



**HAL**  
open science

## Documenting evidence in sounds and images : Soviet staging of justice at the Nuremberg trials (1945-1946)

Victor Barbat

► **To cite this version:**

Victor Barbat. Documenting evidence in sounds and images : Soviet staging of justice at the Nuremberg trials (1945-1946). Cahiers du Monde russe, 2020, 61 (3-4), pp.429-462. 10.4000/monderusse.12033 . hal-04646307

**HAL Id: hal-04646307**

**<https://hal.science/hal-04646307>**

Submitted on 16 Jul 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

VICTOR BARBAT

## IMAGES, SONS ET FABRIQUE DE LA PREUVE

### Mettre en scène la justice du côté soviétique au procès de Nuremberg (1945-1946)

« La forme de la représentation ne peut pas être séparée  
de ses objectifs propres ni de ce que peut attendre  
ou exiger un ensemble social où le langage  
qu'elle utilise prend une certaine valeur. »

Ernst Gombrich<sup>1</sup>.

En novembre 1945, le Studio central de films documentaires de Moscou (CSDF, désormais « le Studio ») envoie ses opérateurs à Nuremberg pour filmer le procès des principaux criminels de guerre nazis<sup>2</sup>. À l'issue des onze mois de procès, sort sur les écrans soviétiques, puis américains, le long métrage *Sud Narodov* (*Le Tribunal des peuples*, 1946 / *The Nuremberg Trial*, 1947). Ce documentaire d'environ une heure est censé refléter de façon édifiante la participation de l'URSS au procès. La mise en production du film répondait à l'impératif d'un moment historiographique important pour les actualistes soviétiques. Selon Roman Karmen, directeur des tournages, réalisateur et monteur du film, ce documentaire clôt le cycle des films retraçant le récit de la Grande Guerre patriotique élaboré par les historiens

---

Cette recherche a bénéficié du soutien du Labex CAP « Images de la justice : Nazis et collaborateurs en procès dans l'Europe libérée » (université Paris 1, Panthéon Sorbonne) et du programme de recherche « Nazi War Crimes in the Courtroom – Central and Eastern Europe 1943-1991 » de l'Agence Nationale de la Recherche (ANR-16-CE27-0001). Je tiens vivement à remercier pour leur relecture Nadège Ragaru, Sylvie Lindeperg, Vanessa Voisin, Irina Teherneva, Eric Lebourhis, Christiane Chiabrando et Maria Dominguez Airola.

1. Cf. Ernst Gombrich, *L'Art et l'illusion*, P. : Phaidon, 2002, p. 78.

2. I.G. Bol'sakov, « Correspondance entre le Comité du cinéma et le Comité central », RGALI (Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i isskustv – Archives d'État russes de la littérature et de l'art), f. 2546, op. 4, d. 93, l. 119, 215, 217.

et les cadres du Parti à partir de 1941<sup>3</sup>. L'ambition nationale et internationale de ce « grand sujet sur le châtement »<sup>4</sup> était selon lui l'occasion de solder les comptes avec l'ennemi fasciste, mais aussi d'exposer aux yeux du monde le tribut payé par son pays. Le film entendait communiquer les « leçons » d'un Nuremberg soviétique.

Lors de sa diffusion en 1946-1947, et malgré un certain succès critique de l'autre côté de l'Atlantique, le film suscita des réactions embarrassées. Aux États-Unis, si la presse corporatiste déplora l'absence de concurrent national sur le sujet, le journaliste du *New York Times* se montra perplexe quant au discours victimaire et à la visée politique du film<sup>5</sup>. En Union soviétique, mise à part la campagne d'autopromotion menée par Karmen et ses amis, la critique ne fut guère plus enthousiaste<sup>6</sup>. On se contenta de saluer le travail des cinéastes et la « signification historique »<sup>7</sup> du film. Ce dernier subit le revirement de politique du Kremlin qui, après les révélations sur le massacre de Katyn au printemps 1946, s'était résolu à prendre ses distances vis-à-vis de la médiatisation de l'événement. Après quelques semaines d'une diffusion modeste, le film disparut des salles. Il sera de nouveau exploité dans une version remise au goût du jour en 1962, dans le cadre d'une campagne anti-américaine.

Les raisons de cette faillite médiatique sont aujourd'hui bien connues<sup>8</sup>. Cependant, à l'exception de Jeremy Hicks, aucun historien ne s'est interrogé sur la composition du film, sa forme et ses qualités prétendument historiques<sup>9</sup>. Ces questions importent pourtant dès lors qu'on examine la mise en image d'un tel événement. En effet, « la métaphore revendiquée de la presse filmée comme “machine à écrire l'histoire” n'est pas illégitime à condition de l'envisager, non dans sa prétention ubiquiste à produire des “effets de balcon” et à refléter fidèlement le réel, mais dans sa capacité à forger des constructions narratives dont le déchiffrement est pertinent

3. Roman Karmen, « Soviet Documentary », in Roger Manwell, éd., *Experiment in the Film*, Londres : Grey Walls Press, 1949, p. 185-186.

4. R.L. Karmen, « Sténogramme du discours du Lauréat de la prime Stalin sur le procès de Nuremberg », 1<sup>er</sup> avril 1946, RGALI, f. 2989, op. 1, d. 190, l. 31.

5. *Variety*, 28 mai 1947 ; *New York Times*, 26 mai 1947. Pour une analyse critique sur la sortie du film, lire aussi le commentaire de Paul Rotha, *The Film Till Now : A Survey of World Cinéma*, Londres : Vision, 1949, p. 580.

6. Cf. « Revue de presse du film *Sud Narodov* », Cabinet d'histoire du cinéma russe, VGIK (Vserossijskij Gosudarstvennyj Institut Kinematografii – Institut supérieur cinématographique d'État), dossier n° 902.

7. Ant. Iamskoj, « *Sud Narodov* » [Le Tribunal des peuples], *Leningradskij rabočij*, 28 décembre 194 ; VGIK, dossier n° 907.

8. Nous pensons aux nombreux travaux de Francine Hirsch, dont « The Soviets at Nuremberg : International Law, Propaganda, and the Making of the Postwar Order », *American Historical Review*, 113 (3), Oxford University Press, juin 2008, p. 701-730, et *Soviet Judgment at Nuremberg : A New History of the International Military Tribunal after World War II*, New York : Oxford University Press, 2020. Sur le rapport du procès avec la presse soviétique, voir aussi Jeremy Hicks, « Soviet Journalist at Nuremberg : Establishing the Soviet War Narrative », in David M. Crowe, éd., *Stalin's Soviet Justice "Show" Trials, War Crimes Trials, and Nuremberg*, Londres : Bloomsbury Publishing Plc, 2019, p. 199-215.

9. Jeremy Hicks, *First films of the Holocaust : Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938-1946*, Pittsburgh : University of Pittsburgh, 2012, p. 186-210.

pour l'Histoire »<sup>10</sup>. Que nous révèlent les prétentions historiographiques des actualistes soviétiques ? Quel statut accordaient-ils aux images, aux sons et comment les instrumentalisaient-ils pour exprimer un point de vue ? Autrement dit : quels outils théoriques et pratiques furent-ils mobilisés par les opérateurs dans leur volonté de mettre en scène une justice au service d'une vérité historique ?

