interaction du matériau documentaire dans un contexte docudramatique est en elle-même une performance ».

«l'investiguer et l'investir». Il chasse, canote, campe, tombe amoureux d'une Amérindienne. Il raconte : « Je me suis inscrit dans le paysage. C'est vraiment un choix d'immigrant que j'ai fait[1664] ». En 1974, il signe le documentaire *Juste pour partir le monde* qui raconte le quotidien des Montagnais de Bersimis[1665]. Il réalise aussi des œuvres à propos de personnages fictifs ou réels qui ont marqué l'imaginaire collectif, comme Maurice Richard et Séraphin Poudrier. Il explique :

> C'est important, parce que ça parle de nous. Nous sommes la somme des gens qui nous ont précédés. Mais il faut le réaliser, il faut en tenir compte, et ce, que nous aimions ou pas ces personnages. Il faut nommer nos réalités désirables et non désirables, parce que nous sommes faits de tout ça aussi.

Pour les besoins du film, il va assister au procès Milosevic. Il raconte avoir été fasciné par la froideur de l'accusé et son aspect manipulateur. Il est impressionné par le personnage de Arbour : « Faire un film sur une vraie personne qui vit aujourd'hui, c'est la première fois que je fais ça. C'est une situation qui m'oblige à un immense devoir de rigueur, pour ne pas trahir les faits[1666] ».

Il ajoute :

> Elle n'était pas bien perçue au début, ajoute le réalisateur. Elle avait rendu quelques décisions controversées comme juge au Canada et, lors de son arrivée à La Haye, elle était perçue comme un rat de bibliothèque. […] Pour la première fois, comme cinéaste, je sens que je peux jouer un rôle pour faire avancer une cause. Je ne suis pas un porte-étendard, mais Louise Arbour, c'est quelqu'un qui est au service de la justice sur le plan international. Son travail est exemplaire, alors qu'aujourd'hui il se produit encore des exactions partout dans le monde.

CTV investit deux millions dans le film, une somme qui dépasse ce qu'un réseau québécois verse habituellement. Le coût de production total du film est de six à sept millions de dollars. L'équipe de tournage se déplace à La Haye, mais aussi en Allemagne et au Canada. C'est Wendy Crewson qui est choisie pour incarner la célèbre procureure. Wendy Crewson est une actrice canadienne très connue pour

---

[1664] LAUZON Véronique, « Charles Binamé : le goût du risque », *La Presse+,* Arts Cinéma, 22/09/2017, https://plus.lapresse.ca/screens/f8770485-a7a5-4dec-8845-995d170d63f3__7C___0.html.

[1665] Les Montagnais sont aujourd'hui appelés les Innus. Pessamit est la réserve des la bande des Innus de Pessamit située au sud-ouest de la Baie-Comeau sur la côte nord du fleuve Saint-Laurent au Québec.

[1666] CAUCHON Paul, « Charles Binamé plonge dans la réalité », *Le Devoir*, 24/03/2006, http://www.ledevoir.com/culture/cinema/105178/charles-biname-plonge-dans-la-realite.

ses rôles à la télévision. Elle a joué également dans des films de cinéma aux côtés d'acteurs renommés : Harrison Ford, Robert Redford, Helen Mirren. Elle raconte avoir étudié, avec l'équipe du tournage, des heures d'archives. Elle reprend non seulement les dialogues de Louise Arbour, mais aussi sa façon d'enlever ses chaussures après une journée de travail. Pour son rôle dans le film de Binamé, elle reçoit le FIPA d'or de la meilleure interprétation féminine en 2006. Le célèbre acteur américain William Hurt figure également dans le casting ; il incarne le général britannique Mortimer, qui finit par accepter d'apporter son aide à Arbour. Deux autres acteurs, John Corbet et Leslie Hope, plus connus pour leurs rôles dans des séries *(Sex and the City* et *24 heures*) figurent également dans le téléfilm. Le film est diffusé alors que le procès de Milosevic est en cours au TPIY. Il décède un an plus tard, avant qu'un jugement puisse être prononcé. *Hunt for Justice* intervient donc à un moment où l'espoir que le criminel soit enfin jugé et condamné pour les crimes de masse commis en ex-Yougoslavie.

Au moment où Binamé tourne son film, ce n'est plus Louise Arbour qui occupe la place de procureur des TPI. Peu après la publication de son acte d'accusation à l'encontre de Milosevic, le 27 mai 1999, elle a été nommée juge à la Cour Suprême du Canada, et été remplacée aux fonctions de procureur des TPI par la Suissesse Carla Del Ponte. En février 2004, Arbour sera nommée haut-commissaire de l'ONU aux droits de l'homme, poste qu'elle occupera jusqu'en 2008. Le film de Binamé se situe dans la période comprise entre la nomination de Louise Arbour au TPIY (en 1996) et l'arrestation de Milosevic à Belgrade le 1er avril 2001. Le procès démarre le 12 février 2002. Il se veut fidèle à la chronologie des faits. Il débute avec l'arrivée de Arbour à La Haye et sa prise de fonction, suivie des premiers actes d'accusation et de l'arrestation de Kovasevic (juillet 1998) et Dokmanovic (juin 1997) et de leurs procès interrompus par le suicide de l'un et la crise cardiaque de l'autre. Les positions de la communauté internationale sont largement développées avec des extraits notamment de l'allocution de Clinton annonçant le déclenchement de l'opération « Forces Alliées »[1667]. Le film se termine avec l'acte d'accusation de Milosevic et son arrestation.

[1667] Il s'agit d'une opération militaire de bombardement par l'OTAN de cibles serbes du 24 mars au 10 juin 1999 décidée en riposte notamment au massacre de Račak, mais aussi pour protéger les populations albanaises du Kosovo des exactions serbes. L'opération, qui devait durer quelques jours, le temps de ramener Milosevic à la table des négociations, se prolonge pendant 78 jours.

Florence Hartmann se montre très critique à l'égard de la version de Binamé, même si elle estime que le personnage d'Arbour est très fidèle à son inspiratrice. Elle relève de nombreuses erreurs historiques :

> Le personnage du procureur, Louis Arbour, est très fidèle. C'est sans doute la plus grande valeur du film […] Autorité et humanité (est-elle humaine parce qu'elle est mère, l'argument est vraiment simpliste, affligeant même mais cela est une autre histoire). Le personnage du traducteur relève de la pure fiction car il combine plusieurs rôles entièrement séparés dans la réalité mais ce "conglomérat" est utile pour l'efficacité de l'histoire.
>
> Dokmanovic n'a pas été arrêté par les forces spéciales britanniques mais polonaises et piégé par le chef de la mission ONU en Slovénie orientale, l'américain Jack-Paul Klein. J'imagine que l'histoire vraie et connue a été contournée car « borderline » […]. Cette erreur n'a aucune incidence sur la valeur du film. Prijedor, le camp d'Omarska, le plus grand théâtre des viols en Bosnie, c'est faux (sauf peut-être pour les violences sexuelles contre les hommes). Théâtre oui, hélas il y en a eu beaucoup plus de viols de femmes et adolescentes encore ailleurs […] Les haines ancestrales : le couplet de l'interprète sur une haine si ancienne qu'elle est ancrée dans la moelle est choquante car cette haine n'existait pas en Bosnie (même peuple scindé en trois religions qui a survécu à toutes les Occupations grâce à une solidarité « alternée ») et que les victimes ne se sont pas enfuies justement parce qu'elles pensaient qu'elles n'avaient rien à craindre de leurs voisins (sauf des milices venues de Serbie ou de Croatie). La scène du traducteur dans la prison est ridicule. Aucun membre du parquet n'a le droit d'entrer au centre de détention (les interrogatoires se faisaient dans les bureaux du parquet, dans le bâtiment du tribunal). La scène suggère une « vulnérabilité » des accusés, exposés à la « rage » des victimes. C'est pourtant bien le contraire et de ce point de vue Störm est beaucoup plus réaliste.
>
> La partie 1999 (Kosovo) à l'exception de Louise a la frontière Kosovo-Macédoine, le reste est très très approximatif. Le cliché des alliés (ici UK) livrant des caisses de preuves au parquet marche peut-être pour Nuremberg mais pas pour le TPIY ni même pour le TPIR. Hélas.
>
> Milosevic est un personnage bien trop entré dans l'Histoire" pour permettre au scénario tant de libertés : Milosevic n'a jamais cherché à s'enfuir. Inculpé en avril 1999 (comme le montre le film), il organise des élections anticipées six mois plus tard persuadé que tant qu'il sera « en exercice » il restera

> intouchable. Élections qu'il perd. Ensuite, il ne s'enfuit pas non plus car il a passé un « deal » avec le nouveau président, l'armée et les services secrets serbes pour que la Serbie ne le livre pas. (Raté le premier ministre Zoran Djindjic s'en débarrasse presque immédiatement en passant un deal avec Del Ponte au printemps 2001). La fin du film : on aurait aimé qu'elle soit vraie. Louise s'en va en ayant inculpé Milosevic mais uniquement pour le Kosovo. À son grand regret. Elle s'aperçoit que son adjoint (Graham Blewitt, un Australien) n'a mis aucune équipe pour enquêter sur les responsabilités du président serbe en Croatie et en Bosnie, persuadé qu'il ne serait jamais livré et que tout effort serait donc du temps et de l'énergie de perdu !!! Milosevic est inculpé pour la Croatie APRÈS son arrestation (et sa livraison le 28 juin 2001 à La Haye), en octobre 2001 puis, pour la Bosnie, en novembre 2001, SOIT plus de deux ans après son inculpation par Louise Arbour relative au Kosovo. (Del Ponte prend la relève de LA début septembre 1999). Enfin, la scène du général de l'OTAN (le Français je crois) avec son couplet sur quelque chose comme une Troisième Guerre mondiale si les arrestations en Bosnie par les troupes de l'OTAN se poursuivent est affligeante. Les raisons étaient beaucoup plus triviales qu'une potentielle réaction de Milosevic avec le soutien de Eltsine et de la Chine !!!! Milo n'est pas Assad (sauf en tant que criminel) et les Balkans ne sont pas la Syrie (dans le sens pas d'alliés puissants et de jeu de puissances régionales. Les Occidentaux avaient peur pour les 70 000 soldats de l'OTAN, le plus gros déploiement de l'OTAN depuis sa création), chargés de maintenir la paix en Bosnie = vulnérabilité des soldats de la plus puissante coalition armée au monde s'ils étaient enlisés dans le bourbier balkanique, terrain accidenté, vallonné, risque de « guérilla » si les fanatiques serbes reprenaient les armes. Sans doute trop trivial pour le scénario ou le roman national[1668] !

Morgane Le Houssel abonde dans le sens de Florence Hartman :

> […] ce film reste une fiction, avec notamment le personnage de l'interprète inventé pour le film. Aussi, la présence de la magistrate à la frontière de la Macédoine ne s'est, dans les faits, pas déroulée de nuit et, dans la fiction lorsque le personnage de Louise Arbour est bloqué à la frontière du Kosovo elle y décide « We're going after Milosevic ». Or, c'est bien avant cet événement qu'elle a décidé de mener des enquêtes pour l'inculper[1669].

[1668] Florence Hartmann, entretien personnel, septembre 2017
[1669] LE HOUSSEL Morgane, « Louise Arbour… », art. cité.

Pourtant, Arbour semble avoir donné son accord à la réalisation du téléfilm. Elle explique :

> Ce n'est pas un documentaire mais [...] cela rend bien une époque, un effort, et puis cela a permis de vulgariser dans l'opinion publique canadienne, […] ça passait beaucoup à la télévision. Cela a fait comprendre un peu aux gens qu'on était des gens ordinaires, on faisait un travail difficile[1670].

Nicolas Renaud est lui aussi assez critique, qualifiant même le film de « simpliste » :

> Réalisant le téléfilm simpliste sur Louise Arbour et son travail au tribunal de l'ex-Yougoslavie, le cinéaste Charles Binamé déclarait sur les ondes de Radio-Canada qu'il abordait ainsi une « nouvelle dimension de son travail », qu'il désirait maintenant pouvoir « faire sa part pour l'humanité », « s'exprimer contre les injustices », enfin, l'habituel discours humaniste dont se drapent les créateurs médiocres mais sensibles. Pourtant, Binamé n'a exécuté qu'une commande de téléfilm standardisé, dans lequel les questions et les zones d'ombre d'une situation extrêmement complexe (et déjà mal éclairée par les médias) furent réduites à quelques fragments de surface, pour mieux faire place au portrait stéréotypé d'une « femme d'action »[1671].

Les commentaires, peu nombreux des internautes, sont eux aussi sévères. Sur le site *Imdb* on peut ainsi lire un spectateur hollandais qui estime que : « the film is, regrettably, also replete with ludicrous mistakes and misconstruals, poor acting and clichés. [...] Watch this film only if you can't be bothered reading a good book on the subject[1672] ». Un autre spectateur, canadien, va même plus loin, estimant que les personnages sont grotesques :

> Lazy movie made by a lazy director. The characters are grotesque. Despite the tragic of this war, there is no emotion at all in the movie. Symbolism is artificial and inefficient. [...] This movie is only an advertisement, an empty elegy to a woman who is not a hero. She worked for United Nations. Remember UN failed to protect civilians at Srebrenica. Who are the true heroes of this war? A Canadian judge leading post-mortem trial for atrocities

---

[1670] *Ibid*.

[1671] RENAUD Nicolas, « Reconstitutions, entre le réel, rentable et le manque d'imagination », *Hors Champ*, juillet 2006, https://horschamp.qc.ca/spip.php?article228.

[1672] Author from Netherlands, Great subject, bad movie, 16/08/2007, https://www.imdb.com/user/ur49324647/b : « [...] le film est, malheureusement, également truffé d'erreurs ridicules et d'interprétations erronées, de mauvais acteurs et de clichés. [...] Ne regardez ce film que si vous ne pouvez pas vous donner la peine de lire un bon livre sur le sujet ».

> that happened mostly because her organization failed to prevent them? Where is the criticism in this movie[1673] ?

Un internaute, *Kandit1* trouve le sujet passionnant, mais avertit les autres spectateurs : « don't use this low budget movie as a source for insight in to this topic[1674] ». Sur le site Rotten Tomatoes, une seule revue du film, celle de « Jim H », est assez critique, reconnaissant toutefois que le film est intéressant sur le plan éducatif et permet au novice d'avoir une première approche du conflit en ex-Yougoslavie :

> Rather, all of the characters' motivations and interactions are instantly clear. We immediately know the uncompromised and uncompromising hero, the troubled hero, and what the prestige is going to be. What is more, there is very little conflict between the characters we meet. The conflict is solely external to the events on screen, and that fails to adequately compel. However, if you're unaware of the events of the Bosnian conflict, this isn't a bad start for historical education[1675].

Dans ce concert de critiques, un journaliste du *Monde* est plus clément et estime que : « cette fiction à base documentaire n'a pas la force et la puissance narrative de *Warriors* mais raconte bien, malgré son ton un peu anecdotique, l'inertie des grandes puissances[1676] ». Pourtant, le film remporte le prix du meilleur film de télévision aux Gemini Awards[1677] en 2006. Un DVD est édité en novembre 2006.

[1673] June-930 from Canada, 08/04/2006, https://www.imdb.com/user/ur49324647/ : « Film paresseux fait par un réalisateur paresseux. Les personnages sont grotesques. Malgré le caractère tragique de cette guerre, il n'y a aucune émotion dans le film. Le symbolisme est artificiel et inefficace. [...] Ce film n'est qu'une publicité, une élégie vide à une femme qui n'est pas une héroïne. Elle travaillait pour les Nations Unies. Rappelez-vous que l'ONU n'a pas protégé les civils à Srebrenica. Qui sont les vrais héros de cette guerre ? Un juge canadien menant un procès post-mortem pour des atrocités qui ont eu lieu principalement parce que son organisation n'a pas su les empêcher ? Où est la critique dans ce film ? ».

[1674] kandit1, 20/08/2015, https://www.imdb.com/user/ur49324647/ : « Ne prenez pas ce film à petit budget comme une source d'information sur ce sujet ».

[1675] Jim H., 29/09/2010, https://www.rottentomatoes.com/m/hunt_for_justice : « Au contraire, toutes les motivations et interactions des personnages sont immédiatement claires. Nous identifions immédiatement le héros intransigeant et intransigeant, le héros troublé, et ce que sera le prestige. Qui plus est, il y a très peu de conflits entre les personnages que nous rencontrons. Le conflit est uniquement externe aux événements qui se déroulent à l'écran, et cela ne parvient pas à convaincre de manière adéquate. Toutefois, si vous n'êtes pas au courant des événements du conflit bosniaque, ce n'est pas un mauvais début pour une éducation historique ».

[1676] C.H., « 18.00 France 5 Srebrenica, une chute sur ordonnance, Dix ans après, retour sur les massacres de Bosnie », 09/07/2005, https://www.lemonde.fr/import/article/2005/07/09/18-00-france-5-srebrenica-une-chute-sur-ordonnance_671116_3544.html.

[1677] Les Gemini Awards sont des prix remis par l'Académie canadienne du cinéma et de la télévision pour les productions télévisuelles anglophones réalisées au Canada.

Si l'audience est essentiellement canadienne, ce qui explique le peu de réactions de la presse française notamment, un autre film, cette fois-ci de cinéma[1678], qui se penche également sur le personnage d'un procureur au TPIY, va toucher un plus large public, trois années plus tard.

3.4 Sturm, Hans-Christian Schmid, Allemagne, 2008

Sturm, (*Révélation* en français), est réalisé par un Allemand, Hans-Christian Schmid sur la base d'un scénario écrit par Bernd Lange, allemand lui aussi. Lange est alors au début de sa carrière de scénariste. Né en Allemagne en 1974, il a déjà collaboré avec Schmid pour *Requiem* (2006), film qui a obtenu une nomination pour le Prix du cinéma allemand. Il est également l'auteur du scénario de *Am Ende kommen Touristen* (*Et puis les touristes*, Robert Thalheim, 2007), film produit par Hans-Christian Schmid et dans lequel l'acteur Alexander Fehling, qui joue dans *Sturm*, est également présent. Hans-Christian Schmid est né en 1965 en Allemagne, dans une petite ville de Bavière. Diplômé en mise en scène de la *Hochschule für Fernsehen und Film d*e Munich et en scénario de l'Université de Southern California de Los Angeles, Hans-Christian Schmid est aussi producteur depuis 2004 avec sa société 23/5 Filmproduktion et membre du parti des Verts. Il a déjà abordé dans ses films des sujets à fort engagement socio-politique. Pour *Sturm*, il a choisi de tourner caméra à l'épaule, afin d'« offrir une liberté de mouvement maximale à ses comédiens et pour accentuer les moments les plus émouvants[1679] ». Le film, qui a coûté la somme de six millions d'euros, a été tourné à Sarajevo, Berlin, Cologne, ainsi que dans les studios de Trollhattanen en Suède et aux Pays-Bas. Lors d'une interview, Schmid explique la genèse de son projet :

> Après *Requiem,* nous étions à la recherche d'un sujet que l'on pouvait raconter à la façon d'un thriller ou du moins comme un drame incluant certains éléments caractéristiques d'un thriller. Nous aimons les films du courant « New Hollywood ». L'une des qualités de ces films réside dans le traitement continuel d'un thème contemporain et dans les efforts fournis pour le retranscrire au cinéma de façon captivante. C'était l'un de nos objectifs avec *La Révélation*. À la recherche d'un sujet approprié, nous sommes tombés sur un article parlant du Tribunal de La Haye et d'une procureure allemande qui

[1678] *Hunt for Justice* était un téléfilm.
[1679] Morceaux choisis de la conférence de presse donnée par le réalisateur au festival de Berlin, en 2008, 04/09/2009, https://cineuropa.org/fr/interview/112493/.

> y travaille. Nous lui avons rendu visite, l'avons interrogée et ainsi est née l'idée d'utiliser un tel caractère comme protagoniste[1680].

Le scénariste, Bernd Lange, ajoute :

> En premier lieu, nous avons voulu raconter une histoire qui se focalise sur la relation entre la procureure et le témoin. Nous nous sommes rendus par la suite à La Haye et en Bosnie afin de tester la vraisemblance de notre histoire à travers des discussions et impressions. Nous voulions être sûrs que le scénario correspondait à la réalité. Nous avons tenté de créer une sorte de réalité condensée en évitant d'ajouter des effets dramaturgiques artificiels ; la distinction entre réalité et fiction est par conséquent compliquée.

Les deux hommes préparent leur projet avec minutie : ils visionnent des heures de documentaires sur le TPIY, vont à la rencontre de juges, d'avocats du TPIY, de proches de victimes et de témoins. Ils se rendent à Zagreb, Sarajevo, et Banja Luka. Ils s'entretiennent également avec des journalistes, des hommes politiques, des militants des droits de l'homme. Ces recherches les renforcent dans leur conviction que leur film est nécessaire. Schmid admet cependant : « On a compris qu'à un moment donné il faut arrêter les recherches et mettre de côté cette documentation. Il s'agit alors d'inventer une histoire en évitant de se laisser envahir et inhiber par cette masse d'informations[1681]». À la question : « Pourquoi l'industrie du film a-t-elle mis autant de temps avant d'aborder ce sujet ? Quel est le message du film par rapport au travail du tribunal ? », il répond :

> Je ne sais pas pourquoi cela a pris autant de temps. Je suppose que c'est parce que c'est un sujet très complexe. Je pense également que ce qui se passe à La Haye (Pays-Bas) n'est peut-être pas, à première vue, considéré comme une matière adéquate pour un film de fiction. Beaucoup de gens s'en dissuadent en se disant que l'ensemble du processus va être très compliqué. Je pense que ce qui est important, c'est de voir comment fonctionne le Tribunal Pénal pour l'ex-Yougoslavie. Ce que nous souhaitions critiquer, c'est simplement la pression du temps. La stratégie des Nations Unies est effectivement de fermer le TPIY. Bien sûr, nous nous sommes rendus compte qu'il existe des groupes différents. Ils peuvent être adversaires, mais ils font tous partie intégrante d'un même ensemble et personne, ni les plaignants ni la défense, ne veut être sous

---

[1680] Dossier de presse du film accessible à l'adresse http://cineworx.ch/cargo/uploads/STU-dossierdepresse.pdf.

[1681] Entretien avec Hans-Christian Schmid, réalisateur, et Bernd Lange, scénariste de *La révélation*, http://www.cinemotions.com/interview/92291.

> la pression du temps. Certaines questions restent ouvertes. C'est ce que nous avions à l'esprit et nous espérons que ce tribunal ne va fermer ni en 2010 ni en 2011. Avec notre film, ce que nous pouvons faire, c'est créer une prise de conscience du public et faire diminuer la pression du temps sur les témoins[1682].

Schmid insiste sur la complexité du sujet et la difficulté à représenter cette justice au cinéma. Avec Lange, ils choisissent de ne pas montrer la guerre et les exactions commises durant celle-ci. Ils s'expliquent sur cette décision :

> Je trouve que les flash-back ne fonctionnent que dans de rares cas au cinéma. La narration cinématographique devrait aller de l'avant. Les crimes de guerres commises il y a quinze ans ne sont pas le sujet du film, mais les répercussions et les séquelles de celles-ci. C'est contre elles que Mira doit lutter. Le moindre élément peut briser son équilibre fragile.

Schmid réunit un casting international :

> Nous tenions à refléter le caractère international du TPIY dans les personnages. Nos acteurs viennent d'Angleterre, de Bosnie, de Croatie, d'Allemagne, du Danemark, de Suède et des Pays-Bas. Nous avons travaillé avec plusieurs agences de casting de ces pays, mais il est évidemment beaucoup plus difficile d'évaluer leurs suggestions quand on n'a aucune idée du bagage des différents acteurs. Je ne savais rien, par exemple, des acteurs bosniaques, croates ou serbes. Avec Orijana Kuncic, notre responsable de casting de Sarajevo, nous avons passé trois jours à auditionner une soixantaine d'acteurs à Zagreb, à Belgrade et à Sarajevo[1683].

Le rôle de Hannah Maynard est confié à l'actrice néo-Zélandaise, Kerry Fox, connue pour son rôle dans le film de Jane Campion, *An Angel At My Table* (1990) pour lequel elle remporte le prix de la meilleure actrice (Prix du cinéma et de la télévision de Nouvelle-Zélande). Le personnage de Maynard est inspiré de celui de la procureure Hildegard Uertz-Retzlaff[1684]. Pourtant, les deux femmes ne se rencontreront pas afin que, selon Schmid « Kerry se sente libre de trouver sa propre tonalité sans essayer d'imiter quelqu'un[1685] ». Fox se prépare au rôle avec l'aide de Florence Hartmann, conseillère historique du film, et qui l'aide à comprendre

---

[1682] Morceaux choisis de la conférence de presse donnée par le réalisateur au festival de Berlin, en 2008, 04/09/2009, https://cineuropa.org/fr/interview/112493/.
[1683] Entretien avec Hans-Christian Schmid, réalisateur, et Bernd Lange, scénariste de *La révélation*, http://www.cinemotions.com/interview/92291.
[1684] Hildegard Uertz-Retzlaff est une procureure allemande en charge notamment de l'accusation dans le procès Karadzic.
[1685] Entretien avec Hans-Christian Schmid, réalisateur, et Bernd Lange, scénariste de *La révélation*, http://www.cinemotions.com/interview/92291.

certains détails liés à l'instruction des procès et au fonctionnement global du TPI. Kerry Fox s'identifie rapidement à Maynard qui est un personnage *à priori* froid et peu séduisant :

> […] j'ai cherché à me rapprocher d'elle, à savoir ce qui lui fait aimer son boulot. Les avocats qui se battent pour les droits de l'homme sont hyper motivés. C'est presque une vocation. Ils sont plus obsédés par leur boulot que la plupart des autres gens. C'est un rôle très complexe car au fond, le personnage principal de l'histoire, ce n'est pas elle. Tout est accompli par d'autres personnages. Elle est en conflit avec d'autres personnes mais ne semble pas maîtriser parfaitement ses propres actes. Pour trouver le ton qui convenait au film, j'ai parfois eu l'impression de faire un numéro d'équilibriste. Les autres personnages ont toute une palette d'émotions à exprimer. […] Au début de l'histoire, elle est prête à une métamorphose, mais elle n'a pas encore trouvé le moyen de l'accomplir[1686].

L'actrice roumaine Anamaria Marinca incarne Mira Arendt. Elle accède à la notoriété en 2005 en gagnant le BAFTA de la meilleure interprétation féminine pour son rôle dans la série télévisée de British Channel *Sex Traffic* réalisée par David Yates. Elle débute au cinéma dans *4 mois, 3 semaines, 2 jours*, qui remporte la Palme d'Or en 2007. Ce film lui rapporte entre autres le prix du film européen et le prix de la meilleure actrice au festival international de Stockholm. Au départ, Schmid privilégie le choix d'une actrice bosniaque pour ajouter au réalisme, mais son directeur de casting le convainc de choisir Anamaria Marinca. L'actrice, qui vit à Londres, apprend pour son rôle des textes en bosniaque pour les besoins de son film. Alexander Fehling, un acteur allemand qui est le procureur Radmann dans *Im Labyrinth des Schweigens*, incarne Patrick Färber. Rolf Lassgård (Jonas Dahlberg, l'amant de Hannah) est suédois. Stephen Dillane (Keith Haywood, l'adjoint de Hannah) est anglais. Kresimir Mikic (Alen Hajdarevic, le frère de Mira) est croate. Tarik Filipovic qui incarne le criminel Banovic est né en Bosnie Herzégovine. Le film est tourné en anglais, car « la langue allemande (n'a) aucune place au tribunal[1687] ». Sans doute aussi pour trouver une langue commune aux acteurs tous issus de pays et de langues différents.

[1686] Entretien avec Kerry Fox – Hannah Maynard, https://www.cinemotions.com/La-Revelation-tt77181/interviews/interview-92301.
[1687] http://cineworx.ch/cargo/uploads/STU-dossierdepresse.pdf.

Sturm est d'abord projeté au personnel du TPIY, ainsi que Schmid s'y était engagé. L'accueil est enthousiaste selon le réalisateur. Il est ensuite présenté au cours de plusieurs avant-premières parrainées par des personnalités comme Bernard Kouchner ou Daniel Cohn-Bendit qui offre son soutien lors d'une projection exceptionnelle à l'UGC Les Halles (Paris). Florence Hartmann assiste à certaines projections. Le film est également présenté au ministère des Affaires étrangères. En Europe, le film totalise un nombre d'entrées de 120 819 spectateurs, dont plus de 72 000 en France[1688]. L'accueil critique de la presse est plutôt bon[1689].

Florence Hartmann qui a collaboré au scénario en tant que spécialiste de la justice en ex-Yougoslavie est enthousiaste : « Je dois dire que le film parle plus que n'importe quel livre, n'importe quel récit. Et je suis scotchée à chaque fois que je le vois1690».

La presse anglo-saxonne est plutôt enthousiaste : « This is a fighter for justice whose bruises we can feel[1691] », « harrowing, provocative and deeply probing yet quite involving[1692] » ; « A political thriller with real-world resonance[1693] », « *Storm* unfolds in a straightforward manner and doesn't resort to using wartime flashbacks to manipulate the viewer. It intelligently presents its case, showing how one or two courageous people can battle the forces of evil and indifference[1694] », « Although fictional, the film is an incredible window into the ambiguity of trying war criminals after a precarious peace settlement compared with Nuremberg, where an enemy had been defeated[1695] ».

La presse française est plutôt unanime pour saluer le travail de Schmid qui, il est vrai, s'attaque à un sujet peu connu du public[1696].

[1688] *Lumière*, database on admissions of films released in Europe. http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=32991.

[1689] Voir Annexe B

[1690] LAGERWALL Anne, « Quand la justice pénale internationale tient le premier rôle », contribution citée, p. 266.

[1691] SHOARD Catherine, *The Guardian*, 25/03/2010.

[1692] THOMAS Kevin, *Los Angeles Time*, 13/11/2009.

[1693] HOLDEN Stephen, *New York Times*, 30/10/2009.

[1694] HELLER Billy, *New York Post*, 30/10/2009.

[1695] *Political Film Society*, 15/11/2009 : « C'est un combattant pour la justice dont nous pouvons sentir les blessures ». « Déchirant, provocant et profondément probant et pourtant tout à fait engageant ». « Un thriller politique avec une résonance dans le monde réel ». « *Storm* se déroule de façon honnête et n'a pas recours à des flashbacks du temps de guerre pour manipuler le spectateur. Il présente intelligemment son cas, montrant comment une ou deux personnes courageuses peuvent combattre les forces du mal et l'indifférence ». « Bien que fictif, le film est une incroyable fenêtre sur l'ambiguïté qu'il y a à juger des criminels de guerre après avoir passé un accord de paix précaire en comparaison avec Nuremberg, où l'ennemi a été vaincu ».

[1696] Voir plus loin dans ce travail une revue des critiques françaises.

Certaines critiques sont élogieuses ; Amélie Dubois (*Les Inrockuptibles*) écrit ainsi :

> Académique, bien dosé, le film n'égale pas le traitement nettement plus personnel et novateur de sujets d'actualité par Christian Petzold, mais fait preuve d'un savoir-faire efficace et parvient à dresser un portrait sensible de deux femmes, l'une procureure, l'autre témoin, devant choisir entre leur confort et leur conscience.
>
> Délesté de ses prétentions formelles, Schmid avance sur un mode mineur qui lui sied bien[1697] .

D'autres qualifient le film de « captivant. […] Avec sa rigueur et son réalisme documentaire, la mise en scène de Hans-Christian Schmid évoque les thrillers politiques des années 1970, où chaque décor glacé, aseptisé, transpirait le complot[1698] », « Un thriller rondement mené[1699] », « Aussi bon qu'un thriller politique américain des années 1970 [1700] », « Réalisée avec les ressorts dramatiques d'un thriller, cette fiction constitue un témoignage édifiant sur les obstacles et les dangers […] qui handicapent la justice internationale. […][1701]», « *La Révélation* est un grand film politique car éloigné des conventions ampoulées du genre[1702] ». Certains relèvent l'aspect « documentaire » du film. « *La Révélation* est une œuvre solide et didactique qui assume pleinement son appartenance au genre du "film dossier"[1703] ». « Ni plaidoyer ni réquisitoire, *la Révélation* dresse un constat dont la froideur voulue par le style de reportage donné à la réalisation est équilibrée par la densité des personnages […][1704] ». Eric Libiot *(L'Express*) souligne « la justesse de la chronique des us et coutumes du TPI, bien loin du manichéisme habituel de ce type d'intrigue. Côté cinéma, c'est bien aussi. Personnages forts, ombreux et ambigus, récit tendu, rythme nerveux. Du beau boulot […][1705] ».

Certains journalistes sont cependant plus critiques. Ainsi Sébastien Chapuys (*Critikat*) est partagé :

[1697] DUBOIS Amélie, *Les Inrockuptibles*, 12/03/2010.
[1698] ODICINO Guillemette, *Télérama,* 28 janvier 2012, http://www.telerama.fr/cinema/films/la-revelation,393211,critique.php.
[1699] LORRAIN François-Guillaume, « Tribunal, levez-vous », *Le Point,* 16 mars 2010.
[1700] LIBIOT Éric, « *La Révélation*, haletant », *l'Express*, 16 mars 2010.
[1701] LIZE Hubert, *Le Parisien*, 17 mars 2010.
[1702] CHÈZE Thierry, *StudioCinéLive,* nº 14, 16 mars 2010.
[1703] GOMBEAUD Adrien, *Positif,* 12/11/2010.
[1704] MERIGEAU Pascal, *Le Nouvel Observateur*, 13/11/2010.
[1705] LIBIOT Éric, 16/03/2010, https://www.lexpress.fr/culture/cinema/la-revelation_855668.html.

> Si la mise en scène ne fait pas d'étincelles, Schmid livre un travail solide, digne mais jamais compassé. Il sait créer des personnages attachants, comme cette jeune chargée de sécurité que l'on aperçoit à peine, mais dont la douceur et la patience marquent durablement. Il sait aussi s'appuyer sur des interprètes solides : le duo d'actrices principales est remarquable, notamment Anamaria Marinca dont le jeu intense nourrissait déjà *4 mois, 3 semaines, 2 jours*. Grâce à elles, et grâce à l'intelligence d'un scénario à la fois adroit et sensible, cette *Révélation* parvient à compenser la lourdeur induite par une production cosmopolite, et à frapper à la fois fort et juste[1706].

D'autres critiques reprochent au film son manque de nuances. Ainsi un journaliste du *Monde* estime que :

> Si sa vertu principale est de faire découvrir le fonctionnement du Tribunal International de La Haye, *La Révélation* souffre toutefois des défauts inhérents au cinéma « à sujet », au service d'une thèse. Un personnage d'une pureté sans tâche affronte des salauds absolus (les nervis nationalistes serbes reconnaissables à leur sale gueule mal rasée) et des salauds relatifs (son compagnon, le président du tribunal) sensibles aux arguments de realpolitik. En décidant de ne pas introduire le moindre doute dans l'action de son personnage principal, Hans Christian Schmid limite forcément la portée de son propos[1707].

Alors que pour Hélène Despic-Popovic (*Libération)*, le film est trop pédagogique pour être cinématographique :

> Les films pédagogiques sont généralement lourds. *La Révélation (Storm*) de Hans-Christian Schmid n'échappe pas à cette règle. Il perd en intensité dramatique à vouloir tout dire et tout montrer. L'intrigue proprement dite - ce face-à-face tendu entre une victime qui hésite longtemps avant d'accepter de témoigner du viol subi en ce premier printemps de conflit en Bosnie en 1992 et une procureure qui a besoin de son récit pour faire condamner un criminel de guerre – ne commence ainsi qu'à la moitié du film, après de longues digressions[1708].

[1706] CHAPUYS Sébastien, « Cours de justesse », *Critikat*, https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/la-revelation/.
[1707] RAUGER Jean-François, « *La Révélation* : la justice internationale en noir et blanc », *Le Monde*, 16.03.2010.
[1708] DESPIC-POPOVIC Hélène, « Abjection votre horreur », *Libération,* 17/03/2010, https://next.liberation.fr/cinema/2010/03/17/abjection-votre-horreur_615593.

Nicolas Truffinet de *Chronicart,* donne une note de 1/5 au film, estimant le film décevant. Il reproche à *Sturm* son manque de nuances qui rend le film « pénible » :

> *La Révélation* déçoit surtout par son pathos difficilement supportable, avec cette manière qu'ont les personnages d'y porter le poids du monde sur leurs épaules, de ne s'exprimer qu'en généralités pompeuses sur la dignité, la personne humaine, la faute, foudroyant de leur regard de justes leurs adversaires compromis ou médiocres. La Reconnaissance, la Justice, l'Oubli : à chaque scène son idéal et sa majuscule. Il faut voir aussi les limites de cette mise en scène intimidante et pétrie de sérieux au regard des procédés racoleurs dont Schmidt n'hésite jamais à faire usage. On s'en veut de revenir, une fois de plus, à cette éthique du travelling rebattue, mais la façon dont Schmidt filme le récit d'un viol, par exemple, a quelque chose de désolant : ces gros plans insistants, cette rage rentrée, et ce silence devant le Mal… n'en jetez plus : de seulement besogneux et appliqué, le film devient alors franchement pénible[1709] .

Jean-Luc Lacuve[1710] juge quant à lui que le film est non seulement inutile mais même nuisible :

> Le film passe finalement le plus clair de son temps à dénoncer l'amertume et le carriérisme des fonctionnaires internationaux, la rigidité et la pesanteur des procédures les tractations secrètes liées à des calculs géopolitiques complexes. Et l'on n'apprend rien de la situation passée ou présente de la Serbie. Comment croire à cette dénonciation ahurissante, *ex nihilo*, que la Serbie est actuellement au (sic) mains de cinq hommes qui se sont enrichis dans les années de guerre et qui contrôlent toute l'économie et la politique du pays. Affirmation énoncée sans la moindre trace de preuve et qui sert, en fait, à ne pas montrer les coupables autrement que comme des apparitions fantomatiques. Un film inutile et peut-être même nuisible dans l'opposition facile qu'il met en place entre devoir de mémoire porté seulement par les individus et l'incompétence des institutions européennes[1711].

La chercheuse Marie-Laurence Hébert-Dolbec estime que le film de Schmid :

[1709] TRUFFINET Nicolas, « *La Révélation* », *Chronicart*, 17 mars 2010, https://www.chronicart.com/cinema/la-revelation/.

[1710] Jean-Luc Lacuve est fondateur du blog cineclubdecaen.com, site de référence d'analyse cinématographique.

[1711] LACUVE Jean-Luc, 28/10/2010, https://www.cineclubdecaen.com/realisat/schmid/revelation.htm.

> met en lumière l'incompatibilité des différents objectifs du projet international pénal de l'époque. Plus spécifiquement, il illustre les tensions entre les diverses prétentions auxquelles aspirait le TPIY soit celle, centrale, de lutte contre l'impunité, mais aussi, de restauration et maintien de la paix (tel que prévu dans la résolution 827 du Conseil de sécurité des Nations unies) en plus de soucis d'efficacité actualisés au vu de la stratégie d'achèvement des travaux du TPIY en vigueur lors de l'écriture du scénario. Or, si *La Révélation* n'est pas le premier film à s'intéresser aux tribunaux pénaux internationaux (on peut penser par exemple à *Résolution 819* (2005)), ce dernier a la particularité de dresser un portrait critique du traitement et de la place qu'ils réservent aux victimes. […] Le long métrage de Hans-Christian Schmid a le mérite de traiter d'une question complexe : la place des victimes dans la justice internationale pénale. Mieux encore, il présente des visions contradictoires de cette problématique. Ce faisant, *La Révélation* révèle, peut-être inconsciemment, les limites du projet international pénal[1712].

Dans un article consacré à la représentation des procès en ex-Yougsolavie, le juriste Joël Hubrecht, reproche au film son approche trop individualiste du travail du bureau du procureur mais reconnaît qu'il « touche un point sensible » :

> Le film a toutefois beaucoup de mal à saisir et à montrer la dimension éclatée du travail d'équipe nécessaire pour couvrir un procès international. Il sacrifie le collectif au profit de la personnalisation et de l'héroïsation d'un substitut qui, seul contre tous, reste intègre et déterminé à faire éclater la vérité. Pourtant en montrant que les pressions politiques sont relayées à l'intérieur même du Tribunal par des supérieurs hiérarchiques, *La Révélation* touche un point sensible préfigurant le malaise et les tensions internes, bien réelles qui ont secoué le TPIY quatre ans plus tard débouchant sur l'éviction d'un juge, le danois Harhoff parce qu'il avait osé dénoncer des pressions exercées par le Président du Tribunal, le juge américain Meron, sur d'autres juges[1713].

Sturm obtient de nombreuses récompenses en Allemagne, notamment le prix du Festival International de Berlin en 2009, le prix German Film Critics Association Awards 2010 (Best Editing (Bester Schnitt, Hansjörg Weißbrich), le prix du meilleur film au Festival de Munich en 2009. Il est également nominé à la Berlinale. Le film est tourné six ans après le procès de Milosevic et alors que la

---

[1712] HEBERT-DOLBEC Marie-Laurence, « *Storm* (*La révélation*, Hans-Christian Schmid, 2010)… », art. cité.

[1713] HUBRECHT Joël, « Bosnie, Les cinéastes ont-ils dépeint la même guerre que les juges ? », dans BOIRON Stéphane, GOEDERT Nathalie, MAILLARD Ninon (dir.), *Les lois de la guerre…, op. cit.*

première peine de réclusion à perpétuité a été prononcée par la Chambre d'Appel contre Stanislav Galic[1714]. Au début du tournage, le criminel Radovan Karadzic est arrêté et transféré à La Haye. Le scénariste Bernd Lange s'exprime sur cet événement :

> Nous étions évidemment très contents qu'un procès contre Karadzic soit enfin possible et que l'on puisse davantage s'approcher de la question de la vérité et de la justice. Mais au-delà, cet événement n'a pas influencé notre travail. L'écriture du scénario nous a pris deux ans. Rebondir sur l'actualité n'aurait eu aucun sens. Mais il était intéressant de constater à quel point la thématique des criminels de guerre en fuite et la question des procédures pénales redevenaient d'actualité. Cela nous a confirmé que notre histoire, loin d'être une pure invention, était étroitement liée à la réalité[1715].

Schmid ajoute :

> Dans notre travail, les êtres humains se trouvent au centre de notre intérêt. Nous avons beaucoup lu à propos du rôle des témoins dans les procès afin de comprendre les souffrances qu'ils endurent durant le témoignage ainsi que leurs difficultés de se retrouver face à la personne responsable de leurs tourments. Cet aspect serait complètement négligé dans un film qui se focaliserait sur une figure aussi éminente de l'histoire contemporaine que Karadzic. Nous avons préféré mettre l'accent sur une action qui semble aller de soi mais qui est en effet incroyable : une personne se résout d'affronter son propre passé, avec tout ce que cela implique de charge émotionnelle et de bouleversements.

Le film de Schmid, unique en son genre à ce jour, a l'immense mérite de faire connaître à un large public le fonctionnement de la justice pénale internationale et plus particulièrement du bureau du procureur. En se concentrant sur les personnages de deux femmes, dont l'une a été victime de viols, il permet de montrer que le crime contre l'humanité prend désormais des formes plus insidieuses. Il apparaît aujourd'hui d'une très grande actualité, saisissant, plus de dix ans avant le lancement du mouvement #MeToo, les violences faites aux femmes, non seulement en temps de guerre mais également en temps de paix, alors que le moment de la justice est enfin venu. Hannah évolue dans un monde d'hommes, un monde hostile,

---

[1714] Galic était un commandant de l'armée des Serbes de Bosnie. Il est reconnu coupable d'avoir mené une campagne de tirs isolés et de bombardements sur la ville de Sarajevo de 1992 à 1994.
[1715] Dossier de presse du film *Sturm.*

elle se bat pour que la parole d'une femme victime des hommes, soit entendue. Et c'est sans doute là l'aspect le plus intéressant de ce film, écrit et réalisé par des hommes.

3.5 J'étais à Nuremberg, André Chandelle, France, 2011

J'étais à Nuremberg est un téléfilm français, le premier du corpus. La genèse du film revient au producteur Jean-Luc Michaux. Celui-ci demande à Dan Franck d'écrire le scénario, ce qu'il accepte. Accompagné de Pauline Baer, il visionne un nombre substantiel de documentaires et se plonge dans divers ouvrages dont les mémoires de Robert Jackson mais aussi les retranscriptions du procès de Nuremberg.

Ecrivain et scénariste, Dan Franck obtient le prix Renaudot pour *La Séparation* (1991), roman qui sera ensuite adapté au cinéma[1716]. Il écrit également le scénario du film d'Amos Gitaï, *Plus tard tu comprendras* (2008) d'après le livre de Jérôme Clément. Il défend sa position de « subjectivité » de l'histoire :

> Retracer le procès de Nuremberg à travers une œuvre de fiction offre plusieurs intérêts. D'abord, poser de manière « romanesque » un certain nombre de questions essentielles, dont l'une des plus importantes : la Shoah, qui savait ?… Une interrogation indispensable pour la compréhension du monde de la guerre et de l'après-guerre. D'autre part, la fiction permet de montrer que Nuremberg n'a pas été marqué par une entente harmonieuse entre les alliés. Au contraire, en 1946, la guerre froide se profile déjà. La position des Soviétiques s'oppose à celle des Américains. Les premiers cherchent à se défausser de leurs responsabilités dans le massacre des officiers polonais à Katyn, en 1940, alors que les seconds ont les preuves de leur culpabilité. De son côté, la France cherche à être reconnue comme une grande nation victorieuse, au même titre que ses alliés, et essaie de passer sous silence les positions tenues par le régime de Vichy[1717].

Le producteur Jean Luc Michaux estime quant à lui : « Pour un téléfilm unitaire, il a fallu prendre l'Histoire par un petit bout de la lorgnette et faire des choix. Passer

[1716] *La Séparation*, Christian Vincent, 1999, France.

[1717] http://www.leblogtvnews.com/article-inedit-j-etais-a-nuremberg-entretien-scenariste-dan-franck-88686508.html.

par les coulisses du procès nous a permis de ne pas être assujettis aux propos exacts[1718] ».

Ces propos paraissent un peu curieux ; en effet, « passer par les coulisses du procès », surtout d'un procès tel que celui de Nuremberg, semble impliquer une responsabilité plus lourde en termes d'authenticité. Il nous paraît en effet difficile de s'éloigner des paroles exactes tenus lors du procès historique, au risque de les dénaturer. Cela pose le problème de la vérité historique, question déja évoquée.

Le film est réalisé par André Chandelle, né à Bruxelles en 1955. Après des études de réalisation à l'IAD (école de cinéma), il entre à la RTBF au début des années 80. Il poursuit sa carrière en réalisant des clips musicaux puis enchaîne sur des reportages. Ce n'est qu'à la fin des années 90 qu'il revient à la fiction avec la réalisation de téléfilms. L'historien Christian Delage est nommé conseiller historique. Le film est diffusé sur France 3 pour la première fois le 15 novembre 2011. Un débat est organisé après la diffusion du film, dans le cadre de l'émission « Ce soir ou jamais » animée par Frédéric Taddeï, débat auquel participent notamment Annette Wieviorka et Olivier Meyer, homme de théâtre et petit-fils de Champetier de Ribes. La soirée est agitée : les participants reprochent au film de déformer le fait historique. Le réalisateur et les scénaristes ne sont pas présents ; seul l'acteur Serge Hazanavicius est là pour défendre le film.

Yann Guégan *(Le Nouvel Observateur)* rapporte qu'Annette Wieviorka : « fait part de son incompréhension devant cette réécriture de la position de la France à Nuremberg, pointant la mode de l'époque à la repentance, comme s'il fallait montrer qu'au sortir de ce procès, tout le monde était coupable, alliés compris[1719] ». L'historienne souligne une des (innombrables) invraisemblances du film, le personnage de Nina l'héroïne polonaise : « une Polonaise de Londres qui serait interprète dans la délégation soviétique ? Je ne reconnais plus Staline ! », précise-t-elle. À la suite du débat sur France 3, Annette Wieviorka, accompagnée d'Olivier Meyer, et de Philippe Dazet-Brun (professeur d'histoire contemporaine à l'Université Catholique de Toulouse) publient une tribune dans *le Monde*,

---

[1718] « Nuremberg, les coulisses du procès », 14/11/2011, *lefigaro.fr,* http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/article/fiction/65728/nuremberg-les-coulisses-du-proces.html.