Ces questions dépassent de loin le cas, pourtant exemplaire à nos yeux, des « effets de balcon » produits par les Soviétiques à Nuremberg. On serait même tenté de dire que l'étude des seuls tournages occulterait une partie de leurs objectifs profonds. En effet, par-delà la visée propagandiste, il s'agit, selon la formule consacrée du théoricien et critique de cinéma Grigorij Boltjanskij, « de fixer sur pellicule l'histoire de notre pays »<sup>11</sup>. C'est pourquoi nous avons ici choisi de replacer notre analyse dans une histoire des formes cinématographiques et des pratiques professionnelles. Notre hypothèse : que le film, *Le Tribunal des peuples*, constitue l'aboutissement d'une pratique spécifique de la mise en scène et du montage soviétiques, qu'il emprunte ses tropes et ses figures de style aussi bien aux films de procès des années 1930 qu'aux documentaires de montage des années de guerre ; que les enregistrements réalisés en marge du procès relèvent de différents régimes de représentation et s'inscrivent dans une façon spécifique de transfigurer les faits. En bref, il s'agit de montrer que ce que nous qualifions ordinairement de cinéma de propagande se construit sur des motifs et un savoir-faire dont l'analyse est pertinente pour comprendre comment un événement historique est mis en scène.

Ce travail s'appuie sur une analyse extensive de sources visuelles et écrites ainsi que sur un certain nombre d'études inédites<sup>12</sup>. Il comprend le visionnage de plusieurs séries de films aux Archives du film de Krasnogorsk (RGAKFD). Ces séries comprennent, outre les films de procès des années 1922-1946, les séries d'actualités et les documentaires de montage de la période de guerre (1941-1945)<sup>13</sup>. En ce qui concerne les tournages réalisés lors du procès de Nuremberg et la production du film *Le Tribunal du peuple*, nous avons dépouillé le fonds personnel de Roman Karmen et les fonds institutionnels du Studio aux Archives d'État de Russie de la littérature et de l'art (RGALI)<sup>14</sup>. Enfin, cette étude n'aurait sans doute pas pu être

10. Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, P. : CNRS Éditions, 2000, p. 277.

11. G.M. Boltjanskij, « À propos de la conservation, de la préservation et de l'utilisation des anciens films d'actualités », non daté (vers 1943), RGALI, f. 2057, op. 1, d. 377, l. 14.

12. Outre les publications déjà citées, je pense à l'important article de Valérie Pozner et Anna Shapovalova, « Film phare – film fantôme : le procès du Parti industriel en images et en sons (1930-2020) » et l'ensemble du dossier présenté dans ce numéro des *Cahiers du Monde russe*.

13. Ces films ont été visionnés sur plusieurs années entre 2014 et 2018 au cours de notre thèse de doctorat. Pour une étude mettant en perspective l'importance des campagnes d'Espagne et de Chine dans l'élaboration des procédures de tournage et de montage en temps de guerre ainsi qu'un inventaire exhaustif des sources auxquelles nous faisons référence, cf. Victor Barbat, « Roman Karmen, la vulgate soviétique de l'histoire. Stratégies et modes opératoires d'un documentariste au xx<sup>e</sup> siècle », thèse de doctorat, université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 28/11/2018.

14. Quelques sources supplémentaires ont été consultées au musée du Cinéma (Muzej Kino – MK), aux Archives d'État russes d'histoire sociale et politique de Russie (Rossijskij

menée à bien sans l'expertise des cinquante-deux bobines d'archives prémontées du film. Point nodal de notre argumentation, la comparaison avec les archives cinématographiques américaines conservées par la National Archives and Records Administration (NARA) révèle, comme nous le verrons, certains secrets de fabrication qu'il aurait été impossible d'identifier autrement.

L'analyse des formes de la représentation des procès soviétiques demande que l'on fasse plusieurs pas de côté. Le premier consiste à envisager l'ensemble de la production précédant les tournages et le film réalisé à Nuremberg en mettant en perspective ses traits les plus saillants. Sans prétendre retracer une histoire du film de procès en URSS, ni confondre la qualité des procès mentionnés avec ceux de la période de guerre, nous voudrions dans cette première partie faire état d'une pratique et identifier la structure d'un modèle que l'on retrouve systématiquement dans ce type de production.

### **Histoires parallèles : les sources de la représentation soviétique (1922-1936)**

La catégorie du film de procès se distingue de l'ensemble d'une production hétérogène. Sur les cinquante-deux titres actuellement conservés aux archives du film de Krasnogorsk, on dénombre trente-quatre sujets d'actualités, quinze courts et moyens métrages pour la plupart assimilables à des « éditions spéciales » (*special'nij vypusk*) et seulement trois longs métrages (plus de 900 m)<sup>15</sup>. Il s'agit pour la plupart « d'affaires » (*dela*) en lien avec le Premier plan quinquennal de 1929-1933. Environ 80 % des sujets rendent compte de procès à l'encontre de paysans refusant la collectivisation (*kulaki*) et de saboteurs de la production ou d'organisation dites « contre-révolutionnaires », parmi lesquelles on retrouve aussi bien des groupes religieux, des opposants politiques que des cadres de l'administration. Dans ces courts sujets (60-150 m) la caméra de l'opérateur pénètre dans l'enceinte du tribunal généralement à l'annonce du verdict. La mise en scène est rudimentaire : quelques plans sur les accusés et les juges puis une vue d'ensemble de la salle sont censés rendre intelligible l'événement. Dans ces conditions, le spectateur a à peine le temps de saisir le fond de l'affaire, brièvement résumée par quelques cartons intercalés entre les plans. Il est néanmoins remarquable de constater que ces sujets sont presque toujours suivis ou précédés d'un second, généralement un meeting de protestation appelant à la condamnation des prévenus ou d'un sujet faisant l'éloge du secteur

---

gosudarstvennyj arhiv social'no-političeskoj istorii – RGASPI) et à l'Institut du cinéma Sergej Gerasimov (VGIK).

15. Recension réalisée à partir des *Montažnye listy* consultés au RGAKFD (Rossijskij gosudarstvennyj arhiv kinofotodokumentov – Archives d'État russes du film et de la photographie documentaire). Nous ne comptabilisons pas les « mock trial » du type *Sud nad progul'sikom* [procès pour absentéisme], ni les reconstitutions manifestes comme « Le procès des Sectateurs de Voronež » (cf. V. Korolevič, *Sektanty*, Sovkino, 1633m, 1930, RGAKFD, n° 2760) car ils appartiennent au registre du cinéma de fiction.

concerné. Cette interaction volontaire entre intérieur et extérieur de la salle d'audience était déjà au cœur du documentaire sur le procès des Socialistes révolutionnaires monté par Dziga Vertov en 1922<sup>16</sup>. Elle constitue aussi la trame principale de l'ensemble des films de procès de cette période et, comme nous aurons l'occasion de le constater, des films de procès des années de guerre.

Les courts et moyens métrages (entre 250 m et 600 m) rendant compte d'un procès sont plus élaborés. Cependant, la part consacrée au procès lui-même est encore relativement ténue. Les productions réalisées à l'occasion de l'affaire des ingénieurs du Donbass, plus connue sous le nom de procès de Šahty (1928), marquent un tournant dans la manière d'aborder le sujet. En effet, dans cette affaire de portée internationale mettant en cause cinquante-trois prévenus (dont trois ressortissants allemands) accusés de sabotage de l'industrie du charbon et de conspiration avec des puissances étrangères, les moyens déployés sont plus conséquents. Dirigés par le cinéaste Vladimir Ešurin, les opérateurs du studio Sovkino de Moscou déploient ici tout un dispositif : une plateforme élévatrice permet à la caméra principale, montée sur trépied, d'être installée entre le public et la scène judiciaire. À l'aide de lampes Jupiter la salle est balayée par une lumière éblouissant les spectateurs et les prévenus<sup>17</sup>. Alors que la salle d'audience se transforme en plateau de cinéma, la mise en scène semble avoir été poussée jusque dans les moindres détails comme l'ont noté un certain nombre d'observateurs étrangers. Aucun ne fut dupe quant à la nature de l'événement. Le journaliste Eugene Lyons, qui couvrait l'événement pour United Press, qualifia ce simulacre de justice de « Demonstration trial »<sup>18</sup>. Le principe de ces « procès exemplaires », les *pokazatel'nye processy* souvent traduits par « Show trials » pour leur aspect spectaculaire<sup>19</sup>, est en réalité de mettre en scène une justice révolutionnaire dont les vertus doivent être dispensées au plus grand nombre<sup>20</sup>. On ne s'étonnera donc pas que le cinéma, mais aussi la radio et la presse

---

16. Dziga Vertov, *Process pravdyh èserov s 8 ijulja po 7 avgusta 1922 g.* [Le Procès des SR de droite du 8 juillet au 7 août 1922], 642,2 m, 1922, RGAKFD n° 1897. Pour une analyse contextuelle du film, voir Julie A. Cassiday, « Marble Columns and Jupiter Lights : Theatrical and Cineatic Modeling of Soviet Show Trial in the 1920s », *The Slavic and East European Journal*, 42 (4), 1998, p. 640-660, en particulier, p. 642-648.

17. Si le dispositif filmique est en partie perceptible dans les actualités, on le distingue nettement dans les rushes non-montés du film, cf. V. Ešurin. *Šahtinskij process* [Le procès de Šahty], Sovkino, 210 m, 1928, RGAKFD, n° 16206. Pour une analyse liminaire de ces plans, voir Barbat, « Roman Karmen, la vulgate soviétique de l'histoire... », t. 3, p. 111-114.

18. Eugene Lyons, *Assignment in Utopia*, New York : Harcourt, Brace and Company, 1937, p. 114-133.

19. Julie A. Cassiday, *The Enemy on Trial : Early Soviet Courts on Stage and Screen*, Dekalb : Northern Illinois University Press, 2000. Cette caractérisation, qui n'est pas une traduction exacte, avait déjà été proposée par certains observateurs, cf. Eugene Lyons, *Stalin, Czar of all Russians*, New York : J.B. Lippincott Company, 1940, p. 206-208. Pour une mise au point sur ce sujet, lire aussi Vanessa Voisin « Du "procès spectacle" au fait social : historiographie de la médiatisation des procès en Union soviétique », *Critique internationale*, 75 (2), avril-juin 2017, p. 159-173.

20. Sur cet aspect, lire Nicolas Werth, « La mise en scène pédagogique des grands procès staliens », *Le Temps des médias*, 15 (2), second semestre 2010 : p. 142-155.

nationale (*Izvestija* et *Pravda* principalement), soient rapidement devenus des instruments privilégiés dans la médiatisation de ces événements<sup>21</sup>.

Ainsi, *L’Affaire de la contre-révolution économique dans le Donbass* présente pour la première fois au spectateur néophyte l’intégralité du cérémonial judiciaire soviétique. Mais si la réalisation est plutôt sobre – présentant à la fois collectivement et individuellement l’ensemble des acteurs, y compris la défense –, c’est bien l’accusation, portée ici par le procureur Krylenko, que met en valeur la caméra du cinéaste. Au moyen d’un plan serré et d’une légère contre-plongée, l’opérateur magnifie l’intervention du procureur et son discours prononcé à l’encontre des prévenus. En contre-champ, les accusés sont quant-à-eux montrés assis dans leur box, tête baissée ou se cachant le visage de la main. La vue en plongée réalisée depuis le balcon opposé est clairement une manière de les condamner. La création artificielle et volontaire de cette confrontation, qui joue sur un effet de concomitance, mais aussi sur un contraste entre cadres au moment de la prise de vues, est le fruit d’une « formule de montage » caractéristique. Ici, comme dans les procès qui suivront, la forme épouse le fond pour donner sa mesure à un discours vindicatif et accusateur.

Si le film d’Ešurin sur le procès de Šahty nous donne un aperçu des qualités cinématographiques nécessaires au déploiement de ce dispositif rhétorique, c’est avec le film de Jakov Posel’skij *13 jours*<sup>22</sup>, réalisé à l’occasion du procès dit du « Parti industriel » (ou *Promparti*), que se déploie l’éventail des possibilités de mise en scène soviétique. Comme l’ont remarqué plusieurs journalistes étrangers, Lyons en particulier, ce nouveau grand procès est une répétition, presque à l’identique, de celui de Šahty<sup>23</sup>. On y retrouve Krylenko dans le rôle du procureur général et Vyšinskij dans celui du juge suprême. Les accusations sont aussi presque identiques : sabotage et espionnage au profit de puissances étrangères. Certes, les accusés ont changé de visage et sont moins nombreux (huit au total). Cela a surtout pour conséquence de mobiliser l’attention des spectateurs sur certaines personnalités, en particulier le professeur Ramzin qui, à l’image d’Hermann Göring dans *Le Tribunal des peuples*, est le héros négatif du film de Posel’skij. Car si le premier n’est coupable d’aucun forfait quand le second l’est totalement, cette focalisation permet au cinéaste de jouer sur un contraste qui n’est plus seulement visuel, mais désormais sonore. Aux attermolements du professeur répond la diatribe du procureur soviétique. L’opposition, renforcée par la parole des protagonistes, peut être considérée comme un modèle du genre. Elle pose les bases d’un trope visuel qui ne cessera d’être repris par la suite dans les films de procès des années de guerre.

21. Sur la dimension internationale de ces campagnes de propagande, lire Anna Shapovalova, « Influencer la presse française : les diplomates soviétiques et le procès du Parti industriel » in Luba Jurgenson, Claudia Pieralli, eds., *La ricezione delle repressioni politiche sovietiche tra testimonianze, narrazioni, rappresentazioni culturali (1917-1937)*, Pise : University Press, 2019, p. 215-239.

22. La version originale du film n’a pas été conservée aux archives. Nous basons ici notre analyse sur la version remontée dans le cadre de l’émission de Radzinskij diffusée sur la chaîne *Kul’tura* en 2012, ainsi que sur l’étude de Pozner et Shapovalova, « Film phare – film fantôme : le procès du Parti industriel en image et en son (1930-2020) ».