[1719] GUEGAN Yann, « Sur France 3, un téléfilm réécrit l'histoire du procès de Nuremberg », 16/11/2011, ttps://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20111116.RUE5721/sur-france-3-un-telefilm-reecrit-l-histoire-du-proces-de-nuremberg.html.

dénonçant les inexactitudes historiques du téléfilm et une atteinte à la mémoire. Ils s'estiment indignés :

> Nous passons sur les nombreuses erreurs historiques qui, notamment, laissent croire que Champetier de Ribes fut présent à l'ouverture du procès alors que le délégué du GPRF était alors François de Menthon. Champetier de Ribes ne fut nommé à ces fonctions que le 20 janvier 1946 ; il ne pouvait donc être à Nuremberg en novembre 1945.
>
> Mais le plus terrible est qu'au prétexte d'une nécessaire dramaturgie, on donne à l'un de ceux qui le méritaient le moins l'un des plus mauvais rôles.
>
> En effet, tandis que son adjoint Pierre Bernard – dont on apprend l'histoire familiale tragique – commence à dénoncer la responsabilité du régime de Vichy dans les crimes commis durant l'Occupation, le personnage de Champetier de Ribes interrompt Bernard et lui intime l'ordre de se taire. Il y a là une mise en scène infamante pour la mémoire d'Auguste Champetier de Ribes. Sans insister sur l'absurdité de la scène (aucun procureur n'a ainsi coupé la parole de son adjoint lors du procès), soyons clairs : la fiction a ses droits qu'il faut respecter et même protéger dans un État démocratique, mais elle a aussi ses limites dès lors qu'elle touche l'intégrité morale des personnes. Or, ici, il s'agit bien d'une atteinte à la mémoire d'un homme qui n'a jamais transigé avec la vérité. […] Quant à son rôle au procès de Nuremberg, sans cacher "les hésitations, les faiblesses, les omissions des démocraties pacifiques" avant 1939, il fut l'un des rares – avec le procureur britannique – en 11 mois de procès à prononcer le mot – récent dans le vocabulaire de l'époque – de "génocide" pour parler de la plus grande des blessures que l'humanité porte en elle et à jamais.
>
> Comment peut-on donc faire dire ce "taisez-vous !" à un tel homme ? Lui dont Léon Blum disait : "Il y a des circonstances inoubliables – le 6 février et Vichy entre autres – où j'ai senti jusqu'au fond ce que son aisance et son élégance naturelles couvraient de gravité, de courage et de foi." Lui dont Pierre Mendès France disait encore : « Je reste attaché à la mémoire d'un homme pour lequel j'ai toujours éprouvé beaucoup d'estime et de respect. Au cours des événements de 1940, il n'a pas eu une attitude différente de celle que je pouvais attendre de lui ». Oui, il fut bien ce « moment de la conscience française », comme le déclara Edouard Herriot lors des obsèques nationales d'Auguste Champetier de Ribes.
>
> Quels regrets peut-on éprouver à faire croire que cet homme fut le personnage que l'on vit ce 15 novembre à la télévision française ! Quels regrets que des

> scénaristes n'aient pas pris la peine de s'informer davantage et de lire, notamment, la biographie qui lui avait été consacrée[1720].

Ils terminent par ces mots : « La fiction a ses droits ; elle ne peut pas pour autant faire l'économie de ses devoirs envers l'Histoire ».

Le principal mérite du téléfilm est sans doute de déclencher un débat passionnant sur le rôle de la fiction dans la narration de l'histoire, sur la possible réécriture de l'histoire par la fiction. Le journaliste et essayiste Patrick De Plunkett, est lui aussi indigné et va encore plus loin dans les pages de son blog, estimant qu'elle est une insulte à la mémoire de De Gaulle :

> Le film tombe dans l'invraisemblable parce qu'il prétend « améliorer » ce qui s'est fait à Nuremberg (1945-1946) en y ajoutant des idées de 2011. On voit ainsi, pendant les scènes d'audience, des personnages fictifs crier des choses censées (selon nos impressions d'aujourd'hui) n'avoir " pas été dites " à l'époque : que le massacre de Katyn avait été commis par les Soviétiques, ou que Laval fut complice des déportations de Juifs. Or ces deux choses furent dites à Nuremberg, a souligné Annette Wiewiorka. Pourquoi faire comme si elles ne l'avaient pas été ?
>
> Dans le film, Champetier de Ribes dit " taisez-vous " à son assistant juif, le jeune procureur Pierre Bernard, qui vient de dénoncer la culpabilité de Vichy. Pierre Bernard est un personnage de fiction et cette scène du *" taisez-vous "* contredit l'histoire : Champetier de Ribes (l'un des 80 parlementaires qui refusèrent de voter les pleins pouvoirs à Pétain en 1940) n'a pas cherché à masquer la culpabilité de Vichy, qui fut indiquée durant le procès.
>
> Alors pourquoi le film invente-t-il cette scène ? Pour pouvoir accuser de Gaulle... Selon le film, le général *"* veut le silence sur Vichy *",* au nom de la *"* reconstruction *"*. Mais cette idée aussi contredit la réalité historique : pendant le procès de Nuremberg se déroulent en France les procès de l'épuration (Pétain, Laval, etc), qui ouvrent les dossiers de Vichy, et toute la presse en parle ! Accuser de Gaulle de mansuétude envers la collaboration est une absurdité que le cas unique de Papon ne suffit pas à étayer – contrairement à ce que laissera entendre la fin du film, avec une allusion explicite à *"* Bordeaux *"*.

[1720] DAZET-BRUN Philippe, MEYER Olivier, WIEVIORKA Annette, « Comment la fiction historique peut bafouer la vérité », *Le Monde*, 24/11/2011, http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/11/24/comment-la-fiction-historique-peut-bafouer-la-verite_1608216_3232.html.

> Question : pourquoi cette insistance à transformer de Gaulle en complice tacite de Pétain et Laval ? La réponse se fait attendre[1721].

En affirmant « Le film tombe dans l'invraisemblable parce qu'il prétend « améliorer » ce qui s'est fait à Nuremberg », Patrick De Plunkett soulève une question importante, déjà évoquée précédemment, celle de la capacité des fictions de « donner une seconde chance à l'histoire. Au-delà des possibles invraisemblances de *J'étais à Nuremberg*, n'est-ce pas précisément la fonction du cinéma de fiction de proposer cette « image manquante », aussi « invraisemblable » soit-elle ? De nombreux internautes réagissent sur le blog à son billet, la plupart d'entre eux regrettant le traitement que la fiction fait souvent de l'histoire. Ainsi Damien Vigourt souligne les nombreuses dérives possibles de la fiction dite « historique » :

> je vois là une triste confirmation du fait que l'histoire se fait par la fiction : nous voyons bien par exemple que l'histoire du moyen-âge est vu encore aujourd'hui au travers de fictions du XIX^e^, dont certaines se prétendaient d'ailleurs des livres d'histoire. Aujourd'hui combien de personnes abhorrent l'*Opus Dei* qu'elles ne connaissent qu'au travers du roman de Dan Brown !? Combien de personnes tiennent pour réelles les scènes fictives du film *Amen* lui-même tiré d'une pièce de théâtre, et considèrent que Pie XII était pro-nazi ? N'osant pas mettre en doute le sérieux des scénaristes et réalisateurs ni leur culture, il m'est difficile de croire que ce genre de bourdes télévisuelles ou romanesques ne soit pas orientées effectivement.
>
> Le problème, c'est qu'à ces fictions à l'effet dévastatateur (sic), je ne vois rien d'autre à opposer que le savoir et la culture mais cela n'est pas dans l'air du temps car cela demande plus d'effort que de presser le bouton de sa télécomande (sic) ou pianoter sur son clavier dans wikipedia[1722].

Un autre internaute abonde dans son sens : « Les réalisateurs de film ne sont pas historiens, en revanche ils ont désormais la capacité de devenir des historiens aux yeux des cinéphiles alors que ce n'est absolument pas le cas[1723].

[1721] « 'La France essaie de passer sous silence les positions tenues par le régime de Vichy', osent dire les synopsis officiels du film. Alors que toute l'action de De Gaulle se justifiait depuis 1940 par un réquisitoire radical contre Vichy, ses pompes et ses œuvres » : PLUNKETT Patrick de, « J'étais à Nuremberg : un bon film... qui contredit l'histoire », 16/11/2011, http://plunkett.hautetfort.com/archive/2011/11/16/j-etais-a-nuremberg-un-bon-film-qui-contredit-l-histoire.html.

[1722] Vigourt Damien, 16/11/2011.

[1723] Jean-Christian, 16/11/2011.

En réponse à la réaction d'un internaute, il précise que « La vérité historique ne se trouve jamais dans les films » :

> Ce qui est sûr, c'est que les films ont un pouvoir de cristallisation des pensées, autour des idées développées par ce moyen. Ils mettent d'office, hors-jeu, ou rendent désuète, toute autre manière de pensée ou vue historique, lorsqu'un débat est proposé. Il est évident que la force des images d'un film est extraordinairement puissante, devant tout autre moyen de communication contradictoire. […] Le film dit "historique" est pour moi bien plus dangereux que tout autre représentation de l'histoire, car par sa nature, il force l'histoire dans notre tête bien plus qu'il ne l'a relate. La vérité historique ne se trouve jamais dans les films, et ce qui est présenté comme "L'Histoire" dans les films, "force" l'Histoire dans notre conscience, et demeure un bon moment avant que nous redevenions libre et critique sur ce qu'on a vu. La vue historique d'un film reste subjective, comme toute histoire racontée d'ailleurs, et dépend totalement de son réalisateur ; un réalisateur connaît mieux que quiconque son pouvoir de séduction, et de nuisance au cas où….

Un internaute (un seul) s'exprime sur le site *Allociné,* renvoyant les spectateurs à leurs livres d'histoire :

> Ce film ressemble plus à un mauvais cours d'histoire qu'à une reconstitution de ce qui s'est réellement passé à Nuremberg. À travers deux personnages fictionnels qui n'ont pas de psychologie propre mais qui font office de porte-parole au metteur en scène qui veut faire passer ses idées comme des vérités premières, le film dénonce pêlemêle, la volonté des alliés de ne pas sauver les juifs pour gagner la guerre plus rapidement, la volonté des français de ne pas parler des juifs pour cacher le rôle honteux de la France, la volonté des russes de faire croire que le massacre de Katyn est l'œuvre des nazis et la passivité des alliés face à ce mensonge, l'utilisation de criminels nazis dans la future guerre froide etc... Tout cela n'est pas nécessairement faux en tant que tel et a été évoqué et mis en perspective par des historiens à travers des débats et des ouvrages mais faire une reconstitution du procès de Nuremberg en faisant dire sans aucune nuance à des personnages de l'époque ce qu'on croit savoir au regard de notre vision de 2011 est totalement artificiel et anachronique. Les scènes faites de dialogues beaucoup trop explicites pour être réalistes ressemblent à un débat télévisé style c'est dans l'air ou les invités nous expliqueraient la seconde guerre mondiale en 90 minutes et pas du tout à des jeux diplomatiques (faites de dits et de non-dits) comme cela a dû se passer

> dans les coulisses du procès de Nuremberg) Plutôt que voir ce film digne d' une copie d'un élève de terminal (sic) du bac qui assène des choses lues par ailleurs sans mise en perspective ni recul, il vaut mieux si on est intéressé par le sujet, lire des articles dans des revues historiques ou des livres d'histoire sérieux qui permettent de contextualiser ce qui s'est réellement passé au procès de Nuremberg et les enjeux de l'époque[1724].

Le débat provoqué par ce film paraît essentiel. Les autres films du corpus, hormis peut-être *Judgment at Nuremberg*, n'ont à notre connaissance pas provoqué de discussions aussi houleuses. Ce qui dérange les historiens, mais aussi les spectateurs, c'est le traitement que Chandelle et ses scénaristes font de l'histoire du procès, en proposant une version historiquement fausse ou biaisée, en portant atteinte à la mémoire de certains, ici celle de Champetier de Ribes.

Un « film historique » récent fait débat pour diverses raisons. Bien que sans doute d'un niveau artistique supérieur à celui de *J'étais à Nuremberg*, *J'accuse* (Roman Polanski) pose à nouveau la question du traitement fictionnel de l'histoire. L'historien Vincent Duclert s'interroge :

> Doit-on juger du *J'accuse* en historien alors que le propos du cinéaste n'est pas de faire œuvre historique comme une thèse ou un ouvrage, mais de composer un récit en images capable de divertir et de faire réfléchir un large public présent ? Cette critique historienne est non seulement légitime mais nécessaire. En effet, Polanski se saisit d'un des événements les plus puissants en termes mémoriels, strictement contemporain de ce point de vue et suscitant toujours des prolongements très actuels […] Le décalage flagrant entre le titre donné au film et son objet qui porte sur l'histoire de Picquart au sein de l'Affaire a souligné combien Roman Polanski faisait un commerce très problématique de l'histoire tout en s'estimant fondé de profiter de l'énorme renommée de l'événement. Dès qu'on met en orbite une création grâce au pouvoir d'évocation du passé, on ne peut agir de manière si désinvolte avec les faits. Sans reparler de l'équivalence suggérée entre son affaire et l'affaire Dreyfus, on doit insister sur l'erreur grossière de couronner un film sur Picquart du titre de *J'accuse*, l'officier étant précisément l'anti-« J'accuse » puisqu'il ne met pas en cause les responsabilités de l'institution (seulement les responsables directs de la machination dont le lieutenant-colonel Henry avec lequel il se bat en duel) et qu'au poste de ministre de la Guerre qu'il obtient

[1724] Devorev, 26/02/2015, http://www.allocine.fr/film/fichefilm-185212/critiques/spectateurs/.

> en octobre 1906 dans le gouvernement de Georges Clemenceau, il ne réalise aucune des demandes légitimes des dreyfusards : mettre fin aux tribunaux spéciaux que représentait la justice militaire qui avait été partie prenante du complot contre Dreyfus et accorder à ce dernier le bénéfice d'une reconstitution de carrière à laquelle il avait droit puisque la cour de Cassation, en juillet 1906, avait reconnu sa pleine et totale innocence. Il s'agissait d'une question absolue de justice et d'honneur, et non d'une faveur que Dreyfus semble venir quémander à Picquart dans la dernière scène du film. Pour que celui-ci ne soit pas en total décalage avec son titre, Polanski et son scénariste Robert Harris inventent une scène où Picquart non seulement rencontrerait Émile Zola et les dreyfusards mais de plus apparaîtrait quasiment comme l'initiateur du grand texte de l'écrivain. Par ailleurs, ils s'appesantissent sur l'homosexualité des deux espions étrangers, les attachés militaires allemands et italiens, alors que rien historiquement ne permet de valider l'hypothèse d'une obsession homophobe chez les accusateurs de Dreyfus. […] L'affaire Dreyfus n'a certainement pas trouvé avec *J'accuse* son chef d'œuvre, c'est un film moyen qui réévalue en comparaison le long métrage d'Yves Boisset en 1994. Toujours est-il que le film de Polanski permet de réfléchir à la manière dont les institutions refusent la vérité et dont des hommes, et des femmes, combattent pour elle afin de la faire reconnaître par la justice. Des sujets très actuels que l'histoire nous permet de mieux penser[1725].

La question que pose Vincent Duclert semble fondamentale : « Doit-on juger du *J'accuse* en historien alors que le propos du cinéaste n'est pas de faire œuvre historique comme une thèse ou un ouvrage, mais de composer un récit en images capable de divertir et de faire réfléchir un large public présent ? ». Autrement dit, est-ce à l'historien de juger le film en historien ? Le film est-il un document historique ?

Dans un article célèbre et d'une grande actualité, « le film, contre-analyse de la société », Marc Ferro propose de confronter le point de vue de l'historien par rapport au film. Il se pose la question : « Le film serait-il un document indésirable pour l'historien[1726] ? » Ferro poursuit :

[1725] DUCLERT Vincent, « Juger du *J'accuse* », *Esprit,* novembre 2019, https://esprit.presse.fr/actualites/vincent-duclert/juger-du-j-accuse-42475.

[1726] FERRO Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 28e année, no 1, janv.-fev. 1973, p. 109-124, https://www.jstor.org/stable/27578229.

> Qu'est-ce qu'un film, sinon un événement, une anecdote, une fiction, des informations censurées, une actualité qui place au même niveau la mode de cet hiver, les morts de cet été ? [...] Partir de l'image, des images. Ne pas chercher seulement en elles illustration, confirmation, ou démenti à un autre savoir, celui de la tradition écrite. [...] Considérer les images telles quelles, quitte à faire appel à d'autres savoirs pour les mieux saisir. [...] L'hypothèse ? Que le film, image ou non de la réalité, document ou fiction, intrigue authentique ou pure invention, est Histoire. Le postulat ? Que ce qui n'a pas eu lieu (et aussi pourquoi pas, ce qui a eu lieu), les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'homme, c'est autant l'Histoire que l'Histoire.

Ferro considère qu'il faut considérer le film lui-même comme un objet historique, et ne pas y chercher une confirmation ou une illustration de l'histoire.

Dans son livre*, L'Histoire-caméra,* Antoine de Baecque estime lui aussi que le cinéma peut apporter beaucoup à l'historien. Il écrit :

> la rencontre avec le cinéma peut permettre à l'historien d'élargir son champ d'investigation et de relancer sa capacité narrative pour mieux approcher un réel passé. On n'invite pas le cinéma, indiquait Arlette Farge en 1998, on vit avec lui comme avec tant d'autres champs artistiques qui organisent notre façon d'être au monde, donc d'écrire l'histoire[1727].

L'auteur précise :

> Le cinéma donne cette impression très sensible de pouvoir capter un événement historique au cœur même de ce qui l'a fait surgir et de ce qui l'a fait durer. Par sa maîtrise du temps et sa nature formelle, sa plastique spécifique, le cinéma permet cette « intégration mouvementée » de l'histoire dans une réalité inventée, en liant en gerbe le temps, la lumière, le jeu, le corps, la pensée, afin de faire histoire. « Le cinéma propose, presque par définition, l'intégralité d'un moment du récit historique qui ne sera jamais écrit », commente Arlette Farge. Si le document enregistré, pas davantage que l'archive, n'ont d'intérêt historique en eux-mêmes, seule la manière dont le cinéaste ou l'historien intervient à partir de lui ou d'elle, en les « mettant en scène », rend compte et fait sentir une réalité. C'est cette forme, visuelle ou scripturaire, qui fait surgir l'historicité. Ainsi, parce qu'il meut et temporalise l'image, le cinéma est une matière spécifique, mais qui possède un haut degré

[1727] DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire-caméra*, *op. cit*., p. 31.

> d'affinité avec l'histoire. Ce n'est pas comme langage qu'il faut ici comprendre le cinéma mais comme matière historique[1728] .

Vincent Guigueno et Christian Delage s'interrogent également sur les rapports que les historiens entretiennent avec le film, en tant qu'objet d'analyse mais également en tant que mode d'écriture. Ainsi :

> la question de savoir comment un cinéaste peut immédiatement s'emparer d'une « réalité » dont il est le témoin pour la reconstruire en une fiction. […] Comment éviter de tomber dans le mimétisme des formes les plus codées, les plus visibles, les moins profondes du mouvement social ? De quelle manière arrêter le flux des images courantes véhiculées par les médias et donner vie à des personnages, à une histoire s'affranchissant de l'artifice du stéréotype ? L'historien n'est pas en meilleure posture quand il veut soumettre) une analyse événementielle des films où les situations et les personnages sont datables et identifiables, rabattant ainsi l'interprétation sur un savoir universitaire. Du coup il ignore ou se trouve en porte-à-faux avec des œuvres qui s'inscrivent dans l'univers personnel et cohérent d'un artiste, dont la liberté d'imagination n'est pas contraire à la rigueur de la proposition politique. Certes, on peut et on doit repérer dans les films l'influence des représentations diffuses d'une société à un moment donné mais il convient également de décrire comment le cinéma à son tour, produit une imagerie et une temporalité qui tendent à incarner et infléchir lesdites représentations[1729].

La question que soulève Vincent Duclert sur le rôle de l'historien dans l'analyse d'un film tel que *J'accuse*, trouve ici une forme de réponse. Bien que Vincent Duclert décrive la fiction comme n'ayant pas pour objectif de « faire œuvre historique comme une thèse ou un ouvrage, [mais de] composer un récit en images capable de divertir et de faire réfléchir un large public présent », il estime que dans le cas d'un événement historique tel que l'affaire Dreyfus, la critique de l'historien est « légitime (et) nécessaire ».

Il nous semble donc que la question est plus de déterminer si le réalisateur, en s'attaquant à un événement historique particulièrement marquant, d'un événement « puissant en termes mémoriels », engage sa responsabilité sociale et/ou morale.

[1728] De BAECQUE Antoine, « Les formes cinématographiques de l'histoire », *1895. Mille huit cent quatre-vingtquinze* [en ligne], nº 51, 2007, http:// journals.openedition.org/1895/1312 ; DOI : 10.4000/1895.

[1729] DELAGE Christian, GUIGUENO Vincent, *L'historien et le film*, *op. cit.,* p. 20-21.

Comme l'écrit Diana Gonzalez-Duclert : « Ces cinéastes qui choisissent de traiter de sujets historiques, sociaux et politiques engagent le public de telle sorte, qu'il leur est difficile d'échapper à une critique de leur rôle dans l'éducation de la société[1730] ».

De nombreux films ont ainsi suscité des critiques virulentes ; Frank Capra, fut ainsi accusé d'irresponsabilité, avec *M. Smith au Sénat* (1939). Diana Gonzalez-Duclert rappelle que lors de sa sortie, on affirma que « Capra aurait fait preuve de légèreté, non seulement en faisant un film qui ridiculisait le Sénat et suscitait en conséquence la méfiance de la nation pour son Gouvernement mais aussi en affectant à l'Amérique une image si négative dans une période si sensible[1731] ». *JFK* (Oliver Stone, 1991) déclencha aussi de sévères critiques, inquiets de la responsabilité du réalisateur sur le plan historique. Le traitement de la Seconde Guerre mondiale et plus particulièrement de la Shoah (à laquelle le procès de Nuremberg peut être rattachée) a suscité et suscite encore une grande méfiance compte tenu des enjeux mémoriels, qui selon nous, sont comparables à ceux de l'affaire Dreyfus. Rappelons le débat houleux qui suivit la série *Holocaust*, critiquée notamment par Wiesel pour son manque de rigueur. Wiesel souligna notamment les incohérences du scénario : les déportés n'avaient pas le droit de garder des effets personnels, ils ne portent jamais de châles de prière le soir, les stéréotypes (juifs ou allemands d'ailleurs), et le thème lancinant de la résignation du peuple juif. Elie Wiesel estima que « Auschwitz cannot be explained nor can it be visualized [...] Holocaust transcends history[1732] ». Interrogé sur la mini-série par un journaliste italien de *la Stampa*, Primo Levi rétorque :

> The film does not misuse the incandescent material on which it is based ... Its makers have shown restraint and have not given into the macabre temptations of horror. No doubt we would rather have seen something less discursive, with greater historical precision, and more purposeful. But even so, it remains an ally[1733].

[1730] GONZALEZ-DUCLERT Diana*, Le film-événement…, op. cit.,* p. 91.
[1731] *Ibid*., p. 92.
[1732] WIESEL Élie, « Trivializing the Holocaust – Semi-fact and Semi-fiction », *The New York Times*, 11 juin 1989. « Auschwitz ne peut être ni expliqué ni visualisé [...] L'Holocauste transcende l'histoire ».
[1733] DONESON Judith E., *The Holocaust in American Film, op. cit*., p. 227 : Le film n'abuse pas du contenu incandescent sur lequel il est inspiré... Ses auteurs ont fait preuve de retenue et n'ont pas cédé aux tentations macabres de l'horreur. Sans doute aurions-nous préféré voir quelque chose de moins discursif, de plus précis sur le plan historique, de plus volontaire. Mais malgré cela, il reste un allié ».

Pour lui, l'œuvre est une « alliée » et non une ennemie comme pour beaucoup d'autres. Le succès international de la série et le fait qu'elle ait provoqué une prise de conscience mondiale et modifié le rapport de millions de gens à la Shoah, est pourtant indéniable. Comme l'écrit Sylvie Pierre : « La fiction de l'Holocauste a plus d'impact aujourd'hui que tout le travail documentaire accumulé à ce jour sur le génocide des Juifs[1734]». Ce constat, tout comme celui que fait Hilberg[1735], résume ainsi un certain désarroi des historiens, désarroi qui se comprend comme l'incapacité de toucher un public aussi large que le cinéaste.

Antoine De Baecque semble résoudre cette équation cinéma/ histoire en posant une question essentielle (et en y répondant) :

> Le cinéma a-t-il une capacité historiographique propre ? Est-il apte à faire de l'histoire grâce à sa forme même ? Mon hypothèse est sans contredit et ce livre voudrait l'affirmer : la forme cinématographique est historique, et le cinéaste un historien privilégié. En retour, l'historien, comme sollicité et stimulé par ce défi, fait de l'histoire avec des fragments de films[1736].

Lorsque Alain Finkelkraut affirme, à propos des fictions sur la Shoah que : « l'art est le seul substitut de l'expérience que nous n'avons pas pu acquérir[1737] », il renvoie à la part de l'imaginaire de l'artiste, celle qui permet de créer une œuvre susceptible non seulement de combler l'écart entre réalité et imaginaire mais également de transmettre au spectateur des émotions, des sensations, de lui offrir une expérience d'identification qui peut-être, l'engagera ensuite à en savoir plus sur l'histoire que raconte le film, à aller chercher par lui-même l'histoire qui a inspiré le réalisateur. Il faut sans doute, comme Anne-Marie Baron, considérer le cinéma « non comme medium informatif, mais comme art majeur dont les différents genres font un agent privilégié de toutes les formes du travail de la mémoire[1738] ».

3.6 Largo Winch 2, Jérôme Salle, France, 2011

Le film s'inspire en partie de la bande dessinée Largo Winch et plus précisément du double épisode *La forteresse de Makiling / L'heure du Tigre*[1739]. Jean Van

---

[1734] PIERRE Sylvie, « Le four banal », *Cahiers du Cinéma*, nº 301, juin 1979.
[1735] Hilberg reconnaît : « Moi, je peux toujours m'échiner à mettre 600, voire 4 000 notes en bas de page dans un livre, mon audience sera sans doute inversement proportionnelle à mes efforts ».
[1736] DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire-caméra*, *op. cit*., p. 444.
[1737] Entretien avec Jorge Semprun recueilli pour *L'Express*, art. cité, p. 491.
[1738] BARON Anne Marie, « La Shoah et les genres cinématographiques », art. cité.
[1739] Bandes dessinées réalisées par Jean Van Hamme et Philippe Francq formant un dyptique appartenant à la série *Largo Winch* et éditées en 1996 et 1997 par Dupuis dans la collection « Repérages ».

Hamme est un écrivain, il a adapté son roman *Largo Winch* en bande dessinée. Le scénario du film est écrit par Julien Rappeneau, un français, scénariste du précédent *Largo Winch* mais également notamment de la comédie *Mais qui a tué Pamela Rose* (Eric Lartigau, 2003), de *Pars vite et reviens tard* (Régis Wargnier, 2007), et de *Faubourg 36* (Christophe Barratier, 2007). Julien Rappeneau est le fils du réalisateur Jean-Paul Rappeneau. Le réalisateur, Jérôme Salle, un Français, est également scénariste. Né en 1967, il exerce les métiers de photographe de presse, assistant pour des photos de mode et directeur artistique pour des publicités, puis se tourne vers le cinéma à la fin des années 1990. Il a précédemment réalisé *Anthony Zimmer* (2005)[1740]. Grand admirateur de Jean-Pierre Melville, il a tout d'abord officié en tant que plume pour le cinéma. Il a également signé le scénario du thriller belge *Trouble*[1741] (Harry Cleven, 2005). Le tournage de *Largo Winch 2* dure 99 jours, du 18 janvier au 12 juin 2010, se déroulant dans de nombreux pays comme la Thaïlande (le village de Malunaï, le camp militaire puis Bangkok), la Belgique, l'Allemagne ou le sud de la France, avec un passage à Hong-Kong et à Londres. La musique est composée par Alexandre Desplat. Le budget total du film est de 20 millions d'euros. Il s'agit d'une co-production Franco Germano Belge.

Largo Winch 2 sort en France le 16 février 2011. En Europe, le film séduit 1 675 554 spectateurs, dont 1 371 616 uniquement pour la France[1742]. Il demeure cinq semaines dans le top 20 en France, atteignant même la seconde place la deuxième semaine de sa diffusion[1743]. Dans ce deuxième opus de *Largo Winch* (un premier *Largo Winch* a été réalisé en 2008) on retrouve l'acteur Tomer Sisley, accompagné de Sharon Stone qui joue le rôle d'une procureure de la CPI.

La presse française lui réserve un accueil plutôt honorable[1744] :

"*Largo Winch 2*" se présente tel un blockbuster français unique en son genre, d'une hystérie et efficacité rares, sans pour autant occulter cette part d'humanité incontournable quant à un minimum de réalisme voulu (*Excessif*[1745]) ; « *Largo*

[1740] *Anthony Zimmer* est un thriller français, réunissant Sophie Marceau, Yvan Attal et Sami Frey. Il fait l'objet d'un *remake* américain en 2010 intitulé *The Tourist* avec Angelina Jolie et Johnny Depp dans les rôles principaux. *Anthony Zimmer* sera nommé dans la catégorie meilleure première œuvre aux Césars 2006.
[1741] Avec notamment Natacha Régnier et Benoît Magimel.
[1742] *Lumière*, https://lumiere.obs.coe.int/web/search/.
[1743] http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=11448&view=2.
[1744] Voir Annexe B
[1745] BOTINEAU Gilles, *Excessif,* 15/02/2011.

Winch II » reste […] un divertissement de haute volée (*Positif*[1746]*) ;* Un divertissement de facture solide, riche en action et en humour salvateurs. Avec son casting épatant, il est certain qu'il séduira un très large public. L'appel du troisième volet se fait déjà ressentir... (*avoiralire*[1747]) ; Réalisateur et scénariste s'en tiennent à l'esprit de la BD. On apprécie (*L'Express*[1748]*)* ; Mené de main de maître, ce *Largo Winch 2* rend clairement hommage à ses maîtres avec quelques clins d'œil à *Goldfinger*, *Moonraker*, ou *Quantum of Solace* (*Le Figaro*[1749]) ; On ne peut que louer la qualité de la mise en scène et de la direction artistique (Zoom Cinéma[1750]). Certains critiques relèvent toutefois quelques faiblesses scénaristiques, tout en appréciant le spectacle :

> *Largo Winch II* peine par ses faiblesses de mise en scène, mais sait trouver le temps de construire une galerie inattendue de personnages savoureux. (*Critikat*)[1751] ; Contrat rempli. On ne parle pas de cinéphilie mais de divertissement musculeux réussi (*Marianne*)[1752] ; Même si ce second opus est mieux écrit que le premier, on reste perplexe devant ce Largo si lisse, Tomer Sisley, sa voix monocorde, sa plastique bizarroïde y étant sans doute pour quelque chose. Il y a chez ce garçon gentiment sentimental – on parle là de Largo – , fuyant le grand capital pour aimer et faire sa B.A., un manque abyssal d'aspérités, d'esprit et d'humour. Est-ce cela les héros que notre cinéma voudrait nous donner à admirer ? (*Le Point*)[1753].

Thomas Sotinel (*Le Monde*) ironise : « […] aussi mauvais soit-il, un film qui se termine par un combat au couteau entre Sharon Stone et Laurent Terzieff n'est pas un navet comme les autres. […] Un peu écœurant, même, quand le parfum bon marché d'un érotisme fatigué se mêle aux tragédies d'aujourd'hui[1754].

[1746] GOMBEAUD Adrien, *Positif,* 15/02/2011.
[1747] Merton, 11/11/2013, https://www.avoir-alire.com/largo-winch-2-la-critique.
[1748] WELTER Julien, *L'Express,* 15/02/2011, https://www.lexpress.fr/culture/cinema/largo-winch-ii_962572.html.
[1749] DELCROIX Olivier, *Le Figaro*, 15/02/2011, https://www.lefigaro.fr/cinema/2011/02/15/03002-20110215ARTFIG00522-largo-winch-2.php.
[1750] Hervé, *Zoom Cinéma*, 14/11/2011, http://www.zoom-cinema.fr/film/largo-winch-2/6165/critique.
[1751] AVENEL Vincent, « Flûte c'est coupé », *Critikat*, 15/02/2011, https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/largo-winch-ii/.
[1752] HEYMANN Danièle, *Marianne*, 14/11/2011.
[1753] LORRAIN François Guillaume, « *Largo Winch* 2. Amours birmanes », *Le Point*, 13/02/2011.
[1754] SOTINEL Thomas, « *Largo Winch* mauvaise affaire », *Le Monde*, 15/02/2011, https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/02/15/largo-winch-ii-largo-winch-mauvaise-affaire_1480445_3476.html.

Sur le site internet, *Le Blog du Cinéma,* la critique est un peu acerbe, soulignant notamment le fait que le film se réfère à des codes purement hollywoodiens sans chercher à trouver sa propre voie « française » :

> *Largo Winch* est un support d'exportation idéal : il est riche comme Bruce Wayne, classe comme James Bond, et voyage aux quatre coins du monde. Peu importe l'endroit où il est né ou par qui il a été créé, le personnage est international, une base rêvée pour un film qui se veut apatride. […] Les ricains sont ceux qui dépensent le plus dans leurs films, mais aussi ceux qui se font le plus de thunes grâce à leurs films. Pour faire un film qui cartonne, il faut les imiter, se rapprocher d'eux. La présence de Sharon Stone au casting n'est donc pas anodine : les jambes écartées, elle fait le pont entre les USA et la France. […] Mais si elle est l'américanisme le plus évident du film, elle est loin d'être la seule. Salle semble avoir complètement assimilé le B.A.-BA du blockbuster à succès, et applique à la lettre ce qu'il en a retenu, parfois en allant jusqu'à un excès qui frise le ridicule.
>
> Le pire, c'est que, si on réfléchit uniquement en termes d'objectifs et d'accomplissement, *Largo Winch II* est une putain de réussite. C'est un film d'action bien rythmé, avec son quota d'explosions, de combats à mains nues, de fusillades et de courses-poursuites en bagnoles qui se permet même une petite fantaisie en chute libre ; les personnages sont charismatiques et attachants, les scènes légères ne s'éternisent pas… Il plaira aux gosses, aux ados, à leurs parents et aux amateurs de sucreries cinématographiques en général, il s'exportera à merveille, se rentabilisera en un rien de temps et appellera tout naturellement un 3e volet avec un budget encore plus important. *Largo Winch II* n'est pas un film français, c'est un blockbuster international, et ses spectateurs se foutent sûrement pas mal des critiques : la bande-annonce les a déjà convaincus.

Le choix de Sharon Stone dans le rôle de la procureure Franken fait couler beaucoup d'encres, les critiques ne la trouvant aucunement convaincante :

> Il y a aussi ce petit supplément de folie qui tient à la présence de Sharon Stone. Si vous vous attendiez à ce qu'elle ait étudié le maintien et l'élocution de Louise Arbour ou Carla Del Ponte (qui furent procureures au TPI), vous serez un peu déçu. La principale préoccupation de l'actrice est de raviver

> l'interrogation qui la poursuit depuis qu'elle fut interrogée par la police dans *Basic Instinct* : a-t-elle pensé à tout en s'habillant ce matin[1755] ?

Dans la même veine, Vincent Avenel estime que[1756] :

> le personnage de Sharon Stone, procureur de la Cour pénale internationale créé spécialement pour le film, est pourvu d'un texte d'une rare indigence, tandis que ses apparitions semblent avant tout fournir un prétexte pour ressasser à l'envi des variations sur les jambes croisées de la belle, et aux interrogations subséquentes sur son absence de culotte.

Falila Gbadamassi ajoute :

> Le personnage de Sharon Stone ne mise pas sur la vraisemblance : les interrogatoires conduits par la procureure sont pour le moins inattendus et certains y verront sans nul doute des clins d'œil qui n'en sont pas forcément. Cette partition n'est qu'un prétexte pour nourrir une intrigue sans grande subtilité[1757].

Au départ, c'est Emmanuelle Seigner qui devait incarner la procureure de la CPI. Dans une interview au *Parisien*, l'actrice française, manifestement furieuse, se confie sans fard et sans honte : « Je me suis fait piquer le rôle par Sharon Stone ! Elle est visiblement beaucoup moins chère que moi ou elle a demandé moins. Elle doit se brader ! Ils ont fait des offres à deux actrices sans me le dire. Les gens sont décidément très élégants[1758] ».

Sharon Â semble enchantée d'avoir été choisie par Jérôme Salle. Dans une interview accordée au *Journal du Dimanche*, elle s'explique sur son rôle et sa décision de tourner dans un film français pour la première fois :

> Je pense qu'il est temps pour moi d'arrêter de me concentrer sur les films américains et de commencer à tourner dans le monde entier. Je crois fermement qu'aujourd'hui la culture est mondiale, et que les pays doivent s'unir, travailler ensemble. Il est important que je donne l'exemple. Nous, les Américains, en particulier, devons prendre conscience de cette réalité : nous devons participer à une culture mondiale. Nous ne sommes plus dans une

---

[1755] *Ibid*.
[1756] AVENEL Vincent, « Flûte… », art. cité.
[1757] GBADAMASSI Falila, « Il était une fois le cinéma », https://www.iletaitunefoislecinema.com/largo-winch-ii/.
[1758] SEIGNER Emmanuelle, « Je suis quelqu'un de fort », *Le Parisien*, 08/02/2010, http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/emmanuelle-seigner-je-suis-quelqu-un-de-fort-08-02-2010-807674.php.

> Amérique où l'on ne consommerait que des produits américains. Ce n'est plus vrai. Nous devons tous nous engager.
>
> Ce qui m'a intéressé, c'est que lorsque vous rencontrez des juristes, ils ont, pour la plupart, déjà décidé avant même de vous voir qui est bon et qui est méchant. La plupart des journalistes ont eux aussi déjà décidé avant même de vous voir quel article ils vont écrire. Vous n'êtes là que pour remplir les trois blancs qu'ils vous ont laissés. Mais parfois vous rencontrez des gens qui veulent vraiment écrire le meilleur article possible. Ils espèrent que leur travail permettra de vous pousser au meilleur résultat possible. Et s'ils avaient un pouvoir, ce serait de vous persuader d'accomplir le meilleur, ou vous dissuader d'aller vers le négatif. J'ai senti que mon rôle pourrait être comme ceci. Grâce à son influence féminine. J'aime aussi qu'elle soit une croqueuse d'hommes. C'est le détail que je lui ai ajouté. Jérôme, le réalisateur, a trouvé cela très drôle. Quand le collègue masculin de Diane lui demande : « Que puis-je faire pour vous ? », elle le regarde d'une certaine façon… Il a trouvé cela si drôle que plutôt de me faire faire mon jogging toute seule dans la scène suivante, il a ajouté le gars. J'ai trouvé cela hilarant[1759] !

À la question : « Travailler sous la direction d'un réalisateur français comme Jérôme Salle, est-ce vraiment différent des États-Unis ? Il vous a impressionnée ? », elle répond :

> Jérôme est génial. C'est un réalisateur fantastique. Tous les metteurs en scène sont différents. J'avais déjà travaillé avec des réalisateurs européens auparavant. Comme Paul Verhoeven, avec qui j'ai tourné quelques films (ndlr : *Basic Instinct*). Ou d'autres encore. Mais ce n'est pas tant la nationalité du réalisateur qui importe que son caractère. Et Jérôme a un caractère génial. Il est si fin, intelligent, très posé. C'est un homme extraordinaire, patient, drôle et très responsable de son plateau. Il est super, il fait avancer les choses, il ne se met pas en rogne. Il est très organisé, il a une vision d'ensemble des plans, il sait quelles scènes il veut tourner chaque jour, et il arrive à le faire comme prévu. Il est très équilibré, ne panique jamais, il est très organisé et sait dire à chacun ce qu'il doit faire. Si ça ne marche pas, il continue à essayer jusqu'à ce qu'il obtienne ce qu'il souhaite. Qu'il fasse un milliard de prises si nécessaire ou une seule, il n'a rien à prouver.
>
> Si le résultat lui plaît, c'est bon, il s'arrête là. Si le résultat ne lui convient pas, ce n'est pas grave. Il fera tout ce qu'il peut, changera la scène, la retravaillera,

[1759] MICHELET Anne, « Sharon Stone. C'est si difficile d'être fort », 02/02/2011, *Femina. Le Journal du Dimanche*, https://www.femina.fr/article/interview-de-sharon-stone-c-est-si-difficile-d-etre-fort.

> la déplacera, la montera différemment, la brisera. Il n'a aucun ego, il sait quand il obtient ce qu'il veut, et quand il n'y arrive pas. C'est tout à fait remarquable.

Sharon Stone est manifestement très enthousiaste et ce qui concerne Jérôme Salle. Elle est même dithyrambique. Reste à savoir ce qu'il en a été en réalité au cours du tournage.

Les spectateurs français sont tout aussi partagés que la presse[1760]. La plupart d'entre eux trouve le film « pas très original » « manquant de saveur », « peu fidèle à la bande dessinée », « creux ». D'autres, plus enthousiastes, estiment que *Largo Winch 2* « est un mélange de James Bond et de Jason Bourne », allant même jusqu'à écrire qu'« il s'agit d'un excellent film d'action ». Son succès au box-office (plus d'1,5 millions de spectateurs français) est sans doute en partie dû au fait que les spectateurs ont beaucoup apprécié le précédent opus (1 775 378 entrées en France) et attendaient la suite avec impatience. Au moment de la sortie du film, la Cour pénale internationale entre dans sa dixième année d'existence. Luis Moreno Ocampo en est toujours le procureur et Fatou Bensouda s'apprête à lui succéder. Le personnage de la procureure, Diane Francken, incarné par Sharon Stone, semble être assez éloigné de l'un ou l'autre de ces procureurs.

Selon la juriste Virginie Saint-James le film propose un « fantasme de justice » :

> Selon moi, les scénaristes présentent une procureure dont les pouvoirs sont totalement irréels car "copiés" sur ceux d'un procureur national, voire d'un juge d'instruction et dont le rattachement suggéré à l'ONU est complètement erroné. A mon sens, on peut expliquer les ces choix contestables par le désir de démontrer la puissance du héros (car il est assez important pour justifier que l'on instrumentalise un procès pénal international à son encontre). Toutefois, en creux, ce film "grand public" témoigne aussi d'un "désir" de justice internationale et d'une justice plus efficace et à l'abri des tentatives de captation[1761].

Ajoutons que le flamboyant Luis Moreno Ocampo, personnage à la fois médiatique et mégalomane, a probablement inspiré indirectement celui de Francken. Dans son interview au *Journal du Dimanche*, Sharon Stone se réfère d'ailleurs directement au procureur argentin :

[1760] Voir Annexe B

[1761] Virginie Saint-James, entretien personnel, 07/12/2016.

> Les gens les plus puissants sont probablement aussi parmi les plus fragiles. C'est si difficile d'être fort, cela demande beaucoup de courage. Je repense à l'instant à cet homme que j'ai rencontré : Luis Moreno-Ocampo. Il s'agit du nouveau procureur général de la Cour pénale internationale de La Haye[1762]. Quand j'ai fait sa connaissance, il devait faire un discours. Il s'est levé pour parler et, au lieu de rester derrière le pupitre, il s'est mis à côté, avec les bras le long du corps. Imaginez le pouvoir qu'a le procureur général de La Haye… et pourtant il était le plus accessible et doux des hommes. Cela m'a beaucoup impressionnée[1763].

Luis Moreno Ocampo s'est notamment illustré par sa relation avec Angelina Jolie, qui figure dans un documentaire en forme d'ode au procureur[1764]. Mais il rencontre également Brad Pitt, Georges Clooney « qui aime beaucoup ce que fait la CPI » mais aussi Catherine Deneuve[1765]. Stéphanie Maupas estime que :

> sous l'impulsion d'Ocampo, la justice internationale est devenue le nouveau dada des stars, la classant au rang de grand divertissement. L'indépendance du procureur est aussi histoire de paillettes. Ses supporters alimentent un peu plus la vision hollywoodienne du procureur sur son mandat : les bons contre les méchants !

Parfois la réalité dépasse même la fiction : Angelina Jolie aurait proposé à Moreno Ocampo de servir d'« appât » afin de permettre l'arrestation du criminel de guerre Joseph Kony, l'un des chefs des rebelles de l'Armée de la résistance du Seigneur qui opérait entre l'Ouganda et le Soudan du Sud[1766]. Si Sharon Stone n'est pas Angelina Jolie, le scénario de *Largo Winch 2* ne manque pas d'évoquer irrésistiblement le « style » Moreno Ocampo et sa propension à mobiliser les « stars », bien que, dans le film, la star soit la procureure elle-même.

[1762] Luis Moreno Ocampo a été nommé procureur général de la CPI en juin 2003.
[1763] MICHELET Anne, « Sharon Stone… » : art. cité.
[1764] *The International Criminal Court* (documentaire, Allemagne), Marcus Vetter, Michael Gentile, 2013.
[1765] MAUPAS Stéphanie, *Le joker des puissants, le grand roman de la Cour pénale internationale*, Paris, Don Quichotte, 2016.
[1766] *Médiapart*, https://www.mediapart.fr/journal/international/061017/angelina-jolie-omidyar-et-le-qatar-le-cabinet-cache-du-procureur-ocampo. Le groupe auquel appartient Joseph Kony est notamment accusé d'enlèvements d'enfants pour en faire des soldats, les réduire en esclavage. À ce jour, il n'a toujours pas été arrêté et fait l'objet d'un mandat d'arrêt de la CPI depuis le 8 juillet 2005 notamment pour 12 chefs de crimes contre l'humanité : meurtre, réduction en esclavage, esclavages sexuels, viols, actes inhumains causant de grandes souffrances ou des atteintes graves à l'intégrité physique.

L'actrice termine son interview par ces mots : « J'adore les gens qui changent le monde de façon non-violente et je me suis donnée comme but de les rencontrer et de les écouter raconter leur parcours[1767] ».

Ces propos ne sont pas sans évoquer les paroles d'Angelina Jolie dans le documentaire de Marcus Vetter, qui clame son admiration pour le procureur argentin :

> During his term as chief prosecutor for the International Criminal Court, Prosecutor Ocampo has made tremendous progress in the promotion of international justice. as I visited him several times at The Hague. He has given a voice to the voiceless. [...] In this world there is so much injustice and violence that we need you now more than ever[1768].

3.7 Ustanicka Ulica (Fiction, Serbie) Miroslav Terzic, 2012

Le film est réallisé par Miroslav Terzic sur proposition de Gordan Kicic, un acteur populaire en Serbie. Gordan Kicic incarne le personnage du jeune procureur. Dans une interview lors du 18e festival du film de Sarajevo, le réalisateur Miroslav Terzic, explique : « Le film parle de la façon dont la « grande » politique ou les politiques influencent nos vies quotidiennes et celles de la famille du procureur. C'est un thriller politique[1769] ».

Il ajoute: « C'est un film à propos d'une époque révolue mais sous l'ombre de laquelle nous vivons toujours. [...] Nos héros sont attirés dans un labyrinthe de crime, ses mécanismes, sa politique et ses intrigues[1770]».

Kičić raconte :

> We worked on this movie for five years because we wanted to get into the topic thoroughly. I was very interested in the work of prosecutors, which is hard and delicate, especially the way they obtain evidences about events that occurred 20 years ago[1771].

[1767] MICHELET Anne, « Sharon Stone… » : art. cité.

[1768] *The International Criminal Court* (documentaire) : « Au cours de son mandat de procureur en chef de la Cour pénale internationale, le procureur Ocampo a fait d'énormes progrès dans la promotion de la justice internationale. Je lui ai rendu visite à plusieurs reprises à La Haye. Il a donné une voix aux sans-voix. [...] Dans ce monde, il y a tellement d'injustices et de violence que nous avons plus que jamais besoin de vous ».

[1769] https://www.youtube.com/watch?v=89lvbqUzRRI.

[1770] Nemanja CabricWar Crimes Thriller Hits Serbian Screens, 14 mars 2012, http://www.balkaninsight.com/en/article/war-crimes-thriller-hits-serbian-screens.

[1771] « War Crimes Thriller Hits Serbian Screens », http://www.balkaninsight.com/en/article/war-crimes-thriller-hits-serbian-screens **:** « Nous avons travaillé sur ce film pendant cinq ans car nous voulions approfondir le sujet. J'ai été très intéressé par le travail des procureurs, qui est difficile et

Les deux hommes précisent avoir effectué cinq ans de recherches avant la réalisation du film. Ils parviennent à obtenir l'aide du Tribunal pour crimes de guerre de Belgrade et un accès aux dossiers en cours. Le tournage du film dure quarante-deux jours. La particularité d'*Ustanicka Ulica*, est d'être écrit et réalisé par des Serbes et de porter sur une histoire très récente de leur pays. Le film est entièrement tourné en Serbie, avec des acteurs majoritairement Serbes ou Croates. Ajoutons que la fin du tournage a coïncidé avec l'arrestation de Mladic.

Ustanicka Ulica est soutenu par le ministère de la Culture de la République de Serbie, le Centre du film de Serbie, le Secrétariat de la culture de la ville de Belgrade, Le tournage, qui dure sept semaines, se déroule à Belgrade, Vojvodina et Golubac. À la première du film sont présents le ministre de la défense, le procureur pour crimes de guerre Vladimir Vukcevic et son assistant Bruno Vekaric ainsi que Vincent Degert, le chef de la délégation de l'Union Européenne en Serbie. Il est également présenté au festival du film de Sarajevo. L'annonce de la projection du film provoque une polémique en Serbie : menaces de boycott, tentatives de certaines organisations d'en interdire la diffusion. Mais une fois le film sorti, les esprits s'apaisent. Car les auteurs ont manifestement dû faire des compromis pour parvenir à réaliser le film avec le soutien des autorités.

Comme le souligne Florence Hartmann :

> Le compromis que fait le film est de coller à la thèse officielle : les crimes les plus atroces ont été commis par les paramilitaires (pas par notre police, notre armée, ou autres structures relevant de notre État). L'affaire concerne des paramilitaires serbes de Croatie, non des Serbes de Serbie. Si tout le monde en Serbie sait que la vérité est différente, cela les rassure – comme la société allemande qui s'accrochait à la thèse : pas la *Wehrmacht* mais les SS et *Eintzatsgruppen*[1772].

Le rôle du tueur (Uliks Fehmiu) est d'ailleurs confié à un acteur d'origine serbo-albanaise, pour rassurer les spectateurs en Serbie, lesquels approuvent ce choix, l'estimant « déculpabilisant » pour les Serbes. Uliks Fehmiu, s'il est né à Belgrade, est en effet issu d'un couple « mixte » : mère serbe et père kosovar

---

délicat, et notamment par la manière dont ils obtiennent des preuves sur des événements qui se sont produits il y a 20 ans ».

[1772] Florence Hartmann, entretien personnel, septembre 2017.

albanais. Aux yeux des Serbes, pour qui l'idéologie identitaire est forte, il n'est donc pas vraiment serbe.

Les critiques sont plutôt bonnes, même si beaucoup relèvent des flottements ou des longueurs dans le scénario. Ainsi, Dubravka Lakić du journal *Politika* relève que le scénario : « contient des maladresses d'écriture, des omissions dramaturgiques, et beaucoup trop de coïncidences, parallèles, décisions arbitraires, parfois des qualifications naïves et plusieurs erreurs dans le choix et la préparation des personnages[1773] ».

Alissa Simon (*Variety*) estime que le film est « well-intentioned but clumsily executed[1774]». Elle ajoute : « Despite an excess of ludicrous coincidence, Djordje Milosavljevic and Nikola Pejakovic's screenplay is notable for its acknowledgement of Serbian war crimes against civilians in Bosnia, Croatia and Kosovo. But in all other respects, the pic plays like a bad copy of straight-to-video American product ». D'autres relèvent un nombre important de « clichés »[1775] ou une intrigue insuffisamment structurée[1776] tout en estimant que le film est un « rattling good thriller grounded in real, raw, human tragedy[1777] ».

Après avoir obtenu le prix du meilleur premier film au festival de Cottbus (Allemagne) Gordan Kicik se réjouit, lors d'une interview, que le film soit « a powerful weapon in the promotion of the state » :

> It turns out that people around the world understand the message of this film. I am very happy with the award for best first film that we won at the festival in Cottbus, Germany. That really meant a lot to me as confirmation that the film has been recognized abroad, because it addresses a delicate and complicated subject that is very important to us. People approached us visibly upset and talked to us about similar stories relating to their countries. […] The script comprises some stories, confessions and fates that we came across

---

[1773] *Politika,* 15 mars 2012.

[1774] SIMON Alissa, *Redemption Street*, 12/07/2012, https://variety.com/2012/film/reviews/redemption-street-1117947894/. « Bien intentionné, mais maladroitement exécuté ».

[1775] DALTON Stephen, *Hollywood Reporter*, 16 juillet 2012, https://www.hollywoodreporter.com/review/redemption-street-ustanicka-ulica-saravejo-review-349562 : « Malgré un excès de coïncidences ridicules, le scénario de Djordje Milosavljevic et Nikola Pejakovic est remarquable par sa reconnaissance des crimes de guerre serbes contre les civils en Bosnie, en Croatie et au Kosovo. Mais à tous les autres égards, le film ressemble à une mauvaise copie d'un produit américain tout fait ».

[1776] FAINARU Dan, *Screendaily*, 11 juillet 2012, https://www.screendaily.com/5044477.article.

[1777] DALTON Stephen, *Hollywood Reporter*, 16 juillet 2012 : « Un excellent thriller ancré dans une tragédie humaine réelle et brute ».

> during our investigations. It is fiction based on reality. My goal was for the anti-war message to be understandable to everyone. I did not deal with the trials of our people. […] Proof of that are the 50 000 people who watched the film in Serbia. With that I showed that this is not an anti-Serbian film, which many negative voices claimed before the film had even had its premiere[1778].

Interviewé par *Cineuropa*, le réalisateur Miroslav Terzić raconte comment son film est devenu un thriller politique stylisé « un phénomène rare dans les Balkans » :

> Quand nous avons commencé, nous ne pensions pas en termes de genre. Nous savions que le projet avait des éléments de genre, mais il aura facilement pu tourner au drame judiciaire et puis nous devions résoudre les problèmes du scénario très rapidement parce que le temps nous manquait – le tournage devant débuter à une date précise pour répondre aux conditions de financement du Ministère de la Culture. Ainsi, quand *Nikola Pejaković* [co-scénariste] nous a rejoints, nous n'avions plus que 20 jours avant le début du tournage. C'est lui qui a ajouté tous ces éléments atypiques pour un thriller, qui représentent 'notre version' du genre. Nikola n'a cure des conventions : il écrit avec ses tripes. […] En fait, le film ne suit pas vraiment les conventions du thriller : il crée ses propres règles et ses propres solutions et cela lui permet, je l'espère, de sortir du lot[1779].

La société Fortissimo Films acquiert les droits pour l'Europe et le Moyen Orient. Le directeur de Fortissimo, Nelleke Driessen affirme : « This is a very special film from a gifted new filmmaker. Fortissimo has always been a keen supporter of young, talented and passionate directors, Miroslav is exactly that and Redemption Street clearly demonstrates his talent[1780] ».

[1778] Kičić Gordan, « Film is a powerful weapon in the promotion of the state », http://www.kurir.eu/entertainment/film-is-a-powerful-weapon-in-the-promotion-of-the-state-458 **:** « Il s'avère que les gens du monde entier comprennent le message de ce film. Je suis très heureux du prix du meilleur premier film que nous avons remporté au festival de Cottbus, en Allemagne. Cela a vraiment signifié beaucoup pour moi, comme la confirmation que le film a été reconnu à l'étranger, car il aborde un sujet délicat et compliqué qui est très important pour nous. Les gens nous ont approchés, visiblement bouleversés, et nous ont parlé d'histoires similaires concernant leur pays. Le scénario comprend des histoires, des confessions et des destins que nous avons rencontrés au cours de nos enquêtes. Il s'agit d'une fiction basée sur la réalité. Mon objectif était que le message anti-guerre soit compréhensible par tous. Je n'ai pas abordé les épreuves de notre peuple. […] La preuve en est que 50 000 personnes ont regardé le film en Serbie. Ainsi, j'ai pu démontrer qu'il ne s'agissait pas d'un film anti-serbe, comme l'ont affirmé de nombreuses voix négatives avant même la première du film ».

[1779] Vladan Petkovic, Miroslav Terzić, réalisateur, 20/08/2012, https://cineuropa.org/fr/interview/224806/.

[1780] MITCHELL Wendy, « Fortissimo takes on Serbian debut *Redemption Street* », 24/05/2012, https://www.screendaily.com/distribution/fortissimo-takes-on-serbian-debut-redemption-

Le peu de diffusion du film à l'étranger hors Serbie, Monténégro, Hongrie et Croatie ne permet d'avoir une véritable vue d'ensemble (bien que les auteurs semblent avoir eu une ambition internationale, le film étant sous-titré en anglais). Au moment de la sortie du film, le TPIY est encore en activité. En Serbie, une chambre des crimes de guerre au sein du tribunal de district de Belgrade et une division du parquet spécialisée ont été créées en 2003 avec l'aide et le soutien de la communauté internationale. Vers la fin 2007, le Bureau du Procureur de la Chambre serbe chargée des crimes de guerre avait mis en accusation plus de 50 personnes, notamment des individus de rang subalterne, des policiers, des soldats ou des paramilitaires- pour crimes commis contre des non-Serbes au Kosovo, en Croatie ou en Bosnie-Herzégovine. Seuls deux jugements avaient été rendus, car la Cour suprême de Serbie avait renvoyé plusieurs affaires pour qu'elles soient rejugées.

Dans certains procès, les poursuites engagées par le Procureur serbe de la Chambre chargée des crimes de guerre ont été rendus possibles grâce aux éléments de preuve dont le Bureau du Procureur du TPIY s'était dessaisi.

Si le film n'obtient pas un succès international, notons qu'en Serbie, il réunit 50 000 spectateurs, ce qui est tout à fait honorable pour un film traitant d'un thème aussi exigeant.

4. Les films récents

4.1 Im Labyrinth des Schweigens

4.1.1 Contexte du film

Im Labyrinth des Schweigens sort en Allemagne en novembre 2014, après avoir été présenté lors de plusieurs festivals à l'étranger[1781]. Le film est nominé à dix-huit reprises[1782] et remporte six prix[1783]. Le film sort en Allemagne en novembre 2014 puis en France en 2015, après avoir été diffusé au Festival du film des Arcs en décembre 2014. Il a été vendu à cent-dix-huit pays à ce jour. Comme *Hunt for Justice* et *Sturm*, il coïncide avec l'actualité puisqu'au moment même de sa sortie,

street/5042592.article : « Il s'agit d'un film très spécial réalisé par un nouveau cinéaste doué. Fortissimo a toujours été un fervent partisan des jeunes réalisateurs talentueux et passionnés, Miroslav est exactement cela et *Redemption Street* démontre clairement son talent».

[1781] Festival international du film de Toronto 6 septembre 2014, Festival du film de Zurich 26 septembre 2014, Festival de cinéma européen des Arcs 2014 notamment.

[1782] Voir Annexe A.

[1783] Voir Annexe A.

Oscar Gröning, le comptable d'Auschwitz, est jugé en Allemagne, à quatre-vingt-quatorze ans[1784]. Le film remporte un certain succès en termes d'audience : en France, 340 857 spectateurs vont voir le film et 269 048 en Allemagne [1785].

Le contexte de la sortie du film de Ricciarelli est important : la même année, en 2014, le film de Christian Petzold, *Phoenix*, sort en Allemagne en septembre. Ce film raconte l'histoire d'une jeune femme juive, Nelly, qui revient chez elle, à Berlin, blessée et défigurée après avoir été déportée au camp d'Auschwitz. Après avoir subi une opération de reconstruction faciale, elle part à la recherche de son mari, Johnny, espérant trouver auprès de lui une réponse à la dénonciation qui lui a valu sa déportation. Johnny ne la reconnaît pas mais est troublé par la ressemblance de la jeune femme avec son épouse. Convaincu de la mort de celle-ci, il propose à la jeune femme de se faire passer pour son épouse défunte afin de pouvoir récupérer l'héritage de sa belle-famille. Nelly accepte : elle veut savoir si son mari l'a réellement aimée ou s'il l'a trahie en la dénonçant aux nazis. La même année, le réalisateur allemand, Pépé Danquart, signe l'adaptation au cinéma du livre *Cours sans te retourner*[1786]. Ces deux films n'obtiennent pas les succès d'audience de *Im Labyrinth des Schweigens* en Europe[1787]. *Phoenix* est vu par environ 520 000 spectateurs, alors que *Cours sans te retourner* rassemble environ 330 000 spectateurs.

Mais c'est un film hongrois qui va sans doute porter le plus ombrage à l'œuvre de Ricciarelli, *Le fils de Saul*. Ce film, réalisé par le jeune cinéaste hongrois Laszlo

---

[1784] Oskar Gröning était comptable au camp d'Auschwitz. De 1942 à 1944, il fut responsable du triage et du comptage de l'argent volé aux déportés. Il a comparu, à partir du 21 avril 2015, au tribunal de Lunebourg. Les charges retenues contre lui sont les suivantes : avoir soutenu économiquement le régime, en envoyant l'argent des déportés à Berlin et avoir assisté par trois fois à la « sélection » séparant, à l'entrée du camp, les nouveaux arrivants jugés aptes au travail de ceux qui étaient immédiatement tués. Il a été condamné le 15 juillet 2015 à quatre ans de prison pour « complicité » dans le meurtre de 300 000 Juifs. Le 3 août 2017, Oskar Gröning est déclaré apte à purger sa peine d'emprisonnement malgré ses 96 ans. L'exécution de la peine n'est cependant pas ordonnée immédiatement et il meurt à l'hôpital le 9 mars 2018, avant d'avoir été incarcéré. En février 2016, s'ouvre en Allemagne (Detmold) le procès de l'ancien gardien de camp d'Auschwitz, Reinhold Hanning, 94 ans, et dans les mois suivants ceux de Hubert Zafke, 95 ans, Helma Kissner, 92 ans, et Ersnt Tremmel, 93 ans. Ces deux derniers étaient encore mineurs au moment des faits. Reinhold Hanning est condamné à cinq ans de prison. Il meurt en 2017 sans avoir passé un seul jour en prison. Les poursuites contre Hubert Zafke sont abandonnées en raison de son inaptitude à comparaître (il est atteint de démence). De même, Helma Kissner est déclarée inapte à être jugée en raison de sa condition physique détériorée. Ersnt Tremmel meurt une semaine avant l'ouverture de son procès.

[1785] http://jpbox-office.fr/fichfilm.php?id=15202&view=4#cible1.

[1786] Le film est une adaptation du livre de Uri Orlev, *Cours sans te retourner*, consacré à l'histoire de Yoram Fridman. Le film est réalisé par Pépé Danquart, un réalisateur allemand.

[1787] 915 000 entrées en Europe pour *Im Labyrinth des Schweigens*.

Nemes, sort en novembre 2015. Gratifié de nombreux prix (Grand Prix à Cannes, prix Fipresci de la compétition, prix François Chalais, prix Vulcain de la CST), il bénéficie d'un accueil critique unanimement favorable et est adoubé par des figures importantes comme Claude Lanzmann et Georges Didi-Huberman, pourtant peu enclins jusqu'alors à encourager les fictions sur la Shoah. Le film raconte l'histoire d'un membre des commandos spéciaux, qui croit reconnaître son fils parmi les victimes de la déportation et décide de l'enterrer selon le rituel juif. Le film est inspiré d'une histoire « vraie » : le réalisateur s'est inspiré des témoignages de *Zonderkommandos*, connus sous le nom de « rouleaux d'Auschwitz ».

Filmé caméra à l'épaule, le spectateur suit Saul dans tous ses déplacements : il voit donc les gestes répétitifs de Saul qui est chargé d'accompagner les déportés dans les chambres à gaz, de les rassurer, puis de récupérer leurs vêtements une fois le gazage effectué. *Le fils de Saul* est présenté au festival de Cannes en 2015 et remporte le Grand Prix. Il est également nominé aux Oscars 2016 dans la catégorie « meilleurs films étrangers »[1788] et remporte la récompense. *Im Labyrinth*, qui était pourtant pressenti pour être nominé aux Oscars, ne figure pas parmi la sélection. Pourtant le film a été sélectionné aux nominations pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère par un jury de neuf membres réunis à Munich. Sortis la même année et dotés du même distributeur, le film de Nemes possède, selon Ricciarelli un avantage : il est réalisé par un Juif et renvoie à son histoire personnelle. Il ajoute que le succès de *Im Labyrinth des Schweigens* a sans doute pâti du fait que le film de Nemes soit sorti la même année et que sa distribution ait, selon lui, été assurée par la même société. Enfin, il estime que la sélection aux Oscars du *Fils de Saul* a empêché son film d'y être présenté : il aurait été impossible que deux films sur la Shoah soient concurrents à Hollywood. Pourtant, en termes d'entrée, *Im Labyrinth* n'est pas très loin derrière son concurrent Hongrois : en 2017, quatre ans après sa sortie, il totalise en Europe plus de 900 000 entrées[1789]. *Le fils de Saul* totalise un peu plus d'un million d'entrées en 2018 (soit quatre ans également après sa sortie)[1790].

[1788] Aux côtés de *Mustang* de Deniz Gamze Ergüven (France), *L'étreinte du serpent* de Ciro Guerra (Colombie), *Theeb* de Naji Abu Nowar (Jordanie), *A War* de Tobias Lindholm (Danemark).

[1789] *Lumière*, database on admissions of films released in Europe, http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=48902.

[1790] *Ibid*.

Im Labyrinth des Schweigens est le premier film de fiction à évoquer non seulement le procureur Bauer et son rôle dans le procès d'Auschwitz Francfort, mais également, à expliciter le déni et le silence qui entoure le passé nazi de l'Allemagne dans les années 60. Cet aspect paraît aujourd'hui assez sidérant : comment appréhender une telle volonté d'oubli si peu de temps après Nuremberg ? Comment expliquer qu'il ait fallu 70 ans pour qu'un Allemand décide de réaliser une fiction sur les crimes commis par les nazis et l'absence totale de curiosité du peuple allemand pour son passé. Pourquoi Ricciarelli, qui jusqu'alors n'avait réalisé que des courts métrages, et venait du monde du théâtre, a-t-il décidé de réaliser un tel film, lui qui n'a ni origines juives, ni anciens nazis dans sa famille ? Le réalisateur s'en est expliqué à plusieurs reprises, avançant son obsession de la vérité, de la nécessité pour le peuple allemand d'affronter son passé. Selon Ricciarelli, le passé nazi de l'Allemagne a laissé une trace indélébile sur son peuple, trace qui s'apparenterait, selon lui, à une forme de honte :

> A French or an Italian person has an unbroken identity. A German is defined, by a break. When the Germans go on holidays and see another German, they say don't talk German, cause everybody is ashamed to be German[1791].

Les propos de Giulio Ricciarelli nous ont paru assez radicaux. Un autre aspect nous semble important à souligner. Au-delà des chiffres du box-office, les réactions des spectateurs sont édifiantes, tout particulièrement en Allemagne. Ricciarelli évoque son émotion lorsque, après une projection, une femme vient le voir pour lui raconter : « We have a box from our grandfather and our family and it's closed as we are all afraid to open it, because we don't want to know how grandpa died in the war[1792]». Il évoque sa rencontre avec un homme âgé qui le remerciant pour son film, ajoute : « My father was a bad man[1793] ».

Une rencontre avec une jeune femme allemande le trouble profondément[1794]. Cette jeune femme, qui travaille avec des petits-enfants de survivants, a découvert

---

[1791] « Un Français ou un Italien a une identité intacte. Un Allemand est défini par une rupture. Quand les Allemands partent en vacances et voient un autre Allemand, ils disent de ne pas parler allemand, parce que tout le monde a honte d'être allemand ».

[1792] Interview : Giulio Ricciarelli of Holocaust Drama *Labyrinth of Lies*, http://moviemom.maxlazebnik.com/interview-giulio-ricciarelli-of-holocaust-drama-labyrinth-of-lies : « Nous avons une boîte de notre grand-père et de notre famille et elle est fermée car nous avons tous peur de l'ouvrir, parce que nous ne voulons pas savoir comment grand-père est mort à la guerre ».

[1793] « Mon père était un homme mauvais ».

[1794] Giulio Ricciarelli, entretien personnel à Berlin, mai 2019.

seulement il y a quelques années que la moitié de sa famille avait été assassinée par les nazis. Sa famille lui a raconté que son grand-père, enfermé dans une maison de repos, était dément, alors que le vieil homme n'avait jamais pu surmonter le trauma de la Shoah. Ces quelques témoignages apportent au réalisateur la confirmation que son film a porté ses fruits : son souhait de bousculer la société allemande sur son passé, de lui révéler que « the past is not over, it is not even past »[1795]. Une jeune allemande, la trentaine, le conforte dans cette opinion : bouleversée, elle le remercie pour son film, lui révélant que son grand-père est mort à Auschwitz. Ricciarelli mentionne cette rencontre, ajoutant que pour la jeune femme, son histoire n'appartient pas au passé, elle n'aura jamais eu de grand-père et son assassinat constitue un trauma qu'elle vit au présent.

Ricciarelli précise : « Ce qui m'intéressait est le fait que pour certaines familles, le sujet est toujours sensible et vivant. C'est encore une plaie ouverte pour beaucoup de familles encore aujourd'hui[1796] ».

Ricciarelli nous rapporte qu'en Autriche, il s'est heurté à une obstruction de la part des distributeurs : le film n'a été présenté à aucun festival, les Autrichiens estimant que le sujet « n'avait rien à voir avec eux »[1797], preuve du déni encore bien présent aujourd'hui. Le film a été vu en Autriche par 2 472 spectateurs[1798], ce chiffre étant comparable à celui du Portugal, pays qui n'a pourtant aucune histoire particulière avec le génocide des Juifs.

4.1.2 Des critiques dissonantes

En Allemagne, les réactions lors de la diffusion du film sont plutôt positives. Dans une interview accordée au journaliste mexicain Carlos Aguilar[1799], Giulio Ricciarelli et Alexander Fehling se félicitent de l'accueil du public allemand mais

---

[1795] Entretien avec le réalisateur, Berlin, 9 mai 2019 : « le passé n'est pas fini, il n'est même pas passé », voir Annexe C.

[1796] Carlos Aguilar, Dir. Giulio Ricciarelli and Star Alexander Fehling on the historical relevance of *Labyrinth of Lies* and Germany's open wound, 8 octobre 2015, http://www.indiewire.com/2015/10/dir-giulio-ricciarelli-and-star-alexander-fehling-on-the-historical-relevance-of-labyrinth-of-lies-and-germanys-open-wound-170255/.

[1797] Giulio Ricciarelli, entretien personnel à Berlin, mai 2019.

[1798] *Lumière*, database on admissions of films released in Europe, http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=48902.

[1799] Carlos Aguilar, Dir. Giulio Ricciarelli and Star Alexander Fehling on the historical relevance of *Labyrinth of Lies* and Germany's open wound, 8 octobre 2015, http://www.indiewire.com/2015/10/dir-giulio-ricciarelli-and-star-alexander-fehling-on-the-historical-relevance-of-labyrinth-of-lies-and-germanys-open-wound-170255/.

relèvent que la jeune génération semble se lasser de ce sujet, un nouveau terme, l'« Holocaust fatigue » ayant même émergé ces dernières années auprès des universitaires. Les utilisateurs du site IMDB lui décernent la note de 7,3/10 (pour 10 678 utilisateurs au 15/10/2019)[1800]. La majorité des personnes ayant attribué une note se situe dans la tranche d'âge 30-44 ans. Comme on peut le constater, la majorité des utilisateurs (65,6 %) attribuent une note allant de 8 à 9/10, ce qui peut être considéré comme excellent. Ajoutons que le pourcentage de votants de nationalité américaine est négligeable.

La note obtenue par *Le fils de Saul* sur ce même site est de 7,5/10 (pour 40 104 utilisateurs), soit à peine plus que celle de *Im Labyrinth des Schweigens*. Mais surtout, alors que le pourcentage de notes allant de 7 à 10 est pour *Im Labyrinth* de 82, 7%, il est de 75,2 % pour le film hongrois. Ces chiffres sont toutefois difficiles à interpréter : plus de 40 000 utilisateurs ont noté *Le Fils de Saul,* soit près de quatre fois plus que pour *Im Labyrinth*[1801].

Sur le site français Allociné, la presse attribuent la note de 4/5 (20 titres de presse et les spectateurs la note de 4,2/5 (2 855 notes) : 23 % donnent 5 étoiles au film, 53% 4 étoiles, et 17%, 3 étoiles. Si l'on compare, toujours avec *Le fils de Saul*, celui-ci obtient la note de 4,1/20 de la presse et 3,7 de la part des spectateurs. Il est donc globalement moins bien noté que *Im Labyrinth des Schweigens*.

Ce que montrent ces chiffres, c'est la difficulté à appréhender le succès d'un film à partir de chiffres, et la relativité de ces chiffres. Un sujet difficile, et largement exploité comme celui de la Shoah attire un certain type de spectateurs. S'y ajoute le sujet particulier traité par Ricciarelli : la justice en Allemagne et l'histoire du procès de Francfort, un sujet peu ou pas abordé jusqu'alors. Le spectateur qui choisit d'aller voir *Im Labyrinth des Schweigens* n'est donc a priori pas le même que celui qui choisira d'aller voir *Connasse, princesse des cœurs,* d'Éloïse Lang et Noémie Saglio ou *Nos femmes* de Richard Berry, tous deux sortis le même jour (29 avril 2015).

Selon Guillaume Mouralis, au moment de la diffusion de *Im Labyrinth des Schweigens,* les mentalités ont beaucoup évolué :

[1800] Voir Annexe B pour le détail des notes. Les votes se répartissent comme suit : 10/10 : 5,7 % ; 9/10 : 11,4 % ; 8/10 : 32,6 % ; 7/10 : 33 % ; 6/10 : 11,5 % ; 5/10 : 3,1 % ; 4/10 : 1,1 % ; 3/10 : 0,4 % ; 2/10 : 0,3 % ; 1/10 : 0,9 %.

[1801] Pour les notes des autres sites, voir Annexe B. *Rotten Tomatoes* est un site internet créé en 1998 dévolu aux critiques et aux informations sur les films.

> a été salué unanimement par la presse. Le passé nazi est évoqué sans difficulté aujourd'hui et les artistes s'en sont emparés depuis longtemps à l'instar de la pièce *L'Instruction*, écrite par Peter Weiss en 1965, jouée régulièrement dans les théâtres allemands. L'auteur s'inspire du procès d'Auschwitz auquel il a assisté. Il y décrit le chemin des victimes, de la rampe d'arrivée à Auschwitz jusqu'au four crématoire. Le roman de Bernhard Schlink, *Le Liseur*, histoire d'un jeune garçon amoureux d'une femme plus âgée qui s'avère être une employée du camp d'Auschwitz, s'inspire également du procès de Francfort. Les mentalités ont beaucoup évolué. La société allemande a également connu trois ruptures : celle des années 50, celle de mai 1968 où les étudiants mettent en cause leurs propres parents pour leur implication dans le régime nazi et enfin celle qui se produit au tournant des années 80-90, où l'on assiste à un véritable changement générationnel. La génération qui a vécu la guerre prend sa retraite et ceux qui accèdent aux fonctions, nés pendant ou après la guerre, sont prompts à mettre en cause les générations précédentes de manière très nette. On assiste même à une sorte d'acharnement tardif contre les criminels nazis puisqu'aujourd'hui encore, en février 2015, une poignée d'employés des camps d'Auschwitz et de Majdanek – des vieillards pour la plupart – font l'objet de poursuites judiciaires[1802.]

En France, le film reçoit un accueil plutôt favorable de la part de la presse : « Film passionnant et complexe[1803] », « Historiquement irréprochable, *Le Labyrinthe du silence* est un film à la fois émouvant et digne[1804] » ; « Un film intelligent et salutaire qui se révèle d'une brûlante actualité[1805] », « *Le Labyrinthe du silence* est un thriller passionnant, au style des plus classiques, méritant d'être vu par un large public afin de prendre conscience des erreurs du passé pour ne plus les reproduire. Un film sans-prétention si ce n'est celle de faire réfléchir en racontant une histoire[1806] ».

[1802] Entretien avec Guillaume Mouralis, Dossier pédagogique *Le Labyrinthe du Silence,* http://www.zerodeconduite.net/dp/zdc_labyrinthedusilence.pdf.
[1803] ODICINO Guillemette, *Télérama*, 29 juillet 2017.
[1804] NOUCHI Frank, *Le Monde*, 28 avril 2015.
[1805] ARROUGÉ Jean-Claude, *aVoir-aLire.com*, 24 avril 2015.
[1806] VAN DE KADSYE Victor, 05/05/2015, https://lesbrouillonsducinema.wordpress.com/2015/05/05/critique-le-labyrinthe-du-silence-quand-le-passe-refait-surface/.

Le public français, qui est le plus nombreux en Europe à aller voir le film (340 857 entrées) qualifie le film de « chef d'œuvre »[1807]. Beaucoup saluent le courage du réalisateur et l'importance du sujet de la Shoah :

> Un très grand film, passionnant, émouvant et donnant sacrément à réfléchir dans nos temps de lâcheté intellectuelle. Un mélange intelligent d'histoire, sans être didactique, de fiction romanesque, bien intégrée dans l'histoire, de thriller, qui fait authentique. Une réalisation très classique mais irréprochable, des interprétations brillantes, un rythme et de la fluidité. Cette histoire illustre le courage politique d'une vraie justice, son ambivalence, la responsabilité collective, la lâcheté conformiste. Elle jette un éclairage méconnu sur les suites de la Shoah, sur la société allemande de l'époque, sur la résilience mais aussi sur la noirceur de l'âme humaine[1808].
>
> Un plaidoyer émouvant, passionnant et terrifiant qui dénonce les ravages de l'oubli et du silence. Un film d'une actualité brûlante et qui démontre que la justice ne doit pas seulement avoir une fonction de châtiments mais qu'elle doit aussi servir à révéler la vérité pour que les victimes de ces crimes atroces ne soient jamais oubliées. Un film remarquable qui laisse le spectateur hagard et chaos[1809]!

Aux États-Unis, les critiques sont pour la plupart également élogieuses : *Labyrinth of Lies* is an eye-opening story about the importance of seeking the truth - even when it's complicated, ugly and buried beneath years of secrecy and deceit[1810] », « It deals with seminal issues in cinematic terms that keep the audience spellbound without sensationalism. The actors are perfect, especially the dynamic Mr. Fehling[1811] ».

Pourtant, certains commentaires apportent un autre éclairage. Une partie de la presse française reproche au film son trop grand classicisme et les maladresses du scénario. Ainsi, le critique de cinéma Thibaud Grégoire écrit à son propos :

> L'académisme suinte par tous les pores d'une mise en scène engoncée, prisonnière d'enjeux scénaristiques et didactiques trop grands pour elle. Le

[1807] Raphael 05/09/2015, *Allociné.*
[1808] Mazou31, 31/05/2015, *Allociné.*
[1809] Millenium2012, 13/03.2015, *Allociné.*
[1810] MERRY Stephanie, *Washington Post,* 08/10/2015 : « *Le Labyrinthe du Silence* est une histoire révélatrice sur l'importance de rechercher la vérité – même si celle-ci est compliquée, hideuse et enterrée sous des années de secrets et de tromperies ».
[1811] REED Red, *New York Observer*, 30/09/2015 : « il traite de questions d'actualité en termes cinématographiques qui maintiennent l'audience captivée sans sensationnalisme. Les acteurs sont parfaits, particulièrement le dynamique Mr Fehling ».

> film se veut respectueux de l'histoire et des victimes mais confond respect et recueillement, sobriété et fadeur. Ce n'est pas parce que le sujet est grave qu'aucune sortie du cadre n'est possible, qu'aucune invention visuelle ni qu'aucun moment de cinéma digne de ce nom n'est admis. Ce n'est pas non plus parce que l'action se déroule sur une période bien définie qu'il faut forcément revenir à une esthétique et une mise en scène de l'époque. Les costumes et les décors suffisent amplement à ancrer l'action dans un laps de temps bien précis et il n'est pas nécessaire de filmer et de jouer comme « jadis » pour enfoncer le clou.
>
> Cette prédominance de l'académisme et cette absence de reliefs n'empêchent pas quelques éclats scénaristiques ou quelques digressions romancées sur la vie sentimentale du jeune procureur, mais même ces sorties de pistes s'avèrent soit grandiloquentes soit maladroites. Par exemple, faire défiler les visages des victimes des camps sur de la musique classique émouvante puis ceux des bourreaux sur une autre, plus pesante, témoigne de la lourdeur d'une mise en scène appuyée et trop dévouée à son sujet[1812].

Benoit Smith de Critikat est encore plus sévère :

> les personnages schématiques échouent à traduire une dimension sincèrement humaine de la culpabilité et de la prise de conscience, les artifices dramatiques invoqués pour mettre ces thèmes en action (enquête contrariée à rebondissements, courses contre la montre, magouilles internationales avec intercession du Mossad, et bien sûr cette amourette sans intérêt en elle-même) sonnent creux. […] C'est trop peu pour que le devoir de mémoire ne soit pas ici bradé sous une forme audiovisuelle bien stérile[1813].

François Guillaume Lorrain[1814] reproche au film de « trop charger la barque romanesque ». Le blogueur Kamaradefifien[1815] abonde dans ce sens, estimant que « il n'y a pas grand-chose à se mettre sous la dent. » et que le « parti-pris visuel (est) tout juste digne d'un téléfilm ». Nicolas Gilson ajoute :

> la caractérisation des personnages et le développement narratif se veulent archétypaux voire caricaturaux. Aussi l'intérêt du scénario est paradoxalement

---

[1812] https://cameraobscuracinema.wordpress.com/2015/04/29/le-labyrinthe-du-silence-de-giulio-ricciarelli-academisme-historique/

[1813] SMITH Benoît, *Critikat,* 28/04/2015, https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/le-labyrinthe-du-silence/.

[1814] LORRAIN François Guillaume, *Le Point*, 01/05/2015, https://www.lepoint.fr/cinema/auschwitz-et-le-procureur-01-05-2015-1925620_35.php.

[1815] Kamaradefifien, *Le Blog du Cinéma*, 29 avril 2015, accessible en ligne à l'adresse https://www.leblogducinema.com/critiques/critiques-films/critique-le-labyrinthe-du-silence-53515/.

> son pire défaut : Giulio Ricciarelli et Elisabeth Bartel veulent tout aborder, tout condenser. C'est alors sans finesse et avec une complète artificialité qu'ils mettent en scène une fresque qui envisage tous azimuts les conflits sous-jacents d'une société schizophrène offrant à constater une multitude de situations et trouvant trop aisément dans le dialogue une porte d'entrée (et de sortie). Une impression renforcée par une réalisation ampoulée et ronflante, étonnamment académique pour un premier long-métrage[1816].

Il conclut par une note positive : « Si, d'un manichéisme outrancier à une incontournable romance, le scénario ne semble éviter aucun écueil, il a le mérite de mettre en scène avec pudeur et intelligence les témoignages des survivants des camps ». La presse américaine reproche également au film son scénario qu'elle juge un peu mièvre. Pour Farran Smith Nehme du *New York Post* « *Labyrinth of Lies* hits every genre cliché, from the mawkish score to the no-dialogue-montage-of-tragedy. Perhaps inevitably, it's Germany's submission for the best foreign film Oscar[1817] ». Robert Abele ajoute: « *Labyrinth of Lies* too often feels like machine-stamped issue cinema from a moldy Hollywood playbook[1818] ». Pour John Hartl « the script flirts with banality[1819] ». Rob Thomas ajoute être surpris par le fait qu'avec un tel titre, le film soit aussi « straightforward and predictable[1820] ». Enfin, Scott Renshawestime que le film « turns into a story that would be easy to translate into a Hollywood version with almost no changes—and that's no compliment[1821] ».

Sur le site américain *Rotten Tomatoes*, certaines critiques de spectateurs sont tout aussi sévères. Le public reproche au film le peu de crédibilité de l'acteur principal

---

[1816] Nicolas GILSON, « Un grand moment de cinéma ou pas », 28/04/2015, http://www.ungrandmoment.be/le-labyrinthe-du-silence/.

[1817] Farran SMITH NEHME, *New York Post*, 24/09/2015 : « *Le Labyrinthe du Silence* est un cliché du genre, de la partition mièvre au montage sans dialogue dramatique. Peut-être inévitablement, ceci en vue de la candidature de l'Allemagne pour le prix du meilleur film étranger aux Oscars ».

[1818] Robert ABELE, *Los Angeles Time*, 29/09/2015, https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-labyrinth-of-lies-review-20150930-story.html : « *Le Labyrinthe du Silence* ressemble trop souvent à du cinéma à la chaîne inspiré d'un modèle hollywoodien moisi ».

[1819] John HARTL, *Seattle Times*, 22/10/2015, http://www.seattletimes.com/entertainment/labyrinth-of-lies-weaves-through-holocaust-denial/?utm_source=RSS&utm_medium=Referral&utm_campaign=RSS_movies : « le scénario flirte avec la banalité ».

[1820] Rob THOMAS, *Madison Movie*, 13/11/2015, https://madisonmovie.org/2015/11/13/labyrinth-of-lies-what-did-you-do-in-the-war-vater/ : « Simpliste et prévisible ».

[1821] RENSHAW Scott, https://www.cityweekly.net/utah/labyrinth-of-lies/Film?oid=3055404 : « se transforme en une histoire qu'il serait facile de transposer dans une version hollywoodienne sans presque aucun changement – et ce n'est pas un compliment ».

et estime que l'histoire est ennuyeuse[1822] : « the investigator plays a very ignorant young man, who takes forever to open his mouth. The story would be much more interesting if they let this main man not play such an imbecile! It's as if he just doesn't get it! He reads how bad it was at Auschwitz and talks to hundreds of witnesses. Yet he acts like a ten years old. I really wish they wrote this story as somewhat believable. It's just too damn boring[1823]! ». Un autre spectateur écritque le film est : « Too soapy, unfocused & formulaic[1824] ». Enfin, dans une longue critique, un internaute comparant le film à d'autres réalisations allemandes, estime que le script manque d'épaisseur et n'atteint pas son objectif :

> Because of that, it's only personal when I say that while *Labyrinth of Lies* tonally and thematically conjures great recent German films The *Counterfeiters (Die Fälscher)*, *Downfal*l (*Der Untergang*) and *The Lives of Others* (*Das Leben der Anderen*), it unfortunately never reaches the high bar they set. A major point of weakness is the inclusion of a love story between Radmann and the daughter of an alcoholic ex-soldier, played by Friederike Becht (*The Reader*, *Hannah Arendt*). While the blossoming romance at times highlights the complex relationships between the war- and post-war generations, it never sits naturally within the main story arch of the trial. It's an example of what keeps the movie from greatness: its moments of poignancy too often feel forced or obvious. […] There is no dialogue, and each figure is framed in a disquieting close-up, exposing that these were real people and real stories behind the actors. This is juxtaposed in a later scene with a visually matching montage of ex-SS guards being read their crimes. This leads into the great realization and cornerstone of the film. While visiting Auschwitz, seeing it first-hand, Radmann admits that even he can't be sure how he would have acted, had he been old enough to fight during the war. How do we hold soldiers

[1822] Joel R., 25/06/2016, https://www.rottentomatoes.com/m/labyrinth_of_lies_2015/reviews?type=user.

[1823] « L'enquêteur joue un jeune homme très ignorant, qui met une éternité à ouvrir la bouche. L'histoire serait beaucoup plus intéressante s'ils laissaient ce personnage principal ne pas jouer un tel imbécile ! C'est comme s'il ne comprenait pas ! Il lit combien c'était mauvais à Auschwitz et parle à des centaines de témoins. Et pourtant il agit comme un enfant de dix ans. J'aurais vraiment aimé qu'ils écrivent cette histoire comme quelque chose de crédible. C'est juste bien trop ennuyeux ! ».

[1824] Familiar S., 18/12/2015, https://www.rottentomatoes.com/m/labyrinth_of_lies_2015/reviews?type=user : « Trop sentimental, pas assez précis et trop classique ».

> accountable for heinous actions, the film prods us to consider, if they were just following orders[1825] ?

Enfin, un internaute qualifie *Im Labyrinth* de « soap opera » (feuilleton à l'eau de rose), estimant qu'en Allemagne, le fait de traiter de la Shoah permet d'être moins exigeant sur les exigences artistiques. Il intitule sa revue *In the maze of bodged storytelling* :

> In Germany, particularly tricky historical scenarios are seen as ideal stomping grounds for budding directors. This has to do with the labyrinthine system of public film subsidies, which tend to favor movies that deal with important and worthwhile subjects. Ideally Germany's notorious semi-recent history. The result is often something like *Im Labyrinth des Schweigens*, in which bloody murder is given the soap opera treatment. The story of how grizzled chief public prosecutor Fritz Bauer prosecuted some of the murderers of the Auschwitz concentration camp is replaced by a cheesy tale of a handsome, young and naive attorney stumbling on the largest crime in history. The result is often something like *Im Labyrinth des Schweigens*, in which bloody murder is given the soap opera treatment. The story of how grizzled chief public prosecutor Fritz Bauer prosecuted some of the murderers of the Auschwitz concentration camp is replaced by a cheesy tale of a handsome, young and naive attorney stumbling on the largest crime in history[1826].

[1825] Narrative M., 02/09/2018, https://www.rottentomatoes.com/m/labyrinth_of_lies_2015/reviews?type=user. « C'est pourquoi, et c'est un avis personnel, si *Le Labyrinthe du Silence* évoque, sur le plan du ton et de la thématique, les grands films allemands récents que sont *Les Faussaires* (*Die Fälscher*), *La Chute (Der Untergang*) et *La Vie des Autres (Das Leben der Anderen*), il n'atteint malheureusement jamais le niveau élevé qu'ils se sont fixés. L'un des principaux points faibles est l'irruption d'une histoire d'amour entre Radmann et la fille d'un ancien soldat alcoolique, interprétée par Friederike Becht (*Le Liseur, Hannah Arendt*). Si la romance naissante met parfois en lumière les relations complexes entre les générations de la guerre et de l'après-guerre, elle ne s'inscrit jamais naturellement dans l'histoire principale du procès. C'est un exemple de ce qui empêche le film d'être grandiose : ses moments poignants sont trop souvent forcés ou évidents. [...] Il n'y a pas de dialogue, et chaque personnage est cadré dans un gros plan perturbant, révélant qu'il s'agit de vraies personnes et de vraies histoires derrière les acteurs. Cette image est juxtaposée dans une scène ultérieure à un montage visuellement identique d'anciens gardes SS à qui on lit leurs crimes. Cela mène à la grande prise de conscience et à la pierre angulaire du film. Lors d'une visite à Auschwitz, Radmann admet qu'il ne peut pas savoir comment il aurait agi s'il avait été en âge de combattre pendant la guerre. Le film nous pousse à nous demander comment nous pouvons tenir les soldats responsables d'actes odieux, s'ils n'ont fait que suivre les ordres ».

[1826] Karl Self, *Imdb*, 17/05/2015, https://www.imdb.com/title/tt3825638/reviews?sort=submissionDate&dir=desc&ratingFilter=0 : « Dans le dédale de la narration bidon – En Allemagne, les scénarios historiques particulièrement délicats sont considérés comme des terrains de prédilection pour les réalisateurs en herbe. Cela s'explique par le système labyrinthique des subventions publiques au cinéma, qui tend à favoriser les films traitant de sujets importants et dignes d'intérêt. Dans l'idéal, l'histoire semi-récente de l'Allemagne. Le résultat est souvent quelque chose comme *Im Labyrinth des Schweigens*, dans lequel un meurtre sanglant est traité comme un feuilleton. Le récit de la manière dont le procureur

À l'examen de l'ensemble des critiques négatives, il apparaît que l'essentiel des reproches faits au film de Ricciarelli repose sur la mise en scène, le sujet étant par ailleurs salué comme essentiel et courageux. C'est plutôt l'esthétique du film, son parti pris de mise en scène, qui heurte critiques et internautes. On relève des remarques récurrentes ; l'académisme du film, le manque d'invention visuelle, les « clichés » trop nombreux et l'aspect prévisible du scénario. C'est donc essentiellement un jugement esthétique et formel.

Le sujet choisi par Ricciarelli est ambitieux : il ne s'agit pas uniquement de la Shoah mais également de la responsabilité et de la culpabilité du peuple allemand. S'y ajoute la question de la justice, sur laquelle, étonnamment, très peu de critiques s'expriment. Les comparaisons avec d'autres films allemands sont nombreuses : le fait que le *Labyrinthe* soit le premier long métrage de Ricciarelli est tour à tour encensé ou considéré comme une faiblesse majeure. En réalisant un film courageux sur un sujet en réalité peu traité (la justice des criminels nazis en Allemagne et le personnage de Bauer), le réalisateur allemand s'est en effet lancé un défi immense. Conscient de cette difficulté, il explique à propos de son travail sur le film :

> Nous voulions faire un film de fiction mais que peut faire un film de fiction, qu'un livre ou un documentaire ne peut pas faire ? Pour moi il s'agissait de procurer une expérience émotionnelle intense. Cette émotion dans un film réussi peut être extraordinaire. Car les gens s'oublient. Les gens s'assoient dans la salle et quand ça marche ils sont emportés par l'histoire. Comment s'y prendre ? Je suis très classique au sens propre comme l'est la tragédie grecque. […] C'est comme gravir une montagne. Il y a ce sommet et quelqu'un dit « tu devrais passer par là ». Un autre lui dit « non prends plutôt par-là. Et il faut décider soi-même de la façon de faire[1827].

Les analyses des spectateurs, presse, cinéphiles ou simples spectateurs novices, montrent que le débat est ouvert, que le film suscite des réactions, positives ou négatives. Et si le film de Ricciarelli est précisément, comme il le décrit lui-même, « classique », il a le mérite tout du moins, de donner la parole à des acteurs

---

général Fritz Bauer a poursuivi certains des meurtriers du camp de concentration d'Auschwitz est remplacé par l'histoire mielleuse d'un jeune avocat naïf et séduisant qui tombe sur le plus grand crime de l'histoire. Le résultat ressemble souvent à *Im Labyrinth des Schweigens*, dans lequel un meurtre sanglant est traité comme un feuilleton. L'histoire de la façon dont le procureur général Fritz Bauer a poursuivi certains des meurtriers du camp de concentration d'Auschwitz a été remplacée par le récit mielleux d'un jeune avocat naïf qui a découvert le plus grand crime de l'histoire ».

[1827] Interview Giulio Ricciarelli, bonus du DVD *Im Labyrinth des Schweigens*, Blu Ray.

méconnus, ceux du procès de Francfort, le procureur Fritz Bauer, qui apparaît pour la seconde fois à l'écran dans une fiction[1828], ce qui n'est à aucun moment relevé par les diverses critiques. Ce qui n'est pas non plus mentionné, est la postérité du film : un an après c'est au tour d'un autre réalisateur allemand, Lars Kraume, de réaliser un film ayant pour personnage principal Fritz Bauer. Suivront un certain nombre de documentaires français, dont *Le procès d'Auschwitz, la fin du silence* (documentaire, France) de Barbara Necek, 2018 et *Fritz Bauer, un procureur contre le nazisme* (documentaire, France), de Catherine Bernstein, 2019.

4.2 Der Staat gegen Fritz Bauer, Lars Kraume, Allemagne, 2015

Un an après *Im Labyrinth des Schweigens*, sort en Allemagne un nouveau film sur Fritz Bauer. Le réalisateur, Lars Kraume, est tout comme Giulio Riciarelli, allemand[1829]. Passionné de cinéma, Kraume raconte avoir commencé à prendre des photos à l'âge de douze ans. À quinze ans, il emprunte l'objectif Bolex de son père (graphiste). Il explique : « Doucement mais sûrement, l'idée audacieuse de me mettre à faire des films a fait son chemin[1830] ». Il débute sa carrière en travaillant comme assistant de photographes de publicité. Puis il réalise son premier court métrage en 1992, *Uhr*. En 1994, il entre à l'Académie allemande du cinéma et de la télévision à Berlin. Il y tourne plusieurs courts métrages dont *Life is too short to dance with ugly women* en 1997, qui obtient le Prix du meilleur court métrage au Festival du Film International de Turin. Un an plus tard, il réalise *Dunkel*, son film de fin d'études qui remporte les Prix Adolf Grimme de la meilleure réalisation, de la meilleure photo pour Andreas Doub et du meilleur acteur pour Oliver Korittke en 2000. À la suite de ce succès, il met en scène le *thriller* psychologique *Der Mörder meiner Mutter* pour la chaîne de télévision allemande SAT 1. En 2001, Kraume dirige son premier long métrage, *Viktor Vogel - Commercial Man*, une comédie sur l'ascension et les désillusions d'un jeune cadre dans une grande agence de publicité[1831]. Il écrit et réalise ensuite *Keine Lieder über Liebe* (2005), 4 épisodes de *KDD – Kriminaldauerdienst* (*Berlin Brigade Criminelle*, 2007), *Die kommenden*

[1828] La première fois est dans le film de Alexander Kluge, *Anita G, Yesterday Girl,* et c'est lui-même qui incarne son propre personnage, non un acteur.
[1829] Pour un développement sur les origines du réalisateur, voir plus haut dans ce travail.
[1830] SCHMIDT Marco, « Lars Kraume réalisateur », 24/03/2016, https://cineuropa.org/fr/interview/306591
[1831] *Allociné*, http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-73010/biographie/.

Tage (Les jours à venir, 2010), une vision du futur apocalyptique*, Meine Schwestern (Mes sœurs, 2013*), un drame plein d'optimisme sur la mort, *Familienfest* (*Trouble-fête*, 2015).

Cinéaste éclectique, Kraume jouit de la réputation d'être une sorte de caméléon, ne se cantonnant pas à un seul genre ou style. Il explique :

> La raison pour laquelle mes films sont différents, c'est que je cherche à chaque fois à me lancer dans la plus grande aventure possible. Mes plus grands modèles sont des réalisateurs comme John Huston, des gens qui aiment le changement et donnent l'impression que chacun de leurs films est une aventure totalement nouvelle et excitante. Si je n'avais aucun défi à relever, je n'arriverais pas à rassembler l'énergie nécessaire pour me lancer dans un projet et faire face à l'intensité du travail de réalisateur[1832].