23. Lyons, *Assignment in Utopia*, p. 372.

L'enregistrement synchrone du son et de l'image permet d'interpeller directement le spectateur des salles de cinéma. En témoignent les cadres serrés dans lesquels Andrej Vyšinskij regarde manifestement l'objectif de la caméra. Le juge ne s'adresse qu'indirectement au public présent à l'audience. Il sait que sa voix sera potentiellement entendue par des milliers de personnes à travers tout le pays. Toutefois, si les cinéastes savent mettre à profit cette nouvelle technologie, leur maîtrise est loin d'être parfaite. Pour des raisons techniques, liées à la qualité des microphones et au système d'enregistrement du son, certaines séquences sont rejouées<sup>24</sup>. Précisons que cette pratique de la *remise en scène* est alors des plus courantes. Elle n'est pas, comme on pourrait le croire, un art du subterfuge, mais au contraire dans bien des cas la condition *sine qua non* d'un enregistrement correct et de qualité, c'est-à-dire intelligible pour le spectateur de l'époque. La question sera d'ailleurs débattue à plusieurs reprises dans les années 1930 et même encore pendant la guerre par les théoriciens et praticiens du documentaire<sup>25</sup>. Si les opinions des professionnels sont partagées, il est tolérable et même dans certains cas encouragés, d'avoir recours à cette pratique. La *remise en scène* n'est pas au demeurant un procédé exclusivement soviétique. Elle est aussi utilisée par les firmes d'actualités françaises, anglaises et américaines quand la situation l'impose et nous constaterons comment elle resurgira de manière presque imperceptible dans la salle d'audience du tribunal de Nuremberg en octobre 1946.

La réalisation de films de procès dans les années 1930 détermine un certain nombre de pratiques menant à l'élaboration de « formules de représentation »<sup>26</sup>. Nous avons évoqué celle qui est la plus couramment montée dans les films. D'autres, non systématiquement exploitées et conservées aux archives, montreraient l'intérêt et/ou le désintérêt dans l'évolution générale des formes. C'est évidemment le contexte de production qui explique le maintien ou l'abandon de tel ou tel motif au profit d'un autre. Si les séquences mettant en scène l'aveu et le repentir des accusés constituaient un élément central du film sur le procès du Parti industriel, elles seront réduites à quelques plans dans les films montés à l'issue des procès de Moscou<sup>27</sup>. Dans *Le Verdict du tribunal* et *Le Discours d'A. Vyšinskij au procès du block trotskiste de droite* (1938) l'action se concentre presque exclusivement, comme leurs titres l'indiquent, sur la diatribe du procureur soviétique. Et lorsque

---

24. Cf. Pozner, Shapovalova, « Film phare – film fantôme... ».

25. V.S. Iocilevič, éd., *Puti sovetskij kinohroniki. Materialy 1- go Vsesojuznogo soveščanija rabotnikov kinohroniki* [Les chemins des actualités soviétiques. Comptes rendus de la première réunion pansoviétique des travailleurs des actualités], M. : Žurnal'no-gazetnoe Ob'edinenie, 1933 et « Sténogramme de la réunion des chefs d'équipe du front organisée au Comité du cinéma les 12-13 mai 1942 », RGALI, f. 2451, op. 1, d. 58, publiée dans *Kinovedčeskije zapiski*, n° 67, 2004, p. 238-308. Pour une synthèse sur le sujet, cf. Barbat, « Roman Karmen, la vulgate soviétique de l'histoire... », t. 1, p. 115-129.

26. Gombrich, *L'art et l'illusion*, p. 123-125.

27. Notons à ce titre que les archives prémontées du film de Karmen-Svilova conservent quatre bobines entières présentant « les derniers mots des accusés », preuve de l'intérêt persistant des cinéastes soviétiques pour ce moment du procès, cf. « Archives cinématographiques du procès de Nuremberg, 1945-1946 », RGAKFD, n° 6857, bobines 44, 45, 46 et 47.

l'on sort de la salle d'audience pour prendre contact avec l'extérieur on retrouve un « agitateur » (*agitator*) qui, du haut d'une estrade, harangue la foule<sup>28</sup>. Rapporté au seul discours de Vyšinskij et du propagandiste qui lui fait écho, le film de procès se transforme alors en véritable réquisitoire. Notons encore que les films de procès de la période de guerre insisteront sur l'aspect punitif de l'événement. L'exploitation cinématographique du châtiment (la pendaison des condamnés sur place publique) constitue le climax des films réalisés à partir des procès de Krasnodar, Har'kov ou de Smolensk. À Nuremberg, les opérateurs soviétiques n'eurent pas, à leur grand regret, l'autorisation de filmer l'exécution. La variante proposée dans *Le Tribunal des peuples* est un montage de photographies des corps morts des condamnés étendus sur leur paillasse<sup>29</sup>. Contexte oblige, à l'heure des jugements pour crimes de guerre et collaboration, toutes ces productions s'inspireront en partie des codes des actualités et des longs métrages des années de guerre.

Malgré les différences remarquables de composition et de montage, l'opposition entre accusés et procureurs constitue toujours le noyau central de toutes ces productions. On peut la considérer comme « canonique » même s'il convient d'observer une pluralité de variantes. L'enregistrement en son synchrone marque une étape fondamentale dans le processus de mise en image de l'événement. Il permet non seulement d'exacerber cette opposition et surtout de focaliser l'attention du spectateur sur l'allocution du procureur. Il s'agit là moins de mettre en scène un procès que de diffuser un message. Le discours porté par le film s'inscrit dans un schéma narratif faisant de l'extérieur de la salle d'audience le point d'écoute et de réactions de l'événement. La mise en scène et le montage ne dénaturent donc pas ces procès. Au contraire, ils en sont l'expression même et d'une manière surprenante, en négatif, l'exact reflet.

Champ d'expérimentation pour une mise en scène toujours plus grandiloquente, la salle d'audience du tribunal est le lieu où s'élabore un modèle de représentation spécifique. Certes. Mais le passage d'une représentation aux vertus soi-disant « pédagogiques » à la production de films centrés sur l'accusation et le verdict est révélateur d'un tournant rhétorique plus profond. Pour le comprendre, il est nécessaire d'aborder plus directement la question du montage et du statut de l'image cinématographique dans les films de procès des années de guerre. À partir de quelques exemples emblématiques issus de cette production, nous voudrions montrer comment les vues des opérateurs du front sont utilisées comme « preuves » (*dokazatel'stvo*) et comment leur montage dans les films sert à incriminer l'ennemi.

---

28. Réalisation et montage Ivan Kopalin, prises de vues Boris Makaseev et Ivan Beljakov, prises de son Ravim Halušakov, cf. RGAKFD, n° 4140 et 13385. Il s'agit du troisième et dernier procès de Moscou de mars 1938. On ne sait encore malheureusement rien sur la production de ces deux films, mais plusieurs extraits sont consultables en ligne sur le site du RGAKFD à l'adresse suivante : [www.net-fim.ru](http://www.net-fim.ru).

29. Cf. « Sténogramme de la discussion autour du film de Roman Karmen, *Le Tribunal des peuples*, à la Maison du cinéma de Leningrad », 29 novembre 1946, RGALI, f. 2091, op. 2, d. 663, l. 5-6.

### **De Krasnodar à Nuremberg : montage et administration de la preuve à l'écran (1943-1946)**

L'entrée en guerre de l'Union soviétique dans la Seconde Guerre mondiale marque un renouveau dans l'évolution des formes de la représentation des procès. Comme pour la période précédente, il faut distinguer cette nouvelle vague de films de procès d'une production de sujets dont la diffusion est marginale<sup>30</sup>. Ce second corpus est constitué de petits reportages (60-100 m) rendant compte de procès réalisés en zones partisans ou dans les territoires temporairement reconquis entre 1942-1943. Ils montrent des procès pour collaboration ou « procès des traîtres » (*sud nad predateľjami*) et des procès contre des officiers allemands ou « procès des allemands pyromanes » (*sud nad nemcami-podžigateljami*) tels que mentionnés dans les archives du film<sup>31</sup>. Réalisés dans l'urgence et avec un minimum de moyens, ces reportages sont aussi sommaires que la justice rendue dans ces procès de campagne expéditifs. La situation est communément dévoilée au moyen de simples champs-contre-champs désignant les différents protagonistes en présence (civils, prévenus, partisans et/ou militaires instruisant l'affaire). Les condamnés sont ensuite conduits à la potence et pendus haut et court. Certaines mises en scène sont parfois plus élaborées comme, par exemple, dans le reportage sur le procès de Panšino, un village situé dans l'oblast d'Orlov<sup>32</sup>. Là, l'opérateur a fait la part belle aux villageois venus témoigner en proposant plusieurs longs gros plans en contre-plongée sur ces derniers. Mais étant donné la diversité des situations de tournage – parfois en plein hiver à l'orée d'un bois, d'autres fois au printemps dans un village libéré – il est difficile de trouver une cohérence stylistique dans la manière de mettre en scène ces micro-événements.

On notera tout de même la présence d'un élément récurrent lorsque ces reportages sont insérés dans les documentaires de montage à partir de 1943. Pour justifier l'acte de pendaison qui survient systématiquement à la fin du procès, des images des victimes sont intercalées au montage. Ainsi, dans la séquence consacrée au procès partisan d'Ušačy (*La Libération de la Biélorussie soviétique*, 1945), les

---

30. Nous avons identifié une dizaine de sujets répartis dans les divers fonds d'archives cinématographiques de Krasnogorsk. Aucun ne fut monté dans les journaux d'actualités à notre connaissance. Ils apparaissent dans les longs métrages consacrés à la reconquête du territoire soviétique, mais aussi dans des courts et moyens métrages sur les partisans. Ainsi, par exemple : V. Grebnev, *Leningradskie partizany* [Les Partisans de Leningrad], Studio d'actualités de Leningrad, 326 m, 1944, RGAKFD n° 11371. Pour une analyse parallèle de l'évolution du discours de la propagande (films inclus) et des objectifs juridiques menés lors de ces procès, lire Vanessa Voisin, *L'URSS contre ses traîtres : l'épuration soviétique (1941-1955)*, P. : Publications de la Sorbonne, 2015, p. 246-249.

31. Entre autres exemples la série des procès de Hodyženskoj (kraj de Krasnodar), Dorogobuž (oblast de Smolensk) et Alešino (oblast d'Orlov) compilé dans *Sud nad predateľjami* [Le Procès des traîtres], Studio central des actualités de Moscou, 306 m, 1943, RGAKFD, n° 6288.

32. *Sudebnyj process* [Le Procès], Studio central des actualités de Moscou, 321 m, 1943, RGAKFD, n° 6401-1.

images des corps inanimés d'une mère et de son enfant précèdent le châtement<sup>33</sup>. L'opérateur les a filmés frontalement et en gros plan respectant l'ordre qui lui a été donné d'enregistrer « des preuves matérielles de torture et d'humiliation »<sup>34</sup>. Car, outre qu'elles légitiment une condamnation rendue en dehors de tout cadre légal, ces vues sont ici exposées comme les « preuves » des crimes dont s'est rendu coupable le soldat allemand. Procédure de montage et opération de filmage sont étroitement liées. Cette instrumentalisation des images concerne l'ensemble de la production soviétique. En effet, le recours au montage qui consiste à mettre criminels et collaborateurs nazis en face de leurs forfaits connaît de nombreuses variantes tout au long la guerre. On en trouve dans les documentaires comme dans *Nous nous vengerons !* (1942) ou *Sur les traces de la bête fasciste* (1943), mais aussi dans les actualités présentant les travaux de la Commission extraordinaire d'État chargée de l'instruction et de l'établissement des crimes des envahisseurs germano-fascistes et de leurs complices<sup>35</sup>. Nous avons ailleurs mis en perspective les milles et une manières dont les réalisateurs-monteurs du Studio procèdent pour argumenter à l'aide d'images d'atrocités, mais aussi de *reprises de vues* et d'images trophées<sup>36</sup>. Dans tous ces films, le constat établi par le commentaire prend la forme d'un réquisitoire et souligne le caractère probatoire des images montrées aux spectateurs.

À partir de 1943, ces montages sont naturellement insérés dans les films de procès. Dans *Le Verdict du peuple*, réalisé à l'issue du procès pour collaboration de Krasnodar (juillet 1943)<sup>37</sup>, un épisode du film dévoile aux spectateurs l'enceinte de l'ancienne Gestapo locale. Au milieu des ruines du bâtiment, ils découvrent

33. Par exemple dans la séquence sur le procès d'Ušači (oblast de Vitebsk) montée dans le film de V.V. Korš-Sablin et M.N. Sadkovič, *Osvobođenje sovjetskoj Belorusii* [La libération de la Biélorussie soviétique], CSDF, 1680 m, 1945, RGAKFD, n° 5520.

34. Circulaire de F. Vasil'čenko, chef de la Direction des actualités aux chefs d'équipes en date du 8 septembre 1943, reproduit dans Valérie Pozner, Alexandre Sumpf, Vanessa Voisin, éd., *Filmer la guerre : les Soviétiques face à la Shoah, 1941-1945*, Catalogue de l'exposition du Mémorial de la Shoah, P. : MSH, 2015, p. 12. Comme l'a remarqué V. Pozner, on trouve de telles demandes de tournage dès la libération des premiers territoires en décembre 1941, cf. Valérie Pozner, « L'image du combattant soviétique dans les actualités filmées de la seconde guerre mondiale : entre témoignage et fiction », in Laurent Veray, éd., *Les mises en scène de la guerre au xx<sup>e</sup> siècle : théâtre et cinéma*, P. : Nouveau Monde Éditions, 2011, p. 153-183.

35. Nikolaj Karmazinskij, *Otomstim!* [Nous nous vengerons !], Studio central des actualités de Moscou, 582,8 m, 1942, RGAKFD n° 4884 ; Šalva Čaganava, *Po sledam fašistskogo zverja* [Sur les traces de la bête fasciste], Studio de Tbilissi, 301 m, 1943, RGAKFD n° 14170.