L'idée du film lui vient en lisant le livre d'Olivier Guez, *L'impossible retour - Une histoire des Juifs en Allemagne depuis 1945* qui est traduit en allemand en 2011. Les deux hommes, qui sont de la même génération, se connaissent de vue. Ensembles, ils vont élaborer le scénario du film. Dans une interview, Kraume raconte :

> Tout est parti du livre d'Olivier Guez, le coscénariste du film, *L'Impossible Retour,* sur le retour des Juifs en Allemagne après 1945. Dans ce livre, il évoque aussi la période des procès d'Auschwitz dans les années 60 et comment ces procès ont modifié l'état d'esprit des Allemands. C'était la première fois que j'entendais parler de Fritz Bauer, qui a organisé ces procès, bien que j'ai été élevé à Francfort, là où ce procureur général travaillait. Il est une figure très importante pour le développement de la démocratie en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale mais quand il est mort en 1968, beaucoup de gens étaient soulagés de voir disparaître « l'homme antipathique[1833] ».

Il ajoute :

> En parlant ensemble, nous revenions constamment à Fritz Bauer, parce que c'est un personnage hors du commun : il ne s'est pas du tout comporté comme la plupart des victimes de l'Holocauste qui ne voulaient plus en parler. Bien qu'il ait eu à faire face à une très forte résistance, il voulait poursuivre les

[1832] SCHMIDT Marco, « Lars Kraume… », art. cité.
[1833] MARTET Christophe, KRAUME Lars, « Fritz Bauer est un des rares héros allemands contre l'oubli des crimes nazis », 10 avril 2016, http://yagg.com/2016/04/10/lars-kraume-fritz-bauer-est-un-des-rares-heros-allemands-contre-loubli-des-crimes-nazis/.

> Nazis - non pas par esprit de vengeance, mais parce qu'il était guidé par un grand esprit humaniste et qu'il voulait informer ses compatriotes. Il avait une personnalité lumineuse et il est devenu le personnage principal du film[1834].

Quelques années après la parution du livre d'Olivier Guez, en 2013, Ronen Steinke, un journaliste allemand, publie une biographie de Bauer, *Fritz Bauer oder Auschwitz vor Gericht*[1835], où il dévoile le rôle du procureur dans l'arrestation d'Eichmann et évoque pour la première fois son homosexualité sur laquelle il émet cependant quelques doutes, estimant qu'elle n'est peut-être qu'une rumeur. Steinke donne une autre version de la collaboration de Bauer avec le Mossad : il aurait invité les agents des services secrets à cambrioler son bureau en leur fournissant les clés et les plans de l'immeuble, laissant le dossier Eichmann sur son bureau. Steinke ajoute que Bauer aurait continué à fournir des informations au Mossad après la capture d'Eichmann, mais qu'en raison de la fermeture des archives des services secrets, aucune précision n'a pu à ce jour peut être apportée à ce sujet. À la différence du film de Ricciarelli, Bauer est le personnage central du film.

La ressemblance physique entre Bauer et l'acteur qui l'incarne, Burghart Klaußner, due à l'usage de postiches notamment, est frappante. Kraume souhaite reconstituer l'atmosphère de l'époque et s'entoure pour ce faire, d'une équipe de décorateurs et de costumiers. Les rideaux de la maison de Bauer sont réimprimés à l'aide de la seule photo disponible du papier peint de Le Corbusier qui tapissait son bureau, et qui est reproduit fidèlement. Klaußner étudie pendant des heures la façon de parler et de bouger de Bauer pour reproduire son personnage. Burghart Klaußner incarne le procureur Bauer. Il est immédiatement séduit par le scénario.

Lars Kraume raconte :

> Burghart Klaussner et moi, on ne se connaissait pas. Notre directrice de casting Nessie Nesslauer me l'a recommandé. Il a immédiatement saisi la personnalité de Fritz Bauer et l'a interprété de manière incroyablement juste. On pouvait voir dès le début à quel point il était connecté à son personnage – et aussi quel point il lui ressemblait. Le même âge, le même physique, l'esprit vif, la maturité émotionnelle, la rage innée – et aussi l'humour. Mon plus grand souci était d'éviter de faire un film moralisateur et hypocrite. C'est pour

[1834] Dossier de presse *Der Staat gegen Fritz Bauer*, https://www.fafapourleurope.fr/wp-content/uploads/2014/10/Dossier-Presse-Héros-Allemand.pdf.
[1835] STEINKE Ronen, *Fritz Bauer oder Auschwitz vor Gericht,* Munich, Piper-Verlag, 2013. Non traduit à ce jour.

> cela qu'il était fondamental que mon personnage principal ait un côté acerbe, avec un humour nonchalant. Burghart Klaussner le joue extrêmement bien. Il a toujours le ton juste quand il fait dire par exemple à son personnage « J'ai un revolver – si je me suicide il n'y aura aucune rumeur ».
>
> Le meilleur souvenir du tournage ? Je pense que c'est la manière dont Burghart Klaussner a insufflé tant de vitalité à un personnage qui était un peu en retrait, en lui apportant de nombreuses nuances. Il a accepté avec gratitude ce que le scénario pouvait lui offrir et m'a régulièrement surpris avec de nouveaux détails, comme par exemple son léger rire espiègle en fin de phrase[1836].

Klaußner est sans doute le seul parmi l'équipe du film à avoir entendu parler de Bauer dans sa jeunesse.

Le tournage se déroule en Allemagne et en Israël. Le film est présenté à divers festivals et remporte de nombreux prix[1837] . En Europe, le film est vu par 514 460 spectateurs, avec près de 275 000 uniquement en Allemagne. En France, seuls 82 798 spectateurs vont voir le film au cinéma entre 2016 et 2018[1838]. Le film est vendu à plus de vingt pays. Les recettes mondiales s'élèvent à près de trois millions d'euros[1839].

En France, la presse lui accorde la note de 3,3/5 (*Im Labyrinth des Schweigens* ayant obtenu 4/5), et les spectateurs la note de 3,6 (contre 4,2 pour *Im Labyrinth des Schweigens*)[1840].

Le journaliste Nicolas Journet surnomme Bauer le « Jean Moulin de Francfort » et salue la démarche de Kraume :

> On voit bien ce qui plaît outre-Rhin dans la figure de Fritz Bauer. C'est un peu notre Jean Moulin dont le courage fait oublier la collaboration et la passivité face à l'occupant. On voit bien l'intérêt éducatif de la démarche. Non, dans les années 30-40, il n'y avait pas que des nazis en Allemagne mais aussi des démocrates qui se sont battus de l'intérieur ou de l'extérieur du pays contre des idéaux qui les révulsaient. Non, le Mossad n'est pas l'unique participant à l'enlèvement d'Eichmann à Buenos Aires et c'est même un procureur allemand qui a retrouvé initialement sa trace. Oui, l'Allemagne d'après-guerre était gangrenée par d'anciens nazis, mais là encore des démocrates ont réussi

---

[1836] Dossier de presse *Der Staat gegen Fritz Bauer*, *op. cit.*

[1837] Voir Annexe A.

[1838] Lumière, database *op. cit.,* soit moins que *Im Labyrinth* avec 340 957 spectateurs.

[1839] http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=15823&view=5#cible2.

[1840] Voir Annexe B et *Allociné*, https://www.allocine.fr/film/fichefilm-216314/critiques/spectateurs/.

> à contrer la loi du silence et le refoulement général qu'ils voulaient imposer à toute une société. C'est d'ailleurs le sens du titre allemand, *Der Staat gegen Fritz Bauer*, *L'État contre Fritz Bauer* en version française[1841].

Mais il est nettement plus critique sur les qualités cinématographiques du film qu'il considère être de « facture téléfilm ».

> Une fois énoncés ces préalables, il n'empêche que ces bonnes intentions (mâtinées tout de même de ressorts patriotiques contestables) n'excusent pas le fait que Fritz Bauer, un héros allemand échoue à faire cinéma. La reconstitution de l'époque est laborieuse : les scènes d'intérieur respirent le tournage en studio, les costumes sentent la naphtaline et les postiches capillaires de Burghart Klaußner qui interprète Fritz Bauer sont d'un kitsch consommé. De bout en bout, la mise en scène est compassée, réduite à une pure mécanique sans point de vue affirmé ni la moindre prise de risque (si ce n'est un plan de travesti avec sexe en amorce dont on reparlera plus tard).
>
> Le problème n'est pas nouveau. Tout un pan récent du cinéma allemand récent sombre dans les mêmes travers. *Sophie Scholl – Les Derniers Jours*, *La Chute*, *Hannah Arendt*, *Elser, un héros ordinaire*… Le III[e] *Reich* est au cœur de l'action, le prisme général allant vers des résistants à l'ordre nazi, le drapeau à croix gammée flotte souvent sur l'affiche et le contenu revêt toujours une facture terriblement téléfilm. C'est comme si le poids de l'histoire racontée écrasait ces films de l'intérieur, les faisait se rétracter sur eux-mêmes. À époque équivalente et moyens semblables, *Black Book* de Paul Verhoeven est par exemple d'une toute autre ambition artistique.
>
> C'est d'autant plus dommage pour Fritz Bauer, un héros allemand qu'il y a quelque chose de moins convenu qui vibre en son sein. Par le biais de son héros, Lars Kraume décrit par petites touches ce qu'est être homosexuel dans les années 60 en Allemagne et comment la répression policière s'appuie sur une législation nazie non abolie à la libération du pays par les Alliés. La marque concrète du nazisme ne s'efface pas. Le parallèle est porteur de sens. Et ce plan de travesti, quasi pictural, démontre une certaine audace qu'on peut lire en filigrane mais qui ne reflète malheureusement pas le film dans sa globalité[1842].

[1841] JOURNET Nicolas, « Le Jean Moulin de Francfort », *Critikat*, 12 avril 2016, https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/fritz-bauer-un-heros-allemand/.
[1842] *Ibid*.

Journet est sévère, le film est pour lui une « reconstitution peu convaincante ». Si la plupart des critiques saluent le thème et l'angle choisis par le réalisateur, nombre d'entre eux soulignent une mise en scène convenue, trop classique, certains ajoutant que le film est froid et austère « comme un épisode de Derrick[1843] ».

Mais d'autres critiques réservent un meilleur accueil au film[1844] : « From start to finish, it's absorbing[1845] »; « Though relatively conservative in its approach, Lars Kraume's teleplay-style treatment of a still-touchy subject has the nerve to name names, implicating everyone from chancellor Konrad Adenauer to Mercedes-Benz[1846] ».

La presse américaine semble apprécier le travail de Kraume : Peter Debruge (*Variety*)[1847] estime que bien que conventionnel dans son approche, « Lars Kraume's teleplay-style treatment of a still-touchy subject has the nerve to name names, implicating everyone from chancellor Konrad Adenauer to Mercedes-Benz. Stylistically, the film looks more or less the way a pro forma 1957 telling of the same incidents might, though Kraume doesn't pull punches or shy away from how Germany's Federal Intelligence Service, the BND, used Kraume's homosexuality to muzzle him[1848] ». Le film est qualifié de « absorbing[1849] » « highly satisfaying[1850] », « solid, persuasively-acted[1851] ». Selon Katie Walsh, le film est

---

[1843] POINT Christelle, 17 avril 2016, http://unpointcpastout.over-blog.com/2016/04/critique-cinema-fritz-bauer-un-heros-allemand.html (blog). Mais de nombreux critiques font le parallèle avec l'inspecteur Derrick, personnage principal de la série du même nom. Or, ce qu'ignorent peut-être ceux qui font ce parallèle, c'est la découverte récente selon laquelle Horst Tappert, l'acteur qui a incarné Derrick à l'écran pendant des décennies, s'est engagé volontairement dans la Waffen SS en 1943 à l'âge de 19 ans. Suite à cette révélation, France 3 a décidé qu'elle ne diffuserait plus la série. La chaîne de télévision publique allemande, la ZDF, qui rediffusait intégralement la série depuis 2011, a également décidé d'y mettre fin.

[1844] Voir Annexe B

[1845] JAWOROWSKI Ken, *New York Times*, 18/08/2016 : « Du début à la fin, c'est passionnant. »

[1846] DEBRUGE Peter, *Variety*, 26 juin 2016 : « Bien que relativement conservateur dans son approche, le traitement d'un sujet encore délicat par Lars Kraume, à la manière d'un téléfilm, a le culot de citer des noms, impliquant tout le monde, du chancelier Konrad Adenauer à Mercedes-Benz ».

[1847] DEBRUGE Peter, *Variety*, 07/08/2015, https://variety.com/2015/film/festivals/the-people-vs-fritz-bauer-film-review-1201559356/.

[1848] Du point de vue du style, le film ressemble plus ou moins à ce que pourrait être un récit pro forma de 1957 sur les mêmes incidents, bien que Kraume ne tire pas la couverture à soi et n'hésite pas à dire comment le service fédéral de renseignement allemand, le BND, a utilisé l'homosexualité de Kraume pour le museler ».

[1849] JAWOROWSKI Ken*, New York Times*, 18/08/2016.

[1850] TOUMARKINE Doris, *Film Journal International*, 17/08/2016.

[1851] IDE Wendy, *Screen International*, 26/07/2016. « absorbant, hautement satisfaisant, solide et convaincant. »

une: « lesson that remains resonant, in any time, in any place »[1852]. Tom Keogh estime que : « Kraume brings muted colors and a claustrophobic, urgent energy to the procedural part of this story, while reminding us that not every moral hero looks like Captain America - in fact, like Bauer, they can be a rumpled, misanthropic mess[1853] ». Leba Hertz salue la prestation de Burghart Klaußner (*San Francisco Chronicle*) : « Klaussner's fine performance keeps us on edge through most of the film, even though we know the result[1854] ».

En France, quelques critiques apprécient le travail de Kraume : « Du cinéma utile, comme on aimerait en voir plus souvent[1855] », « Une réalisation classique contrebalancée par un scénario taillé sur mesure comme un costume d'époque. Bien ajusté aux personnages, le récit – haletant mêle avec pertinence le suspense et la pédagogie[1856] », « *Fritz Bauer, un héros allemand* s'impose comme une quête de vérité étanchée avec les honneurs[1857] », « un film tout à fait captivant[1858] »

Certains font un parallèle avec *Im Labyrinth des Schweigens*, estimant globalement le film de Ricciarelli supérieur : « S'il n'a pas la force du *Labyrinthe du silence*, *Fritz Bauer, un héros allemand* retrace avec efficacité un des combats du juriste, montre davantage sa personnalité et ses idéaux humanistes dans une Allemagne figée[1859] ».

Pourtant, aux États-Unis comme en France, il est souvent reproché à Kraume d'être trop académique, voire laborieux. Ainsi, Roger Ebert, trouve le film terne et

---

[1852] WALSH Katie, « 'People vs. Fritz Bauer' follows search for justice in Germany », *The Orange County Register*, 19/08/2016, http://www.stltoday.com/entertainment/movies/reviews/people-vs-fritz-bauer-follows-search-for-justice-in-germany/article_d56f2cc3-02e1-59b3-a075-da1c52c952a4.html : « leçon qui demeure évidente, en tout temps, en tout lieu ».

[1853] KEOGH Tom, *Seattle Times*, 01/09/2016 : « Kraume apporte des couleurs feutrées et une énergie urgente et étouffante à la partie procédurale de cette histoire, tout en nous rappelant que tous les héros moraux ne ressemblent pas à Captain America – en fait, comme Bauer, ils peuvent être un fouillis fripé et misanthrope ».

[1854] HERTZ Leba, *San Francisco Chronicle*, 24/08/2016 : « La belle performance de Klaussner nous tient en haleine pendant la majeure partie du film, même si nous connaissons l'issue ».

[1855] *La Voix du Nord*, 13/04/2016, https://www.lavoixdunord.fr/art/culture-loisirs/fritz-bauer-un-heros-allemand-l-allemagne-face-a-ia983b0n3444031.

[1856] *Paris Match*, 12/04/2016, https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Fritz-Bauer-un-heros-allemand-la-critique-943858.

[1857] *Avoir à lire*, 11/04/2016, http://www.avoir-alire.com/fritz-bauer-un-heros-allemand-la-critique-du-film-prix-du-jury-special-police-beaune-2016.

[1858] GRANDGIRARD Sylvie, Abus de ciné, https://www.abusdecine.com/critique/fritz-bauer-un-heros-allemand/.

[1859] RENOU-NATIVEL Corinne, *La Croix*, 12/04/2016, https://www.la-croix.com/Culture/Cinema/Fritz-Bauer-un-heros-allemand-sur-les-traces-d-Eichmann-2016-04-12-1200752955.

conventionnel[1860]. En France, la presse, qui trouve le sujet passionnant, déplore une mise en scène « comme un film d'espionnage à l'ancienne, vitrifié dans un académisme vintage, mélange de l'inspecteur Derrick et de la série Mad Men [1861] ». *Les Inrockuptibles* reprochent le même travers au film de Kraume : « *Fritz Bauer*... ressemble plus à un film d'espionnage des années 1950 qu'à un énième film sur le nazisme[1862] ». Le trop grand classicisme du film est relevé par *Libération* qui relève que le film : « très prévisible dans sa forme et son déroulement [...] dans une mise en scène qui ne s'autorise guère d'autre audace que de conter une histoire oubliée[1863] », pour *Ouest France* la mise en scène est « cinématographiquement trop classique[1864] ». *Positif* lui reproche également la « platitude de la mise en scène[1865] ». Sur le site belge *Un grand moment de cinéma* (ou pas), Nicolas Gilson écrit : « La mise en scène est de plus classique au point de paraître ponctuellement affectée, notamment dans sa présentation pour le moins manichéenne des personnages « maléfiques »[1866].

Pierre Murat (*Télérama)* est encore plus sévère : « Cet humaniste au destin passionnant méritait un film. Mais peut-être pas – celui de Lars Kraume, sage, empesé, académique[1867] ».

Comme déjà évoqué le critique Nicolas Journet reconnaît que le film : « À la différence du *Labyrinthe du silence* […] a le mérite de ne pas trop malmener les faits – de ce que les historiens ont pu retracer en tout cas – pour en déduire une dramaturgie suffisamment cinématographique. Il n'y a plus de décalage par le candide de service ou d'histoire d'amour dérivée pour créer de l'émotion à bon compte. Le long-métrage entre directement dans le vif du sujet[1868] ». Mais il estime lui aussi que le film est trop académique et pesant, ajoutant :

[1860] CHESHIRE Godfrey, *rogerebert.com* , 19/08/2016, https://www.rogerebert.com/reviews/the-people-vs-fritz-bauer-2016.

[1861] REGNIER Isabelle, *Le Monde*, 10/04/2016, https://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/04/12/fritz-bauer-un-heros-allemand-le-petit-homme-derriere-la-traque-d-adolf-eichmann_4900309_3476.html.

[1862] *Les Inrockuptibles.*

[1863] GHYS Clément, *Libération*, 12/04/2016, http://www.abc-culture.ch/events/images/pdfs_events/291/bauerliberation.pdf.

[1864] KERDREUX Gilles, *Ouest France*, 12/04/2016.

[1865] NIOGRET Hubert, *Positif,* 12/04/2016.

[1866] GILSON Nicolas, 18/04/2016, http://www.ungrandmoment.be/critique-fritz-bauer-un-heros-allemand/.

[1867] MURAT Pierre, « Fritz Bauer un héros allemand », *Télérama*, 1-3/04/2016, https://www.telerama.fr/cinema/films/fritz-bauer-un-heros-allemand,502462.php.

[1868] JOURNET Nicolas, « Le Jean Moulin de Francfort », art. cité.

> il n'empêche que ces bonnes intentions (mâtinées tout de même de ressorts patriotiques contestables) n'excusent pas le fait que Fritz Bauer, un héros allemand échoue à faire cinéma. La reconstitution de l'époque est laborieuse : les scènes d'intérieur respirent le tournage en studio, les costumes sentent la naphtaline et les postiches capillaires de Burghart Klaussner qui interprète Fritz Bauer sont d'un kitsch consommé. De bout en bout, la mise en scène est compassée, réduite à une pure mécanique sans point de vue affirmé ni la moindre prise de risque.

Holger Twele déplore le fait que Kraume se concentre sur l'homosexualité de Bauer, estimant que le film : « gives the impression that this aspect of his life was far more important than the decades he spent fighting against the suppression and concealment of the Nazi crimes[1869] ».

Werner Renz, conseiller historique du film, défend cette prise de position, expliquant que :

> C'est pour le réalisateur un moyen de représenter le climat plutôt répressif de la République Fédérale dans les années 1950. Le libre développement de la personnalité et la détermination sexuelle étaient refusés aux citoyens qui s'éloignaient de la norme établie. Le personnage de F. Bauer tant comme pourfendeur des criminels nazis que comme personne privée est un marginal, un exclu qui doit combattre des ennemis qui souhaitent sa chute. L'homosexualité est un moyen narratif pour le metteur en scène de signifier le danger permanent que court F. Bauer dans un environnement hostile[1870].

Il demeure que ce film est, avec celui de Ricciarelli, le seul à ce jour (dans le domaine fictionnel) à avoir révélé l'existence et le rôle de Fritz Bauer.

Il apparaît que les films du corpus présentent une certaine homogénéité en dépit de leurs origines et époques très différentes. En particulier, la place qui est réservée au génocide du XX^{e} siècle semble finalement assez anecdotique. La raison n'en est-elle pas que ces films se concentrent non sur la cause (les violences extrêmes) mais sur leur traitement ou leur résolution (la justice). Les films du corpus semblent constituer une catégorie « isolée » parmi la production pléthorique de films de fiction sur le génocide des Juifs depuis les années 1940.

[1869] TWELE Holger, « The People vs. Fritz Bauer (Der Staat gegen Fritz Bauer) », *Locarno Review*, https://www.goethe.de/en/kul/flm/20707345.html : « donne l'impression que cet aspect de sa vie était bien plus important que les décennies passées à lutter contre la suppression et la dissimulation des crimes nazis ».

[1870] RENZ Werner *et al*., « Entretien. Fritz Bauer, de l'histoire à la fiction », art. cité.

Parmi ces derniers, très peu évoque de façon directe la justice réservée aux violences extrêmes. Est-ce parce que la justice constitue un sujet peu cinématographique comme cela a déjà été souligné ? Est-ce parce que le sujet des violences extrêmes semble plus abordable par le biais de l'histoire humaine, la « petite histoire », angle que semblent avoir choisi une grande partie des réalisateurs, essentiellement français (*Le vieil homme et l'enfant*, France, Claude Berri, 1966 ; *Les Guichets du Louvre*, France, Michel Mitrani, 1974 ; *Monsieur Klein*, France, Joseph Losey, 1975 ; *Au revoir les enfants*, France, Louis Malle, 1987 ; *Holocaust*, États-Unis, Marvin Chomsky, 1978 ; *Monsieur Batignole*, France, Gérard Jugnot, 2002 ; *Elle s'appelait Sarah*, France, Gilles Paquet-Brenner, 2010).

Cette particularité se retrouve dans la production de films de fiction sur le génocide des Tutsi perpétré au Rwanda. Environ 25 fictions ont été réalisées depuis 1994. Parmi ces fictions, seules deux évoquent la justice des violences extrêmes : *Sometimes in April* (France- États-Unis, Raoul Peck, 2005), dans lequel la justice tient un petit rôle, par le biais d'extraits du procès de Honoré, animateur de la Radio des Mille Collines, qui comparaît devant le TPIR. Mais ce développement demeure cependant secondaire par rapport à l'intrigue centrale du film. La série *Black Earth Rising* (Grande-Bretagne, Hugo Blick, 2018) met la justice, en particulier celle de la CPI, au cœur de son scénario[1871]. Hugo Blick cherche surtout à démontrer les failles de cette justice et la complaisance de certains États ou gouvernements envers les responsables de violences extrêmes. Cependant, la complexité de l'intrigue et le nombre important d'épisodes (huit épisodes de 60 minutes chacun) ne permettent pas au spectateur de percevoir véritablement les enjeux de cette critique. Une autre série, également disponible sur Netflix, *Tokyo Trial* (Canada, Japon, Pays-Bas, Rob W. King et Pieter Verhoeff, 2016) retrace l'histoire du procès de Tokyo et plus particulièrement des onze magistrats des nations alliées qui peinent à s'accorder sur un verdict commun.

Depuis *Black Earth Rising*, la production filmique sur la justice des violences extrêmes semble connaître un arrêt : la guerre en Ukraine et le regain d'intérêt pour la justice pénale internationale susciteront-ils de nouveaux projets ? L'avenir nous le dira.

[1871] Voir page 504 pour un développement sur cette série.

CONCLUSION

Plusieurs interrogations sont à l'origine de cette recherche : le rôle et la place du cinéma de fiction dans la justice des violences extrêmes et les événements historiques et politiques qui l'entourent. De quelle façon le cinéma de fiction peut-il s'approprier l'histoire et la justice, et quelle vision en véhicule-t-il ? Qu'est-ce que le film de fiction permet de montrer, de représenter et, au-delà, de transmettre, de la justice des violences extrêmes ?

Pour répondre à ces interrogations, nous avons mobilisé le droit, le cinéma et l'histoire, en nous référant, dans un premier temps, aux crimes de masse tels qu'ils se présentent dans l'histoire et dans la scène du procès, pour, dans un second temps, analyser leur mise en scène par le cinéma de fiction. La représentation fictionnelle est confrontée à la réalité historique afin d'identifier ce que la fiction en retient et le traitement qu'elle en fait. C'est au travers de la figure du procureur, personnage central du procès en tant que responsable de l'humanité, que cette recherche a été menée en tentant à la fois de saisir le procureur tel que le public se le représente (le procureur *imaginaire*), mais aussi tel qu'il se situe réellement dans les différents systèmes (le procureur *avéré*), et enfin tel qu'il est représenté (le procureur *fictionnel*).

L'hypothèse est celle d'une double représentation. D'une part, la représentation de l'intérêt général par le procureur lors du procès ou de son travail d'enquête et celle du procureur par le cinéma de fiction qui interprète sa fonction et son travail au travers d'un combat. D'autre part, la représentation de la justice des violences de masse, qu'un procès ait eu lieu ou non, la mise en scène fictionnelle permettant d'appréhender ce que la justice des hommes n'a pas pris en compte et qui permet ainsi de faire advenir ou de réitérer l'acte de justice, en en montrant les manques, les limites et les failles. Le réalisateur devient alors en quelque sorte procureur.

Notre hypothèse a été que les fictions du corpus font le choix de représenter le procureur en héros. Cette recherche a pu vérifier que cet héroïsme revêt plusieurs formes. Le héros combattant qui se heurte aux oppositions des États et des hommes politiques, et cherche à inscrire l'acte de justice dans l'histoire en donnant une place et une voix aux victimes. Le héros sacrifié, ignoré et inconnu. Enfin, ce travail a fait

apparaître une fonction rédemptrice du cinéma de fiction de la justice des crimes de masse, qui permet une « re-présentation » de la justice qui a eu lieu lors du procès ou de sa préparation, destinée à réparer l'histoire de cette justice.

Les enseignements de la recherche

À l'issue de ce travail, il est possible de tirer un certain nombre d'enseignements sur le rapport entre les réalités historiques saisies par le droit et la fiction représentée par les films.

Le cinéma se saisit de la justice et, plus particulièrement, de la justice pénale internationale, pour maintenir une sorte d'horizon à la fonction réparatrice de la justice et d'un idéal de justice face à l'inachèvement ou la déception que peuvent constituer les procès de crimes de masse. En filmant la justice, les réalisateurs ont la liberté de s'affranchir des règles de droit, de faire advenir l'acte de justice, de juger une seconde fois, voire même de proposer au spectateur de prononcer un verdict. À l'inverse, la justice peut être amenée à se saisir du cinéma de fiction, les images, fictionnelles ou réelles, ayant alors une influence sur l'évolution du droit et de la justice des crimes de masse. En écho à la question d'Anne-Marie Baron à propos de l'influence des romans : « en quoi les récits de fiction, loin de se contenter de mettre en scène certaines situations extrêmes du droit, peuvent instaurer un imaginaire commun qui rend possible une évolution du droit ou qui la fait penser comme souhaitable[1872] », nous pouvons dire qu'à un moment précis de l'histoire, une fiction cinématographique a provoqué une évolution du droit : la mini-série américaine *Holocaust* qui a incité le Bundestag à adopter une loi sur l'imprescriptibilité des crimes contre l'humanité. Mais il s'agit là d'un événement tout à fait exceptionnel. En France, si le cinéma s'empare du droit, le droit ne s'empare pas encore du cinéma même si la juriste Nathalie Goedert l'appelle de ses vœux :

> Les vertus pédagogiques du cinéma semblent acquises. Le cinéma doit entrer à l'université comme outil pédagogique et un index-répertoire des indices visuels du droit peut être constitué sans autre difficulté que son ampleur. L'utilisation pédagogique des images peut trouver un prolongement innovant dans des cours de droit filmés, dans lesquels les concepts juridiques seraient tout à la fois montrés et commentés.

[1872] BARON Anne-Marie, *La littérature à la barr*e, Paris, CNRS Éditions, 2021.

À ce jour, ce souhait ne semble pas encore avoir trouvé de traduction dans l'enseignement, supérieur comme secondaire en France. Mais l'objectif de cette recherche est également de proposer des pistes de réflexion sur l'enseignement du droit au travers du cinéma et, plus particulièrement, de la justice des violences de masse par l'image, qu'elle soit réelle ou fictionnelle.

Au moment où cette recherche s'achève, une nouvelle loi élargissant les conditions du filmage des procès a été adoptée. L'objectif de cette loi dont le garde des Sceaux Éric Dupont-Moretti est à l'origine, est de restaurer la confiance des Français dans l'institution judiciaire et, au travers elle, dans la justice[1873]. Elle prévoit un élargissement de la possibilité de filmer et de diffuser les procès de toutes les juridictions. Le ministère de la Justice envisage même la signature prochaine d'une convention avec France Télévisions permettant de diffuser les audiences filmées dans le cadre d'une émission[1874]. La justice devrait donc pénétrer le quotidien des justiciables. Mais à ce stade, il est difficile de savoir quel impact aura cette loi sur les fictions portant sur la justice et si la possibilité d'assister à un procès réel, même en différé, aura une incidence sur l'intérêt du public pour les fictions sur la justice ou sur l'intérêt des cinéastes pour ce genre cinématographique.
Aux États-Unis, il ne semble pas que les procès diffusés en direct aient diminué l'intérêt des cinéastes pour ce genre fictionnel.

L'actualité de la justice et plus particulièrement de la justice des crimes de masse : le procureur sur le devant de la scène

La guerre en Ukraine actualise notre travail de recherche de façons inédite[1875]. Le 2 mars 2022, le procureur de la Cour pénale internationale a annoncé avoir procédé

[1873] Cette fonction de « restauration de la confiance des Français figure d'ailleurs dans le titre de la loi.

[1874] Décret d'application des audiences filmées : un encadrement strict et une portée pédagogique réaffirmée, *Journal spécial des Sociétés*, 01/04/2022 , https://www.jss.fr/Decret_d'application_des_audiences_filmees__un_encadrement_strict_et_une_portee_pedagogique_reaffirmee-2833.awp?AWPID98B8ED7F=461FC7A6639C5A5852CE3C7968857EC1DA3F8F62.

[1875] WEIL Sandrine, « En Ukraine, la justice internationale s'est saisie, pour la première fois aussi rapidement, d'un crime en cours d'accomplissement », *Le Monde,* 15/04/2022, https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/04/15/pour-la-premiere-fois-dans-l-histoire-la-justice-internationale-s-est-saisie-d-un-crime-en-cours-d-

à l'ouverture d'une enquête sur « la situation en Ukraine », précisant que « la portée de la situation englobe toute allégation passée et actuelle de crimes de guerre, de crimes contre l'humanité ou de génocide commis sur une partie quelconque du territoire de l'Ukraine par quiconque depuis le 21 novembre 2013 ».

Situation inédite : la CPI s'est saisie de crimes de masse en cours de réalisation avec l'accord de plus d'un tiers des États signataires du Statut de Rome : 43 pays parties à la CPI ont donné le feu vert à la juridiction internationale pour lancer une enquête sur les faits commis depuis le 21 novembre 2013 (révolution de Maïdan) en Ukraine[1876]. Dès le début de son enquête, le procureur de la CPI, Karim Khan, s'est rendu en Ukraine pour s'entretenir avec les responsables ukrainiens et notamment la procureure générale d'Ukraine, Iryna Venediktova[1877], laquelle a alimenté quasi quotidiennement son compte Facebook et « tweete » sur l'avancée de son enquête jusqu'à son départ. Elle a ouvert une plateforme en ligne pour recueillir auprès de la population ukrainienne les preuves des crimes commis en Ukraine. Parallèlement, des plateformes accessibles sur Internet recueillent des preuves (Amnesty International avec son Evidence lab, Eye witness sur Twitter), alors que la Cour pénale internationale a également mis en ligne un portail dédié pour permettre à tout individu de fournir des informations au bureau du Procureur. Jamais une guerre n'avait fait aussi rapidement l'objet d'une enquête, ni suscité aussi vite la coopération de tant d'États. Mais surtout, jamais la fonction de procureur n'avait été mise en avant de la sorte. La procureure générale d'Ukraine, Iryna Venediktova, a communiqué par tous les canaux mis à sa disposition : réseaux sociaux, mais aussi entretiens avec des télévisions étrangères, interviews pour des journaux étrangers. Suivant le modèle médiatique du Président Zelensky, elle est sur tous les fronts, virtuels et réels. Le 23 mars 2022, elle annonçait sur Twitter avoir obtenu 5 000 preuves et postulait : « today each of us is an invaluable source of information, tomorrow will become a multimillion team of prosecutors ». Puis, le 16 avril, elle affirmait sur ce même compte : « This is my purpose : to make Putin

---

accomplissement_6122245_3232.html?utm_medium=Social&utm_source=Twitter#Echobox=1650013717

[1876] Pour la France, il s'agit de son premier renvoi à la Cour pénale internationale. L'enquête a été ouverte par le procureur de la CPI sur « la situation en Ukraine » sans plus de précision à ce stade.

[1877] Le 17 juillet 2022, le président Zelensky a mis fin aux fonctions de procureure générale d'Iryna Venediktova et de celles de chef des services de sécurité d'Ivan Bakanov en raison des soupçons de trahison au profit de la Russie pesant sur certains de leurs subordonnés. Le député Andriv Kostin a été nommé le 27 juillet 2022 par le Parlement ukrainien en remplacement d'Iryna Venediktova aux fonctions de procureur général d'Ukraine.

and his forces pay for what they have done. While courts around the world are working to hold Russia accountable, the bulk of the investigation – and the largest number of prosecutions – will be done by Ukraine itself ». Peu après, le 21 avril, dans une interview, elle racontait avoir recueilli plus de 11 000 témoignages et lancé plus de 7 000 enquêtes[1878], ajoutant « Nous travaillons vingt-quatre heures sur vingt-quatre, tous les jours de la semaine[1879] ». Sa personnalité, sa combattivité, sa pugnacité, sa propension à se servir des médias rappellent bien entendu les procureurs Louise Arbour et Carla Del Ponte. À la différence, notable, que ces dernières agissaient au nom de la communauté internationale, mais avec peu de soutien de celle-ci. La procureure ukrainienne, qui enquête au nom de son pays, a l'appui non seulement d'un grand nombre d'États, mais aussi de la Cour pénale internationale et de son procureur Karim Khan. Un premier procès pour crimes de guerre (soumis au droit interne) a d'ailleurs déjà eu lieu, le 18 mai 2022, à Kiev, alors que la guerre se poursuit en Ukraine[1880], devant les caméras du monde entier. À l'instar du président ukrainien, la procureure générale d'Ukraine Iryna Venediktova semble être devenue une personnalité médiatique incontournable du conflit ukrainien, au premier plan de la lutte pour que les victimes obtiennent que justice soit faite. Ainsi, elle multiplie les rencontres avec des personnalités de premier plan, mais aussi avec les médias, elle affiche sa coopération avec les parquets de différents États pour lutter contre les crimes internationaux. Avec Iryna Venediktova, jusqu'ici en tous cas, la réalité semble avoir dépassé la fiction : parmi les procureurs du corpus, lequel d'entre eux dispose d'autant de pouvoir, d'autant d'influence et obtient aussi rapidement la coopération d'autant d'États ? Quel procureur fictionnel semble ne rencontrer aucun obstacle à son action en faveur de la justice ? Quel procureur fictionnel parvient à organiser un procès pour crimes de guerre en un temps aussi court et alors que son pays est encore en guerre ?

[1878] Le nombre d'enquêtes augmente tous les jours. Le parquet d'Ukraine a un site internet mis à jour régulièrement : https://www-gp-gov-ua.translate.goog/?_x_tr_sl=uk&_x_tr_tl=fr&_x_tr_hl=fr&_x_tr_pto=sc (pour une version traduite).

[1879] ISTRIA Thomas d', « En Ukraine, la procureure générale traque les crimes de guerre 'vingt-quatre heures sur vingt-quatre' », *Le Monde*, 21/04/2022, https://www.lemonde.fr/international/article/2022/04/21/en-ukraine-la-procureure-generale-traque-les-crimes-de-guerre-vingt-quatre-heures-sur-vingt-quatre_6123114_3210.html.

[1880] Il s'agit du procès de Vadim Chichimarine, un soldat russe jugé pour crimes de guerre pour avoir tiré sur un civil ukrainien. Il a été condamné à la réclusion à perpétuité le 23 mai 2022. Le procès a donc duré cinq jours.

Iryna Venediktova incarne un procureur idéal, indépassable, un procureur réel qui va au-delà de la possibilité de la fiction. L'avenir nous dira si le cinéma s'emparera de son histoire…

En attendant, les images de violence qui défilent sous les yeux du monde entier sont des images « réelles », des êtres souffrent, meurent devant les caméras. La fiction est dépassée par la réalité, les images provoquent une forme de vertige : le monde assiste à une guerre « en direct » avec une inflation des images des victimes, des images des crimes, des images de l'avancée des troupes, de leurs chars, de leurs véhicules, de leurs armes. Mais, surtout, ce sont des images en flux continu, qui proviennent de sources multiples depuis que des centaines d'enquêteurs et des dizaines de procureurs se sont mobilisés. Images satellitaires, photos, vidéos, enregistrements sonores, témoignages. C'est une guerre de l'image par l'image, bien loin des captations tremblotantes et chirurgicales de la guerre du Golfe prises de loin et à bonne distance.

La question se pose de la valeur de ces images, de leur portée. La question de leur valeur en tant que preuve, de leur véracité également. De quelle façon la justice pénale internationale va-t-elle pouvoir se saisir de ces preuves, combien de temps lui faudra-t-il pour les analyses, les décrypter, les vérifier ?

La fin d'un cycle ?

Un certain nombre de constats s'imposent. Le premier tient au faible nombre de fictions sur la justice pénale internationale sur la période étudiée (de Nuremberg à nos jours). Le film le plus récent du corpus date de 2015. La justice pénale internationale ne mobilise pas beaucoup le cinéma de fiction, créant ainsi un « vide » fictionnel concernant cette justice.

Le réalisateur Philippe Rouquier, l'un des rares professionnels du cinéma à s'intéresser aux liens entre cinéma et droit pénal international, propose une explication[1881] : le cinéma aurait perdu sa fonction de « dénonciation », même si les images produites sont destinées à durer, plus que celles fournies par les journalistes :

[1881] ROUQUIER Philippe, « Cinéma et droit pénal international », texte accessible à l'adresse https://www.philippe-rouquier.com/scenariste-realisateur/cinema-et-droit-penal-international/ et paru dans le *Dictionnaire encyclopédique de la justice pénale internationale*, Boulogne-Billancourt, Berger Levrault, 2017.

> L'information que donne le cinéma est déjà connue du public lorsque le film sort, et le marketing du film vise le public sensible à cette information. Le cinéma utilise donc des dénonciations connues et plus elles sont connues, mieux il les exploite. Mais la dénonciation de scandales est aujourd'hui un mode de communication transmédia banal, utilisé pour tout et par tous. Chacun se sent lanceur d'alerte et dénonce chaque jour un scandale sur son smartphone via les réseaux sociaux.
>
> La dénonciation de scandales ne semble donc pas être un mode de communication approprié pour le cinéma en matière de crime contre l'humanité et de justice, car le cinéma reste un phare médiatique en dépit de l'effritement constant de sa fréquentation. Les images qu'il produit, même lorsqu'elles sont peu vues en salle deviennent des références et sont reprises comme exemples et illustrations par les autres médias. Elles ont indéniablement une longévité supérieure aux autres médias. Pour le cinéma, dénoncer à outrance est aussi une façon de banaliser l'inacceptable.

Ce que souligne Philippe Rouquier, c'est qu'une fois que les crimes ont été dénoncés ou jugés, la part du cinéma est restreinte, même s'il dispose d'un pouvoir d'influence sur l'opinion publique : comment ajouter du contenu, du suspens, une intrigue par exemple au procès Barbie autrement qu'en montrant la traque du criminel ? Représenter un procès dont chacun connaît l'issue, qui fait partie de l'histoire, un procès sans réelle polémique, semble en effet peu intéressant du point de vue cinématographique. Et, de fait, lorsque l'on examine les films du corpus, qui sont à ce jour, à notre connaissance, les seuls films de fiction représentant la justice des crimes de masse, on constate que la plupart d'entre eux utilisent une entrée polémique leur permettant de révéler des « non-dits » ou des angles morts. Les fictions sur le procès de Nuremberg présentent un point de vue dirigé, qu'il soit américain, canadien, français, ou polonais. Elles utilisent les coulisses de l'histoire, y apportant des aménagements, des variations parfois légères, parfois plus radicales (comme avec *Judgment at Nuremberg* dans lequel la date du procès est modifiée pour « coller » au début de la guerre froide et susciter des tensions entre les Alliés). Les deux films sur les procès initiés par Fritz Bauer ont non seulement pour fonction de restituer son rôle au procureur oublié, mais également (pour *Im Labyrinth Des Schweigens*) d'évoquer le procès d'Auschwitz-Francfort, largement ignoré. Les films sur la justice en ex-Yougoslavie révèlent aussi des parts d'ombre : le rôle des femmes procureurs, le manque d'action de la communauté internationale et la

gravité des crimes commis. Tous les films du corpus fonctionnent de manière similaire : *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung* aborde la question de la « banalité du mal » à travers la personnalité d'un criminel de guerre « homme de la rue ». *The Man in the Glass Booth* représente un homme, déchiré, à la personnalité schizophrène, supposé être un criminel nazi, à l'opposé du personnage de *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung. Music Box* revisite le procès de John Demjanjuk, peu connu du public, et explore aussi la face cachée d'un criminel. *Nicht als die Wahrheit* propose un procès fantasmé. Et, bien que le droit demeure en arrière-plan dans *Largo Winch 2*, le rôle de la Cour pénale internationale dans la traque des criminels est largement exploité.

Les fictions sur la justice des crimes de masse semblent avoir perdu leur fonction de dénonciation par l'image et semblent devenues superflus du fait du trop-plein d'images, d'informations et de commentaires. Relevons également une mutation dans les supports et dans les modes de narration. La plus récente des fictions évoquant la justice des crimes de masse, *Black Earth Rising*, sortie en 2018, est une série coproduite par la BBC et Netflix, diffusée uniquement sur Internet, dans le monde entier. Le livre du juriste Philippe Sands, *East West Street on the Origins of Genocide and Crimes Against Humanity,* paru en 2017 et qui raconte notamment les origines des notions de génocide et de crimes contre l'humanité, a connu un immense succès, non seulement en Grande-Bretagne, pays d'origine de l'auteur, mais aussi en France où il obtient deux prix littéraires[1882]. Le livre a fait l'objet d'une adaptation théâtrale en France. Deux ans avant la sortie du livre, Philippe Sands avait joué son propre rôle, celui d'un avocat spécialiste en droit international, dans un documentaire *My Nazi Legacy. What Our Fathers Did*, dans lequel il confrontait deux enfants de nazis. Le succès du livre de Philippe Sands, une surprise pour son auteur lui-même, interroge. Si le style littéraire relève plus du roman que de l'essai, le livre suit le parcours du grand-père de l'auteur né à Lemberg en 1904, fusionnant la grande histoire et l'histoire personnelle de ses ancêtres. Le procès de Nuremberg est longuement évoqué au travers de l'histoire de deux juristes dont l'un seulement est connu du public pour sa définition du génocide (Raphael Lemkin), l'autre étant demeuré dans l'ombre du premier (Hersch Lauterpacht). Changement de supports donc, mais aussi mutation dans la narration,

[1882] Prix du meilleur livre étranger en 2017 et prix Montaigne en 2018.

puisque ce livre écrit en forme d'enquête personnelle a suscité un intérêt de plusieurs centaines de milliers de lecteurs dans le monde.

À cela s'ajoute sans doute une meilleure connaissance de la justice et de ses acteurs, probablement en raison de l'actualité en France ; procès des attentats du 13 novembre 2015 relayé dans les médias français et loi sur le filmage des procès. Mais aussi, comme cela a été montré, la situation en Ukraine relance le débat sur la place et de la légitimité de la justice pénale internationale, et suscite un intérêt grandissant pour la Cour pénale internationale, organe plutôt demeuré jusqu'alors hors de la sphère médiatique.

Un nouveau rôle à jouer ?

Face à ces mutations, la fiction cinématographique a-t-elle encore un rôle à jouer ? Peut-on avancer que les fictions sur la justice des crimes de masse ont été des pionnières, qu'elles ont joué le rôle de déclencheur d'intérêt du public, dont le relais est transmis aujourd'hui aux acteurs médiatisés de la justice ?

Demeurent les images, bien réelles, une profusion d'images qui sont recueillies jour après jour sur d'innombrables supports[1883]. Dans un avenir que l'on espère proche, les responsables des crimes de masse commis en Ukraine seront jugés par la CPI ou d'autres organes internationaux[1884]. Se posera alors la question du traitement des innombrables images qui seront soumises par les différentes parties aux procès. Il faudra prendre garde à l'émotion qu'elles ne manqueront pas de déclencher à nouveau, comme elle la déclenche actuellement dans le monde entier. Une certitude cependant : le temps de la justice viendra, pour les crimes en Ukraine, en Syrie et ailleurs, et avec lui le temps de la parole des victimes, qui, comme l'écrivait Elie Wiesel dans *La Nuit* il y a plus de soixante ans, n'oublieront jamais[1885].

[1883] Ce sont essentiellement des supports dématérialisés : téléphones portables, images envoyées sur des plateformes internet, celles ouverte par la CPI ou les ONG, mais aussi les réseaux sociaux.
[1884] Les procès en cours en Ukraine ne concernent en effet pas les responsables.
[1885] WIESEL Elie, *La nuit,* Paris, Les Éditions de Minuit, Paris, 2007 [1958].

SOURCES FILMOGRAPHIQUES

1. FILMS DU CORPUS

Procès de Nuremberg

Judgment at Nuremberg, (Fiction, États-Unis), Stanley Kramer, 1961

Epilog Norymberski, (Fiction, Pologne), Jerzy Antczak, 1971

Nuremberg (Fiction, Téléfilm, Québec), Yves Simoneau, 2000

J'étais à Nuremberg, (Fiction*,* Téléfilm, France), André Chandelle, 2011

Procès de Francfort

Im Labyrinth des Schweigens, (Fiction, Allemagne*)*, Giulio Ricciarelli, 2014

Procès Eichmann

Der Staat gegen Fritz Bauer, (Fiction, Allemagne), Lars Kraume, 2015

Procès en ex-Yougoslavie

Hunt for Justice, (Téléfilm, Allemagne, Canada), Charles Binamé, 2005

Sturm, (Fiction, Allemagne), Hans-Christian Schmid, 2008

Ustanicka Ulica, (Fiction, Serbie), Miroslav Terzic, 2012

CPI

Black Earth Rising, (Série de fiction, Grande-Bretagne), Hugo Blick, 2018

Divers films

L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung, (Fiction, France), Marcel Hanoun, 1966

The Man in the Glass Booth, (Fiction, États-Unis), Arthur Hiller, 1975.