36. Barbat, « Roman Karmen, la vulgate soviétique de l'histoire... », t. 1, p. 300-348.

37. Premier des deux grands procès médiatisés par les Soviétiques avant Nuremberg, le procès de Krasnodar se déroule du 14 au 18 juillet 1943. Comme l'a remarqué Ilya Bourtman « le procès de Krasnodar ne juge pas les actes concrets des onze accusés, dont quatre seulement sont réellement confondus pour leur participation active aux répressions de l'occupant. Il fait plutôt le procès des dirigeants du Reich et de son armée, à travers les chefs de la Gestapo et du Sonderkommando qui agissaient dans la région », cf. Ilya Bourtman, « "Blood for Blood, Death for Death": The Soviet Military Tribunal in Krasnodar, 1943 », *Holocaust and Genocide Studies*, 22, (2), 2008, p. 246-265, en particulier p. 253. La direction des tournages lors des audiences est confiée à Mark Trojanovskij et le montage final réalisé par Irina Setkina, cf. *Prigovor naroda* [Le Verdict du peuple], Studio central d'actualités de Moscou, 366,6 m, 1943, RGAKFD n° 5056.

« la scène du crime » : des cadavres en état de putréfaction entassés dans l'une des salles du complexe. Le commentaire indique que « ce sont ces atrocités monstrueuses commises par les bourreaux allemands et leurs complices dont ont parlé les témoins du procès »<sup>38</sup>. Si Mark Trojanovskij, le réalisateur du film, accorde une place importante aux témoignages de plusieurs civils et aux interrogatoires des accusés dans d'autres séquences, ces images portent symboliquement la parole des victimes. De même dans *La Cour se réunit*, réalisé par Il'ja Kopalín pendant le procès de Har'kov (décembre 1943), ce sont quatre séquences entières d'images d'archives qui sont présentées pour illustrer les crimes des accusés<sup>39</sup>. Chacun de ces montages met en perspective les atrocités pour lesquelles les prévenus se tiennent face au procureur : le massacre de civils en pleine ville, la torture dans les geôles de la Gestapo, le ravin découvert près du village de Podvorki, les ruines du camp de l'ancienne usine de tracteurs de Har'kov et la fosse du parc Sokol'nikov<sup>40</sup>. Accompagnés d'une musique misant sur l'affect du spectateur (la même que dans *Le Tribunal des peuples*), ces montages d'images atrocités n'ont bien sûr d'autre but que de provoquer l'indignation du spectateur. Mais au-delà de cette complainte propagandiste qui joue sur les affects, il est remarquable de constater que la rhétorique de ces deux films ne fait pas simplement que s'enrichir de l'iconographie de guerre. Ces images sont montées pour servir l'accusation portée par le commentaire et confondre crimes et criminels sur le mode du « regardez ce qu'ils ont fait »<sup>41</sup>.

*Le Tribunal des peuples* de Roman Karmen reprend ce schéma canonique de montage d'archives cinématographiques et de mise en accusation par l'image<sup>42</sup>.

---

38. Nous rejoignons sur ce point l'analyse que propose Jeremy Hicks pour *Le Tribunal des peuples* (1946). Dans un cas comme dans l'autre, les images sont convoquées comme les « véritables témoins » du procès, cf. « Les morts ne mentent pas : le cinéma soviétique, la Shoah et le procès de Nuremberg », in Valérie Pozner, Natacha Laurent, éd.s., *Kinojudaica. Les représentations des Juifs de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980*, P. : Nouveau Monde Éditions, 2012, p. 335-336. Sur l'usage du film comme témoin, lire Lawrence Douglas, *The Memory of Judgment : Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, Londres : Yale University Press, 2001, p. 11-37.

39. Le procès de Har'kov est le deuxième grand procès de guerre filmé par les Soviétiques. Le montage du film est confié à I. Kopalín, un réalisateur expérimenté auquel le Studio avait déjà confié la réalisation d'un film de procès dans les années 1930 (cf. note 28). Contrairement au *Verdict du peuple* dont la diffusion est locale, le film bénéficie d'une distribution internationale. Il sort notamment en Angleterre et aux États-Unis où il est vu, dès avant sa sortie en salle, par l'équipe du procureur général américain Robert Jackson, cf. Christian Delage, *La Vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic*, P. : Denoël, 2006, p. 190.

40. I.P. Kopalín, *Sud idet !* [La Cour se réunit !], Studio central des actualités de Moscou, 875 m, 1944, RGAKFD, n° 5070. L'ensemble de ces éléments est compilé dans la huitième bobine des rushes du film, cf. V. Frolenko, A. Lebedev, A. Šapovalov, A. Laptij, *Har'kovskij sudebnyj process nad nemeckimi* [Le procès des Allemands de Khar'kov], rushes compilés, Central'naja Studija Kinohroniki, 2085,6 m, 1943, RGAKFD, n° 6065-8.

41. Le recours à ces montages d'archives pour mettre en évidence la culpabilité des prévenus est souligné par la presse soviétique à la sortie du film en salle. Une recension indique que le film met en présence les spectateurs avec des atrocités nazies et conclut que « ces prises de vues sont toutes une illustration éloquent de ce qu'avait révélé le procès », cf. *Večernaja Moskva*, 18 janvier 1944.

42. L'introduction du film est en outre une reprise, dans le texte comme à l'image, de celle de la *Cour se réunit*, cf. Barbat, « Roman Karmen, la vulgate soviétique de l'histoire... », t. 3, p. 143-144.

30 % du film est en outre constitué d'archives filmées : les unes présentant le pedigree des prévenus (images allemandes), les autres mettant en évidence les crimes pour lesquels ils sont accusés (images soviétiques). La séquence centrale du film reprenant cette argumentation invite le spectateur à considérer ces images comme les véritables témoins du procès. Elle est introduite par le colonel Pokrovskij avec ces mots : « Vous allez écouter des dizaines de milliers de témoins. Ils viennent faire leurs dépositions au tribunal »<sup>43</sup>. S'ensuit alors un montage de plusieurs minutes entremêlant images d'atrocités et vues des dirigeants nazis assis dans leur box :

**III. 1-4 : « Les criminels mis en face de leurs forfaits », *Le Tribunal des peuples*, 1946, RGAKFD, n° 5450**



La séquence ainsi montrée aux spectateurs est en réalité l'échantillon remonté d'un film projeté dans la salle d'audience le 19 février 1946. Présentés sous la forme d'un procès-verbal, *Les Documents cinématographiques sur les atrocités commises par les envahisseurs germano-fascistes* devaient éclairer l'assistance sur la nature et l'ampleur des crimes commis<sup>44</sup>. Bien que n'inculpant pas directement

43. R.L. Karmen, E.I. Svilova, *Sud Narodov* [Le Tribunal des peuples], CSDF, 1622,1 m, 1946, RGAKFD n° 5450.

44. Roman Karmen, *Kinodokumenty o zverstvah nemetsko-fašistkich zahvatčikov* [Les Documents cinématographiques sur les atrocités commises par l'envahisseur germano-fasciste], CSDF, 1623,9 m, 1946, RGAKFD n° 6820. Il s'agit selon la terminologie consacrée lors du procès du « document preuve USSR-81 ».

les prévenus, ils avaient été versés aux dossiers d'accusation en tant que « document-preuve » (*dokumental'noe dokazatel'stvo*) au même titre que les « recueils de documents » (*sborniki dokumentov*, dans lesquels se trouvaient aussi des photographies) et les rapports fournis par la Commission d'enquête extraordinaire soviétique<sup>45</sup>. À Nuremberg, où pas moins de quatre films sont projetés de cette façon<sup>46</sup>, le procureur Rudenko et ses adjoints renvoient régulièrement les juges à cette source d'information. C'est en particulier le cas du colonel Smirnov qui s'appuie sur de nombreuses photographies-trophées pour décrire les méthodes de la Gestapo et notamment les actes de torture conduits à L'vov. À plusieurs reprises, lors de ses interventions des 15, 18 et 19 février, il abrège sa démonstration, précisant aux juges qu'ils verront les images qu'il évoque dans les « films qui leur seront bientôt présentés ». Ces vues, photographies et films, font ainsi partie intégrante de son argumentation<sup>47</sup>.