Music Box, (Fiction, États-Unis), Costa-Gavras, 1989

Nichts als die Wahrheit, (Fiction, Allemagne), Roland Suso Richter 1999

Largo Winch 2, (Fiction, France, Allemagne), Jérôme Salle, 2011

2. CORPUS SECONDAIRE

Procès de Klaus Barbie

La traque, (Fiction, France), Laurent Jaoui, 2008

Procès de Paul Touvier

The Statement, (Fiction, États-Unis), Norman Jewison, 2003

Monsieur Paul, (Téléfilm, France), Olivier Schatzky, 2016

Procès em Ex-Yougoslavie

The Hunting Party, (Fiction, États-Unis), Richard Shepard, 2007

Résolution 819, (Téléfilm, France), Giacomo Battiato, 2008

3. FILMS PÉRIPHÉRIQUES

Procès de Nuremberg

None Shall Escape, (Fiction, États-Unis), André de Toth, 1944

The Memory of Justice, (Documentaire, Grande Bretagne, États-Unis, France, Allemagne), Marcel Ophuls, 1976

Speer und Er, Speer and Hitler: The Devil's Architect, (Docu-fiction, Allemagne), Heinrich Breloer, 2005

Le procès de Nuremberg – Une justice en images, (Documentaire, France), Christian Delage, 2006, Arte Editions, 240 minutes

Nuremberg : Nazis on Trial, (Docu fiction, Angleterre, BBC Londres), Paul Bradshaw, Nigel Paterson, Michael Wadding, 2006

De Hollywood à Nuremberg : John Ford, Samuel Fuller, George Stevens, (Documentaire, France), Christian Delage, 2012, Mélisande Films

Procès d'Auschwitz-Francfort

The Reader, (Fiction, États-Unis, Allemagne), Stephen Daldry, 2008

Procès d'Adolf Eichmann

Opération Eichmann, (Fiction, États-Unis), R.G. Springsteen, 1961

Un spécialiste. *Portrait d'un criminel moderne,* (Documentaire, France), Eyal Sivan, Rony Brauman, 2001

Eichmann, (Fiction, États-Unis), Robert Young, 2007

Le procès d'Adolf Eichmann, (Documentaire, France), Michael Prazan, 2012

Hannah Arendt, (Fiction, Allemagne), Margarethe von Trotta, 2012

The Eichmann Show, (Fiction, États-Unis), Paul Andrew Williams, 2015

Procès de Klaus Barbie

Hotel Terminus. *The Life and Times of Klaus Barbie,* (Documentaire, France, Allemagne, États-Unis), Marcel Ophuls, 1988

Au cœur du procès Barbie, Bonus de My Enemy's Enemy, (Documentaire, États-Unis), Camille Ménager, 2007

My Enemy's Enemy, (Documentaire, États-Unis), Kevin Macdonald, 2007

Plus tard tu comprendras, (Téléfilm, France, Israël, Allemagne), Amos Gitaï, 2008

Le procès Barbie, Lyon, 11 mai-4 juillet, (Documentaire, France), Dominique Missika, Philippe Truffault, 2011

Opération Barbie. Une affaire d'États, (Documentaire télévision, France), Bertrand Delais, 2015

Klaus Altmann, alias Barbie, (Docu-info, Allemagne), Peter F Muller, Michael Muller, 2015

Procès de Paul Touvier

L'affaire Touvier, (Documentaire, France), Stephen Walker, 1990

Procès en Ex-Yougoslavie

Death of Yougoslavia, (Documentaire, Royaume-Uni, BBC Londres), Brian Lapping, 1995

La liste de Carla, (Documentaire, France), Marcel Schupbach, 2007

Milosevic on Trial, (Documentaire, Royaume-Uni, Danemark), Michael Christoffersen, 2007

Louise Arbour – The Prosecutor, (Documentaire), Ole Gjerstad, 1999

In the Land of Blood and Honey, (Fiction, États-Unis), Angelina Jolie, 2011

The Unidentified, (Documentaire, Bosnie Herégovine, Serbie, Kosovo), Marija Ristic, Nemanja Babic, 2015

Génocide perpétré contre les Tutsi au Rwanda

Hundred Days, (Fiction, Royaume-Uni, Rwanda), Nick Hugues, 2001

Hôtel Rwanda, (Fiction, Royaume-Uni), Terry George, 2004

Sometimes in April, (Fiction, Rwanda, France, États-Unis), Raoul Peck, 2005

Shooting Dogs, (Fiction, Royaume-Uni, Québec), Michael Caton-Jones, 2006

Un dimanche à Kigali, (Fiction, Canada), Robert Favreau, 2006

Shake Hands with the Devil, (Fiction, Canada), Roger Spottiswoode, 2008

*D'Arusha à Arusha, (*Documentaire, France), Christophe Gargot, 2008

Lignes de front, (Fiction, France), Jean-Christophe Klotz, 2009

Long Coat, (Fiction, Rwanda), Edward Bamporiki, 2009

Matière grise, (Fiction, Rwanda), Kivu Ruhorahoza, 2013

Cour pénale internationale

The Reckoning, the Battle for the International Criminal Court, (Documentaire, États-Unis), Pamela Yates, 2009

Carte Blanche, (Documentaire, Allemagne, Suisse), Heidi Specogna, 2011

The International Criminal Court, (Documentaire, Allemagne), Marcus Vetter, Michael Gentile, 2013

Divers films

Anita G, *Yesterday Girl,* (Fiction, Allemagne), Alexander Kluge, 1966

Zashchitnik Sedov, (Fiction, Russie), Evgeniy Tsymbal, 1988

The Interpreter, (Fiction, États-Unis), Sidney Pollack, 2005

Maurice Papon. Itinéraire d'un homme d'ordre, (Documentaire, France), Emmanuel Hamon, Marc-Olivier Baruch, 2010

Watchers of the Sky, (Documentaire, États-Unis), Edet Belzberg, 2014

Woman in Gold, (Fiction, États-Unis), Simon Curtis, 2015

Denial, (Fiction, États-Unis), Mick Jackson, 2016

Un procureur sur la ville, (Documentaire, France), Cyril Denvers, 2016

Films de prétoire (*court-room movies*) ou mettant en scène un procureur

M – Eine Stadt sucht einen Mörder, (Fiction, Allemagne), Fritz Lang, 1931

Fury, (Fiction, États-Unis), Fritz Lang, 1936

A Matter of Life and Death, (Fiction, Royaume-Uni), Michael Powell & Emeric Pressburger, 1946

Beyond a Reasonable Doubt, (Fiction, États-Unis), Fritz Lang, 1956

Witness for the Prosecution, (Fiction, États-Unis), Billy Wilder, 1957

Twelve Angry Men, (Fiction, États-Unis), Sidney Lumet, 1957

Anatomy of a Murder, (Fiction, États-Unis), Otto Preminger, 1959

I comme Icare, (Fiction, France), Henri Verneuil, 1979

The Accused, (Fiction, États-Unis), Jonathan Kaplan, 1988

Presumed Innocent, (Fiction, États-Unis), Alan Pakula, 1990

JFK, (Fiction, États-Unis), Oliver Stone, 1991

Ghosts of Mississippi, (Fiction, États-Unis), Rob Reiner, 1996

The Staircase, (Documentaire, France), Jean-Xavier de Lestrade, 2004

Beyond a reasonable doubt, (Fiction, États-Unis), Peter Hyams, 2009

The Staircase 2. The last chance, (Documentaire, France), Jean-Xavier de Lestrade, 2013

The Whole Truth, (Fiction, États-Unis), Courtney Hunt, 2016

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES ET ARTICLES DE PRESSE SUR LA JUSTICE

ALLARD Julie, « La justice peut-elle se passer de mise en scène ? Quelques réflexions sur le cadre symbolique du procès. *Review of* Antoine Garapon, *Bien juger. Essai sur le rituel judiciaire* », *Revue internationale de sémiotique juridique*, nº 15, 2002, p. 203-215.

APTEL Cécile. « Justice pénale internationale : entre raison d'État et État de droit », *Revue internationale et stratégique*, vol. 67, nº 3, 2007, p. 71-80.

ARON Raymond, *Paix et guerre entre les nations*, Paris, Calmann-Lévy, 1962.

ASIMOW Michael, « When Lawyers Were Heroes », *University of San Francisco Law Review,* nº 30, 1996, p. 1131-1138.

ASIMOW Michael, « A Genre Study of Prosecutors and Criminal Defense Lawyers in American Movies and Television », 2017, publié en ligne : https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264079.013.188

BANCAUD Alain, *Une exception ordinaire. La magistrature en France 1930-1950*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2002.

BARBIER Blandine, « L'accès des caméras dans les tribunaux », Rapport de recherches, DEA de Droit des Médias, université d'Aix-Marseille III, 2003.

BAZYLER Michael J., *Forgotten Trials of the Holocaust*, New York, New York University Press, 1st edition, 2014.

BENSAID Daniel, *Qui est le juge ? Pour en finir avec le tribunal de l'histoire*, Paris, Fayard, 1999.

BERNARD Diane, « Lieu du procès, lieu du crime : les espaces de justice internationale pénale », *Droit et société,* nº 90, 2-2015, p. 335-348.

BESNIER Christiane, « La cour d'assises. Approche ethnologique du judiciaire », *Droit et cultures* [En ligne], nº 54, 2-2007, mis en ligne le 28 janvier 2009, consulté le 14 mai 2015, http://droitcultures.revues.org/1885

BESNIER Christiane, « Les émotions à l'audience criminelle. Une comparaison France / États-Unis », *Dalloz, Les Cahiers de la Justice*, nº 1, 1-2014, p. 49-61, disponible en ligne sur https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-la-justice-2014-1-page-49.htm

BLONDEEL Jean, « La *Common Law* et le droit civil », *Revue internationale de droit comparé*, vol. 3, nº 4, octobre-décembre 1951, p. 585-598, disponible en ligne sur http://www.persee.fr/docAsPDF/ridc_0035-3337_1951_num_3_4_7993.pdf, consulté le 14 octobre 2017.

BRACQ Natacha, « Analyse comparée de la participation des victimes devant la Cour pénale internationale et devant les juridictions pénales des pays de tradition romano-germanique », *La Revue des droits de l'homme/Revue du Centre de recherches et d'études sur les droits fondamentaux*, 2013, mis en ligne le 18 décembre 2013, disponible sur http://revdh.revues.org/316, consulté le 30 septembre 2017.

CASSESE Antonio, DELMAS-MARTY Mireille (dir), *Crimes internationaux et juridictions internationales*, Paris, PUF, 2002.

CASSESE Antonio et DELMAS-MARTY Mireille (dir), *Juridictions nationales et crimes internationaux*, Paris, PUF, 2002.

CLAVERIE Élisabeth, « Bonne foi et bon droit d'un génocidaire », *Droit et société,* nº 73, 3-2009, p. 635-664.

COLIN Marcel (dir), *Le crime contre l'humanité*, Toulouse, Érès, coll. « Études », 1996.

Collectif, *Le métier de procureur*, Paris, Dalloz, coll. « Les Cahiers de la Justice » nº 4, 2009.

CONDÉ Pierre-Yves, « Causes de la justice internationale, causes judiciaires internationales. Note de recherche sur la remise en question de la Cour internationale de justice », Actes de la recherche en sciences sociales », nº 174, 4-2008, p. 24-33 et en ligne http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2008-4-page-24.htm.

COQUILLETTE Daniel, « The Lessons of Anglo-Saxon Justice », *Green Bag Spring,* 1999, en ligne sur http://resolver.ebscohost.com.bases-doc.univ-lorraine.fr/.

COTTE Bruno, GHALEH-MARZBAN Peimane, JEAN Jean-Paul, MASSE Michel (dir), *70 ans après Nuremberg : juger le crime contre l'humanit*é, Paris, Dalloz, coll. « Thèmes & commentaires », sous-coll. « Actes », 2017.

DAVIS Angela, *Arbitrary Justice. The Power of the American Prosecutor,* New York, Oxford University Press, 2009.

DE FROUVILLE Olivier, *Droit international pénal. Sources, incriminations, responsabilités,* Paris, Pédone, coll. « Études internationales », 2012.

DEPERCHIN-GOUILLARD Annie, « Responsabilité et violation du droit des gens pendant la Première Guerre mondiale : volonté politique et impuissance juridique », dans Annette Wieviorka (dir.), *Les Procès de Nuremberg et de Tokyo*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1996.

DELMAS MARTY Mireille, NEYRET Laurent, FOUCHARD Isabelle, FRONZA Emanuela, *Le crime contre l'humanité,* Paris, PUF, coll. « Que-sais-je ? », 2e édition, 2013.

DELVAL Sandra (propos recueillis par), « Regards croisés sur les procès de Germain Katanga et de Pascal Simbikangwa » http://forumdelajustice.fr/ihej_wp/wp-content/uploads/2015/02/Proces_Katanga_Simbikangwa_Entretien_Cotte_Leurent_fevrier_2015.pdf.

DEZALAY Sara, « L'Afrique contre la Cour pénale internationale ? Éléments de sociogenèse sur les possibles de la justice internationale », *Politique africaine*, nº 146, 2-2017, p. 165-182.

DORE Bhavya, « Seventy years on: What could trials against Nazi guards from World War II hope to achieve? », *Firstpost*, 6 mai 2016, http://www.firstpost.com/world/seventy-years-on-what-could-trials-against-nazi-guards-from-world-war-ii-hope-to-achieve-2768190.html.

DWORKIN Ronald, *Law's Empire*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1986.

EDELMAN Bernard, « L'office du juge et l'histoire », *Droit et Société,* nº 38, 1998, http://www.persee.fr/doc/dreso_0769-3362_1998_num_38_1_1425.

FELMAN Shoshana, The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century, Cambridge MA, Harvard University Press, 2002.

FERNANDEZ Julian, « Variations sur la victime et la justice pénale internationale », *Amnis* [En ligne], 6, 2006, mis en ligne le 1er septembre 2006, consulté le 10 décembre 2018, https://doi.org/10.4000/amnis.890.

FROSSARD André*, Le crime contre l'humanité,* Paris, Robert Laffont, 1999.

GARAPON Antoine, *Le gardien des promesses*, Paris, Odile Jacob, 1996.

GARAPON Antoine, *Bien juger. Essai sur le rituel judiciaire*, Paris, Odile Jacob, 2001.

GARAPON Antoine, *Des crimes qu'on ne peut punir ni pardonner*, Paris, Odile Jacob, 2002.

GARAPON Antoine, PAPADOPOULOS Ioannis, *Juger en Amérique et en France*, Paris, Odile Jacob, 2003.

GARAPON Antoine, « De Nuremberg au TPI : naissance d'une justice universelle », *Critique internationale,* nº 5, automne 1999, p. 167 et s.

GARAPON Antoine, « Preuve et vérité dans les procès français et américains », http://academie-legislation.fr/IMG/pdf/garaponpreuverite.pdf.

HAGAN John, LEVI Ron, « Penser les crimes de guerre », *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 173, 3-2008, p. 6-27.

HAZAN Pierre, *La justice face à la guerre*. *De Nuremberg à La Haye*, Paris, Stock, 2000.

HAZAN Pierre, *Juger la guerre, juger l'histoire*, Paris, PUF, 2007.

HAZAN Pierre, *La paix contre la justice ? Comment reconstruire un État avec des criminels de guerre*, Bruxelles, André Versaille, GRIP, 2010.

JEAN Jean-Paul, « Le regard porté sur les magistrats ayant siégé dans les juridictions d'exception pendant l'Occupation », dans Association française pour l'histoire de la justice, *La justice des années sombres*, *1940-1944*, Paris, La Documentation française, 2001.

JUROVICS Yann, *Réflexions sur la spécificité des crimes contre l'humanité*, Paris, LGDJ, 2002, p. 216.

LANDSMAN Stephan, *Crimes of the Holocaust. The Law Confronts Hard Cases*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, Series « Pennsylvania Studies in Human Rights », 2005, http://www.jstor.org/stable/j.ctt3fhz8h.

LANGBEIN John H., « The Origins of Public Prosecution at Common Law », *The American Journal of Legal History*, vol. XVII, 1973, https://www.law.yale.edu/system/files/documents/pdf/Faculty/Langbein_Origins_of_Public_Prosecution_at_Common_Law.pdf.

LA ROSA Anne-Marie, *Juridictions pénales internationales. La procédure et la preuve,* nouvelle édition [En ligne], Genève, Graduate Institute Publications, 2003, http://books.openedition.org/iheid/558

LE CROM Jean-Pierre, MARTIN Jean-Clément, « Vérité historique, vérité judiciaire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 47, juillet-septembre 1995, p. 196-198.

LE CROM Jean-Pierre, MARTIN Jean-Clément, LE MASSON Jean-Marc, EDELMAN Bernard et WIEVIORKA Annette, « Vérité judiciaire, vérité historique », *Droit et Société,* n° 38, 1998.

LE GALL Élise, « L'opportunité des poursuites du procureur international : du pouvoir arbitraire au contrôle insuffisant », *Revue internationale de droit pénal*, vol. 84, 3-2013, p. 495-514, https://doi.org/10.3917/ridp.843.0495.

LEMASSON Aurélien, « Pourquoi la justice internationale pénale ? De Nuremberg à Balavoine en passant par Freud… », *Les Cahiers internationaux de Psychologie sociale*, n° 114, 2-2017, p. 207-233, https://doi.org/10.3917/cips.114.0207.

LEMESLE Laurent, PANSIER Frédéric Jérome, *Le procureur de la République,* Paris, PUF, coll. « Que-sais-je ? », 1998.

LEMKIN Raphael, *Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation, Analysis of Government, Proposals for Redress*, Washington, Carnegie Endowment for International Peace, Division of International Law, 1944.

LEMKIN Raphael, *Qu'est-ce qu'un génocide ?*, Paris, Éditions du Rocher, 2008.

LIDDELL Eliane, « Représentativité et impartialité aux États-Unis. L'exemple de la sélection des jurys de procès », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 2009, mis en ligne le 23 septembre 2009, consulté le 6 avril 2016, http://rrca.revues.org/255.

LINDEN Elisabeth, « Rapport de la Commission d'Enquête sur l'enregistrement et la diffusion des débats judiciaires », Paris, Ministère de la Justice, février 2005, https://www.vie-publique.fr/sites/default/files/rapport/pdf/054000143.pdf.

MAISON Rafaëlle, *Pouvoir et génocide dans l'œuvre du Tribunal pénal international pour le Rwanda*, Paris, Dalloz, 2017.

MAISON Rafaëlle, *Justice pénale internationale*, Paris, PUF, 2017.

MASSE Jacques, *Nos chers criminels de guerre : Paris, Zagreb, Belgrade en classe affaires*, Paris, Flammarion, 2006.

MASSE Michel, « La place du droit pénal dans les relations internationales », *Revue de science criminelle et de droit pénal comparé*, 2000, p. 123.

MASTOR Wanda, MINIATO Lionel, *Les figures du procès au-delà des frontières,* Paris, Dalloz, coll. « Thèmes et commentaires », 2014.

MAUPAS Stéphanie, *L'essentiel de la justice pénale internationale*, Paris, Gualino, 2007.

MAUPAS Stéphanie, *Juges, bourreaux, victimes. Voyages dans les prétoires de la justice internationale*, Paris, Autrement, 2008.

MAUPAS Stéphanie, *Le joker des Puissants, le grand roman de la Cour pénale internationale*, Paris, Don Quichotte, 2016.

MAUPAS Stéphanie, « Justice internationale : peut-on marier droit romain et *common law* », justiceinfo.net, 18 novembre 2016, http://www.justiceinfo.net/fr/component/k2/justice-internationale-peut-on-marier-droit-romain-et-common-law.html.

OSIEL Mark, *Mass Atrocity. Collective Memory and the Law*, New Brusnswick (EU), Transaction Publishers, 1997.

PENDAS Devin O., « Retroactive Law and Proactive Justice: Debating Crimes against Humanity in Germany, 1945-1950 », *Central European History*, n° 43, 2010, p. 428-463.

PIERRE Alexia, « Le crime de masse en criminologie », *Revue de science criminelle et de droit pénal comparé*, nº 3, 2015, p. 627, https://doi.org/10.3917/rsc.1503.0627.

RABINBACH Anson. « Raphael Lemkin et le concept de génocide », *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 189, nº 2, 2008, p. 511-554.

RAYNAUD Philippe, « États-Unis et Europe, limites d'une comparaison », *Commentaire,* nº 95, 2001.

ROBERTSON Geoffrey, *Crimes Against Humanity. The Struggle for a Global Justice,* Londres, Penguin, 1999.

ROYER Jean-Pierre, *Histoire de la justice en France*, Paris, PUF, 2010.

ROULOT Jean-François, *Le crime contre l'humanité*, Paris, L'Harmattan, 2003.

ROVETTA Ornella*, Un génocide au tribunal, le Rwanda et la justice internationale,* Paris, Belin/Humensis, 2019.

SAADA Julie, « La justice pénale internationale entre idéaux et justifications », *Revue Tiers Monde*, nº 205, janvier-mars 2011.

SAFFERLING Christoph, CONZE Eckar, *The Genocide Convention Sixty Years After its Adoption,* The Hague, T.M.C. Asser Press, 2010.

SANDS Philippe*, East West Street: On the Origins of "Genocide" and "Crimes Against Humanity",* New York*,* Knopf Doubleday Publishing Group, 2016.

SCHABAS William A., « *Common law*, *civil law* et Droit pénal international : tango (le dernier ?) à La Haye », https://www.sqdi.org/wp-content/uploads/13.1_-_schabas.pdf

SCHMITT Carl, *Le Nomos de la Terre,* Paris, PUF, 2001

SOREL Jean-Marc, « Les tribunaux pénaux internationaux. Ombre et lumière d'une récente grande ambition », *Revue Tiers Monde*, no 205, 1-2011, p. 29-46, https://doi.org/10.3917/rtm.205.0029.

SULZER Jeanne, « Le statut des victimes dans la justice pénale internationale émergente », *Archives de politique criminelle*, nº 28, 1-2006, p. 29-40.

THOMAS Yan, « La vérité, le temps, le juge et l'historien », *Le Débat*, nº 102, 1998, p. 17-36.

TRUCHE Pierre, « La notion de crime contre l'humanité », *Esprit,* mai 1992, p. 67-87.

TRUCHE Pierre, « Le crime contre l'humanité », *Les cahiers de la Shoah,* nº 1,

1994.

VANNEAU Victoria, « Le Tribunal pénal international doit-il faire l'événement ? Ou les paradoxes d'une Justice pour l'Histoire », *Sociétés & Représentations*, vol. 32, nº 2, 2011, p. 135-153.

WALLEYN Luc, « Victimes et témoins de crimes internationaux : du droit à une protection au droit à la parole », *Revue internationale de la Croix-Rouge (RICR)*, vol. 84, nº 845, mars 2002.

OUVRAGES ET ARTICLES DE PRESSE SUR LA JUSTICE ET L'HISTOIRE

AZEMA Jean-Pierre, KIEJMAN Georges, « L'histoire au tribunal », *Le Débat,* nº 102, 5-1998, p. 45-51.

BADINTER Robert, WIEVIORKA Annette, « Justice, image, mémoire », *Questions de communication*, 1-2002, mis en ligne le 1er mars 2002, consulté le 2 mars 2016, https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.6507.

CONAN Eric, ROUSSO Henry, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2013.

GINZBURG Carlo, *Le juge et l'historien. Considérations en marge du procès Sofri, Lagrasse,* Paris, Éditions Verdier, 1997.

HARTOG François, « L'historien et la conjoncture historiographique », *Le Débat,* nº 102, 5-1998, p. 4-10.

JEAN Jean-Paul, « Le procès et l'écriture de l'histoire », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], nº 9, 2009, mis en ligne le 25 novembre 2011, https://doi.org/10.4000/traces.4344.

KLARSFELD Beate et Serge, *Mémoires*, Paris, Fayard ; Flammarion, 2015.

MEIER Meier, « Condamner et comprendre. D'un tournant de la mémoire historique allemande », *Le Débat,* nº 45, 3-1987, p. 130-145.

WALTERS Guy, *La traque du mal,* Paris, Flammarion, coll. « Libres champs », 2015.

WIEVIORKA Annette, « La justice et l'histoire », *Socio. La nouvelle revue des sciences sociale*, 2014, mis en ligne le 25 octobre 2014, consulté le 10 juillet 2018, http://journals.openedition.org/socio/651

OUVRAGES ET ARTICLES DE PRESSE SUR LE CINEMA

ALBERA François, AMY DE LA BRETEQUE François, LE FORESTIER Laurent et LAGNY Michèle, « Dialogue avec Antoine de Baecque sur *L'Histoire-*

caméra », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], nº 60, 2010, mis en ligne le 1er juin 2013, https://doi.org/10.4000/1895.3851

AUMONT Jacques, *L'image,* Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2e édition, 2005.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?,* Paris, Cerf-Corlet, 2002.

DE BAECQUE Antoine, *L'Histoire-caméra*, Gallimard, Paris, 2008.

FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993.

GAUDREAULT André, JOST François, *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, Paris, Armand Colin, 3e édition, 2017.

GODARD Jean-Luc*, Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Éditions de l'Étoile/Les Cahiers du cinéma, 1985, p. 144.

GONZALEZ-DUCLERT Diana, *Le film*-événement*. Esthétique, politique et société dans le cinéma américain*, Paris, Armand Colin, 2012.

JULLIER Laurent, *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation,* Paris, Flammarion, 2012.

RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique,* Paris, Le Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2001.

SORLIN Pierre, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 2015.

TRUBY John, *L'anatomie du scénario. Comment devenir un scénariste hors pair*, Paris, Éditions Michel Laffont, 2e édition, 2017.

VEYRAT-MASSON Isabelle, *Quand la télévision fabrique l'histoire : docudramas, docufictions*, Paris, De Boeck, coll. « Médias Recherches », 2008.

OUVRAGES ET ARTICLES DE PRESSE SUR LE CINEMA ET LES GENOCIDES

BANGERT Axel, *The Nazi Past in Contemporary German Film: Viewing Experiences of Intimacy and Immersion (Screen Cultures: German Film and the Visual)*, Rochester New York, Camden House, 2004.

BARON Anne-Marie, *La Shoah à l'écran. Crime contre l'humanité et représentation*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe*,* 2004.

BARON Anne-Marie, « La Shoah et les genres cinématographiques », *Revue d'histoire de la Shoah*, nº 195, 2-2011, p. 373-404, https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2011-2-page-373.htm

BARON Lawrence, « The Holocaust and American public memory, 1945-1960 », *Holocaust and Genocide studies*, vol. 17, Spring 2003, p. 62-88.

BARON Lawrence, *Projecting the Holocaust into the Present, The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema,* Danvers MA, Rowman & Littlefield, 2005.

BARON Lawrence, « The First Wave of American "Holocaust" Films, 1945-1959 », *The American Historical Review,* vol. 115, 1-2010, p. 90-114.

BARON Lawrence, *The Modern Jewish Experience in World Cinema,* Waltham MA, Brandeis University Press, 2011.

BENSOUSSAN Georges (dir.), dossier « Les écrans de la Shoah – La Shoah au regard du cinéma », *Revue d'histoire de la Shoah,* nº 195, 2-2011, https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2011-2.htm.

CIMENT Michel, « La Shoah prise en otage », *Positif,* nº 565, mars 2008.

DELAGE Christian, « Les camps nazis : l'actualité, le documentaire, la fiction. À propos du *Criminel* (*The Stranger,* Orson Welles, USA, 1946) » *Les Cahiers de la Shoah,* nº 7, 1-2003, p. 87-109.

DESTORS François-Xavier, *Images d'après. Cinéma et génocide au Rwanda,* Lormon, Le Bord de l'eau, coll. « Ciné-politiques », 2010.

DESTORS François-Xavier, « Rwanda 1994-2014 : le génocide à l'épreuve de la fiction », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 119, 2014, mis en ligne le 1er janvier 2016, consulté le 27 février 2017, https://doi.org/10.4000/temoigner.1376.

DONESON Judith E., *The Holocaust in American Film*, Syracuse NY, Syracuse University Press, 2nd edition, 2001.

DRAME Claudine, *Des films pour le dire. Reflets de la Shoah au cinéma, 1945-1985*, Genève, Métropolis, 2007.

FRODON Jean-Michel (dir), *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve du 20e siècle*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2007.

GARÇON François, « Cinéastes français face au souvenir du nazisme », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no 23, juil-sept. 1989, p. 111-116, document téléchargé le 22 août 2015 depuis http://www.jstor.org/stable/3769878

HORAK Jean-Christophe, « "None Shall Escape" (1944) War Criminals on Trial in Hollywood », dans PFANNER Helmut, *Der Zweite Weltkrieg und die Exilante. Eine literarische Antwort – World War II and the Exiles. A Literary Response*, Paris, Bouvier, 1991, p. 253-262.

INSDORF Annette, *L'Holocauste à l'écran*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Cinémaction » nº 32, 1985.

KLEINBERGER Alain & MESNARD Philippe (dir.), *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Entre histoire et mémoire », 2013.

LANGFORD Barry, « "You cannot look at this". Thresholds of Unrepresentability in Holocaust film », *The Journal of Holocaust Education,* vol. 8, nº 3, Winter 1999, p. 23-40.

LANZMANN Claude, « Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, 3 mars 1994.

LINDEPERG Sylvie, « La justice dans l'image ou les corps partagés de l'histoire », dans *D'Arusha à Arusha*, Trézélan ; Paris ; Marseille, Filigranes Éditions, 2011.

LEVY Ophir, *Images clandestines. Métamorphoses d'une mémoire visuelle des camps,* Paris, Éditions Hermann, 2016.

LEVY Ophir, « *De la hantise des archives. Le réinvestissement fictionnel des images d'archives de la déportation dans le cinéma des années 1960 »*, dans *Au-delà de l'art et du patrimoine. Expériences, passages et engagements*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017.

LOWY Vincent, « Les premières images de fiction de la déportation : None Shall Escape (1944) d'André De Toth », Cahier international : études sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis, 8 juin 2002.

LOWY Vincent, « Les crimes et génocides nazis à l'écran »*, Témoigner. Entre histoire et mémoire,* nº 103, avril-juin 2009.

MAECK Julie, *Montrer la Shoah à la télévision de 1960 à nos jours,* Paris, Nouveau Monde éditions, coll. « Histoire/Médias », 2009, p. 132 et s.

MIDDLETON Drew, « Why TV is fascinated with the Hitler era » *The New York Times*, 16 novembre 1980.

RERA Nathan, *Rwanda, entre crise morale et malaise esthétique*, Paris, Presses du Réel, coll. « Œuvres en Société », 2014.

ROLLET Sylvie, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann, 2011.

SHANDLER Jeffrey, *While America Watches. Televising the Holocaust,* New York ; Oxford, Oxford University Press, 1999.

SHANDLER Jeffrey, « The Holocaust on television, a new American "Rite of Spring" », dans Rela Mintz Geffen and Marsha Bryan Edelman (eds.), *Freedom and Responsibility: Exploring the Challenges of Jewish Continuity,* Hoboken, KTAV, 1998, p. 263-271.

WALTER Jacques, *La Shoah à l'épreuve de l'image,* Paris, PUF, 2005.

WILSON Kristi M. & CROWDER-TARABORTELLI Tomas F., *Film & Genocide*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2012.

OUVRAGES ET ARTICLES DE PRESSE SUR LA JUSTICE ET LE CINEMA

ASIMOW Michael, « A Genre Study of Prosecutors and Criminal Defense Lawyers in American Movies and Television », *Oxford Research Encyclopedia, Criminology and Criminal Justice*, criminology.oxfordre.com, juillet 2017.

BELLEAU Marie-Claire, BOUCHARD Valérie, JOHNSON Rebecca, « Droit, cinéma et doute : rapport minoritaire », *Lex Electronica*, vol. 14, no 1, printemps 2009, http://www.lex-electronica.org/docs/articles_230.pdf.

BERGMAN Paul, ASIMOW Michael, *Reel Justice. The Courtroom goes to the Movies*, Kansas City, Andrews and McMeel, 1996.

BIET Christian & SCHIFANO Laurence (dir.), *Représentations du procès. Droit, théâtre, littérature, cinéma,* Paris, Université Paris X Nanterre, coll. « Représentations », 2003.

BLACK D. A., *Law in Film: Resonance and Representation,* Champaign, University of Illinois Press, 1999.

BOIRON Stéphane, GOEDERT Nathalie, MAILLARD Ninon (dir), *Les lois de la guerre. Guerre, droit et cinéma,* Paris, Institut universitaire Varenne, coll. « Colloques et essais », 2015.

CLOVER Carol, « God Bless Juries », dans BROWNE Nick, *Refiguring American Film Genres*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 257.

CORTEN Olivier, DUBUISSON François (dir.), *Du droit international au cinéma. Présentations et représentations du droit international dans les films et les séries télévisées*, Paris, Éditions Pédone, 2015.

DAYEZ Bruno, *Justice et cinéma. Quarante méditations sur la justice vue à travers le septième art*, Paris, Arthémis, 2007.

DE FILOLOGIA FRANCESA Anales, « L'image des interprètes dans les films », *Anales de Filologia Francesa*, nº 12, 2003-2004, http://revistas.um.es/analesff/article/download/19901/19271

GUERY Christian, *Justices à l'écran*, Paris, PUF, 2007.

GUERY Christian, « La justice française au cinéma », dans le dossier « Le métier de procureur », *Les Cahiers de la Justice*, nº 4, printemps 2009, p. 183 et s.

GUERY Christian, *Les avocats au cinéma*, Paris, PUF, 2011.

GOUALLE Laurent, « Le drame judiciaire ou la représentation du procès dans le cinéma américain », thèse de doctorat en cinéma, 2001, université Paris 3.

GREENFIELD Steve, OSBORN Guy, ROBSON Peter, *Film and the Law. The Cinema of Justice,* Londres, Hart Publishing, 2nd ed, 2010.

HUBRECHT Joël, « Bosnie : les cinéastes ont-ils dépeint la même guerre que les juges ? », dans BOIRON Stéphane, GOEDERT Nathalie, MAILLARD Ninon (dir.), *Les lois de la guerre. Guerre, droit et cinéma,* Paris, Institut universitaire Varenne, coll. « Colloques et essais », 2015.

HUMBERT Sylvie, « L'arrivée de la caméra dans le prétoire », *Histoire de la justice,* nº 20, 1-2010, p. 304.

« Images de la Justice » dossier, *Images documentaires,* nº 54, 2e trimestre 2005.

KAMIR Orit, « Why "Law-and-Film" and What Does it Actually Mean? A Perspective », *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies,* vol. 19, no 2, June 2005, p. 255-278*,* http://sitemaker.umich.edu/Orit_Kafmir/files/law_filmfinal.pdf

LUCIA Cynthia, « Has the Jury Reached Its Verdict? Deliberating the Case of Cinema and the Law », *Cinéaste*, vol. 25, nº 1, 1999, p. 14-18.

MACHURA Stefan, ULBRICH Stefan, NEVINS Francis, BEHLING Nils, « Law in Film: Globalizing the Hollywood Courtroom Drama », *Journal of Law and Society*, vol. 28, nº 1, mars 2001, p. 117-132.

MACHURA Stefan, « An Analysis Scheme for Law Films », *University of Baltimore Law Review*, vol. 36, nº 3, http://scholarworks.law.ubalt.edu/ublr/vol36/iss3/4.

OLIVER Willard, « Crime, History, and Hollywood: Learning Criminal Justice History through Major Motion Pictures », *Journal of Criminal Justice Education*, vol. 22, nº 3, sept. 2011.

PUAUX François (dir.), dossier « La justice à l'écran », *CinémAction*, nº 105, 2002.

RAFTER Nicole, « Criminal Trial Films: An Overview of Their Development, 1930-2000 », *Journal of Law and Society*, vol. 28, nº 1, mars 2001, p.9-24.

ROBSON Peter W., SILBEY Jessica, *Law and Justice on the Small Screen*, Oxford, Hart Publishing, 2012.

SILBEY Jessica, « Patterns of Courtroom Justice », *Journal of Law and Society*, vol. 28, nº 1, mars 2001, p. 97-116, http://www.jstor.org/stable/3657950

SILBEY Jessica, « Judges as Film Critics: New Approaches to Filmic Evidence », *University of Michigan Journal of Law Reform*, http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=556981.

SILBEY Jessica, « Criminal Performance: Film, Autobiography, and Confession », *New Mexico Law Review*, vol. 37, nº 1, 2007.

SILBEY Jessica, « Cross-examining films », *University of Maryland Law Journal of Race, Religion, Gender and Class*, vol. 17, 2008, https://digitalcommons.law.umaryland.edu/rrgc/vol8/iss1/4.

SILBEY Jessica, « Images in/of Law », *New York Law School Law Review*, vol. 57, 2012-2013, p. 171, http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2159996.

SOULIER Gérard, « Le théâtre et le procès », *Droit et société*, nº 17-18, 1991, p. 9-24.

VINUELA Ana, « Preuve et vérité : la justice saisie par le documentaire », https://www.lerecit.fr/wp-content/uploads/2018/03/le_documentaire-UN-GENRE-MULTIFORME.pdf

VISMANN Cornelia, OGGER Sara, « Tele-Tribunals: Anatomy of a Medium », *Grey Room*, nº 10, 2003, p. 5-21, http://www.jstor.org/stable/

OUVRAGES ET ARTICLES DE PRESSE SUR LES GENOCIDES

BAZYLER Michael J., *Holocaust, Genocide and the Law: A Quest for Justice in a Post-Holocaust World*, New York, Oxford University Press, 2003.

BRAYARD Florent (dir.), *Le génocide des Juifs, entre procès et histoire*, Bruxelles ; Paris, Complexe/IHTP, 2000.

DUCLERT Vincent (dir.), « Les génocides », *Documentation photographique,* nº 1, 2019.

GROSSER Alfred, *Le crime et la mémoire*, Paris, Flammarion, 1989.

HILBERG Raul, *La destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2006 [1961], p. 1970 et s.

LEVI Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz,* Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1989.

MARRUS Michael R., *Lessons of the Holocaust*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.

MINTZ Alan, *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*, Seattle, University of Washington Press, 2001.

NOVICK Peter, *L'Holocauste dans la vie américaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2001 [1999].

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003.

ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy (1944-198.)*, Paris, Seuil, 1987.

SERENY Gitta, A*u fond des ténèbres, un bourreau parle : Franz Stangl, commandant de Treblinka*, Paris, Denoël, 2007.

SZUREK Jean-Charles, WIEVIORKA Annette (dir.), *Juifs et Polonais 1939-2008*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Histoire », 2009.

WELZER Harald, *Les exécuteurs, des hommes normaux aux meurtriers de masse*, Paris, Gallimard, 2007.

WELZER Harald, *« Grand-Père n'était pas un nazi ». National-socialisme et Shoah dans la mémoire familiale*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2013.

WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

OUVRAGES ET ARTICLES DE PRESSE SUR LA JUSTICE ET LES FEMMES

DELPLA Isabelle, « Les femmes et le droit (pénal) international », *Clio. Femmes, genre, histoire* [En ligne], nº 39, 2014, document consulté le 1er août 2017 depuis http://clio.revues.org/11918.

DEL PONTE CARLA « Investigation and Prosecution of Large-scale Crimes at the International Level: the experience of the ICTY », *Journal of International Criminal Justice*, vol. 4, nº 3, 2006, p. 539-558.

MERTUS Julie, *Women's Participation in the International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia (ICTY): Transitional Justice for Bosnia*, Cambridge, Women Waging Peace Policy Commission, Hunt Alternatives Fund, 2004.

WALD Patricia M., « Women on International Courts: Some Lessons Learned », *International Criminal Law Review*, 11, 2011, p. 401-408.

WIEVIORKA Annette, « À propos des femmes dans les procès du nazisme », *Clio. Femmes, genre, histoire* [En ligne], nº 39, 2014, document consulté le 1er juin 2017, depuis http://clio.revues.org/11906.

OUVRAGES ET ARTICLES DE PRESSE DIVERS

CAMPBELL Joseph, *Le héros aux mille visages*, Paris, J'ai lu, 2013 (1ère édition sous le titre *The Hero with a Thousand Faces*, the Bollingen series, Pantheon Books, 1949).

DUCLERT Vincent, « Juger du *J'accuse », Esprit*, novembre 2019, https://esprit.presse.fr/actualites/vincent-duclert/juger-du-j-accuse-42475.

EUGENIDES Jeffrey, *Des raisons de se plaindre,* trad. de l'anglais par Olivier Deparis, Paris, Éditions l'Olivier, 2018.

FAYE Gaël, *Petit Pays,* Paris, Grasset, 2017.

FLOCH Martine. « Allemagne : comment ça va avec la mémoire ? », *Histoire@Politique*, vol. 7, nº 1, 2009, p. 11 et s.

GUEZ Olivier, *La disparition de Joseph Mengele*, Paris, Grasset, 2017

JAUDEL Étienne, *Justice sans châtiment. Les commissions Vérité-Réconciliation*, Paris, Odile Jacob, 2009.

LOWY Vincent, *Marcel Ophuls*, Paris, Le Bord de l'Eau, 2008.

LIWERANT Sara, « Voix des violences de guerre et voies d'interprétation : quels échos ?», *Criminologie*, vol. 45, nº 1, 2012, p. 11-28.

MILOSZESWKI Zygmunt, *La rage,* trad. du polonais par Kamil Barbarski, Paris, Fleuve Noir, 2016.

OUVRAGES ET ARTICLES DE PRESSE SUR LE PROCES DE NUREMBERG

BARRETT John Q., « The Nuremberg Roles of Justice Robert H. Jackson », *Washington University Global Studies Law Review,* vol. 6, nº 3, 2007, téléchargé le 11 décembre 2016 depuis http://openscholarship.wustl.edu/law_globalstudies/vol6/iss3/5.

DE FONTETTE François, *Le procès de Nuremberg*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1996.

DELAGE Christian, GUIGUENO Vincent, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2004.

DELAGE Christian, *La vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic*, Paris, Denoël, 2006.

DELAGE Christian, « La place du témoin filmé. De Nuremberg au procès des Khmers rouges », *Le Débat*, nº 158, 1-2010, p. 32-49, https://www.cairn.info/revue-le-debat-2010-1-page-32.htm.

DELAGE Christian, « L'image comme preuve. L'expérience du procès de Nuremberg », *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire,* nº 72, octobre-décembre 2001, p. 63-78, téléchargé le 11 septembre 2014 depuis http://www.jstor.org/stable/3772427.

DELAGE Christian, « Nuremberg : le premier procès filmé », *L'Histoire*, nº 303, 11-2005, p. 77.

DOUGLAS Lawrence, *The Memory of Judgment, Making Law and History, Trials of the Holocaust*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 2001.

EL-HAI Jack, *Le nazi et le psychiatre. À la recherche des origines du mal absolu*, Paris, Les Arènes, coll. « Histoire », 2013.

FAURE Edgar, *Mémoires II. Si tel doit être mon destin ce soir…,* Paris, Plon, 1984.

FERENCZ Benjamin B., *Mémoires de Ben, procureur à Nuremberg et avocat de la paix mondiale,* Paris, Michalon Editeur, 2012.

GARAPON Antoine, « De Nuremberg au TPI : naissance d'une justice universelle », *Critique internationale,* nº 5, automne 1999, p. 167 et s.

GRÜNDLER Gerhard E. & VON MANIKOWSKY Arnim, *Nuremberg ou la justice des vainqueurs*, trad. de l'allemand, Paris, Laffont, 1969.

KESSEL Joseph, *Jugements derniers. Les procès Pétain, de Nuremberg et Eichmann*, Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2007.

LAZARD Didier, *Le procès de Nuremberg. Récit d'un témoin*, Paris, Éditions de la Nouvelle Presse, 1947.

LINDEPERG Sylvie, WIEVIORKA Annette, *Univers concentrationnaire et génocide. Voir, savoir, comprendre*, Paris, Mille et Une Nuits, 2008.

LINDEPERG Sylvie, *Nuremberg, la bataille des images*, Paris, Éditions Payot & Rivages*,* 2021.

MOURALIS Guillaume, « Le procès de Nuremberg : retour sur soixante-dix ans de recherche », *Critique internationale*, nº 73, 4-2016, p. 159-175, https://doi.org/10.3917/crii.073.0159

PERSICO Joseph E., *Infamy on Trial*, New York, Viking Edition, 1994.

SAFFERLING Christoph, « The Last U.S. Prosecutor in the Nuremberg Trial Dies at 97 », *German Law Journal*, vol. 11, nº 5, 2010.

SCHÖPFEL Anne-Sophie, « La voix des juges Français dans les procès de Nuremberg et de Tokyo. Défense d'une idée de justice universelle », *Guerres*

mondiales et conflits contemporains, nº 249, 1-2013, p. 101-114, http://www.cairn.info/revue-guerres-mondiales-et-conflits-contemporains-2013-1-page-101.htm

SCHULBERG Sandra, *Filmmakers for the Prosecution. The Making of Nuremberg : Its Lesson for Today*, New York, Schulberg Productions, 2014.

SMITH Bradley F., *Reaching Judgment at Nuremberg. The Untold Story of How the Nazi War Criminals Were Judged*, New York, New York Basic Books, 1977.

SUKHAREV Alexander, « The Nuremberg Tribunal and the problems of international rule of law », *Revue internationale de droit penal,* vol. 77, 3-2006, p. 711-720, https://doi.org/10.3917/ridp.773.0711.

TAYLOR Telford, « Nuremberg and Vietnam: An American Tragedy », *German History*, vol. 28, nº 3, 1970, p. 343-357.

TAYLOR Telford, *Procureur à Nuremberg,* Paris, Le Seuil, 1995.

TAYLOR Telford, « Les procès de Nuremberg. Synthèse et vue d'avenir », *Politique étrangère,* nº 3, 1949, p. 207-218.

TISSERON Antonin, « La France et le procès de Nuremberg (1941-1954) », thèse de doctorat dirigée par Annette Wieviorka, soutenue le 13 décembre 2012, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

TUSA Ann & TUSA John, *The Nuremberg Trial*, New York, Skyhorse, 2010.

TWIST Susan, « Evidence of Atrocities or Atrocious Use of Evidence. The Controversial Use of Atrocity Film at Nuremberg », *Liverpool Law Review,* vol. 26, nº 3, 2005, p. 267-302.

WIEVIORKA Annette, *Le procès de Nuremberg*, Caen, Éditions Ouest-France, coll. « Seconde Guerre mondiale », 1995.

WIEVIORKA Annette (dir.), *Les procès de Nuremberg et de Tokyo*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1996.

WIEVIORKA Annette, « Justice, Histoire, Mémoire, De Nuremberg à Jérusalem », *Droit et société*, nº 38, 1998, p. 59-67.

WEST Rebecca, *A Train of Powder. Six Reports on the Problem of Guilt and Punishment in Our Time*, Chicago, Ivan R Dee Inc, 2000.

OUVRAGES ET ARTICLES DE PRESSE SUR LE PROCES DE FRANCFORT

GUEZ Olivier, *L'impossible retour. Une histoire des juifs en Allemagne depuis 1945,* Paris, Flammarion, 2007.

OLSEN Arthur J., « Auschwitz trial enters 2nd year », *New York Times*, 22 décembre 1964, https://www.nytimes.com/1964/12/22/auschwitz-trial-enters-2d-year.html?src=DigitizedArticle.

PENDAS Devin O., « 'I didn't know what Auschwitz was'. The Frankfurt Auschwitz Trial and the German Press, 1963-1965 », *Yale Journal of Law & the Humanities*, vol. 12, nº 2, 2000, https://openyls.law.yale.edu/handle/20.500.13051/7300?show=full.

PENDAS Devin. O*., The Frankfurt Auschwitz Trial, 1963-1965: Genocide, History and the Limits of the Law*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

WAGNER Julia, « The Truth about Auschwitz: Prosecuting Auschwitz Crimes with the Help of Survivor Testimony », *German History,* vol. 28, nº 3, 2010, p. 343-357, http://gh.oxfordjournals.org/content/28/3/343.full.pdf+html?sid=00286ae9-46fe-44d1-8a7b-69d6eee4f100

WEISS Peter, *L'instruction*, Paris, Le Seuil, 1966.

WITTMANN Rebecca, *Beyond Justice. The Auschwitz Trial*, Cambridge M.A., Harvard University Press, 2005.

OUVRAGES ET ARTICLES DE PRESSE SUR LE PROCES EICHMANN

ARENDT Hannah, *Les origines du totalitarisme.* Suivi de *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, coll « Quarto », 2002.

BRAGER Bruce L., *The Trial of Adolf Eichmann: The Holocaust on Trial*, San Diego, Lucent Books, 1999.

GREEN Leslie, « Aspects juridiques du procès Eichmann », *Annuaire français de droit international*, a. 1963, vol. 9, nº 1, p. 150-190, téléchargé le 24/09/2017 depuis https://www.persee.fr/docAsPDF/afdi_0066-3085_1963_num_9_1_1027.pdf.

GOURI Haim, *Face à la cage de verre : le procès Eichmann (Jérusalem 1961)*, Paris, Editions Tirésias, 1995.

HAUSNER Gideon, *Justice à Jérusalem, Eichmann devant ses juges*, Paris, Flammarion, 1996.

KLEIN Claude, *Le cas Eichmann : Vu de Jérusalem*, Paris, Gallimard, coll. « La Suite des Temps », 2012.

LINDEPERG Sylvie, WIEVIORKA Annette, « Les deux scènes du procès Eichmann », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 63, 6-2008.

LINDEPERG Sylvie, « Du prétoire à l'écran. Éléments de réflexion sur le filmage des procès », *Études,* t. 416, 4-2012 p. 507-518, téléchargé le 29/10/2014 depuis http://www.cairn.info/revue-etudes-2012-4-page-507.htm.

LINDEPERG Sylvie, WIEVIORKA Annette, *Le moment Eichmann,* Paris, Albin Michel, 2016.

LIPSTADT Deborah, *The Eichmann Trial*, New York, Schocken Nextbook, 2011.

PAPADATOS Pierre A., *Le procès Eichmann*, Genève, Droz, 1964.

POLIAKOV Léon, *Le procès de Jérusalem*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.

SHAKED Michal, « The Unknown Eichmann Trial: The Story of the Judge », *Holocaust and Genocide Studies,* vol. 29, nº 1, Spring 2015, p. 1-38.

SHAKED Michal, *Moshe Landau, Judge* [*Moshe Landau Shofet*], Tel Aviv, Yediot Ahronot, 2012.

SHAPIRA Anita, « Hannah Arendt et Haïm Gouri. Deux perceptions du procès Eichmann », *Revue d'histoire de la Shoah*, nº 182, 1-2005, p. 301-323, https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2005-1-page-301.htm.

STEINLE Matthias, « Le vieil homme et la cage de verre : Adolf Eichmann et la migration d'une iconographie sous- et-sur-déterminée », *Aniki,* vol. 2, no 2, 2015, p. 251-275.

TAYLOR Telford, « Large Questions in the Eichmann Case », *New York Times Magazine*, 22 janvier 1961.

WEITZ Yechiam, « In the Name of Six Million Accusers: Gideon Hausner as Attorney-General and His Place in the Eichmann Trial », *Israel Studies*, vol. 14, nº 2, Summer 2009, p. 26-49, téléchargé le 01/10/2018 depuis https://www.jstor.org/stable/30245851

WIEVIORKA Annette, *Eichmann, de la Traque au Procès*, Bruxelles, André Versaille Éditeur, 2011.

OUVRAGES ET ARTICLES DE PRESSE SUR LES PROCES BARBIE, TOUVIER, PAPON

Anonyme, *Le procès de Maurice Papon*, t. 1, Paris, Albin Michel, 1998.

BOULANGER Gérard, *Papon : un intrus dans la République*, Paris, Seuil, coll. « L'épreuve des faits », 1997.

BEAUFORT Hubert de, *Affaire Papon, la contre-enquête*, Paris, F.-X. de Guibert, 1999.

BEDARIDA François (dir.), *Touvier, le dossier de l'accusation*, Paris, Seuil, 1996.

COHEN-GRILLET Philippe, *Maurice Papon. De la collaboration aux assises*, Paris, Éditions Le Bord de l'Eau, 1997.

CHALANDON Sorj, NIVELLE Pascal, *Crimes contre l'humanité, Barbie, Touvier, Papon,* Paris, Plon, 1998.

GANDINI Jean-Jacques, *Le procès Papon : histoire d'une ignominie ordinaire au service de l'État*, Paris, Librio, 1999.

GREILSAMER Laurent, SCHNEIDERMANN Daniel, *Un certain Monsieur Paul, l'affaire Touvier*, Paris, Fayard, 1994.

GRYNFOGEL Catherine « Touvier et la justice, une affaire de crime contre l'humanité ? », *Revue de science criminelle et de droit pénal comparé*, 1993, p. 62.

JAKUBOWICZ Alain, RAFFIN René, *Touvier, Histoire du procès,* Paris, Julliard, 1995.

JEAN Jean-Paul, SALAS Denis, *Barbie, Papon, Touvier. Des procès pour la mémoire*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires », 2002.

LYON-CAEN Arnaud, « De Nuremberg au procès Barbie », dans *Le procès de Nuremberg. Conséquences et Actualisation*, [actes du colloque international, université libre de Bruxelles, Bruxelles, le 27 mars 1987, Centre de droit international de l'Institut de sociologie de l'université libre de Bruxelles et Fondation Auschwitz-Stichting], Bruxelles, Éditions Bruylant-Éditions de l'université de Bruxelles, 1988, 184 p.

MASSE Michel, « L'affaire Touvier, qualification de crimes contre l'humanité », *Revue de science criminelle et de droit pénal comparé*, 1993, p.372.

MERINDOL Pierre, *Barbie. Le procès*, Paris, La Manufacture, 1987.

MOURALIS Guillaume, « Le procès Papon, justice et temporalité », *Terrain,* n° 38, mars 2002.

SCHNEIDERMANN Daniel, *L'étrange procès*, Paris, Fayard, 1998.

STILTINSKY Michel, *Procès Papon. Le devoir de justice,* Paris, Éditions de l'Aube, 1997.

TRUCHE Pierre, *Juger les crimes contre l'humanité, 20 ans après le procès Barbie*, Paris, éditions de l'ENS, 2009.

ZAOUI Michel, *Mémoires de justice : Barbie, Touvier, Papon*, Paris, Seuil, 2009.

OUVRAGES ET ARTICLES DE PRESSE SUR LE PROCES DEMJANJUK

DOUGLAS Lawrence, *The Right Wrong Man*. *John Demjanjuk and the Last*

Great Nazi War Crimes Trial, Princeton, Princeton University Press, 2016.

SERENY Gitta, *Dans l'ombre du Reich*, Paris, Plein Jour, 2016.

SHEFTEL Yoram, *L'affaire Demjandjuk*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1994.

OUVRAGES ET ARTICLES DE PRESSE SUR LES PROCES DE L'EX-YOUGOSLAVIE ET DU RWANDA

ARBOUR Louise (ed.), *The Prosecutor of a Permanent International Criminal Court,* Freiburg im Breisgau, Édition Iuscrim, 2000.

ASCENSIO André, PELLET Alain, « L'activité du tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie (1993-1995) », *Annuaire français de droit international,* XLI, 1995.

BARON Léa, « Justice : quel bilan pour le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie », 30 novembre 2017, interview *TV5-Le Monde,* https://information.tv5monde.com/info/justice-quel-bilan-pour-le-tribunal-penal-international-pour-l-ex-yougoslavie-205092

BESSONE Magali, « Le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie : la justice en vue de la paix ? », *Le Philosophoire*, n° 24, 1-2005.

BOAS Gideon, *The Milošević Trial. Lessons for the conduct of Complex International Criminal Proceedings*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

CHARETTE Patrice de, *Les oiseaux noirs du Kosovo. Un juge à Pristina*, Paris, Michalon, 2002.

CLAVERIE Elisabeth, « Ménager la victime ? Ménager le coupable ? Jugement, révision et histoire devant le Tribunal pénal pour l'ex-Yougoslavie », *Droit et cultures,* 58, 2-2009, mis en ligne le 6 juillet 2010, consulté le 28 avril 2016, http://droitcultures.revues.org/2159.

COULON Jocelyn, « Le combat de Louise Arbour », *Le Devoir*, 17 décembre 1997.

DE LA PATELLIERE Fabrice, JUBIN Dominique, « Autopsie d'une scène de crime européenne », *Comme au cinéma,* http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/resolution-819,108760-note-59153.

DEL PONTE Carla, *La Traque, les criminels de guerre et moi. Madame la Procureure accuse*, Paris, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2009.

DESCHAMPS Kia, « L'interprétation au TPIY », *Aiic.net*, 10 septembre 2000, onsulté le 3 décembre 2017, http://aiic.net/p/230.

GARAPON Antoine, HUBRECHT Joël, « La Justice pénale internationale entre la balance et le sablier », *Esprit*, juillet 2002.

GRANT Philip, « Vers la fin des tribunaux pénaux internationaux pour l'ex-Yougoslavie et le Rwanda : conséquences juridiques des contraintes temporelles », mémoire dirigé par William Schabas, Centre universitaire de Droit international, 2004-2005, http://www.prix-henry-dunant.org/wp-content/uploads/2005_Dissertation_Philip_Grant_fr.pdf.

HAGAN John, *Justice in the Balkans. Prosecuting War Crimes in The Hague Tribunal*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

HAJAM Mohamed, « Création et compétences du Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie », *Études internationales,* vol. 26, nº 3, 1995, p. 503-526, http://id.erudit.org/iderudit/703489ar

HARTMANN Florence, *Milosevic. La diagonale du fou*, Paris, Denoël, 1999.

HARTMANN Florence, *Paix et châtiment. Les guerres secrètes de la politique et de la justice internationale,* Paris, Flammarion, 2007.

HUBRECHT Joël, « Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie. La justice internationale est-elle en train de faire fausse route ? », www.ihej.org, le 4 juillet 2020.

HUBRECHT Joël, « Crimes de masse et responsabilité individuelle : la place du droit et ses alternatives », *Champ pénal/Penal field* [En ligne], XXXIVe Congrès français de criminologie : « Responsabilité/Irresponsabilité pénale », mis en ligne le 8 juillet 2005, consulté le 17 mai 2016, http://champpenal.revues.org/338.

LANGLAIS Odette, « Louise Arbour : une juge pas comme les autres », (1947-), © Alliance des femmes de la francophonie canadienne, Aventures et vécu de femmes, Volume 18 Numéro 7 https://echo.franco.ca/vecudefemmes/index-Id=34630&Sequence_No=&Repertoire_No=2137987418&Voir=journal.cfm.html

LA ROSA Anne-Marie, « Présentation de l'instance pénale internationale », dans LA ROSA Anne-Marie, *Juridictions pénales internationales. La procédure et la preuve* [en ligne], Genève, Graduate Institute Publications, 2003, http://books.openedition.org/iheid/573.

LEFRANC Sandrine & MOURALIS Guillaume, « De quel(s) droit(s) la justice internationale est-elle faite ? Deux moments de la constitution hésitante d'une justice de l'après-conflit », *Socio* [En ligne], 3, 2014, mis en ligne le 25 octobre 2014, consulté le 7 décembre 2014, http://socio.revues.org/680.

LE HOUSSEL Morgane, « Louise Arbour : carrière et image(s) d'une juriste canadienne à l'international », *Études canadiennes/Canadian Studies*, 75, 2013, p. 130-144 consulté le 23 octobre 2016, https://eccs.revues.org/277.

MESNARD Philippe, « Srebrenica, entre mission et commission », *Mouvements*, vol. 20, nº 2, 2002, p. 146-151.

MILOT Olivier, « Jean-René Ruez : "À Srebrenica, nous avons trouvé 28 fosses communes secondaires" », *Télérama*, 16 octobre 2008, http://www.telerama.fr/television/penetrer-dans-un-charnier-ca-bouleverse-la-conception-de-l-etre-humain,34833.php

ROSOUX Valérie, SHYAKA MUGABE Aggée, « Le cas des gacaca au Rwanda. Jusqu'où négocier la réconciliation ? », *Négociations*, nº 9, 1-2008, p. 29-40, https://www.cairn.info/revue-negociations-2008-1-page-29.htm.

SCHABAS William A., *The U.N. International Criminal Tribunals. The Former Yugoslavia, Rwanda and Sierra Leone,* Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

SEMO Marc, « Un policier face aux charniers », *Libération,* 5 juillet2005.

STEPHEN Chris, *Judgment Day. The Trial of Slobodan Milosevic,* New York, Atlantic Monthly Press, 2005.

VUKPALAJ Anton, *Ex-Yougoslavie, de la guerre à la justice. La Serbie, la Croatie et la Bosnie-Herzégovine à l'épreuve du Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie (TPIY)*, Paris, Michel Houdiard éditions, 2010.

OUVRAGES ET ARTICLES DE PRESSE SUR LES PROCES DEVANT LA CPI

BRUBACHER Matthew, « The Development of Prosecutorial Discretion in International Criminal Court », dans HUGHES Edel, SHABAS William A., THAKUR Ramesh (eds.), *Atrocities and International Accountability: Beyond Transitional Justice,* New York, United Nations University Press, 2007, p. 142 et s.

FERNANDEZ DE GURMENDI Silvia A., « The Role of the Prosecutor », dans POLITI Mauro, NESI Giuseppe (dir.), *The Rome Statute of the International Criminal Court; a Challenge to Impunity*, Londres, Aldershot, 2001, p. 55 et s.

GIRAUD Pierre, « Le pouvoir discrétionnaire du Procureur de la Cour pénale internationale », rapport de recherche dirigé par Pascale MARTIN-BIDOU pour l'obtention du certificat de recherche approfondie, février 2012.

HALL C. K., « The Powers and Role of the Prosecutor of the International Criminal Court in the Global Fight against Impunity », *Leiden Journal of International Law,* 2004, p. 121 et s.

JACOBS D, « A Samson at the International Criminal Court : the Powers of the Prosecutor at the Pre-Trial Phase », *The Law and Practice of International Courts and Tribunals,* 2007, p. 317 et s.

HUBRECHT Joël, « La Cour pénale internationale pèse-t-elle encore sur l'échiquier mondial ? », *Politique étrangère*, 4-2019, p. 23-35, https://www.cairn.info/revue-politique-etrangere-2019-4-page-23.htm.

HUBRECHT Joël, « Imaginer l'avenir de la justice pénale internationale malgré sa régression », *Communications*, nº 104, 1-2019, p. 179-190, https://www.cairn.info/revue-communications-2019-1-page-179.htm

QUATTROCOLOS Serena, « Le rôle du Procureur à la Cour pénale international : quelques brèves réflexions », dans CHAVARIO Mario (dir.), *La justice pénale international entre passé et avenir,* Paris, Dalloz, 2004, p. 353 et s.

TURONE Giuliano, « Powers and duties of the Prosecutor », dans CASSESE Antonio, GAETA Paola, JONES John (eds.), *The Rome Statute of the International Criminal Court, a Commentary,* Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 1137 et s.

ZAMBRANO Valentina, « La répression des crimes internationaux et les premières enquêtes du procureur de la Cour pénale internationale », dans ZANGHI Claudio & BEN ACHOUR Rafaâ, *Droits de l'homme et juridictions pénales internationales*, Milan, Giuffrè Editore, 2009.

OUVRAGES ET ARTICLES DE PRESSE SUR LES FILMS DU CORPUS

Judgment at Nuremberg [Jugement à Nuremberg], Stanley Kramer, 1961.

COUTIN Willy, « Hollywood ou l'édification d'une morale universelle : *Jugement à Nuremberg* de Stanley Kramer (1961) », *Revue d'histoire de la Shoah,* nº 195, 2-2011, p. 533

DE BAECQUE Antoine, « Nuremberg by Hollywood », *L'Histoire*, 5-2009, p. 22-23.

DELAGE Christian, « L'image dans le prétoire. Usages du document filmé chez Fritz Lang et Stanley Kramer », *Études Photographiques*, nº 17, novembre 2005.

DOHERTY Thomas, « Judgment at Nuremberg », *Cinéaste*, Spring 2005, p. 57 et s.

FRASER David, « Judging Judgment at Nuremberg, Law, Justice and Memory in Hollywood », contribution à la Cinema and Post-Conflict Conference, Vila Nova de Mil Fontes, Alentejo, Portugal, 24-27 mai 2007, Centre for the Study of Post-Conflict Cultures, téléchargé le 15 décembre 2014, https://www.academia.edu/5991394/Judging_Judgment_at_Nuremberg_Law_Justice_and_Memory_in_Hollywood_CIDESC_Centre_for_the_Study_of_Post-Conflict_Cultures.

FROST Jennifer, « Challenging the "Hollywoodization" of the Holocaust. Reconsidering *Judgment at Nuremberg* (1961) », *Jewish Film & New Media*, vol. 1, nº 2, 2013.

GONSHAK Henry « Does *Judgment at Nuremberg* Accurately Depict the Nazi War Crimes Trial ? », *The Journal of American Culture,* vol. 31, nº 2, juin2 008.

KING Susan, « Oscar-winning writer, producer and director of issue-oriented projects *», Los Angeles Time,* 28 mars 2008.

LAMBERT Gavin, « Judgment at Nuremberg by Stanley Kramer », *Film Quarterly*, vol. 15, nº 2, Winter, 1961-1962, p. 51-53, téléchargé le 12 septembre 2014 depuis http://www.jstor.org/stable/1210285.

MARCORELLES Louis, « La trahison des clercs », *Les Cahiers du Cinéma*, nº 128, février 1962, p. 48.

MOELLER Robert G, « How to Judge Stanley Kramer's *Judgment at Nuremberg », German History,* vol. 31, nº 4, p. 497-522.

RIVA David J., STERN Guy (eds.), *A Woman at War. Marlene Dietrich Remembered,* Detroit, Wayne State University Press, 2006.

SPOTO Donald, *Stanley Kramer, Film Maker*, Hollywood, Samuel French Trade, 1990.

TUNZELMANN Alex von, "Judgment at Nuremberg – Poetic justice for Holocaust perpetrators", *The Guardian*, 30 janvier 2013, téléchargé le 15 mai 2015 depuis http://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/jan/30/judgment-at-nuremberg-reel-history.

L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung, Marcel Hanoun, 1967

Hommage à Marcel Hanoun, *Psychanalyse actuelle*, 18 novembre 2012, http://www.psychanalyseactuelle.com/le-regard-qui-bat/archives/hommage-marcel-hanoun

BURCH Noël, « Structures d'agression », *Cahiers du cinéma*, nº 195, novembre 1967.

GAUDIN Antoine, « Qu'est-ce qu'un procès mémoriel authentique au cinéma ? La "banalité du mal" dans le courtroom documentary-drama », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit, Lorsque Clio s'empare du documentaire, vol. 2, Paris, INA ; L'Harmattan, 2011.

SERRE Stéphanie, « L'atelier clandestin de Marcel Hanoun », *Entrelacs*, 7, 2009, p. 105-118, https://entrelacs.revues.org/188.

Music Box, Costa-Gavras, 1989.

BLAVIER Loïc, « *Music Box*, Costa-Gavras », *Tortillapolis*, 18 avril 2009, http://tortillapolis.com/critique-film-music-box-costa-gavras-1989/.

RAMONET Ignacio, « *Music Box* ou l'impossible oubli », *Le Monde Diplomatique*, mars 1990, http://www.monde-diplomatique.fr/1990/03/RAMONET/42393.

CHATKOW Paul, « From the *Music Box* Emerges the Nazi Demon », *New York Times*, 24 décembre 1989, http://www.nytimes.com/1989/12/24/movies/from-the-music-box-emerges-the-nazi-demon.html?pagewanted=all.

***The Man in The Glass Booth*, Arthur Hiller, 1975.**

PLUNKA Gene A., « Revering the Nazis and Blaming the Victims: Three Enigmatic Holocaust Plays », *Holocaust Studies*, vol. 18, 1-2012, p. 61-84, http://dx.doi.org/10.1080/17504902.2012.11087296.

SHAW Robert, *The Man in the Glass Booth*, New York, Grove Press Inc, 1968.

***Nichts als die Wahrheit,* Rod Lurie, 2008.**

COULOMBE Michel, « Entretien avec Roland Suso Richter, réalisateur du *Tunnel* », *Ciné-Bulles,* nº 201, 2002, p. 10-14.

Nuremberg, Yves Simoneau, 2000 [téléfilm].

KNUTZEN Eirik, « Nuremberg On Trial Again. Alec Baldwin Returns To Television In An All-new Adaptation of *Nuremberg* », 16 juillet 2000, http://articles.mcall.com/2000-07-16/entertainment/3324386_1_hermann-goering-nuremberg-trials-jackson.

LIPKIN Steven N., *Docudrama Performs the Past: Arenas of Argument in Films based on True Stories*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

OWEN Rob, « Brian Cox steals Nazi-drama *Nuremberg* », *Post-Gazette*, 14 juillet 2000.

SALAMON Julie, « Humanized, but Not Whitewashed, at Nuremberg », *New York Times Magazine*, 14 juillet 2009

ZURAWIK David, « Conscience effort with clout from Alec Baldwin, TNT puts the horrors of the *Third Reich* into an emotion-packed *Nuremberg* », 15 juillet 2000, http://articles.baltimoresun.com/2000-07-15/features/0007150053_1_alec-baldwin-nuremberg-henry-fonda

J'étais à Nuremberg, André Chandelle, 2011 [téléfilm].

DAZET-BRUN Philippe, MEYER Olivier & WIEVIORKA Annette « Comment la fiction historique peut bafouer la vérité », *Le Monde.fr*, 24 novembre 2011, http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/11/24/comment-la-fiction-historique-peut-bafouer-la-verite_1608216_3232.html

GUEGAN Yan, « Sur France 3, un téléfilm réécrit l'histoire du procès de

Nuremberg »,
https://www.nouvelobs.com/async/go_article.php?extkey=RUE89_226581

Entretien avec le scénariste Dan Franck, 15 novembre 2011 consultable en ligne sur http://www.leblogtvnews.com/article-inedit-j-etais-a-nuremberg-entretien-scenariste-dan-franck-88686508.html

***Hunt for Justice,* Charles Binamé, 2005 [téléfilm].**

CAUCHON Paul, « Charles Binamé plonge dans la réalité », *Le Devoir*, 24 mars 2006, http://www.ledevoir.com/culture/cinema/105178/charles-biname-plonge-dans-la-realite

CLOUTIER Mario, « Tombeuse de président et de généraux », http://collections.banq.qc.ca:81/lapresse/src/pages/2006/03/24/C/82812_20060324LPC03.pdf

***Sturm,* Hans-Christian Schmid, 2008.**

CHAPUYS Sébastien, « Cours de justesse, *La Révélation, Storm* », http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/la-revelation.html

HEBERT-DOLBEC Marie-Laurence, « *Storm* (*La révélation*, Hans-Christian Schmid, 2010) : sons et images sur les victimes et les limites de la justice internationale pénale », Centre de droit international, université libre de Bruxelles, https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:vCcVMItuckgJ:https://cdi.ulb.ac.be/storm-la-revelation-hans-christian-schmid-2010-sons-et-images-sur-les-victimes-et-les-limites-de-la-justice-internationale-penale-une-analyse-de-marie-laurence-hebert-dolbec/&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr

PUJOL Emmanuel, « Rencontre avec Hans-Christian Schmid, le réalisateur de *La Révélation* », *Ciné-blog.com,* 23 mars 2010, http://www.cine-blog.com/2010/03/rencontre-avec-hans-christian-schmid-le-realisateur-de-la-revelation/.

SALAS Denis, « Les cas de conscience d'un procureur. À propos de *La révélation* (film de Hans Christian Schmid, 2010) », *Les Cahiers de la Justice*, 4-2010, https://www.imagesdejustice.fr/articles-films/année-2010/.

TRATNJEK Bénédicte, « Géographie de la ville en guerre – BLOG : *Sturm*/*La révélation* : un film sur le TPIY », consulté le 31 octobre 2016, http://geographie-ville-en-guerre.blogspot.fr/2010/03/storm-la-revelation-un-film-sur-le-tpiy.html.

TRUFFINET Nicolas, « *La révélation* », *Chronicart*, 17 mars 2010, https://www.chronicart.com/cinema/la-revelation/.

La révélation, dossier pédagogique, http://www.zerodeconduite.net/ms/larevelation/zdc_larevelation.pdf.

Entretien avec Hans-Christian Schmid, réalisateur, et Bernd Lange, scénariste de

La révélation, http://www.cinemotions.com/interview/92291.

Entretien avec Kerry Fox-Hannah Maynard, https://www.cinemotions.com/La-Revelation-tt77181/interviews/interview-92301.

Critiques de spectateurs : Allociné http://www.allocine.fr/film/fichefilm-136376/critiques/spectateurs/

***Le labyrinthe du silence [Im Labyrinth des Schweigens],* Giulio Ricciarelli, 2014**

Compilation de textes réalisée par l'équipe documentation de la Maison de l'Image à Aubenas à l'occasion des Rencontres des cinémas d'Europe 2015, http://www.maisonimage.eu/images/RENCONTRES-2015/DOSSIERS-FILMS/Le-labyrinthe-du-silence.pdf

Le Labyrinthe du silence, dossier pédagogique, http://www.zerodeconduite.net/dp/zdc_labyrinthedusilence.pdf

MOURALIS Guillaume, « Quelques réflexions sur *Le labyrinthe du silence* », 26 mai 2015, http://memorywf.hypotheses.org/256#footnote_5_256

PALLARUELO Olivier, « Giulio Ricciarelli, réalisateur du *Labyrinthe du silence* : 'l'Allemagne a vécu avec une chape de plomb pendant 20 ans' », *Allociné,* 29 avril 2015, http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18641420.html

***Der Staat gegen Fritz Bauer,* Lars Kraume, 2015.**

« Fritz Bauer de Lars Kraume », *L'Histoire,* 31 mars 2015, https://www.pressreader.com.

Fritz Bauer, un héros allemand, dossier pédagogique, http://www.zerodeconduite.net/fritzbauer/dossier_pedagogique.html.

JOURNET Nicolas, « Le Jean Moulin de Francfort », *Critikat*, 12 avril 2016, https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/fritz-bauer-un-heros-allemand/.

POINT Christelle, « Fritz Bauer, un héros allemand », blog, 17 avril 2016, http://unpointcpastout.over-blog.com/2016/04/critique-cinema-fritz-bauer-un-heros-allemand.html.

RENZ Werner *et al*., « Entretien. Fritz Bauer, de l'histoire à la fiction », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 219, 1-2017, p. 51-55.

SITES INTERNET

Site du Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie
https://www.icty.org/fr

Journal of international criminal Justice

http://jicj.oxfordjournals.org/

Institute for War and Peace Reporting (IWPR)
https://iwpr.net/

The Robert H. Jackson Center
https://www.roberthjackson.org

AUTRES SOURCES

Actes du colloque « Arrêts sur images – Les représentations du juge à l'écran » (13-14 mars 2015, Université libre de Bruxelles), http://www.justice-en-ligne.be/article714.html

Entretiens en ligne sur le site de l'Institut des Hautes Etudes de la Justice (IHEJ), http://ihej.org

Entretien avec Gerhard Wiese conduit par Daniel Bonnard, « Il y a cinquante ans, le procès d'Auschwitz-Francfort », 15 janvier 2014, http://alencontre.org/europe/allemagne/il-y-a-50-ans-le-proces-de-francfort-auschwitz.html

Entretien d'une juriste avec les juges Bruno Cotte et Olivier Leurent ayant présidé respectivement les procès de Germain Katanga devant la Cour pénale internationale et de Pascal Simbikangwa devant la cour d'assises de Paris, https://www.ihej.org/wp-content/uploads/2015/02/Proces_Katanga_Simbikangwa_Entretien_Cotte_Leurent_fevrier_2015.pdf

Journées d'études sur « Les procès de Nuremberg. Nouvelles approches à partir des professions » (5-6 novembre 2015, Ecole normale supérieure, université Paris-Ouest Nanterre) organisées par Guillaume Mouralis (CNRS-ISP) et Marie-Bénédicte Vincent (ENS-IHMC). En particulier : AMIRASLANI Michael (université de Toronto), DEZALAY Sara (Goethe Institute Francfort), LEVI Ron (université de Toronto), « Prosecutorial Practice and Strategic Statements: Justifying international prosecutions from the International Military Tribunal at Nuremberg through to the International Criminal Court ».

ANNEXES

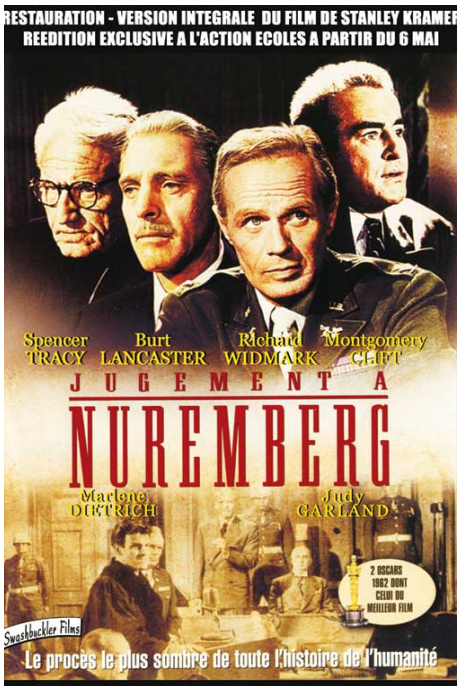
ANNEXE A : LES FILMS DU CORPUS

ANNEXE B : PRINCIPALES CRITIQUES DE FILMS

ANNEXE C : INTERVIEW DE GIULIO RICCIARELLI - BERLIN 9 MAI 2019

ANNEXE A : LES FILMS DU CORPUS

1. *Judgment at Nuremberg*



Pays : États-Unis
Date de sortie : 19/12/1961
Type : Long métrage cinéma
Réalisé par Stanley Kramer
Produit par Stanley Kramer et Philippe Langner (Roxiom Films Inc.)
Scénario : Abby Mann
Durée : 186 minutes
Langue : Anglais
Support utilisé : DVD (import anglais, 7 avril 2014)

PRINCIPAUX ACTEURS :

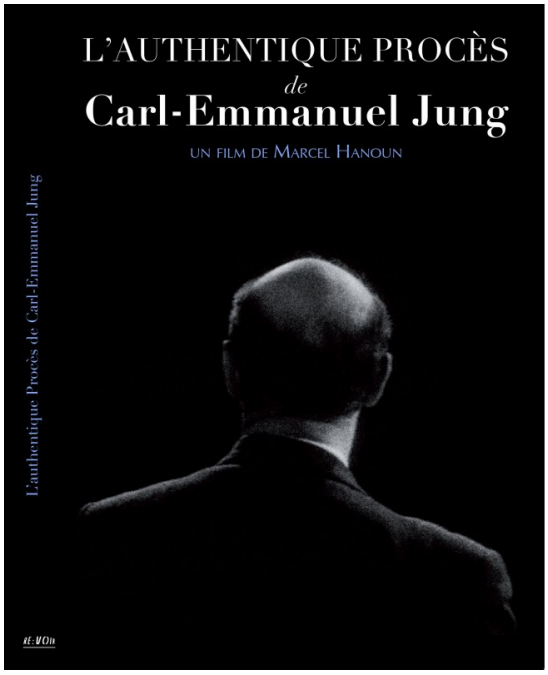
	dans le rôle de :
Montgomery Clift	Rudolph Petersen
Marlène Dietrich	Mme Bertholt
Judy Garland	Irène Hoffman
Werner Klemperer	Emil Hahn
Burt Lancaster	Ernst Janning
Maximilian Schell	Hans Rolfe
Spencer Tracy	Judge Dan Haywood
Richard Widmark	Colonel Lawson

PRINCIPALES RÉCOMPENSES :

Academy Awards 1962 (Oscars) :
Meilleur acteur : Maximilian Schell
Meilleure adaptation de scénario : Abby Mann

Golden Globes 1962 :
Meilleur réalisateur : Stanley Kramer
Meilleure acteur : Maximilian Schell

2. L'Authentique procès de Carl Emmanuel Jung



Pays : France
Date de sortie : 07/12/1977
Type : Long métrage cinéma
Réalisé par Marcel Hanoun
Produit par Marcel Hanoun
Scénario : Marcel Hanoun
Durée : 62 minutes
Langue : Français
Support utilisé : You tube

PRINCIPAUX ACTEURS :

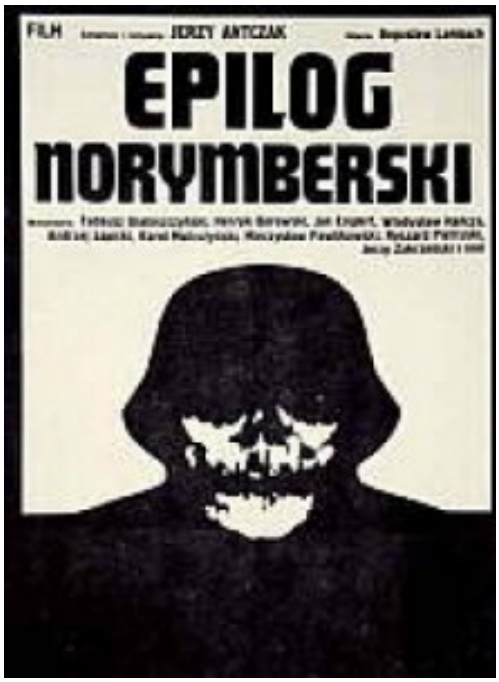
	dans le rôle de :
Maurice Poullenot	Marcel Hanoun
Ellen Bensen	Le 9ème témoin
Raymond Jourdan	Le 3ème juge
Gérard Vaudran	Un journaliste
Michael Lonsdale	Un avocat
Jane Le Gall	Mme Jung, la femme de l'accusé

PRINCIPALES RÉCOMPENSES :

Sélection française du film expérimental de Knokke-le-Zoute, 1967.
Festival de Hyères 1968 : Prix du jury 20 ans.
Festival de Prades 1968 : Prix spécial du jury « *pour l'honnêteté, la sincérité et la rigueur de l'œuvre* » .

Le film figure dans la sélection de films en 2011 (Festival International de Cinéma – Sélection Écrans parallèles), et en 2017 dans « Filmer à tout prix » (Bruxelles, Sélection Cinéma à charge »),

3. ***Epilog Norymberski***



Pays : Pologne
Date de sortie : 07/05/1971
Type : Long métrage cinéma
Réalisé par Jerzy Antczak
Produit par Zespoly Filmowe « Nike », Telewizja Polska SA
Scénario de Jerzy Antczak
Langue : Polonais
Durée : 125 mn
Support utilisé : You tube

PRINCIPAUX ACTEURS :

	dans le rôle de :
Jan Englert	Dr Gilbert
Aleksander Gassowski	François Demanthon, Prosecutor
Stanislaw Jasiukiewicz	Roman Rudenko, Prosecutor
Andrzej Lapicki	Robert Jackson
Zdzislaw Mrozewskisww	David Maxwell Fife
Mieczyslaw Pawlikowski	Hermann Göring

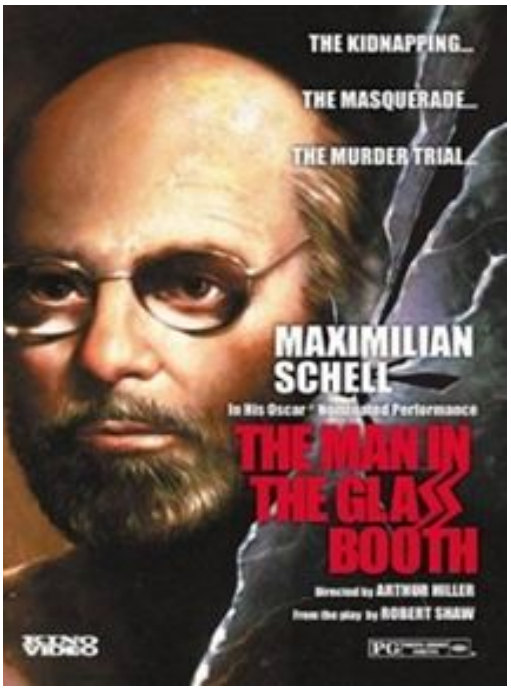
PRINCIPALES RÉCOMPENSES :

Golden Prague International Festival 1971 : Intervision honorary distinction;

MFTv Golden Prague Film Festival : International Press Award

Golden Screen 1972 : Prize awarded by Ekran magazine.

3. The Man in the Glass Booth



Pays : États-Unis
Date de sortie : 27/01/1975
Type : Long métrage cinéma
Réalisé par Arthur Hiller
Produit par The American Film Theatre, Ely Landau Organization Inc, Cinevision Ltée.
Scénario : Edward Anhalt et Robert Shaw
Durée : 117 minutes
Langue : Anglais
Support utilisé : DVD zone 1 juillet 2003 et version numérique

PRINCIPAUX ACTEURS :

	dans le rôle de :
Maximillian Schell	Arthur Goldman/ Adolf Dorf
Lois Nettleton	Miriam Rosen
Lawrence Pressman	Charlie Cohn
Luther Adler	Presiding judge
Robert H Harris	Dr Weisburger

PRINCIPALES RÉCOMPENSES :

Uniquement des nominations

Academy Awards, USA 1976 :
Nomination pour le prix du meilleur acteur dans un rôle principal : Maximillian Schell

Golden Globes, USA, 1976 :
Nomination pour le prix du meilleur acteur dans un film de fiction : Maximillian Schell

Writers Guild of America, USA, 1976 :
Nomination pour la meilleure adaptation : Eward Anhalt

5. ***Music Box***

Pays : États-Unis
Date de sortie : 08/12/1989
Type : Long métrage cinéma
Réalisé par Costa-Gavras
Produit par Carolco Pictures
Scénario : Joe Eszterhas
Durée : 124 minutes
Langue : Anglais
Support utilisé : DVD import 2 mai 2003 et version numérique

PRINCIPAUX ACTEURS :

	dans le rôle de :
Jessica Lange	Ann Talbot
Armin Mueller-Stahl	Mike Laszlo
Frederic Forrest	Jack Burke
Donald Moffat	Harry Talbot

PRINCIPALES RÉCOMPENSES :

Berlin International Film Festival 1990 : Ours d'or pour le meilleur rôle principal (Jessica Lange)

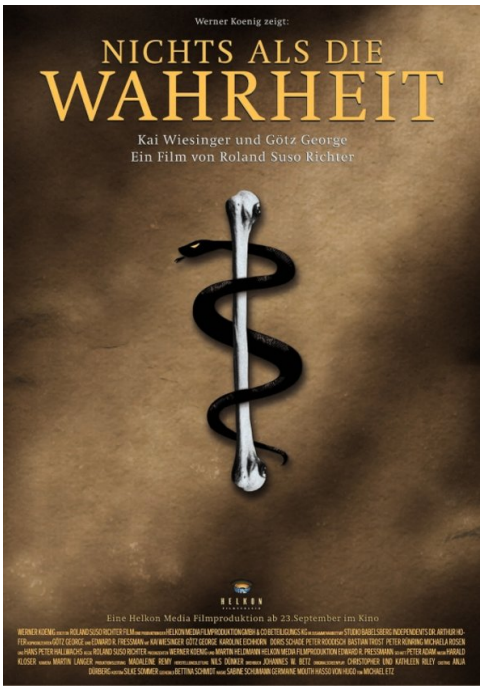
NOMINATIONS :

Academy Awards, USA, 1990 : Oscar de la meilleure actrice dans un rôle principal (Jessica Lange)

Golden Globes USA, 1990 : Meilleur rôle pour une actrice dans un film de fiction (Jessica Lange)

Young Artists Awards 1990 : Meilleur second rôle dans un film de cinéma (Lukas Haas)

6. ***Nichst Als Die Wahrheit***



Pays : Allemagne
Date de sortie : 23/09/1989
Type : Long métrage cinéma
Réalisé par Roland Suso Richter
Produit par Helkon Media, Pressman Film
et
Studio Babelsberg Independents
Scénario : Johannes W Betz et Kathleen et Christopher Riley
Durée : 128 minutes
Langue : Allemand
Support utilisé : DVD import 01/10/2008

PRINCIPAUX ACTEURS :

	dans le rôle de :
Kai Wiesinger	Peter Rohm
Gotz George	Josef Mengele
Karoline Eichhorn	Rebekka Rohm
Peter Roggish	Herbert Vogt

PRINCIPALES RÉCOMPENSES :

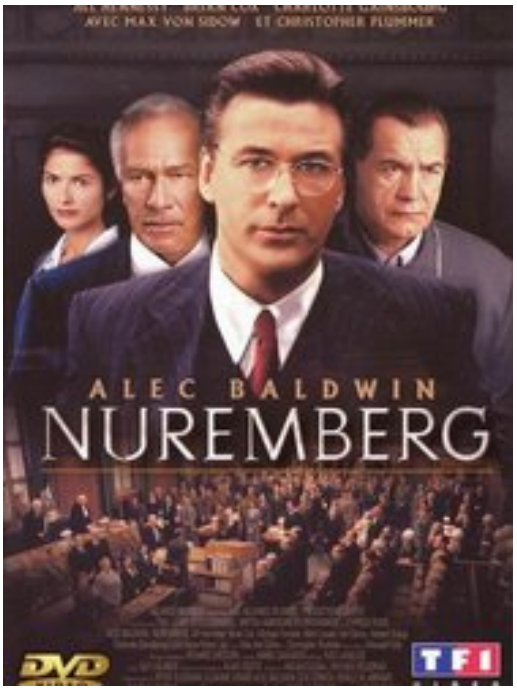
Brussels International Film Festival 2000 : Prix du meilleur acteur pour Gotz George

Festival International du Film Aubagne 2000 : Prix du meilleur réalisateur (prix du jury)

Festival International du Film Valenciennes 2000 : Prix du jury

European Film Awards 1999 ; German Camera Award 2000 ; San Sebastián International Film Festival 1999.

7. Nuremberg



Pays : Canada
Date de sortie : 16/07/2000
Type : Mini-série
Réalisé par Yves Simoneau
Produit par CTV Television Network
Scénario : Joseph E. Persico et David W. Rintels
Durée : 180 minutes
Langue : Anglais
Support utilisé : DVD 04/09/2003

PRINCIPAUX ACTEURS :

	dans le rôle de :
Alec Baldwin	Robert Jackson
Brian Cox	Hermann Göring
Christopher Plummer	Sir Maxwell Fyfe
Jill Hennessy	Elsie Douglas

PRINCIPALES RÉCOMPENSES :

Primetime Emmy Awards 2001 : Meilleur acteur (Brian Cox)

Gemini Awards 2001 :
- Meilleure miniseries dramatique ;
- Meilleure performance d'un acteur dans un second rôle dans un programme ou une série télévisée dramatique (Brian Cox) ;
- Meilleurs décors ou meilleure direction artistique dans un programme ou une série télévisée ;
- Meilleurs effets visuels.

Motion Picture Sound Editors, USA 2001 : Meilleur montage son dans une série télévisée, dialogues & ADR (automated dialogue replacement).

PEN Center USA West Literary Awards 2001 : Meilleur scénario (David W. Rintels).

8. ***Hunt for Justice***

Pays : Canada
Date de sortie : 07/2005
Type : Téléfilm
Réalisé par Charles Binamé
Produit par Galafilms Productions
Scénario : Ian et Riley Adams, Michelle Lovretta
Durée : 89 minutes
Langue : Anglais
Support utilisé : DVD 07/11/2006

PRINCIPAUX ACTEURS :

	dans le rôle de :
Wendy Crewson	Louise Arbour
John Corbett	Capitaine Tanner
William Hurt	General Mortimer
Leslie Hope	Camille Gilbert

PRINCIPALES RÉCOMPENSES :

Gemini Awards 2006 : Meilleur film de télévision

9. *Sturm*

Pays : Allemagne, Pays-Bas, Danemark
Date de sortie : 07/02/2009
Type : Long métrage cinéma
Réalisé par Hans Christian Schmid
Produit par 23/5 Filmproduktion GmbH, Zentropa International Berlin, IDTV Film
Scénario : Bernd Lange, Hans Christian Schmid
Durée : 99 minutes
Langue : Anglais
Support utilisé : DVD 30/04/2010

PRINCIPAUX ACTEURS :

	dans le rôle de :
Kerry Fox	Hannah Maynard
Anamaria Marinca	Mira Arendt
Stephen Dillane	Keith Haywood
Rolf Lassgard	Jonas Dahlberg
Alexander Fehling	Patrick Färber

PRINCIPALES RÉCOMPENSES :

Festival International de Berlin 2009 :
- Prix du film Amnesty International (Hans Christian Schmid),
- Prize of the Guild of German Art House Cinemas (Hans Christian Schmid),
- Reader Jury of the "Berliner Morgenpost (Hans Christian Schmid).

German Film Awards 2010 :
- Film Award in Gold : Best Editing : Hansjörg Weißbrich; Best Film Score (The Notwist)
- Film Award in Silver : Outstanding Feature Film (Britta Knöller et Hans-Christian Schmidt)

German Film Critics Association Awards 2010 : Best Editing (Hansjörg Weißbrich)

Munich Film Festival 2009 : Meilleur film (Prix de la Paix : Hans-Christian Schmidt)

10. ***J'étais à Nuremberg***

Pays : France
Date de sortie : 15/11/2011 (France 3)
Type : Téléfilm
Réalisé par André Chandelle
Produit par France Télévisions, TV
Scénario : Pauline Baer, Dan Franck
Durée : 90 minutes
Langue : Français
Support utilisé : DVD 07/04/2015 et support numérique

PRINCIPAUX ACTEURS :

	dans le rôle de :
Serge Hazanavicius	Pierre Bernard
Julie Gayet	Marie-Claude Vaillant Couturier
Michel Jonasz	François Bloch
Harry Anichkin	Robert Jackson

11. ***Largo Winch***

Pays : France
Date de sortie : 16/02/2011
Type : Long métrage cinéma
Réalisé par Jérôme Salle
Produit par Pan Européenne, Wild Bunch, TF1 Films Production, LW Production, Casa Productions, Climax Films, RTBF
Scénario : Julien Rappeneau, Jérôme Salle
Durée : 114 minutes
Langue : Français
Support utilisé : DVD juillet 2011

PRINCIPAUX ACTEURS :

	dans le rôle de :
Tomer Sisley	Largo Winch
Sharon Stone	Diane Francken
Laurent Terzieff	Alexandre Jung

PRINCIPALES RÉCOMPENSES :

World Soundtrack Awards 2011 : Meilleure bande son (Alexandre Desplat)

12. ***Ustanicka. Ulica***

Pays : Serbie
Date de sortie : 13/03/2012
Type : Long métrage cinéma
Réalisé par Miroslav Terzic
Produit par FilmKobajn
Scénario : Djordje Milosavljevic
Durée : 91 minutes
Langue : Serbe
Support utilisé : téléchargement sur *You Tube*

PRINCIPAUX ACTEURS :

	dans le rôle de :
Gordan Kicic	Dusan Illic
Uliks Fehmiu	Sredoje Govorusa
Rade Serbedzija	Glavni Tuzilac

PRINCIPALES RÉCOMPENSES :

Sarajevo Film Festival (2012) : Best Actor (Uliks Fehmiu)

13. ***Im Labyrinth Des Schweigens***

Pays : Allemagne
Date de sortie : 06/11/2014
Type : Long métrage cinéma
Réalisé par Giulio Ricciarelli
Produit par Sabine Lamby et Jakob Claussen
Scénario : Elisabeth Bartel et Giulio Ricciarelli
Durée : 124 minutes
Langue : Allemand
Support utilisé : DVD Blu Ray juin 2016

PRINCIPAUX ACTEURS :

	dans le rôle de :
Alexander Fehling	Johann Radmann
André Szymanski	Thomas Gnielka
Friederike Becht	Marlene Wondrak
Johannes Krisch	Simon Kirsch
Gert Voss	Fritz Bauer

PRINCIPALES RÉCOMPENSES :

Festival international du film d'histoire de Pessac de 2014 : prix du Public, prix du jury et prix du jury étudiant.

Athens International Film Festival 2015 : Meilleur film (Giulio Ricciarelli)

Bavarian Film Awards 2015 : Meilleur acteur (Alexander Fehling)

Capri, Hollywood 2015 : Meilleur film en langue étrangère (Giulio Ricciarelli)

Les Arcs, European Film Festival 2014 : Choix de l'audience et mention spéciale du jury (Giulio Ricciarelli)

Palm Springs International Film Festival 2016 : Meilleure fiction (Giulio Ricciarelli)

NOMINATIONS :

Zurich Film Festival 2014 (Best Film in Focus Switzerland, Germany, Austria);
Satellite Awards 2015 (Best Motion Picture, International Film);
Palm Springs International Film Festival 2016 (Best Narrative Feature);
Online Film & Television Association 2016 (Best Foreign Language Film);
Les Arcs European Film Festival 2014 (Audience Choice Prize, Special Mention of the Jury, Crystal Arrow);
Jupiter Award 2015 (Best German Actor), Italian National Syndicate of Film Journalists 2016 (Best New Director);
International Film Festival of India 2015 (Best film);
Golden Trailer Awards 2015 (Best Foreign Drama Trailer);
German Film Critics Association Awards 2015 (Best Actor Gert Voss[j]);
German Film Awards 2015 (Outstanding Feature Film, Best Performance by an Actor in a Supporting Role, Best Screenplay, Best Film Score);
Georgia Film Critics Association (GAFCA) 2016 (Best Foreign Film);
Capri, Hollywood 2015 (Capri Foreign Language Film Award);
Bavarian Film Awards 2015 (Best Actor Alexander Fehling[j]);
Bambi Awards 2015 (Best Actor Alexander Fehling);
Awards Circuit Community Awards 2015 (Best Foreign Language Film);
Athens International Film Festival 2015 (Best Picture and best film);
Academy of Science Fiction, Fantasy & Horror Films, USA 2016 (Best International film).