Les cinéastes s'appuient donc non seulement sur un événement bien réel (la projection), mais aussi sur une partie de la démonstration de leurs procureurs. La recomposition de cet événement dans le film a nécessité l'emploi de quelques artifices. Lors du procès, ce n'est pas Pokrovskij, mais le colonel Smirnov qui présente le film. Pokrovskij évoque bien, dans l'extrait cité plus haut, les images qui seront projetées devant le tribunal, mais il s'exprime le 14 février<sup>48</sup>. De plus, les vues présentant les accusés n'ont pas été réalisées au moment de la projection. En effet, il fut alors impossible, faute d'éclairage suffisant de les filmer. La tentative américaine réalisée quelques mois plus tôt à l'occasion de la projection de *Nazi Concentration Camp* (29 novembre) s'était déjà soldée par un échec : les images étaient

45. Article 21 du statut du Tribunal militaire international.

46. Outre *Les Documents cinématographiques sur les atrocités...*, les Soviétiques présenteront un film sur la destruction des œuvres d'art et des monuments historiques soviétiques (URSS-98), un court métrage basé sur une actualité allemande remontée montrant la destruction du village de Lidice en Bohême-Moravie (URSS-370) et une compilation d'images réalisée à partir de photographies trophées et d'atrocités pour témoigner du cas des partisans yougoslaves (URSS-441). Ces projections eurent respectivement lieu les 21, 22 et 26 février 1946.

47. À Nuremberg, l'accusation soviétique s'appuie et/ou se réfère à des images (photographies et films) plus d'une vingtaine de fois tout au long du procès. Celles-ci sont convoquées soit pour corroborer un témoignage, soit à titre indicatif pour illustrer un cas exemplaire. Sur les exposés du colonel Smirnov lors des sessions des 15, 18 et 19 février 1946, cf. *Procès des grands criminels de guerre devant le tribunal international*, Nuremberg : Tribunal militaire international, 1947, vol. 7, p. 465-606, documents consultables en ligne sur le site de l'université de Caen : <https://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/crdfed/nuremberg/>. Karmen insiste aussi sur ce point : « le film documentaire [*Les Documents cinématographiques sur les atrocités...*] qui fut montré dans la salle du tribunal est l'illustration des preuves qui étaient présentées au tribunal militaire de la part du procureur soviétique, le camarade Smirnov », cf. Karmen, « Sténogramme du discours du Lauréat de la prime Stalin... », RGALI, f. 2989, op. 1, d. 190, l. 27.

48. Le remplacement de Pokrovskij par Smirnov dans le montage final du *Tribunal des peuples* s'explique sans doute en raison du couac survenu le 19 février. En effet, lors de la projection des *Documents cinématographiques*, les opérateurs durent s'y reprendre à deux fois pour lancer leur film, cf. « Audience du 19 février 1946 », *Procès des grands criminels...*, vol. 7, p. 602, URL : [https://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/crdfed/nuremberg/ui/scans/PDF/Tome\\_VII/tVII\\_j62.pdf](https://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/crdfed/nuremberg/ui/scans/PDF/Tome_VII/tVII_j62.pdf).

grises, inutilisables<sup>49</sup>. Du reste, les vues empruntées aux *Documents cinématographiques* servent ici à mettre en évidence la culpabilité des prévenus. Karmen et sa monteuse, Elizaveta Svilova<sup>50</sup>, ont choisi des moments particulièrement saisissants des *Documents cinématographiques* pour mettre en perspective les crimes nazis. On distingue parmi les diverses images d'atrocités remontées dans cette séquence des vues du bûcher du camp de Klooga, de l'hôpital et du camp de Majdanek ou encore des vues des entrepôts du camp d'Auschwitz. Tout en mettant l'accent sur l'ampleur et la cruauté des massacres, le commentaire insiste sur la responsabilité des dirigeants nazis et le montage mélange volontairement différents moments du procès. Un court extrait présente ainsi l'interrogatoire de Wilhelm Keitel par le procureur Rudenko. Interpellé sur sa participation directe dans l'organisation du massacre de « plusieurs milliers de soldats soviétiques », le montage dévoile un document officiel portant sa signature. Un peu plus en avant, c'est l'intervention du colonel Smirnov qui conclut la séquence. Brandissant deux pots de « savon humain » devant les juges, son allocution est imagée par des vues de la savonnerie du camp de Dantzig. Dans un cas comme dans l'autre, l'administration de la preuve repose sur l'interaction entre les images assemblées par les cinéastes. Elle est le produit d'un montage.

**III. 5-6 : « La démonstration du colonel Smirnov », *Le Tribunal des peuples*, 1946, RGAKFD, n° 5450**



49. Cf. « Sessions du 29 novembre 1945 », National Archives & Records Administration (NARA), Record Group 111 (Records of the Office of the Chief Signal Officer), Series : Moving Images Relating to Military Activities, ADC-5585.

50. E.I. Svilova (1900-1975) est une réalisatrice et monteuse soviétique d'origine russe. Elle commence sa carrière comme laborantine pour le compte du laboratoire Pathé de Moscou et du studio de Vladimir Gardin. Dans les années 1920-1930, elle travaille en tant que monteuse pour différents studios : la VUFKU (aux côtés de son mari Dziga Vertov, pour qui elle monte la série des *Kino-pravda*), Sovkino, Mežrabpom fil'm. À partir de 1936, elle travaille comme réalisatrice-monteuse pour le trust Sojuzkino (futur Studio central de Moscou), poste qu'elle continue d'occuper pendant la guerre après son évacuation à Alma-Ata en novembre 1941. Outre les nombreux journaux d'actualités qui lui sont confiés, Svilova est la monteuse principale des documentaires *Auschwitz* (1945) et *Berlin* (Iu. Rajzman, 1945). Sur la carrière de cette brillante cinéaste, voir Christopher Penfold, « Elizaveta Svilova and Soviet Documentary Film », thèse de doctorat en philosophie, université de Southampton, mai 2013, p. 13-79.