14. ***Der Staat Gegen Fritz Bauer***

Pays : Allemagne
Date de sortie : 01/10/2015
Type : Long métrage cinéma
Réalisé par Lars Kraume
Produit par Zero One Film
Scénario : Olivier Guez et Lars Kraume
Durée : 101 minutes
Langue : Allemand
Support utilisé : DVD mars 2016

PRINCIPAUX ACTEURS :

	dans le rôle de :
Burghart Klaußner	Fritz Bauer
Ronald Zehrfeld	Karl Angermann
Lilith Stangenberg	Victoria
Jörg Schüttauf	Paul Gebhard

PRINCIPALES RÉCOMPENSES :

Festival du Film de Locarno 2015 : Prix du Festival

Bavarian Film Awards 2016 : Best actor (Burghart Klaußner)

German Film Awards 2016 :
- Best direction : Lars Kraume
- Best performance by an actor in a supporting role : Ronald Zehrfeld
- Oustanding Feature Film
- Best Screenplay : Lars Kraume et Olivier Guez
- Best Costume Design
- Best Production Design

German Film Critics Association Awards 2016
- Best Film
- Best Actor (Burghart Klaußner)

German Screen ActorsAwards 2016
Best Supporting Actor (Ronald Zehrfeld)

Festival du Film Policier de Beaune 2016

ANNEXE B : PRINCIPALES CRITIQUES DE FILMS

FILM	REALISATEUR	PAYS	IMDB	Rotten Tomatoes	Allociné
JUDGMENT AT NUREMBERG 1961	Stanley Kramer (Américain)	USA	8,3/10 75 885 utilisateurs	Presse : 7,90 / 10 25 critiques Public : 4,3/5 + de 5000 utilisateurs	Spectateurs : 4/5 (194 notes)
AUTHENTIQUE PROCES DE CARL EMMANUEL JUNG 1966	Marcel Hanoun (Français)	France	7,1/10 60 utilisateurs	Non noté	Spectateurs : 2,6/5 (2 notes)
EPILOG NORYMBERSKI 1971	Jerzy Antczak	Pologne	7,6/10 67 utilisateurs	Non noté	Pas de note
THE MAN IN THE GLASS BOOTH 1975	Arthur Hiller (Américain)	USA	7,1/10 1260 utilisateurs	Presse : non pertinent Public : 3,6/5 + de 100 utilisateurs	Spectateurs : 2,9/5 (4 notes)
MUSIC BOX 1989	Costa-Gavras Français	USA	7,3/10 7690 utilisateurs	Presse : 6,90/10 20 critiques Public : 3,8/5 + de 2500 utilisateurs	Spectateurs : 3,8/5 (435 notes)
NICHTS ALS DIE WAHRHEIT 1999	Roland Suso Richter (Allemagne)	Allemagne	7,3/10 847 utilisateurs	Non noté	Pas de note
NUREMBERG 2000	Yves Simoneau (Canada)	Canada	7,3/10 6366 utilisateurs	Presse : non noté Public : 3,8/5 + de 1000 utilisateurs	Spectateurs : 3,8/5 (52 notes)
HUNT FOR JUSTICE 2005	Charles Binamé (Canada)	Canada	5,5/10 324 utilisateurs	Presse : non noté Public : 3,2/5 + de 100 utilisateurs	Non noté
STURM 2009	Hans Christian Schmid (Allemand)	Allemagne Pays Bas Danemark	6,9/10 1351 utilisateurs	Presse : 6,50/10 Public : 3,6/5 plus de 500 utilisateurs	Presse : 3,8/5 (17 critiques) Spectateurs : 3,3/5 (328 votes)

FILM	REALISATEUR	PAYS	IMDB	Rotten Tomatoes	Allociné
J'ETAIS A NUREMBERG 2011	André Chandelle (France)	France	7,2/10 24 utilisateurs	Non noté	Spectateurs : 2,9/5 (5 notes)
LARGO WINCH 2 2011	Jérome Salle (France)	France Belgique	6,1/10 7908 utilisateurs	Presse : non noté Public : 2,9/5 + de 500 utilisateurs	Presse : 3,1/5 (22 titres) Spectateurs : 2,6/5 (5200 notes)
USTANICKA ULICA 2012	Miroslav Terzic (Serbe)	Serbie	6,6 /10 1024 utilisateurs	Non noté	
IM LABYRINTH DES SCWEIGENS 2014	Giulio Ricciarelli (Allemagne)	Allemagne	7,3/10 13 034 utilisateurs	Presse : 6,50/10 82 critiques Public : 3,8/5 + de 1000 utilisateurs	Presse : 4/5 (20 critiques) Public : 4,2/5 (3399 notes)
DER STAAT GEGEN FRITZ BAUER 2015	Lars Kraume (Allemagne)	Allemagne	7,1/10 5675 utilisateurs	Presse : 7,40/10 40 critiques Public : 3,7/5 + de 500 utilisateurs	Presse : 3,3/5 (19 critiques) Public : 3,5/5 (452 notes)

ANNEXE C : INTERVIEW DE GIULIO RICCIARELLI - BERLIN 9 MAI 2019

My story is interesting cause I am half Italian. My italian grand father was a fascist but my German grandfather was not a nazi. You remember the White Rose, and the 3rd one was Christof Probst. Student in Munich which was in the Resistance.
In my family there was someone who was in the resistance and he was executed. But he was a hero. But my family never talked about him. Again. And I said that in interviews that if this person would have been in my Italian family everybody would have talked about it because Italians love to talk.
What you said is actually true in my experience of everything. Because when I started making the movie, I just thought it was interesting but I never felt : Oh this is my story. It is something that just happens. Suddenly you realize also the theme of the prosecutor, the theme of thinking you know what is right and wrong and then realizing it is actually very brave, there is many shades. It becomes very personal.
[*Ici je parle du fait qu'il a découvert que le personnage de Radmann était en fait lui, il est d'accord.*]
To me, when you do something, and movies it is always very specific, it has to be precise.
What I did not understand is how vast the Shoah is actually in my opinion. It is like almost the whole world is traumatized by that. The singular event kind of broke optimism for humanity and the French existentialists and the nihilism that comes out of France it is rooted there and it is like every art form after, everybody has been struggling with it. Adorno said you can't write a poem. Of course you can, we make movies. But the feeling I understand very strongly. And there is something I started saying because a lot of people come and in Germany there is a discussion : this is the past, we have acknowledged what happened. And I was asked at a Q & A, somebody said that. A German woman, very smart, sneaky said, oh my husband is Italian and you Germans are masochist because you always go back to that story. And then I quoted Faulkner, somebody had a Q & A brought up and I love that and I said « the past is not over it is not even past ». And then a young woman came up to me, she was maybe thirty, and she cried afterwards and she said thank you for saying that and she said you know my grandfather died in Auschwitz. For her there is no past she will never have a grandfather and it is still something that shaped her family and shaped her and that is. I feel bad with this strongest thing that I took

away afterwards to understand My zen master, he said very nice things when he saw the movie, he said : « we are multigenerational beings, we are not one, we are the generations before us and we carry that ». And, of course, something like the Shoah will for the victims but also for the people who were perpetrators but also for many people that watched and did not do anything especially in Germany and that is something that I felt and I felt the movie did that. There is a tendency in German movies, as you have seen there is only one or two bad guys and the rest of everybody is a victim. That's not true. And at the same time, you cannot … the truth is from a thousand people, one did the right thing. 99,99 % didn't.

And by the way when I showed it in France, a lot of French people came and because in France there is, on a totally different level, but there is the Vichy government and there is a lot of … it took a lot of time to the government to acknowledge. But a Dutch woman came to me she also cried and said my father was a Dutch nazi and I never talked about it. And the Dutch they got 10 marks for everybody they got captured for deportation. But there is also the Americans. I was in Yad Vashem and there was this letter from Senator Taft who wrote : we took already 20 000 refugees now we have to stop cause they might take the work of an American young man. And I always say that because 1st of all it is politically important to say. It is singular what Germany did, what the Germans did but the whole world was participating.

I am not Jewish at all (ma question)

I was looking for a story to make and I never thought I would do a story about this, about the Shoah. Because there have been many movies. And I also felt, you have studied the movie so you know, I felt that today, I have very hard time watching a movie that reenacts concentration camps. Because I feel that it is without respect. I think there was a time like the series, like *Holocaust* I remember that also as a boy. And that was amazing because it gave, we are humans, stories, the series did the trial or at least that is what historians say and I talked to many historians, the trial, the Auschwitz trial and the television series, these are two things that were most important for German people to acknowledge what happened.

I remember my parents said : watch this. And I remember, I talked about this in an interview. In the series there is a scene with a beating and as a student we went to Dachau, near Munich and when you go it is sad but is also kind of remove and then I saw the wooden block where they would do beatings and that was exactly the one

from the movie. Then I had the movie the series in my head and that is when I became emotional. That is what humans are, we are. You are not emotional if you hear 10 000 people or another example when there was 9/11, when do you cry : you cry when you hear the woman talking to her husband in the cellphone and he knew that he was going to dye and he says I love you. It is specific, it is the story.

[*About the victims in the movie*] :

We improvised I had them tell stories about things that were bad in their lives. People don't know that. The turning point of the movie is when the speak the Kaddish.

But that is actually very courageous, I must say myself, because it is a very classic movie but then to have the turning point being a prayer by the main character, it is total humility and it works ! Because I think it is truthful. But that was actually the big chance we took because I said we cannot.There is something absolute about the Shoah that if you, like *Holocaust* the series, that was 78, that was right to do it but today it is exploitation if you take an actor and you have always the same, the uniforms , the German shepherds and the barking and you look for the actors that are really thin and then they act. That is just the thing, you cannot do it and because I think it is. And of course, I did not make the film about the Shoah, I made a movie about how Germany started dealing with the Shoah. My experience is that people were very emotional about it but because if you show it, the audience is smart, they know that this is actors, they will not be moved the same way I think and that is the principle of my film making. Also for example when there is the scene when Johann finds out that his father was a member of the party, we move very far away, all we see is him from the behind. My editor and I worked very close together we always said the audience, all they want to be able to take their emotions to put them in the movie. So you don't want to push them, because if you push an audience like them, today the modern marvel movies they push you into your seats, it is not really satisfying it is a lot you never work and I think it is also true about how you tell the Shoah. There is no direct, there is one direct monologue from the painter, and then they told me what Mengele said.

[*About the music*] :

There is always the truth of film making, the truth is, my brother when I told him I was making the movie, sent me a CD. And he is my younger brother and I never take him seriously so I had to listen and I just loved these songs and then we put it

into the editing as a placement. It wasn't meant to be there but then I realized, the composer who I really liked but suddenly I felt, you know what, it is like the moment of the in Auschwitz, this is the most simple, we need music because we do not want to have the … The moment was as pure as the Kaddish because it was just saying, ok… It almost like saying we don't want actors we want just human beings and we will take a song like this and we will not make musical films score and it will be very simple. It worked perfectly in the editing and then the composer tried but I said let's just ask and he called and it is a Canadian in a synagogue, can we get the rights, and yes…

That is something I always also stress and you know because you know both sides, the making itself a lot of times, it is not. You don't make the movie in the mood that the movie will …, you know. You improvise. I would improvise like I would, it is also something that I noticed, the camera is very like… There is a scene when he is offered the job and he just puts his head down like this and it is a very painful expression. […] And when we did the witnesses, it was improvised and it was actually fun, not fun, but it was joyful, they were all extras so we used to just say, you go and stand and you do this, and I said no, you are gonna be in the movie. And there was no sound which afterwards was a mistake but I wanted to be able to speak freely and to not have like now you are recording so that does something to them. So, I was always, I would talk to them, I would yell very loudly so that they would be frightened, and everybody had like 10 minutes and to me it was almost like a theater exercise. But I know my script, she says you can do great things with this, but I knew we had enough but I didn't feel it at the moment. I was interacting with them.

[*You were sure that they were not going to talk ?*]

Yes, I was sure from the very beginning.

Because the point is as I said, I knew that we were not going to show any flash backs into a camp, again there was a movie [*Adam Resurrected,* Paul Schrader, 2008]. In this movie they even had documentary materials from the camps, and I saw it and I realized I was not moved. It felt almost like I was not moved. And then I saw a great German actor [Willy Tukua] in some parts he plays, he actually plays the victim he is one of the best actors we have. And all I saw was an actor. I never saw a true victim. I feel that today you cannot do it anymore.

Unless we have *Son of Saul* or such a movie. My movie suffered because of this film same year and same distributor.

The director is Jewish, it is very personal for him.

For the Oscars, they could not have two films about the Shoah.

[*About Lars Kraume*]

It is not the right place and it is sensational. You make a movie on Bauer nobody knew him so why do you concentrate on him being a homosexual ? It is not even sure. And I found it very cheap. In *Labyrinth* he is a mentor.

[*Is that true that your movie represents the myth of the hero like in Joseph Campbell's book ?*].

Mythology is very present. Mythology because of the Shoah is very positive. In the end he wins, that was a challenge to make a positive movie. That is exactly what our culture lacks today. This belief this trust in the mythology. Basically you want to say, there is no heroes and nobody wins.

He doesn't want to be and then he gets strong. If you go to Campbell, it is Jung and to me Jung is very important. Campbell is based on Jung.

And I think, what Germany had to do and what I had to do, as a film maker I feel blessed because I was naïve like classical Campbell, like I didn't know what I was getting into. But it is a hero's journey and I think that to know who you are and where you come from and what is the grounds, like your parents, your grand-parents, what is the family behind you to confront that, that is a hero's journey. And I think if people don't do it and a lot of people don't do it, you will l never be all. [*This movie is your journey*]. It was even, I had, when we were shot 2 or 3 days, I was sweating because I realized suddenly you are not only realizing your 1st feature film and it is about the Shoah. Because I am a kind of naïve, I could not sleep before we shot the scene at Auschwitz.

I just said : what does the hero do, this is bigger than I am, I would just go in and fight every second and do my best. And relax. And then it became very joyful.

There were so many times where they were lucky accidents. The teacher for example, I did not know he had that hand [*sans doigt*]. I just liked his face.

I did not want TV actors that play everything. Fehling is known but for example the journalist, he had never done a movie before. And he was a theater star, and Bauer also. He never saw the movie, he died before.

He is like Lawrence Olivier, he is like the greater actor of our generation. And he never had this kind of a part.

He has the energy, he is a wise man.

When he played that, I was looking the video. I cried, he was so powerful.

Now he is ready [*Radmann*].

There seems to be, the marvel movies are all about Campbell, but it is very cheap, they spend a lot of money but sometimes they manage, actual movies has lost that. We need the myth, the hero to live, you see that and then you go out in your own life and you become not a hero, but you will do the right thing, you will do the thing that is difficult instead of the thing that is easy, and I feel that it is interesting because of the Shoah because after the Shoah, by the way all the French intellectuals have no hope for humanity everything is about power, I think it roots in that scene because of course, how can you. If I had been a young man in the 50's and I had looked at what had happened I don't know if I would have said there is no god, there is no hope.

And we felt that and that was a challenge to say… that is something which is also from Campbell. If you want to tell a story you have to somehow do the same that the hero does, you have to be brave. And that is what I don't like about the Lars Kraume, there is no bravery, no risk.

And plus, that man is a woman, it is not only homosexuality but it is also transsexuality.

Bauer is a hero, I did not know Bauer, but now you make a movie about Winston Churchill dressing as a woman ?

Eichmann is interesting but the amazing thing and that was the biggest challenge to actually tell that there was a generation in Germany, that when you said Auschwitz, everybody would say what ?

[Nuremberg] : 1st of all, that's another thing, the Germans, there was in 84 Richard Von Weizsächer, who was our President. He called the end of the war a liberation. But everybody talked about it, that he phrased it like that because before that, Germany did not feel they were liberated and we thought we lost the war and in Nuremberg, that was why the Auschwitz trial was important, Nuremberg was of course very important but it was the victors, the 2nd thing, in Yad Vashem there is a movie it is called *The Fuhrer gives to the Jewish their own city*. One should not forget is that the nazis were the 1st to use media in a propaganda way so what you

create then is and I have that in my movie, the red haired one, who plays the 2nd prosecutor, who is, by the way, a very good friend, called Johann, and Radmann is another friend of mine, and he says it is all propaganda. It is not like today when you can google, some people saw it…

And the other thing, and that is something one should not underestimate it, is about denial. And it was very hard to get into in the script but there is this story when Gnielka says « how old are you » and she says 18. So you never heard about Auschwitz. So it is something that has to do with age. So if you were born in 42….

Wiese non plus. He actually got this little book in the 60

They were people that knew, the Jewish, but sometimes when there is abuse in the family, then people read an article and the mother says I did not know … that is the devil of denial and denial is everywhere. Also, we also look at ourselves and we deny what we did.

The mind is incredibly …

I am working with an American producer and somebody owns us money…

He stole it but he does not feel he stole it.

That was the 1st thing I asked Wiese : when did you find out ? He was in a Russian prison camp, there was an article about the camp but everybody said it cannot be true.

The Shoah is a thing, it is so incredible that is something that has never left me, you cannot understand how this can happen. It has happened in history that they were some crazinesse and people to have this systematic scientific that is till today I do not understand.

And if you don't understand something, it is easy to say it did not happen.

[*Why not a Trial* ?] In a trial I would have had that, I would have had an actor. The point is do you, for example when the painter paints, it is the 1st painting, you don't see the painting and that's practictal because everybody said "what are we gonna show ? What painting ? And then you look at the painting and then I realized there is no painting that would be so powerful as what people see when they just know that he is looking at the painting. And to me, by the way, this is movie. And I resaw it recently by accident, in *Saving private Ryan,* there is the scene when the mother hears that her 4 sons died, he just shows the house from the dark there is a silhouette, the mother, and you see the army car come up and all you see is the woman she just scrambles. And that is something I always told the actors, I said if you are scared

of a moment, talk to me, then I made a mistake as a director, because it should be easy not in a sense of easy. Like when he finds out about his father, it is not art, I said just go there listen to him and eventually, and have people understand.

There is another interesting story; when I showed the rough cuts to Johann the 2nd prosecutor, and he said, Alexander is great, but the end hum, it is not really the thing. And I re watched it and after he hears from his father, there is a scene at the river, at the mine, near Francfort, and he drinks and he has tears in his eyes, and it is beautifully filmed. And I asked my editor to cut it. And we went back to the middle and we both had tears in our eyes suddenly the movie made like this.

And I realized there is a huge mistake in the film because you are talking about the Holocaust and he has never pity with himself and then he finds out about his father which is a relative minor thing and suddenly he starts pitying himself. But to show it 2 minutes that was a mistake.

We always see him fighting whatever is going on and he never goes like I am so sad.

There was actually a biology teacher who had worked with Mengele and in the seventies when she died, they went to a house and then found many of the things in the jar and we had a scene where we made her as a professor when they go and talk and find that in the cellar. And then we did not have the money and I wrote that dream scene because we needed this. Some people didn't like it but I thought it was important.

[*Il découvre que la devise Justicias Veritas Libertas etc est la devise de l'université libre de Berlin*].

Theodor Heuss he was president in the 50's and he said the shame that Germans did that, the country, and we have a "dicton" : philosophers and poets that will never live. And I want the father and Johann be not humanitarian but humanistic, the humanist and that is a very humanistic justice…

That is magy that happens, that is very Jungian, you work from your subconscious, and sometimes you do things that are right that you don't know why they are right. They are right but they happen to you or they have meaning. I remember that as a theater actor, suddenly, there is 2 stories I can tell. As a theater actor I realized because sometimes people come and say oh you did this and that was so meaningful, and you are like « I don't know what he is talking about I just did ». And I always told my actors if you have a script it is always one, two scene, 120,

but in the editing, you start switching around a lot of times and sometimes there are things that are in the movie that are meant for another thing but they are just right now so and I would always tell Alexander (cause he is very smart) : just be clear that there are scenes in that you meant something totally different but we used this for this and it is not about what the actor feels or the director it is about what the movie needs. That means that an actor thinks he is when he is doing it he thinks further than what he is actually doing it.

One book *the Forgotten trials of the Holocaust*. Ralph Giordano wrote a book called the 2nd guilt. He said basically, 1st there is the Shoah and 2nd crime is how the Germans tried to suppress it.

It is actually true, if you ask somebody here who is German they would say the Shoah happened but then after the war ended we started dealing with it. The truth is if it were not for Bauer and the prosecutors, and the series, nobody wanted to talk about it. And also the victims. I met a young woman she works with grand-children of survivors and she has only found out 3 or 4 years ago that half of her family died in the Holocaust. And her grand-father was in an institution and everybody said he is crazy and he is actually, he had a nervous breakdown, but she did not know, nobody told her. Truth is, I don't tell my children about bad things. If I have problems I don't say.

I love Israël.

Il is all about 20 years, every time there is something, look at the Spanish, in 75 Franco said you are not going to talk about it cause it is too painful. And they now start.

Like Rwanda because it is too painful because you cannot go on living.

There are so many things we could not tell. Victims staying in the same hotel.

Barbara Necek and I were in touch but she was a little hurt because we didn't get the recognition in Germany her movie. And also she was convinced that Bauer was murdered. And I always said it is like homosexuality : if you cannot prove why make it ?

It is so big it is like a dysfunctional family, everybody is ready to explode.

We worked with Institute Fritz Bauer, it is in the building were the Americans are, that is the Francfort University now (?) and the Americans were there after the war and it was IG Farben, the headquarters of the company who created the Zyklon B so it is crazy that building.

The Institute is an official institute about the holocaust and it was given his name in his honor. Nobody knew.

Another very pragmatic fact about film making probably would help was that in 2013, it was 50 years, film maker said in 2019, they said in 2024, it is 50 years that this happened like Rwanda. Because it is 25 years.

That is also something that I talk a lot in interviews : the Auschwitz trial was the 1st of its kind cause in Nuremberg trial that always happened. But it is the 1st time to me or at least that I know of, that the idea of putting your own people on trial was something that happened during a war; You only put them on trial when they fled, when then did not fight then you will execute them.

And that's what the movie also talks about, 1st of all Bauer was smart cause he said If you just, they had some little trials like just one person, then you can be interrupted ?

A big trial like that, that was exactly his strategy, he said. If you make a big trial people cannot look away.

[*About Mengele*] : It has to do with Campbell and with psychotherapy. Mengele is a symbol of evil. And evil is evil. So it is easy to hate evil.

But it is like denial of actually looking at his own father and Bauer talks him about it. Mengele he says is not the point, the point is normal German people did this.

And Bauer has that speech : very normal German people did this, and this is what we have to do, they have to be put on trial, not Mengele.

That is a historical fact by the way, they have to and Israelis basically said we can take one.

And I met a woman who in kindergarten was Mengele's girlfriend in Brazil and when I was in Argentina there was the embassy and they came to see the movie and they : oh we all knew. The embassy knew he was living in Argentina.

What you said it is exactly what I wanted : why is he obsessed with Mengele ?

That is exactly the point, there is a key line when he finds out about his father and he is with Gnielka and that is I think the sad truth, he says I don't know what I would have done.

And that is the humility.

I pray that I would have done something but the truth is, I come from the theater, what can happen : you have a job, if somebody doesn't like you, you get a small

part. It is an institution full of fears, nobody speaks, that is humanity. And there is this, and it is horrible.

And I think the truest thing, the people who did this were either Christian or communists, somebody with a very strong foundation.

Or very simple people. My family was Christian.

I think if I have an apartment and there is a Jewish family living next to me, you should see the brass tones on the floor, and they take the family away at night and I go to the police and ask where do you take them and they say “protection camps” that how they called them, am I guilty ? Think about it.

If somebody takes my children away and you sit there and do not do anything and I ask : why don’t you do something ?

[*About Politics*] : I blame the left. In America they voted for Trump to protect themselves.

There was actually a documentary I am working on about Doron Halmon he is a Jewish general of the IFB, he was in the Yom Kippour war. And 15 years ago, he quitted his job and built an inclusive house. He has a hero’s journey.

The next feature film is an American project. Like *Un jour sans fin*.

It is kind of a project

And I have an Italian project on a police woman who is a racist and she works in one of the camps for refugees. Out of guilt she starts helping a Syrian girl but still she is a racist.

This is always what I say in interviews, the American project, it is a comedy but it has happened natural.

First of all, that is my personal thing and as an actor I had a good career.

I was lucky everybody was surprised.

It was nominated for prices like German Cesars, and it didn’t get anything. The next year Lars Kraume got seven.

It is actually … because my movie moves people but it is also not an easy look for Germans. But in Lars Kraume, the bad guy is ridiculous, he is not really bad.

He is like a prawn.

I was born in Milano.

For this kind of film it is good in Germany and in France it is much better.

It is was distributed everywhere. It was a big success.

But that was the nice thing because we did the hero's journey, people actually liked the movie, in a good way like entertainment.

Alexander if he was French or American he would be a star. But for the Germans he is too smart, too intellectual.

He was in Homeland in the 5th.

Truthfully the project (of Kraume) was developed and before he started shooting he watched our movie.

I am from the acting, I know dialogues, I know scenes. I said to Elisabeth (*Bartel*) we are going to write the scripts and my producer when we first met, he said you are going to direct it.

This was your 1st script.

Elisabeth Bartell just wrote the movie and she was not in the direction.

Today Germans don't want to, as I said, the official story is we did something very wrong but then we were perfect. The truth is we did something horrible, for twenty years, we tried to deny it and then we were forced to acknowledge it. That is the truth. That is what the movie is about. And for Lars Kraume's movie, Eichmann is interesting.

The operation Eichmann. On Netflix.

But Bauer is just a German guy it is all about the Mossad.

The energy is important.

I realize today, when I wrote this movie, I was always clear, because I don't like movies, like movie is entertainment, I don't like movies that act like there is punishment… because we are story tellers, I can tell horrible stories but I will not tell them in a way that bores you, I want to tell them in a way that is entertaining. So I said for us, and that is actually the Campbell thing, now that we are talking I remember that, I say we have to do the bravest thing for a story teller to do this movie. Because otherwise it will not have energy. And the bravest thing was to say we will make it a positive entertaining film that will not deny anything that happened. But it will fill people with hope.

I had people In Hong Kong, Chinese, who said thank you for your film, we even went to Japan, Argentina. there is one Austrian film setting, and he wanted to show it there, they watched the film and said it will not play in our festival, because it has nothing to do with us.

Till today they say it is a German film.

The American wanted the Germans to have a Penal Code of crime against humanity but the Germans did not know. People knew what they were doing.

Adenauer was not a nazi at all, but the point is, and I like the Friedke character, the one below Bauer, I think the truth is, and that is by the way, it was the same with Eastern Germany when the wall came down, the people who were in power stayed in power. Every lawyer, every judge that was all part, how can you have a society if you say no to all of them. So, I think it is a very practical thing to say. There are many things.

The first thing he said in an interview : with Globke I can pacify the nazis in Germany, because the nazis were in town they were still there.

They needed that, then they had the Americans, who worked with SS as spies, and they called what they done “moral lapses”. So for the Americans it was all about the Russians, all about the communists. And they had the Korea war and after the Korea war, they had some of the big industrials in Germany and liberated them cause we need a strong Germany. And the Germans too, that is another thing. A friend of my wife, her grand-parents died from hunger, after the war and her other grand-mother, that is why every story is so touching : the grand mother, the mother and the little brother, were fleeing from the Russians. And the grand mother said, it was winter, there was a bridge and it was too much, the Russians were there and the grand mother said : when we come to the bridge we all jump. And her uncle said : Mamma I don’t want to die and that is why they lived.

Another story, they were seven children, the Russian were coming, the father was a nazi, he went to the cellar and hung everybody. She was the youngest, the Russians caught her down.

I talk about it sometimes. A French or an Italian person has an unbroken identity I think the smarter you get, the more cracks ? are your identity. A German is defined, there is a break for example I have an Italian name and sometimes I travel as an Italian as I speak Italian and I feel both by the way here I am treated as an Italian. And in Italy I am treated as a German. So when I go to Cuba, there are 50 Italians, they will form a gang and party together. When the Germans go on holidays and see another German, they say don’t talk German, cause everybody is ashamed to be German.

You remember 2006 there were the world cup in Germany and it was the 1st time that normal people had the flag.

I show you something that people don't know, if a French Président would do that. [*Il montre une video de Angela Merkel qui pousse un petit drapeau de l'Allemagne*].

I am not judging it, I show you a scene[1886].

Cause is the German flag, imagine in America

That is the German identity.

Cause any nationalism is suspicious heroes are suspicious.

People say that : oh your movie is emotional but German movies are never emotional.

And I say it is a movie after the war ?

He speaks about Phoenix and he says he does not believe it is possible that he does not recognize her face.

He studied law.

I think the rule of law, justice and society is being wicked because we do not value them.

We had a President, Wolf, he stepped down because he was indicted. But he did not want to step down. If people in power do not respect the law why simple people should respect the law ? And we make business with Saudi Arabia. We should say until this man is prosecuted we should not deal with this country. (Kashugi)

Justice and Liberty these are values that will save the world.

In Germany the law students say Objection whereas it does not exist.

The American law system is case law, it is the fight. The German law is Roman law.

The jury trial in France does not exist in Germany. The judge decides and he has two people with him. In America, it is crazy because people decide.

[1886] *https://www.dailymotion.com/video/x15bwts*

INDEX
DES NOMS PROPRES ET DES TITRES DE FICTIONS

1

100 Days · II-573

A

Abele, Robert · III-805
Adams, Ian · III-756
Adams, Riley · III-756, III-871
Adenauer, Konrad · I-90, I-95, II-193, II-206, II-207, II-208, II-209, II-483, II-542, II-589, III-709, III-713, III-814, III-893
Aguilar, Carlos · III-800
Aharoni, Zvi · I-97
Aït-Habbouche, Morad · II-244
Akayesu, Jean-Paul · I-9, I-56, I-127
Al Hassan, Ag Abdoul Aziz Ag Mohamed Ag Mahmoud · I-130
Albright, Madeleine · I-120
Allaire, Francine · II-214
Am Ende kommen Touristen · II-218, II-537, III-763
Anastasijevic, Dejan · II-383
Anatomy of a Murder · I-165, II-296, II-435, III-832
Anhalt, Edward · II-598, III-657, III-726, III-867
Anita G. · I-111, II-530, III-809, III-831
Annan, Kofi · II-340
Antczak, Jerzy · I-38, I-158, I-173, II-345, II-448, II-555, II-557, III-667, III-694, III-723, III-724, III-726, III-828, III-866, III-879
Antelme, Robert · II-592
Antonéanu, Eugène · I-68
Antonicelli, Franco · II-592
Apocalypse Now · III-748
Arbour, Louise · I-40, I-123, I-124, I-161, II-183, II-210, II-211, II-212, II-213, II-214, II-215, II-216, II-217, II-222, II-223, II-224, II-225, II-227, II-237, II-239, II-249, II-251, II-260, II-273, II-274, II-275, II-276, II-279, II-280, II-284, II-287, II-291, II-292, II-301, II-306, II-307, II-311, II-312, II-311, II-312, II-313, II-333, II-345, II-348, II-356, II-373, II-384, II-387, II-402, II-404, II-414, II-415, II-416, II-417, II-420, II-427, II-428, II-429, II-459, II-460, II-469, II-470, II-471, II-473, II-474, II-495, II-500, II-501, II-502, II-510, II-511, II-521, II-562, II-601, III-616, III-637, III-638, III-656, III-657, III-659, III-663, III-664, III-757, III-758, III-760, III-761, III-787, III-823, III-830, III-853, III-854, III-871
Arendt Hannah · I-35, I-46, I-102, I-104, I-108, I-151, II-181, II-269, II-338, II-360, II-394, II-506, III-633, III-642, III-730
Arendt, Mira · II-219, II-221, II-225, II-250, II-281, II-282, II-284, II-314, II-315, II-345, II-348, II-374, II-376, II-388, II-392, II-420, II-451, II-457, II-458, II-460, II-470, II-604, III-659, III-660, III-661, III-662, III-705, III-766, III-872
Arpaillange, Pierre · II-436
Au revoir les enfants · I-30, III-818
Avenel, Vincent · III-788

B

Babić, Milan · II-468
Bach, Gabriel · I-104, II-389
Badinter, Robert · I-87, I-118, II-396
Baecque, Antoine de · I-18, I-172, II-187, II-485, II-486, II-525, III-781, III-839
Baer, Pauline · II-261, II-495, III-773, III-873
Baer, Richard · III-700
Baldwin, Alec · I-39, I-141, II-254, II-255, II-347, II-348, III-641, III-642, III-670, III-750, III-751, III-752, III-754, III-858, III-870
Bangert, Axel · II-530, III-634, III-747
Barbie, Klaus · I-13, I-39, I-63, I-87, I-94, I-118, I-155, I-156, I-157, I-160, II-240, II-241, II-242, II-243, II-250, II-262, II-272, II-277, II-286, II-293, II-303, II-323, II-388, II-389, II-424, II-477, II-498, II-499, II-606, II-607, III-639, III-686, III-697, III-735, III-743, III-825, III-828, III-830, III-852
Barnes, Clive · III-728
Baron, Anne-Marie · I-30, I-31, II-525, III-784, III-820
Baron, Lawrence · I-29, II-543, II-545, III-841
Barrett, John Q · II-255, II-309, II-326, III-670
Bartell, Elisabeth · II-570, III-892
Bassan, Raphaël · III-642, III-692, III-718
Battiato, Giacomo · I-87, I-158, II-244, III-829
Bauer, Fritz · I-4, I-31, I-32, I-41, I-97, I-110, I-111, I-112, I-113, I-115, I-161, I-170, I-171, II-178, II-182, II-192, II-193, II-194, II-195, II-196, II-201, II-202, II-205, II-207, II-208, II-241, II-249, II-251, II-253, II-254, II-262, II-263, II-265, II-267, II-268, II-308, II-319, II-324, II-328, II-329, II-345, II-348, II-349, II-351, II-380, II-382, II-394, II-395, II-468, II-483, II-484, II-495, II-531, II-540, II-541, II-542, II-570, II-571, II-578, II-589, III-622, III-644, III-645, III-677, III-807, III-807, III-809, III-810, III-811, III-812, III-813, III-815, III-816, III-817, III-825, III-860, III-876, III-878, III-889
Baxter, Alan · II-189
Bazyler, Michael J. · I-22
Beauvallet, Olivier · I-26
Ben Gourion, David · I-87, I-98, I-103, I-104, I-105, II-295, II-380, II-394

Ben Zvi, Yitzhak · I-108
Benini, François · III-743
Benito, Odito · III-657
Benjamin, Walter · II-487
Benoliel, Bernard · III-721, III-722
Bensouda, Fatou · I-148, II-227, II-462, III-657, III-790
Bensoussan, Georges · I-18, I-33
Bentham, Jeremy · I-105
Bergala, Alain · II-522, II-526
Berger, Friedrich Karl · I-14
Bernard, Diane · II-382
Bernard, Pierre · I-160, II-261, II-262, II-332, II-333, II-345, II-424, II-495, II-510, II-557, II-605, III-679, III-680, III-696, III-697, III-775, III-776, III-873
Bernays, Murray · I-74
Bernier, Christiane · II-434
Bernstein, Catherine · II-263, II-268, II-395, III-809
Bertinotti, Dominique · I-49, I-50
Besnier, Christiane · II-407, II-490
Besson, Rémy · II-537
Bessone, Magali · I-119
Bettelheim, Bruno · II-544
Betz, Johannes W · III-746
Beyond a reasonable doubt, (*L'invraisemblable vérité), Fritz Lang* · I-165
Beyond a reasonable doubt, (*Présumé coupable), Peter Hyams* · I-165
Biddle, Francis · I-82, I-85, II-357, II-370, II-372, II-437, II-442
Biermann, Wolf · III-739
Biet, Christian · I-19, I-163
Binamé, Charles · I-3, I-7, I-40, I-159, I-166, I-171, II-210, II-213, II-500, II-511, II-561, II-562, II-601, II-603, III-756, III-757, III-761, III-828, III-859, III-871, III-879
Bird, Stephanie · II-496
Bischoff, Sam · II-547
Bittere Kirschen · II-537
Bitti, Gilbert · II-355
Black Earth Rising · I-156, I-158, I-161, II-512, II-513, III-818, III-826, III-828
Blavier, Loic · II-566
Blewitt, Graham · I-122, II-214, II-501, III-760
Blick, Hugo · I-156, I-158, II-512, II-513, III-818, III-828
Boiron, Stéphane · II-580
Bonnard, Daniel · I-96, I-110, I-115, II-334, II-361, II-379, III-861
Bormann, Martin · I-81, I-82
Bory, Jean-Louis · II-368, II-369
Bosc, Jean-Jacques · II-472
Boutros-Gali, Boutros · I-118
Bracq, Natacha · II-390
Brando, Marlon · III-748
Brandt, Willy · III-711
Brauman, Roni · III-829
Brichambaut, Marc-Perrin de · II-355
Brodkin, Herbert · II-185
Burch, Noel · III-672
Bush, Georges · II-213
Bussy, Florent · II-400

C

Campana, Georges · II-244
Campbell, Joseph · II-175, II-176, II-177, II-178, II-250, II-351, II-415, II-416, II-418, II-456, III-631, III-636, III-646, III-885
Capra, Frank · III-783
Carle, Gilles · II-561
Carpano, Eric · I-2
Carter, Jimmy · II-595
Casanova, Danielle · III-665
Cassese, Antonio · I-25
Cathala, Bruno · II-353, II-405
Caton-Jones, Michael · I-23, II-504, III-831
Chabrol, Claude · III-734
Champetier de Ribes, Auguste · I-83, II-261, II-332, II-496, II-558, II-590, II-605, III-679, III-697, III-698, III-774, III-775, III-776, III-779
Chandelle, André · I-3, I-7, I-40, I-159, I-167, I-170, I-173, II-261, II-557, III-773, III-774, III-828, III-858, III-873, III-880
Chapuys, Sébastien · III-768
Chatkow, Paul · II-565, II-566
Chauvaud, Frédéric · II-408
Chicago · I-20, I-25, I-160, II-257, II-259, II-260, II-274, II-303, II-310, II-327, II-344, II-428, II-497, II-565, III-736, III-849, III-854
Chomsky, Marvin · II-186, II-528, II-549, III-685, III-818
Christoffersen, Michael · II-183, II-365
Chronique couleur du ghetto de Lodz · I-32
Churchill, Winston · I-68, II-406, III-886
Cieutat, Michel · II-299
Ciment, Michel · I-32
Clair, René · III-733
Clément, René · III-733
Clift, Mongtomery · II-184, II-596, III-716
Clover, Carol · II-439, II-517
Cohen, Haïm · I-97
Cohn-Bendit, Daniel · II-220, III-767
Cole, Lester · II-547
Colonomos, Ariel · I-21, I-22, II-522
Combe André, · II-537
Conan Eric · II-243
Copper, R.W. · I-58
Coppola, Francis Ford · III-748
Corbet, John · III-758
Corten, Olivier · I-19, I-23, I-33
Costa-Gavras · I-3, I-6, I-39, I-159, I-172, II-257, II-258, II-477, II-497, II-499, II-500, II-520, II-560, II-565, II-566, II-599, III-619, III-653, III-686, III-733, III-734, III-735, III-736, III-737, III-738, III-739, III-740, III-741, III-742, III-743, III-828, III-857, III-868, III-879
Côté, Luc · II-280
Coutin, Willy · I-33, II-448, II-543, II-554, II-583, III-640, III-690, III-716
Cox, Brian · II-348, III-641, III-642, III-752, III-754, III-858, III-870
Cramer, Myron C. · I-73

Crasnianski, Tania · III-653
Crewson, Wendy · II-216, III-757, III-871
Crowdus, Gary · III-740
Crowther, Bosley · III-714
Curtis, Simon · I-157, III-831
Cypriana, T · I-38, III-724

D

Daldry, Stephen · I-35, I-157, II-294, III-829
Danquart, Didi · II-537
Danquart, Pépé · III-797
Davis, Angela J · I-26
Dawidowicz, Lucy · II-431
Dayez, Bruno · I-20
Dazet-Brun, Philippe · III-774
Debray, Régis · II-242
Debruge, Peter · III-814
Defrance, Corine · I-53
Degert, Vincent · III-793
Del Ponte, Carla · I-27, I-45, I-170, II-260, II-340, II-403, II-414, II-468
Delmas-Marty, Mirelle · I-25
Delpla, Isabelle · III-656, III-657
Demjanjuk, Ivan · I-172, II-498, II-499, II-569, III-686, III-826
Demy, Jacques · III-733
Denial (Le procès du siècle) · I-15, I-35, I-157, II-465, II-466, II-467, III-688, III-689, III-690, III-831
Der Staat gegen Fritz Bauer (Fritz Bauer, un héros allemand) · I-3, I-5, I-7, I-41, I-111, I-159, I-171, II-192, II-199, II-202, II-203, II-204, II-205, II-206, II-208, II-250, II-251, II-266, II-267, II-269, II-270, II-271, II-301, II-307, II-308, II-319, II-321, II-328, II-344, II-424, II-472, II-480, II-481, II-482, II-519, II-537, II-540, II-541, II-542, II-578, II-579, II-588, II-589, II-590, III-622, III-623, III-644, III-646, III-677, III-678, III-701, III-702, III-809, III-811, III-812, III-813, III-817, III-828, III-860, III-880
Deschamps, Kia · II-362, II-364, II-384
Despic-Popovic, Hélène · III-769
Devant le tribunal du monde · I-38, III-724
Dey, Bruno · I-14
Dicker, Richard · II-228
Dictateur Le · I-29
Didi-Huberman, Georges · III-798
Dietrich, Marlène · II-184, II-186, II-508, III-669, III-714, III-715, III-864
Dillane, Stephen · II-219, III-766, III-872
Dinur, Yehiel, dit Ka-Tzetnik · II-443, II-444
Dmytryk, Edward · II-554, III-714
Dokmanović, Slavko · II-602
Donald, Ralph R. · III-753
Doneson, Judith · I-19, I-28, II-188, II-550, II-583, III-690, III-691, III-841
Donitz, Amiral · I-78, I-89
Donnedieu de Vabres, Henri · I-82
Donovan, James · I-84, I-85
Dorff, Adolf · II-497, II-564, III-729, III-730
Dostie, Alain · III-751
Doub, Andreas · III-809
Doucet, David · II-531, II-532
Douglas, Elsie · I-79, II-308, II-326, II-371, II-423, II-555, III-666, III-670, III-671, III-753, III-754, III-870
Douglas, Lawrence · II-397, III-848, III-852
Dreisbach, Tom · II-529
Dreyfus (affaire) · I-164, III-779, III-780, III-782, III-783
Dreyfus (capitaine) · III-665, III-780
Driessen, Nelleke · III-795
Dubois, Amélie · III-768
Dubost, Charles · I-83, I-160, II-261, II-262, II-495
Dubuisson, François · I-19, I-23, I-33
Duclert, Vincent · I-1, I-2, I-12, I-50, I-51, I-59, I-64, I-167, III-779, III-780, III-782, III-845, III-847
Dumas, Roland · I-118
Dupont, Pascal · II-536
Dworkin, Ronald · I-21

E

Ebert, Roger · III-731, III-740, III-815
Eckmann, Otto · I-96
Eden, Anthony · I-69, I-70
Eglert, Jan · III-725
Eichmann · I-157
Eichmann (procès) · I-13, I-31, I-35, I-38, I-39 I-84, I-87, I-96, I-97, I-100, I-103, I-104, I-105, I-108, I-109, I-114, I-151, I-153, I-155, I-160, I-162, I-180, II-182, II-186, II-202, II-204, II-207, II-268, II-269, II-270, II-271, II-273, II-286, II-295, II-301, II-320, II-344, II-359, II-379, II-380, II-381, II-382, II-386, II-389, II-393, II-394, II-405, II-409, II-414, II-439, II-442, II-443, II-444, II-446, II-458, II-462, II-481, II-496, II-497, II-506, II-512, II-541, II-543, II-548, II-549, II-583, II-598, II-608, III-640, III-683, III-684, III-692, III-710, III-711, III-713, III-730
Eichmann Show · I-108, I-157
Eichmann, Adolf · I-41, I-64, I-96, I-97, I-98, I-99, I-100, I-101, I-102, I-103, I-104, I-106, I-107, I-108, I-109, I-113, I-151, I-152, I-161, I-180, II-186, II-187, II-192, II-201, II-202, II-203, II-204, II-207, II-208, II-209, II-249, II-251, II-253, II-267, II-268, II-269, II-295, II-301, II-320, II-321, II-337, II-338, II-339, II-360, II-394, II-410, II-414, II-471, II-480, II-481, II-482, II-483, II-496, II-540, II-589, II-598, II-599, III-622, III-633, III-642, III-643, III-692, III-701, III-702, III-714, III-728, III-811, III-812, III-829, III-848, III-892
Eichmann, Nick · I-97
Einstein, Albert · I-66
Elley, Derek · III-749
Eltsine, Boris · II-556
Engelking, Barbara · III-694

Epilog Norymberski · I-3, I-6, I-38, I-39, I-158, I-160, I-166, II-308, II-345, II-346, II-448, II-449, II-450, II-451, II-555, II-556, II-557, III-621, III-622, III-623, III-629, III-667, III-668, III-692, III-694, III-695, III-723, III-724, III-725, III-828, III-866
Escovar, Ramon · I-122
Eszterhas, Joe · I-6, II-564, II-565, II-566, II-567, II-568, III-736, III-738, III-741, III-742, III-868
Evin, Kathleen · II-570, II-571
Exodus · II-467, II-544

F

Falco, Robert · I-79, I-82
Farge, Arlette · II-486, III-781
Fassbinder, Rainer Werner · II-531, III-739
Faure, Edgar · I-25, I-76, I-83, II-261, II-262, II-366, II-424, II-495, II-606, II-607, III-697
Favet, Julien · II-388, II-389
Faye, Gaël · II-574, II-575
Fayez, Zainab · II-472
Fehling, Alexander · II-194, II-218, II-219, II-281, II-539, II-542, II-576, III-664, III-763, III-766, III-800, III-803, III-872, III-876, III-877, III-885
Fehmiu, Uliks · II-562, II-563, III-793, III-875
Felman, Shoshana · II-443, II-444
Ferencz, Benjamin · I-27, I-46, II-272
Fernandez, Julian · II-271, II-593
Ferro, Marc · I-43, II-485, III-780
Filene, Edward · II-358
Filipovic, Tarik · III-766
Finkelkraut, Alain · II-524, III-784
Finkiel, Emmanuel · II-524, II-525
Flanner, Janet · II-336, II-337
Floch, Martine · II-218
Fontenay Benguigui, Madame · II-323
Fontette, François de · I-25, II-377
Ford, John · I-84, I-171, II-440, III-829
Fox, Kerry · II-219, II-221, II-227, II-417, III-660, III-765, III-766, III-860, III-872
Franck, Dan · II-261, II-495, II-606, III-680, III-773, III-859, III-873
Frank, Hans · I-78, II-556
Frank, Jean-Jacques · II-402
Fraser, David · II-291, II-551, III-690
Freedman, Richard · III-742
Freud, Sigmund · I-66
Freude, Rodolfo · I-97
Freudiger, Pinchas · II-410
Frey, Gerhard · II-394
Frick, Wilhelm · I-78
Fritz Bauer, un procureur contre le nazisme · I-111, II-263, II-268, II-395, III-809
Fritzsche, Hans · I-81
Frodon, Jean-Michel · I-18, I-31
Frost, Jennifer · II-550
Fruchtman, Milton · I-35, I-105
Fuller, John Frederick Charles · I-91
Fuller, Samuel · I-171, II-524, II-546, III-829
Funk, Walter · I-78
Fury (Furie) · I-165, II-439, III-832
Fuster, Serge, dit Casamayor · I-91
Fyfe, David Maxwell · I-83

G

Gainsbourg, Charlotte · II-371, II-448, III-666, III-667, III-668, III-669, III-752, III-754
Garapon, Antoine · I-21, I-25, I-34, I-136, I-137, I-138, II-251, II-271, II-276, II-277, II-278, II-299, II-352, II-353, II-377, II-403, II-404, II-405, II-409, II-412, II-433, II-434, II-458, II-459, II-516, III-833
Gargot, Christophe · II-183, II-297, III-831
Garland, Judy · II-184, II-186, II-492, II-596, III-669, III-711, III-714, III-716, III-752, III-753, III-864
Garraud, René · II-433
Garrido Vilarino, Xoan Manuel · II-357, II-358
Gaudin, Antoine · I-43, I-165, I-167, II-343, II-344, II-366, III-720, III-721
Gaulle, Charles de · III-776
Gauvreau, Pierre · II-561
Gbadamassi, Falila · III-788
Gbagbo, Laurent · I-148
George, Götz · II-573, III-746, III-748
Georget, Jean-Louis · I-111, II-268
Gervais, Bertrand · II-196
Gilbert, Gustave · III-634
Gillet, Jean-Louis · II-407
Gilson, Nicolas · II-610, III-804, III-805, III-816
Ginzburg, Natalia · II-592
Giraud, Pierre · I-146
Gitaï, Amos · III-773, III-830
Gjerstad, Oleg · II-275
Gluck, Christoph Willibald von · II-343, II-507, III-617, III-672
Gnielka, Thomas · I-113, II-178, II-195, II-196, II-198, II-200, II-203, II-263, II-286, II-318, II-319, II-350, II-473, II-589, III-648, III-677, III-700, III-876, III-887, III-890
Godard, Jean-Luc · I-10, II-343, II-522, II-526, III-722, III-840
Goebbels, Joseph · I-75, I-81, II-461
Goedert, Nathalie · I-33, I-34, I-52, II-220, II-580, II-581, III-771, III-820, III-843, III-844
Goldmann, Arthur · II-422
Goldmsith, Lewis · I-65
Goldstone, Richard · I-122, I-123, I-124, II-211, II-228, II-280, II-384, II-402, II-468, III-657
Golik, Ignacy · II-425, II-445
Gollwitzer, Helmut · II-335
Gombeaud, Adrien · III-646, III-768, III-786
Gombo, Bemba · II-464
Gonshak, Henry · III-692
Gonzalez-Duclert, Diana · II-526, III-708, III-717, III-783
Gorbatchev, Mikhaïl · II-556
Gordon-Finlay, Alan · II-358
Göring, Hermann · I-78, I-81, I-89, I-104, II-254, II-255, II-308, II-337, II-338, II-345, II-

347, II-348, II-423, II-442, II-507, II-547, III-633, III-638, III-641, III-653, III-654, III-665, III-680, III-687, III-695, III-696, III-750, III-752, III-756, III-866, III-870
Gotovina, Ante · II-468
Goualle, Laurent · I-36, I-154, II-305, III-627
Gouri, Haim · II-360
Grabowski, Jan · III-694
Grass, Gunter · II-323
Green, David · II-549
Green, Leslie · I-100, I-101, II-381
Grégoire, Thibaud · III-803
Grenier, Roger · II-410
Gröning, Oscar · III-797
Gronouski, John Austin · III-724
Gros, André · I-79, I-80
Großmann, Hans · I-113, II-264
Guégan, Yann · III-774
Guerman, Alexeï · II-523
Guéry, Christian · I-19, I-36, II-298, II-301, II-304, II-305
Guez, Olivier · I-14, II-336, II-484, II-505, II-541, III-810, III-811, III-878
Guigueno, Vincent · II-523, III-782, III-847
Guillaume II de Hohenzollern · I-67
Gutman, Roy · I-118

H

Hagan, John · II-274, II-446, II-474, III-657
Halevi, Benjamin · I-104
Hannah Arendt · I-35, I-87, I-108, I-157, II-295, II-537, III-806, III-813,
Hanoun, Marcel · I-3, I-6, I-38, I-43, I-158, I-171, II-308, II-342, II-343, II-344, II-506, II-507, II-558, II-559, III-616, III-631, III-642, III-671, III-673, III-717, III-718, III-719, III-720, III-721, III-722, III-828, III-857, III-865, III-879
Harel, Isser · I-97
Harlan, Veit · I-30, I-96, III-709
Hartl, John · III-805
Hartmann, Florence · I-45, I-120, I-170, II-215, II-218, II-221, II-224, II-325, II-467, II-500, II-501, III-759, III-760, III-765, III-767, III-793
Hausner, Gideon · I-35, I-46, I-104, I-154, II-253, II-270, II-273, II-337, II-394, II-497, II-599, III-731, III-851
Hazan, Pierre · I-21, I-119, II-275, II-382, II-386, II-387, II-403
Hazanavicius, Serge · II-606, III-774, III-873
Hébert-Dolbec, Marie-Laurence · II-283, II-284, III-770
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich · II-459
Heimat 1- Une chronique allemande · II-531
Hennessy, Jil · II-326, III-670, III-670, III-752, III-754, III-870
Hermann, Lothar · I-97, II-202, II-250, III-701
Hersey, John · II-544
Hertz, Leba · III-815
Herzog, Werner · II-531
Hess, Rudolf · I-78, I-89, I-166
Hewart, Gordon · II-382, II-383
Hilberg, Raul · II-184, II-503, II-514, II-592
Hiller, Arthur · I-3, I-6, I-39, I-158, II-496, II-497, II-563, II-564, II-598, III-626, III-658, III-683, III-726, III-727, III-730, III-731, III-732, III-828, III-858, III-867, III-879
Himmler, Heinrich · I-78, I-104, II-264, II-335, *II-349*, II-410, II-450, II-471, II-544, III-653, III-654
Histoires du ghetto de Varsovie. Fenêtres sur la mémoire · I-32
Hitler, Adolf · I-55, I-70, I-72, I-75, I-78, I-92, I-107, I-112, II-185, II-199, II-255, II-264, II-342, II-349, II-386, II-471, II-527, II-544, II-548, II-555, II-579, II-585, II-594, III-614, III-622, III-634, III-687, III-696, III-729, III-746, III-829, III-842
Höcker · I-116, II-393
Hoëss, Rudolf · II-335, II-338, II-339, II-559
Hoffman Wallner, Irène · II-278, II-303, II-447, II-448, II-492, II-493, II-494, II-509, II-551, II-596, II-597, III-630, III-666, III-670, III-690, III-714, III-864
Hollis, Brenda · II-428, II-446
Holmes, Oliver Wendell · II-551, III-695
Holocaust · I-30, , II-185, II-514, II-528, II-529, II-530, II-531, II-538, II-544, II-548, II-583, II-593, II-594, III-681, III-683, III-685, III-686, III-714, III-740, III-783, III-818, III-820, III-882, III-883
Hope, Leslie · III-758, III-871
Höss, Rainer · III-653, III-654
Höss, Rudolf · II-195, II-378, II-414, III-654, III-696
Hubrecht, Joël · I-2, I-33, I-34, I-126, I-130, I-131, I-157, II-219, II-220, II-352, II-353, II-403, II-404, II-405, II-581, II-582, III-771
Hugues, Nick · II-573, III-831
Hunt for Justice (Combat pour la justice) · I-3, I-5, I-7, I-23, I-40, I-45, I-159, I-160, I-166, I-171, II-183, II-209, II-210, II-213, II-214, II-215, II-216, II-219, II-222, II-223, II-225, II-227, II-239, II-241, II-247, II-249, II-250, II-251, II-260, II-274, II-279, II-287, II-290, II-292, II-300, II-307, II-311, II-312, II-313, II-333, II-344, II-345, II-348, II-372, II-373, II-374, II-387, II-388, II-402, II-404, II-406, II-415, II-416, II-429, II-459, II-460, II-469, II-470, II-471, II-473, II-500, II-510, II-511, II-520, II-521, II-561, II-601, II-602, II-603, II-604, III-616, III-627, III-628, III-629, III-637, III-638, III-639, III-659, III-663, III-702, III-703, III-704, III-756, III-758, III-763, III-796, III-828, III-859, III-871
Hurwitz, Léo · I-35, I-87, I-106, I-108, I-109, II-339, II-512
Hussein, Saddam · III-750
Hyams, Peter · I-165, III-832

I

Ignatieff, Michel · II-275
Im Labyrinth des Schweigens (Le labyrinthe du silence) · I-3, I-5, I-7, I-34, I-41, I-45, I-95, I-111, I-117, I-156, I-159, I-161, II-178, II-182, II-192, II-193, II-194, II-195, II-197, II-198, II-199, II-202, II-203, II-204, II-205, II-206, II-207, II-208, II-218, II-236, II-249, II-250, II-251, II-262, II-263, II-264, II-265, II-266, II-267, II-268, II-285, II-286, II-301, II-307, II-308, II-316, II-317, II-318, II-319, II-329, II-330, II-344, II-349, II-351, II-377, II-393, II-404, II-405, II-406, II-414, II-417, II-418, II-419, II-420, II-426, II-427, II-452, II-471, II-473, II-475, II-476, II-477, II-480, II-482, II-495, II-505, II-519, II-537, II-538, II-539, II-540, II-571, II-572, II-576, II-588, II-589, II-607, II-608, II-609, II-611, III-625, III-626, III-628, III-637, III-646, III-647, III-648, III-676, III-677, III-678, III-688, III-699, III-700, III-709, III-766, III-796, III-797, III-798, III-799, III-801, III-807, III-807, III-808, III-809, III-812, III-815, III-828, III-860
Inglorious Basterds · II-576
Inherit the Wind · I-20, II-186
Insdorf, Annette · I-19, I-28, I-29, III-842
Irmgard F · I-14
Irving, David · I-35, II-465, II-466, II-467, III-688

J

J'accuse · I-164, I-167, III-779, III-780, III-782, III-847
J'étais à Nuremberg · I-3, I-5, I-6, I-7, I-40, I-159, I-160, I-167, I-170, II-261, II-262, II-264, II-300, II-332, II-345, II-371, II-405, II-424, II-427, II-448, II-495, II-510, II-557, II-590, II-605, II-606, III-615, III-645, III-646, III-667, III-668, III-669, III-679, III-696, III-697, III-698, III-773, III-777, III-779, III-828, III-858, III-873, III-880
Jackson, Mick · I-35, I-157, II-465, III-688, III-831
Jackson, Robert · I-39, I-58, I-60, I-75, I-76, I-79, I-80, I-83, I-84, I-85, I-88, I-90, I-140, I-154, I-161, II-252, II-254, II-255, II-256, II-272, II-292, II-304, II-308, II-309, II-326, II-336, II-344, II-345, II-357, II-358, II-370, II-378, II-386, II-397, II-423, II-424, II-437, II-442, II-495, II-507, II-554, II-555, II-556, II-557, III-622, III-641, III-695, III-696, III-725, III-754, III-773, III-866, III-870, III-873
Jackson, William · II-358
Jacobson, Colin · III-753, III-755
Jakubowicz, Alain · I-36, II-305
James, Caryn · III-741
Jaoui, Laurent · I-157, II-240, II-242, III-829
Japrisot, Sébastien · III-734
Jaruzelski, général · II-556
Jasper, Gotthard · I-94
Jaspers, Karl · II-394
Jean, Jean-Paul · II-337
Jewison, Norman · I-157, II-234, II-502, III-829
Jodl, Alfred · I-81, I-89
Jorda, Claude · II-384
Jospin, Lionel · II-212
Journet, Nicolas · II-319, II-349, III-812, III-813, III-814, III-816, III-860
Jubin, Dominique · II-245, II-287, III-853
Judgment at Nuremberg (Jugement à Nuremberg) · I-3, I-4, I-6, I-19, I-23, I-29, I-33, I-38, I-88, I-150, I-156, I-158, I-160, I-161, I-166, I-169, I-171, I-173, II-180, II-184, II-185, II-186, II-187, II-188, II-190, II-191, II-191, II-192, II-278, II-291, II-295, II-300, II-302, II-303, II-340, II-341, II-342, II-345, II-346, II-367, II-368, II-421, II-447, II-485, II-491, II-492, II-493, II-495, II-508, II-509, II-543, II-549, II-550, II-551, II-552, II-554, II-577, II-578, II-583, II-584, II-585, II-586, II-596, II-597, III-614, III-627, III-628, III-629, III-630, III-639, III-640, III-666, III-667, III-669, III-685, III-690, III-691, III-692, III-695, III-695, III-709, III-710, III-711, III-714, III-715, III-717, III-731, III-738, III-751, III-752, III-753, III-779, III-825, III-828, III-849, III-856, III-857, III-864
Jurovics, Yann · I-21, II-400, III-836

K

Kabuga, Félicien · I-13, I-14
Kaes, Anton · II-529
Kagamé, Paul · I-12
Kalb, Peter · II-425
Kaltenbrunner, Ernst · I-78, I-89, II-448
Kaplan, Jonathan · I-165, II-288, III-832
Karadžić, Radovan · I-118, II-216, II-219, II-221, II-238, II-239, II-247, II-250, II-520, III-639, III-703, III-765, III-772
Katzenberg, Léo · II-184, II-492, II-493
Keitel, Wilhelm · I-78, I-89, II-448
Kelbach, Judith · II-270
Kelley, Douglas · II-441, III-633
Kellogg, Ray · I-171, II-440
Kempley, Rita · III-740
Kempner, Robert · I-93, II-180
Kennedy, John Fitzgerald · II-543, II-550
Keogh, Tom · III-815
Kessel, Joseph · I-105, I-106, II-440, II-441, II-442
Khan, Karim · I-129, I-148, II-228, III-822, III-823
Kicic, Gordan · I-41, II-562, II-563, III-792, III-794, III-875
Kiesinger, Kurt Georg · II-323
Kiley, Dan · I-149
Kirk McDonald, Gabrielle · I-123
Kirsch, Simon · II-199, II-200, II-203, II-250, II-262, II-285, II-286, II-329, III-677, III-699, III-876
Klarsfeld, Beate · II-251, II-293, II-323, II-324, II-526, II-527

Klarsfeld, Serge · II-240, II-241, II-242, II-243, II-250, II-293, II-294, II-303, II-323, II-324
Klaußner, Burghart · II-202, II-578, III-811, III-812, III-813, III-815, III-878
Klein, Claude · II-295, II-338, III-850
Klein, Jack-Paul · II-500, III-759
Klein, Paul · III-714
Klement, Ricardo · I-97
Kluge, Alexander · I-111, II-530, II-531, III-809, III-831
Koenig, Werner · III-746
Korittke, Oliver · III-809
Koslovsky-Golan, Yvonne · II-378, II-437, II-438
Kouchner, Bernard · II-220, III-767
Kovacević, Milan · II-603, II-604, III-638
Kramer, Stanley · I-3, I-4, I-6, I-33, I-38, I-150, I-156, I-158, I-166, I-169, I-173, II-180, II-184, II-186, II-187, II-188, II-278, II-301, II-302, II-303, II-341, II-368, II-440, II-491, II-492, II-493, II-494, II-495, II-508, II-543, II-544, II-547, II-548, II-549, II-550, II-551, II-552, II-553, II-554, II-583, II-585, II-586, II-597, III-630, III-640, III-641, III-692, III-695, III-709, III-710, III-711, III-712, III-713, III-714, III-715, III-716, III-717, III-752, III-828, III-856, III-857, III-864, III-879
Kraume, Lars · I-3, I-7, I-41, I-111, I-159, I-170, I-171, II-193, II-199, II-202, II-203, II-204, II-206, II-207, II-208, II-209, II-266, II-267, II-268, II-480, II-481, II-482, II-483, II-484, II-540, II-541, II-542, II-578, III-701, III-809, III-810, III-811, III-812, III-813, III-814, III-815, III-816, III-817, III-828, III-860, III-878, III-880, III-885, III-886, III-891, III-892
Krause, Peter · II-381
Kreiswirth, Chester · I-84, I-85
Krohn, Bill · I-32
Kroutchtchev, Nikita · I-105
Krstic, Radislav · II-245, II-468
Krupp, Gustav · I-81, I-82
Kügler, Joachim · I-113, I-115, I-117, II-195, II-264, II-395, II-413, II-414

L

L'affaire Dreyfus (Georges Méliès) · I-164
L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung · I-3, I-6, I-38, I-43, I-158, I-171, II-308, II-342, II-343, II-366, II-369, II-370, II-506, II-518, II-559, III-616, III-621, III-626, III-628, III-630, III-631, III-642, III-643, III-671, III-672, III-692, III-717, III-719, III-720, III-721, III-723, III-826, III-828, III-857
L'impossible retour. Une histoire des Juifs en Allemagne depuis 1945 · II-541, III-810
L'instruction · II-349, III-720, III-850
La déclaration · I-71
La disparition de Joseph Mengele · I-11, II-505, III-847
La forteresse de Makiling / L'heure du Tigre · I-40, III-784
La liste de Carla · II-183, II-261, II-290, II-325, II-340, II-467, III-830
La liste de Schindler · I-23, I-28, II-583, III-686
La mort est mon métier · II-559
La Nuit · II-544, II-591, II-592, III-827
La Patellière, Fabrice de · II-245, II-287
La Rosa, Anne-Marie · I-146
La Traque · I-27, I-157, II-240, II-243, II-250, II-290, II-303, II-323, II-340, II-351, II-401, II-428, III-829, III-839
La Traverse, Anne Marie · II-214
La vie est belle · I-32
Lacuve, Jean-Luc · III-770
Lagerwall, Anne · I-23, I-24, I-33, II-183, II-184, II-214, II-294, II-297, II-429, II-511, II-512, III-633, III-767
Laguérie, Philipe · II-503
Lambert, Gavin · III-713
Lamby, Sabine · II-194, III-876
Lancaster, Burt · II-186, III-714, III-717, III-752, III-753, III-864
Landau, Ely · III-733, III-867
Landau, Maria · II-559
Landau, Moshe · I-104, I-106, I-107, II-180, II-253, II-295, II-337, II-338, II-386, II-410, II-444, II-497, III-851
Landsman, Stephan · I-69, I-72, I-75, I-125, I-126
Lang, Fritz · I-165, II-439, II-440, III-832, III-856
Langbein, Hermann · I-114, II-196, II-330, II-393, II-395, II-444, II-453, III-836
Lange, Bernd · II-219, II-220, III-763, III-764, III-765, III-772, III-859, III-872
Lange, Jessica · I-39, II-257, III-738, III-739, III-740, III-741, III-742, III-743, III-868
Lanzmann, Claude · III-722, III-798
Lapicki, Andrzej · II-346, III-621, III-622, III-725, III-866
Largo Winch 2 · I-3, I-7, I-40, I-52, I-156, I-159, I-160, I-161, II-284, II-293, II-300, II-301, II-315, II-316, II-344, II-345, II-404, II-429, II-462, II-471, II-473, III-645, III-646, III-647, III-705, III-706, III-784, III-785, III-786, III-790, III-791, III-826, III-828
Lassgård, Rolf · II-219, III-766
Laterneser, Hans · II-445
Lauer-Seidelmann, Irmgard · II-445
Laufer, Laura · II-559
Lauterpacht, Hersch · I-58, I-60, III-826
Lawrence, Justice · I-82, I-88
Lawson, Ted · I-160, II-180, II-187, II-188, II-189, II-190, II-191, II-192, II-278, II-291, II-302, II-303, II-327, II-340, II-341, II-342, II-345, II-368, II-421, II-447, II-495, II-508, II-509, II-510, II-584, II-585, II-586, II-596, II-597, III-629, III-630, III-641, III-691, III-714, III-864
Lawton, Kirk B · I-84
Lazard, Didier · I-83, III-848
Le choix de Sophie · I-30
Le désarroi de l'élève Törless · II-530
Le fils de Saul · III-797, III-798, III-801

Le Houssel, Morgane · II-211, II-212, II-280, II-387, II-402, II-428, III-760
Le journal d'Anne Frank · II-544
Le Juif Süss · I-30
Le liseur · III-802, III-807
Le monde de Léa · I-32
Le pianiste · I-30
Le procès d'Auschwitz, la fin du silence · I-111, II-426, III-809
Legally Blonde · I-20
Lemesle, Laurent · I-26, I-133, III-836
Lemkin, Raphael · I-4, I-57, I-58, I-57, I-59, I-60, I-61, I-62, III-826, III-837, III-838
Leroi, François · III-755
Lestrade, Jean-Xavier de · I-154, III-832
Levar, Milan · II-452
Levi, Primo · I-8, II-276, II-430, II-442, II-443, II-544, II-592, II-595, II-596, III-783
Levy, Ophir · I-2, I-33, I-157, II-548, II-559, II-594, III-686, III-720
Ley, Robert · I-78, I-82, II-448
Libiot, Eric · III-768
Liebman, Stuart · I-32, III-693
Lindeperg, Sylvie · I-2, I-18, I-53, I-82, I-82, I-84, I-85, I-86, I-87, I-98, I-105, I-108, I-152, II-270, II-356, II-357, II-358, II-359, II-411, II-412, II-489, II-534, II-554, II-555, II-556, II-557, II-572, III-655, III-676, III-842, III-848, III-850, III-851
Lipstadt, Deborah · I-35, II-465, II-466, II-467, III-688, III-689
Lischka, Kurt · II-240, II-241, II-293, II-323
Loewy, Hanno · II-527, II-535
Loewy, Ronny · I-32, II-532, II-533, II-535, II-536
London, Artur · III-734
Lopez-Terres, Patrick · II-353, II-354, II-384, II-401
Loridan, Marceline · II-591
Lorrain, François Guillaume · II-242, III-804
Lovretta, Michelle · III-756, III-871
Lowy, Vincent · I-50, I-51, I-92, II-388, II-389, III-842, III-847
Lozowick, Yaacov · II-386
Lubanga, Thomas · I-129, I-132, II-390
Lucas, Georges · II-177, III-634, III-636
Lukic, Milan · I-40, II-221, III-643
Lumet, Sidney · I-165, II-296, II-549, III-688, III-832
Lyon-Caen, Judith · I-2, III-693, III-694

M

Macron, Emmanuel · I-11, I-12, I-51
Madden, John · I-14, II-505
Maeck, Julie · II-514, III-842
Maillard, Ninon · I-33, I-34, I-52, II-220, II-580, II-581, III-771, III-843, III-844
Maison, Rafaëlle · I-20, I-21, III-837
Małcużyński, Karol · III-621, III-622, III-623, III-724, III-725
Mandela, Nelson · I-122, II-213
Mandelbaum, Jacques · I-14, I-15, III-719
Mann, Abby · I-166, II-184, II-185, II-186, II-278, II-485, II-492, II-494, II-551, II-552, II-553, II-583, II-586, III-640, III-714, III-864
Marathon Man · II-505
Marcorelles, Louis · II-187, III-857
Marinca, Anamaria · II-219, III-766, III-769, III-872
Marquis-Bissonette, Camille · II-411
Marshall, Georges C · I-73
Martens, Clause · I-59
Martin-Lavaud, Virginie · III-632
Massé, Michel · I-63, III-837, III-852
Massey, Jacques · II-244
Maupas, Stéphanie · I-130, I-148, I-149, II-273, II-336, II-511, III-791, III-837
Maxwell-Fyfe, David · I-77, II-555
Mazowiecki, Tadeusz · I-118
McCloy, John · I-72
Megahey, Noel · III-732
Méliès, Georges · I-164
Melville, Jean-Pierre · III-785
Mengele, Josef · I-14, I-39, I-160, I-161, II-200, II-201, II-209, II-265, II-285, II-286, II-318, II-319, II-347, II-350, II-380, II-404, II-418, II-419, II-450, II-452, II-469, II-471, II-475, II-476, II-505, II-506, II-519, II-528, II-534, II-535, II-536, II-572, II-573, II-588, II-600, II-601, II-607, III-634, III-635, III-636, III-637, III-653, III-675, III-676, III-698, III-699, III-700, III-738, III-746, III-747, III-748, III-749, III-869, III-883, III-888, III-890
Mengele, Rolf · III-653
Menthon, François de · I-83, II-449, III-775
Merkel, Angela · II-539, II-540, III-894
Merle, Robert · II-559
Meyer, Olivier · I-167, II-496, III-774, III-776
Michael Christoffersen, Michael · III-830
Michael, Wilmington · III-741
Michaux, Jean-Luc · III-773
Middleton, Drew · II-549, III-842
Mikic, Kresimir · II-219, III-766
Milosevic, Slobodan · I-31, I-40, I-93, I-118, I-123, I-124, I-125, I-160, I-161, I-166, I-170, I-171, II-183, II-210, II-212, II-213, II-214, II-215, II-216, II-217, II-219, II-220, II-249, II-292, II-311, II-312, II-311, II-312, II-314, II-365, II-387, II-401, II-403, II-404, II-459, II-460, II-468, II-500, II-501, II-510, II-520, II-521, II-601, III-616, III-639, III-663, III-664, III-704, III-757, III-758, III-759, III-760, III-771, III-830, III-847, III-854, III-855
Mintz, Alan · II-544, II-552, III-846
Miranda de Almeida, Rogerio · II-474
Mitterrand, François · II-241, II-242, II-243
Mladic, Ratko · I-40, II-221, II-239, II-245, II-247, II-250, II-468, III-639, III-643, III-702, III-703, III-793
Moeller, Robert G. · II-186, III-709, III-710, III-711, III-712, III-713, III-857
Monsieur Klein · I-29, III-818
Moore, Brian · II-234
Moreno-Ocampo, Luis · I-122, III-791

Morgenthau, Henry · I-72, I-73
Morozov, Platon · I-62
Mouralis, Guillaume · I-51, I-93, I-95, I-109, I-140, II-198, II-253, II-333, II-453, II-454, III-655, III-801, III-802, III-848, III-852, III-854, III-860, III-861
Mouren, Yannick · II-488
Moynier, Gustave · I-56, I-65
Mueller-Stahl, Armin · III-739, III-741, III-742, III-868
Mugabe, Aggée Shyaka · I-127
Mulka, Robert · I-116, II-393, II-414, III-720
Murat, Pierre · III-816
Murder on a Sunday Morning (*Un coupable idéal*, 2001) · I-154
Murnau, Friedrich Wilhelm · III-748
Music Box · I-3, I-5, I-6, I-23, I-39, I-159, I-166, I-171, I-172, II-257, II-258, II-259, II-260, II-279, II-292, II-300, II-303, II-307, II-308, II-309, II-310, II-327, II-328, II-344, II-345, II-346, II-422, II-423, II-436, II-464, II-465, II-477, II-497, II-499, II-500, II-520, II-564, II-565, II-566, II-567, II-568, II-599, II-600, III-617, III-618, III-619, III-620, III-627, III-629, III-642, III-645, III-649, III-651, III-652, III-653, III-681, III-686, III-733, III-734, III-735, III-736, III-737, III-738, III-739, III-740, III-741, III-742, III-743, III-744, III-826, III-828, III-857, III-858, III-868
Musil, Robert · II-530
Mussolini, Benito · I-75

N

Naumann, Bernd · III-720
Nawoj, Ewa · III-723, III-724
Nazi Concentration Camps · I-171, II-440, II-442, II-546, III-695
Necek, Barbara · I-111, II-425, II-445, III-809, III-889
Nelte, Otto · II-448, II-449, III-667
Nemes, Laszlo · III-798
Nérard, François-Xavier · I-53
Nerval, Gérard de · III-718
Neurath, Konstantin von · I-78, I-89
Ngaïssona, Patrice-Edouard · I-130
Nice, Geoffrey · I-124
Nichts als die Wahrheit (Rien que la vérité) · I-3, I-39, I-159, II-345, II-346, II-347, II-469, II-473, III-698, III-749, III-828, III-858
Nikitchenko, général · I-79, I-81, I-82
Nikolic, Dragan · I-122
Nishnic, Irène · II-569
Nixon, Richard · I-105
None Shall Escape · I-34, I-156, I-157, II-514, II-546, III-681, III-682, III-683, III-829, III-841, III-842
Nosferatu (Nosferatu, a Symphony of Horror) · III-748
Novick, Peter · I-101, II-529, II-583, III-686, III-846
Ntaganda, Bosco · I-130
Nuit et Brouillard · I-28, I-32
Nuremberg · I-3, I-4, I-5, I-6, I-7, I-25, I-27, I-31, I-39, I-55, I-65, I-68, I-75, I-79, I-80, I-82, I-82, I-86, I-90, I-95, I-106, I-118, I-126, I-140, I-141, I-149, I-159, I-160, I-166, I-170, I-171, II-181, II-254, II-255, II-262, II-275, II-292, II-300, II-308, II-309, II-326, II-327, II-333, II-345, II-346, II-347, II-348, II-357, II-358, II-359, II-370, II-371, II-380, II-396, II-400, II-406, II-423, II-439, II-442, II-447, II-453, II-489, II-492, II-496, II-507, II-510, II-512, II-519, II-554, II-573, III-614, III-628, III-629, III-633, III-641, III-642, III-666, III-670, III-670, III-695, III-696, III-712, III-750, III-751, III-752, III-753, III-754, III-755, III-756, III-759, III-767, III-774, III-775, III-776, III-828, III-849, III-852, III-858, III-870, III-879
Nuremberg's Infamy on Trial · III-750

O

Oberheuser, Herta · III-656
Ocampo, Luis Moreno · I-147, I-148, III-655, III-790, III-791, III-792
Ohlendorf, Otto · III-696
Olivier, Laurence · II-505, III-717
Onfray, Michel · III-633
Ongwen, Dominic · I-130
Operation Eichmann · I-98, II-202, II-549, III-829
Opération Turquoise · II-574, II-575
Ophuls, Marcel · I-10, I-17, I-24, I-92, II-188, II-297, II-333, II-388, II-389, III-656, III-669, III-686, III-735, III-829, III-830, III-847
Owen, Rob · III-642, III-752, III-858
Oxman, Steven · III-753
Ozick, Cynthia · II-544

P

Pakula, Alan J. · I-30, I-132, I-165, II-296, III-832
Pansier, Frédéric Jérôme · I-26, I-133
Papadopoulos, Ioannis · I-136, II-277, II-278, II-433, II-459, II-516
Papen, Franz von · I-81, I-89
Papon, Maurice · I-63, I-156, II-242, II-272, II-286, II-605, III-776, III-831, III-852
Parker, John · I-82
Paterson, Nancy · II-446
Peck, Raoul · I-157, I-164, II-575, III-818, III-831
Pendas, Devin O. · I-94, I-95, I-116, II-181, II-335, II-348, II-393, II-453, III-850
Periès, Jean-Louis · II-436
Perry, Jonathan · III-752
Persico, Joseph · III-750, III-848
Petit Pays · I-11, II-574, II-575, III-847
Petzold, Christian · II-537, II-579, III-768, III-797

Pfefferman, Naomi · II-573, III-717, III-750, III-752, III-753
Philippe, Xavier · I-23, I-33, I-168
Philippot, Vital · III-659, III-660
Phoenix · II-537, II-579, III-797, III-894
Pierre, Sylvie · III-784
Pille, Sebastian · II-610
Pinter, Harold · III-726, III-728, III-729, III-728, III-730
Pirlot, Barbara · II-431, II-432
Platoon · I-23
Plavsic, Biljana · I-120
Pleasence, Donald · III-726, III-728, III-728, III-730
Plunka, Gene A. · III-729, III-730
Plunkett, Patrick de · III-776, III-777
Pokrovsky, colonel Y.V. · I-83
Poland, David · II-194, II-538, II-539, II-54*2*
Polanski, Roman · I-15, I-30, I-164, I-167, III-779, III-780
Poliakov, Léon · I-90, I-91, III-697
Politzer, Georges · III-665
Pomeranz, Abraham · II-185
Pompeo, Mike · II-228
Poudrier, Séraphin · II-561
Preminger, Otto · I-165, II-296, II-435, III-832
Presumed innocent (Présumé innoncent) · II-296
Procès Barbie · I-37
Procès d'Auschwitz-Francfort · I-4, I-13, I-37, I-41, I-109, I-110, I-113, I-114, I-117, II-181, II-182, II-192, II-195, II-196, II-203, II-204, II-253, II-263, II-271, II-272, II-334, II-335, II-348, II-361, II-377, II-382, II-393, II-412, II-425, II-444, II-446, II-454, II-476, II-481, II-482, II-538, III-701, III-720, III-825, III-829, III-861
Procès de Nuremberg · I-4, I-6, I-8, I-9, I-13, I-17, I-22, I-25, I-27, I-31, I-35, I-37, I-39, I-40, I-50, I-51, I-52, I-56, I-57, I-58, I-60, I-63, I-65, I-67, I-68, I-69, I-70, I-72, I-73, I-74, I-76, I-77, I-78, I-79, I-80, I-82, I-83, I-87, I-88, I-89, I-90, I-91, I-92, I-93, I-94, I-95, I-96, I-99, I-101, I-117, I-125, I-140, I-141, I-142, I-149, I-150, I-151, I-154, I-155, I-160, I-161, I-162, I-167, I-169, I-171, I-173, II-180, II-181, II-188, II-189, II-251, II-252, II-253, II-254, II-255, II-256, II-261, II-262, II-268, II-275, II-333, II-334, II-336, II-356, II-366, II-372, II-377, II-378, II-379, II-380, II-385, II-396, II-397, II-398, II-424, II-431, II-435, II-437, II-439, II-440, II-442, II-445, II-448, II-450, II-460, II-495, II-507, II-510, II-512, II-513, II-519, *II-543,* II-546, II-547, II-554, II-555, II-557, II-558, II-586, II-596, II-605, II-606, III-621, III-623, III-633, III-640, III-655, III-664, III-665, III-666, III-667, III-668, III-669, III-679, III-680, III-687, III-691, III-692, III-696, III-697, III-698, III-714, III-717, III-722, III-724, III-725, III-737, III-750, III-755, III-756, III-773, III-774, III-775, III-776, III-778, III-779, III-783, III-825, III-826, III-828, III-829, III-834, III-847, III-848, III-849, III-852, III-859, III-861
Procès Eichmann · I-37, I-107, I-154, II-273, III-828
Procès Papon · I-38, I-155, III-852
Procès Touvier · I-36, I-38, I-155, II-502

R

Rabibach, Anson · I-61
Raffin, René · I-36, II-306, III-852
Rajzman, Samuel · I-140, II-378, II-437
Rakosi, Matyas · III-744
Ramadan, Tariq · II-213
Rampton, Richard · III-688
Rappaport, Roland · II-388
Rappeneau, Julien · III-785
Rauger, Jean-François · III-769
Raveh, Yitzchak · I-104
Raven, Greg · III-753
Reitlinger, Gerald · II-544
Reitz, Edgar · II-529, II-530, II-531, II-532
Renaud, Nicolas · III-761
Renshawestime, Scott · III-805
Renz, Werner · I-111, I-112, I-170, II-193, II-194, II-201, II-205, II-253, II-254, II-268, II-445, II-468, II-483, II-484, III-817
Rera, Nathan · II-504
Resnais, Alain · II-524, III-842
Resolution 819 · I-23, I-52, I-158, II-250, II-324, II-406, III-639
Ribbentrop, Joachim von · I-78, I-89, III-655
Ricciarelli, Giulio · I-3, I-6, I-34, I-41, I-45, I-111, I-156, I-159, I-161, I-170, II-179, II-193, II-194, II-195, II-196, II-197, II-248, II-417, II-537, II-538, II-539, II-540, II-542, II-569, II-571, II-572, II-576, II-607, II-608, II-609, II-610, III-648, III-649, III-699, III-799, III-800, III-805, III-808, III-828, III-860, III-876, III-880
Richard, Alain · II-211
Richard, Maurice · II-561, III-757
Richter, Roland Suso · I-3, I-7, I-39, I-159, II-279, II-450, II-505, II-528, II-533, II-536, II-572, II-601, III-634, III-675, III-698, III-745, III-746, III-749, III-828, III-858, III-869, III-879
Riefenstahl, Leni · II-185
Riley, Christopher · III-745, III-869
Riley, Kathleen · III-745, III-869
Rintels, David W. · II-573, III-751, III-870
Riva, Maria · III-715
Rivette, Jacques · I-164
Rolfe, Hans · II-190, II-278, II-341, II-346, II-368, II-448, II-494, II-551, II-577, II-584, II-585, III-695, III-714, III-864
Roosevelt, Franklin · I-68, I-69, I-70, I-71, I-72, I-73, I-74, I-75, I-76, II-256, II-547, III-680, III-750
Roots (*Racines)* · II-549
Rosenberg, Alfred · I-78
Rosenman, Samuel · I-75

Roses for the Prosecutor (Rosen für den Staatsanwalt) · III-710
Rosoux, Valérie · I-127, I-128, III-855
Rothemund, Marc · II-537
Rousso, Henry · I-15, II-243
Roux, François · I-148
Rudenko, Roman · I-83, II-346, III-866
Ruez, Jean-René · I-52, II-244, II-245, II-248, II-287, II-324, III-855
Rusk, Dean · I-61
Ryan, Allan M. · III-686, III-735, III-887

S

Saada, Julie · I-91, III-838
Saint-James, Virginie · I-52, II-284, III-790
Salamon, Julie · II-348, III-752, III-858
Salas, Denis · II-304, II-341, II-391, II-421, III-662, III-688, III-689
Salle, Jérôme · I-160, III-874
Sands, Philippe · I-52, I-58, III-826, III-838
Sassen, Willem · I-97, III-702
Sauckel, Fritz · I-81, II-372, II-605, III-697
Sawickiego, J. · III-724
Schabas, William · I-121, I-124, III-838, III-854
Schacht, Hjalmar · I-78, II-185
Schade, Doris · III-747
Schaffner, Franklin J. · II-548
Schatz, Willi · I-110, I-116
Schell, Maximilian · II-184, II-186, II-341, II-577, II-578, III-644, III-714, III-715, III-731, III-732, III-864, III-867
Schifano, Laurence · I-19, I-20, I-154, I-163, I-169, II-298
Schiff, Gunther · II-189
Schirach, Baldur von · I-78, I-167
Schlesinger, John · II-505
Schlink, Bernhard · I-35, II-294, III-802
Schlöndorff, Volker · II-530, II-531
Schmid, Hans-Christian · I-7, I-40, I-159, I-170, II-218, II-219, II-220, II-221, II-225, II-282, II-284, II-304, II-392, II-452, II-454, II-455, II-456, II-458, II-511, II-526, III-659, III-661, III-662, III-704, III-763, III-764, III-765, III-766, III-767, III-768, III-769, III-770, III-771, III-772, III-828, III-859, III-872, III-879
Schneersohn, Isaac · II-262, III-697
Schreck, Max · III-748
Schulberg, Budd · II-437
Schulman, Lauri Blaire · III-658
Schupbach, Marcel · II-183, II-261, II-290, II-325, II-340, II-467, III-830
Schweitzer, Ariel · I-32
Selinger, Abraham · I-103
Semprun, Jorge · II-524, III-734, III-784
Serbedzija, Rade · I-41, II-229, III-875
Serre, Stéphanie · II-506, II-507, III-857
Servatius, Robert · I-101, I-103, I-106, I-107, I-108
Seyss-Inquart, Arthur · I-78, I-89
Shaked, Michal · I-46, I-104, II-253, II-295, II-337, II-410, III-851
Shales, Tom · III-753
Shandler, Jeffrey · I-29, I-155, II-543, II-548, III-683, III-685, III-842
Shapira, Anita · II-360, II-393, II-394, III-851
Shaw, Robert · II-496, III-624, III-657, III-683, III-726, III-727, III-728, III-732, III-867
Shawcross, Hartley · I-58, I-77, I-83, II-397
Shepard, Richard · I-157, III-829
Shklar, Judith · I-93
Shmaglewskaya, Severina · III-655
Shoah · I-2, I-6, I-8, I-11, I-14, I-16, I-18, I-19, I-22, I-27, I-28, I-29, I-30, I-31, I-32, I-33, I-35, I-44, I-45, I-49, I-50, I-56, I-62, I-67, I-86, I-107, I-118, II-187, II-203, II-218, II-234, II-244, II-259, II-262, II-270, II-278, II-302, II-336, II-337, II-360, II-378, II-380, II-381, II-386, II-410, II-417, II-438, II-443, II-462, II-465, II-497, II-514, II-524, II-525, II-528, II-529, II-530, II-531, II-532, II-532, II-533, II-534, II-536, II-538, II-539, II-542, II-543, II-545, II-548, II-549, II-554, II-572, II-573, II-576, II-579, II-583, II-590, II-591, II-593, II-594, II-595, II-596, II-598, II-599, II-603, II-607, III-643, III-653, III-654, III-658, III-666, III-681, III-683, III-685, III-686, III-690, III-691, III-693, III-694, III-696, III-698, III-699, III-701, III-702, III-704, III-712, III-713, III-714, III-722, III-747, III-755, III-773, III-783, III-784, III-798, III-800, III-801, III-803, III-807, III-808, III-838, III-840, III-841, III-842, III-843, III-846, III-851, III-856, III-881, III-882, III-883, III-885, III-886, III-887, III-889
Shooting Dogs · *I-23*, II-504, III-831
Si c'est un homme · II-544, II-592, II-595, II-596
Silbey, Jessica · III-627, III-844, III-845
Siméoni, Xavière · II-364, II-408, II-409
Simon, Alissa · III-794
Simoneau, Yves · I-3, I-7, I-39, I-141, I-150, I-151, I-159, I-173, II-254, II-255, II-326, II-507, II-554, II-557, II-573, III-614, III-666, III-670, III-695, III-717, III-750, III-751, III-752, III-756, III-828, III-858, III-870, III-879
Sironi, Françoise · II-276, II-277
Sisley, Tomer · III-785, III-786, III-874
Sivan, Eyal · I-10, III-829
Smith Nehme, Farran · III-805
Smith, Benoit · III-804
Solomon, Jacques · III-665
Sometimes in April · I-157, III-818, III-831
Sophie Scholl - Die letzten Tage (*Sophie Scholl, les derniers jours)* · II-537, III-813
Sotinel, Thomas · III-786
Soulez-Larivière, Daniel · I-169, II-434
Speer, Albert · I-78, I-167, III-640
Spielberg, Steven · I-15, I-23, I-28, I-29, I-86, II-503, II-595
Spoto, Donald · II-302, II-552, II-553, III-716, III-857
Springsteen, R. G. · I-98, II-202, II-549, III-829
Staline, Joseph · I-71, I-73, I-74, III-744, III-745, III-774
Staudte, Wolfgang · III-710

Steinacker, Fritz · II-445
Steinke, Ronen · I-111, II-484, III-811
Steinle, Matthias · I-108, II-512, II-533, II-534, II-537, II-572, III-676
Stevens, George · II-544
Stimson, Henry L. · I-68, I-72, I-73, I-74
Stone, Sam · II-573
Stone, Sharon · I-40, II-284, II-462, III-785, III-786, III-787, III-788, III-789, III-790, III-791, III-792, III-874
Strahmer, Otto · I-95
Streicher, Julius · I-78, II-398, II-573
Strickevoit, Philippe · III-742
Sturm (La révélation) · I-3, I-7, I-23, I-40, I-45, I-159, I-160, I-170, II-183, II-209, II-218, II-219, II-220, II-221, II-226, II-227, II-249, II-250, II-280, II-281, II-282, II-283, II-292, II-293, II-300, II-301, II-308, II-311, II-314, II-315, II-333, II-344, II-345, II-348, II-372, II-374, II-375, II-376, II-391, II-392, II-403, II-404, II-416, II-417, II-429, II-451, II-452, II-454, II-455, II-457, II-469, II-470, II-473, II-511, II-520, II-521, II-526, II-576, II-604, II-605, III-619, III-620, III-627, III-628, III-629, III-643, III-659, III-661, III-662, III-664, III-688, III-704, III-763, III-767, III-770, III-771, III-772, III-796, III-828, III-859, III-872
Sulzer, Jeanne · II-276, II-463, II-464, III-838
Sussman, Peter · III-750
Sutzkever, Avrom · I-140, II-378, II-437
Szabo, Magda · II-445
Szacki, Teodore · II-174, II-385
Szmaglewska, Seweryna · III-724

T

Taddeï, Frédéric · III-774
Tadic, Dusko · I-122, II-428, II-446
Taft, sénateur · I-91, I-92, III-882
Tarantino, Quentin · II-576
Tasma, Alain · II-574, II-575
Taylor, Telford · I-25, I-27, I-46, I-68, I-69, I-74, I-75, I-76, I-77, I-80, *I-90*, I-94, I-100, I-101, I-138, I-139, I-140, I-142, II-185, II-188, II-189, II-252, II-253, II-256, II-337, II-357, II-495, III-849, III-851
Terzic, Miroslav · I-3, I-7, I-41, I-45, I-159, I-173, II-228, II-229, II-563, III-792, III-828, III-875, III-880
Thaçi, Hashim · II-340
Thalheim, Robert · II-218, II-537, III-763
The Accused · I-165, II-288, III-832
The Boys from Brazil · II-505
The Debt · II-505
The Diary of Ann Frank (Le journal d'Anne Frank) · II-578
The Eichmann Show · I-35, I-87, I-157, II-202, III-830
The Hunting Party · I-23, I-157, II-238, II-248, II-249, II-251, II-294, II-322, III-639, III-829
The Man in the Glass Booth (L'homme dans la cage de verre) · I-3, I-6, I-39, I-152, I-158, II-292, II-308, II-331, II-346, II-422, II-460, II-461, II-496, II-519, II-563, II-564, II-577, II-578, II-598, II-599, III-623, III-624, III-625, III-626, III-657, III-658, III-683, III-684, III-685, III-686, III-726, III-727, III-728, III-729, III-730, III-731, III-732, III-733, III-826, III-828, III-858, III-867
The Memory of Justice · I-10, I-24, I-92, I-93, II-188, II-297, II-333, III-656, III-669, III-829
The Pawnbroker (*Le prêteur sur gages)* · *II-549*
The Reader · I-23, I-35, I-157, II-294, II-295, II-579, III-629, III-656, III-806, III-829
The Sealed Verdict · I-86
The Ship of Fools (*La nef des fous)* · II-549
The Staircase (Soupçons) · *I-154*, III-832
The Statement · I-157, II-234, II-235, II-237, II-249, II-294, II-502, III-829
The Stranger (*Le criminel)* · I-171, II-546
The Wall · II-54
The Young Lion · III-714
Thomas, Rob · III-805
Tisseron, Antonin · I-72, I-73, I-74, I-79, I-80, III-849
To be or not to be · I-29
Tocqueville, Alexis de · II-517
Tonneau, François · III-754
Toth, André de · I-34, I-35, I-156, I-157, II-514, II-546, II-547, II-552, III-682, III-683, III-829, III-842
Touvier, Paul · I-63, I-156, I-157, II-234, II-502, II-503, III-852
Tracy, Spencer · I-38, II-184, II-186, II-303, III-712, III-714, III-715, III-716, III-752, III-753, III-864
Trainin, Aron · I-79
Tremblay, Gisèle · II-580
Tricoire, Agnès · I-151
Trotta, Margarethe von · I-35, I-108, I-157, II-202, II-295, II-537, III-830
Truby, John · II-325, III-840
Truche, Pierre · I-118, II-277, II-286, II-388, II-389, III-838, III-852
Truffaut, François · III-719
Truffinet, Nicolas · III-770
Truman, Harry · I-75, I-76, I-77, I-140, II-256, II-397
Twele, Holger · II-482, II-483, III-817
Twelve Angry Men (*Douze hommes en colère)* · I-165, II-296, III-688, III-832

U

Uertz-Retzlaff, Hildegard · II-221, III-765
Un spécialiste · III-829
Uris, Léon · II-544
Ustanicka Ulica · I-3, I-7, I-41, I-45, I-159, I-161, II-183, II-209, II-228, II-231, II-232, II-233, II-249, II-250, II-251, II-300, II-301, II-316, II-331, II-344, II-345, II-406, II-471, II-473, II-478, II-479, II-488, II-505, II-519, II-562, II-586, II-587, III-620, III-621, III-645,

III-647, III-673, III-674, III-675, III-792, III-793, III-828

V

Vaillant Couturier, Marie-Claude · I-48, I-140, II-378, II-437, II-448, III-667, III-668, III-669, III-694, III-873
Van Hamme, Jean · I-40, III-784, III-785
Van Pelt, professeur · III-689
Vanier, Denis · II-561
Vassilikos, Vassili · III-734
Vatter, Christophe · II-381
Védrine, Hubert · II-212
Veil, Simone · II-591
Vekaric, Bruno · III-793
Verboten ! (*Ordres secrets aux espions nazi*s) · I-171
Vermetz, Inge · III-656
Verneuil, Henri · III-733, III-832
Vetter, Marcus · II-183, III-791, III-792
Vigourt, Damien · III-777
Vincent, Marie-Bénédicte · I-51, I-110, II-182, II-193, II-205, II-207, II-382, III-861
Vinuela, Ana · I-2, I-16, III-845
Virgili, Fabrice · I-53
Vogel, Georg Friedrich · I-113, I-117, II-195, II-196, II-203, II-264
Volchov, Alexander Fyodorovich · I-82
Vukcevic, Vladimir · III-793

W

Wagner, Julia · II-395, II-412, II-413, II-414, II-425, II-444, II-453, III-850
Walsen, Martin · II-335
Walsh, Katie · III-814, III-815
Walter, Jacques · I-32
Waxman, Sharon · II-567, II-568
Weil, Eva · I-53, II-594, II-595
Weiss, Peter · II-349, III-720, III-802
Welles, Orson · I-171, II-546, III-841
Welzer, Harald · II-572
Wenders, Wim · II-531
Widmarck, Richard · II-188
Wiese, Gerhard · I-96, I-110, I-113, I-114, I-115, I-117, II-194, II-195, II-334, II-361, II-379, III-861
Wiesel, Elie · I-29, I-118, II-286, II-544, II-591, II-592, III-740, III-783, III-827
Wiesenthal, Simon · I-97
Wieviorka, Annette · I-2, I-18, I-32, I-53, I-58, I-67, I-69, I-70, I-72, I-74, I-76, I-77, I-82, I-83, I-86, I-88, I-89, I-90, I-91, I-92, I-94, I-97, I-98, I-100, I-103, I-105, I-107, I-108, I-109, I-151, I-152, I-167, I-170, II-270, II-273, II-334, II-337, II-338, II-339, II-366, II-389, II-397, II-431, II-442, II-443, II-496, II-534, II-555, II-572, II-592, II-593, II-594, III-654, III-655, III-656, III-666, III-676, III-691, III-692, III-693, III-774, III-834, III-836, III-839, III-846, III-848, III-849, III-850, III-851
Wilder, Billy · I-165, II-435, III-832
Williams, Paul Andrew · I-35, I-157, II-202, III-830
Wilmington, Michael · III-741
Winkler, Irwin · II-566, III-736
Witness for the Prosecution (Témoin à charge) · I-165, II-435, III-832
Wittmann, Rebecca · I-114, I-116, II-263, II-264, II-334, II-336, II-348, II-361, II-393, II-454, III-850
Wolf, Horst · II-396
Woman in Gold · I-157, III-831
Wulkan, Emil · I-113, II-203

Y

Yablonka, Hannah · I-107, II-381
Yates, David · III-766
Yates, Pamela · II-183, III-831
Yekatom, Alfred · I-130
Young, Robert · I-157, II-202, III-829

Z

Zehrfeld, Ronald · II-579, III-878
Zertal, Idit · II-381
Zinn, Georg August · I-112, II-206, II-209, II-319, II-481, II-482
Zunino, Bérénice · I-111, II-268
Zurawik, David · II-255, III-858