Cette mise en accusation combine les prises de vues réalisées lors du procès avec des images d'archives illustrant les crimes allemands. Le montage s'articule autour d'une utilisation intensive du hors champ. Le recours aux extérieurs est une constante du film judiciaire, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises. Pendant toute la durée du procès tel qu'il nous est montré à l'écran, la caméra ne cesse de sortir et d'entrer dans la salle d'audience. Il ne s'agit pas d'un hors champ au sens strict du terme, on l'aura compris. Bien évidemment, les images choisies par Karmen et Svilova ne poursuivent pas directement le champ découvert par la caméra au moment du tournage. Il s'agit d'un espace visuel métaphorique qui fait appel à la mémoire du spectateur. Grâce aux rapprochements établis par le montage, les cinéastes créent des interactions, interpellent le spectateur et confondent les bourreaux.

Karmen s'est expliqué sur la genèse de ce travail de montage en affirmant qu'il suivait les principes même de la démonstration judiciaire :

Je pense, en tant qu'auteur, que si j'avais gardé le spectateur dans la salle du procès pendant six heures, cela n'aurait pas été très intéressant ni très convaincant. Le principe de fabrication de notre film se calque sur le principe selon lequel s'est construite toute l'accusation du procès de Nuremberg. C'est le principe de la révélation (dévoilement) des accusés par leurs documents. Mais ici, il s'agit d'arguments formulés sur la base de documents filmés.

Et le documentariste d'exemplifier son propos :

Voilà l'interrogatoire de Sauckel, l'esclavagiste, qui est condamné pour avoir déplacé des milliers de slaves de Biélorussie en Allemagne. Voici qu'il nie sa culpabilité. Á ce moment, nous le montrons qui, avec sa troupe de SS, arrive à Minsk et de là-bas réduit en esclavage et conduit les femmes et les jeunes hommes en Allemagne.<sup>51</sup>

En dressant ce parallèle, Karmen tente de faire correspondre sa démarche de cinéaste avec celle des procureurs soviétiques et leur réquisitoire. Le principe de son « dévoilement » de la culpabilité des accusés par « leurs documents » place les images au cœur de la démonstration. En tournant largement à l'extérieur des quatre murs de la salle d'audience pour chercher et mettre en valeur des preuves matérielles, en jouant sur les interactions entre images d'actualités et images d'archives et en donnant l'impression d'avoir placé une caméra mobile au cœur du prétoire, ce dispositif sert un propos politique et idéologique convenu. Il correspond aussi à une certaine manière d'envisager la responsabilité et la culpabilité des dignitaires nazis dans l'ordre des représentations soviétiques de cette époque. « Pokazat' i dokazat' », montrer et démontrer selon la formule mise en exergue dans le film, telle est l'expression que l'on pourrait appliquer à l'ensemble de la production

---

51. Karmen, « Sténogramme du discours du Lauréat de la prime Stalin... », RGALI, f. 2989, op. 1, d. 190, l. 51.

cinématographique de guerre (films de procès et documentaires de montage) s'inscrivant dans cette dialectique de preuve par l'image.

Les films de procès des années de guerre se démarquent principalement de la vague des procès filmés des années 1930 dans leur manière de dévoiler la preuve aux spectateurs du film. L'influence du documentaire de montage est de ce point de vue décisive pour comprendre cette évolution. Mais la place accordée aux images d'archives, en particulier aux images d'atrocités dans *Le Tribunal des peuples*, montre aussi que toute une partie du travail des cinéastes se situe en dehors des quatre murs de la salle d'audience du tribunal. Cet aspect de la postproduction des films de procès, souvent peu étudié par manque de sources, mérite une attention particulière. Dans le cas de Nuremberg, il convient de considérer à part égale les tournages réalisés pendant le procès et le travail de recherche, de compilation et de prémontage effectué à Moscou.

### **Moscou – Nuremberg – Moscou : le travail préparatoire autour du film**

Dépêchés à Nuremberg en novembre 1945, les opérateurs du Studio de Moscou ont déjà une idée précise du film qu'ils ont pour mission de réaliser<sup>52</sup>. La composition de l'équipe révèle l'importance accordée au projet. Outre Roman Karmen, réalisateur et directeur des tournages, l'équipe comprend les opérateurs Boris Makaseev et Viktor Štatland ainsi que les ingénieurs du son Sergej Semenov et Viktor Kotov. Chacun possède une solide expérience internationale : Makaseev a participé à la campagne d'Espagne avec Karmen en 1936-1937 et Štatland fut l'envoyé spécial du Studio en Iran en 1943. Semenov et Kotov sont quant-à-eux des experts dans l'enregistrement en son synchrone. Ils ont respectivement travaillé à la prise de son lors des procès du Parti industriel (*13 jours*, 1930) et de Krasnodar (*Le Jugement du peuple*, 1943). Triés sur le volet, tous membres du Parti à l'exception de Kotov dont la demande est en cours<sup>53</sup>, la direction du Studio a envoyé l'une de ses meilleures équipes sur le terrain.

---

52. Le directeur du Comité du Cinéma propose l'équipe au Comité central fin octobre (Lettre de I.G. Bol'sakov à G.M. Malenkov, 23 octobre 1945, RGALI, f. 2546, op. 4, d. 93, l. 119). La proposition est acceptée début novembre, mais l'équipe ne sera autorisée à quitter le territoire qu'après une enquête du ministère des Affaires étrangères. Cf. respectivement Lettre de Konkin à Bol'sakov, 2 novembre 1945, RGALI, f. 2546, op. 4, d. 93, l. 215 et Lettre de Grakin à Beljaev, 4 novembre 1945, RGALI, f. 2546, op. 4, d. 93, l. 217. L'arrivée tardive des opérateurs à Nuremberg résulte des divergences entre Soviétiques et Américains dans l'organisation du procès. À ce sujet, voir Sergueï Mironenko, « La collection des documents sur le procès de Nuremberg dans les archives d'État de la Fédération de Russie », in Annette Wiewiorka, éd., *Les procès de Nuremberg et de Tokyo*, [Actes du colloque international, 26-28 octobre 1995], Bruxelles : Complexe, 1996, p. 63-68.

53. Lettre de I.G. Bol'sakov à G.M. Malenkov, RGALI, f. 2546, op. 4, d. 93, l. 119.

Dans un premier temps, Karmen et son équipe font part de leur agacement vis-à-vis des contraintes qui leur sont imposées. En effet, l'entrée dans la salle d'audience était strictement contrôlée par les opérateurs américains du Signal Corps qui en limitaient l'accès. Les opérateurs autorisés à entrer dans la salle devaient de plus effectuer un *turn-over* toutes les heures. Sachant que rarement plus de deux caméras fonctionnaient en même temps lors des sessions, l'accès à la grande salle du tribunal devint rapidement un objet de querelles<sup>54</sup>. Afin de contenter toutes les parties en présence, un *pool* fut organisé pour permettre aux opérateurs d'actualités étrangers (Soviétiques inclus) de se servir du matériel enregistré lors des sessions et réaliser leurs propres reportages. Un accord informel semble avoir été rapidement trouvé avec les Américains. L'équipe soviétique se plia à la règle du *turn over*, mais négocia en échange de pouvoir accéder plus librement à la salle d'audience à partir de février 1946. Cet accord dut convenir aux opérateurs du *Signal Corps* qui devaient alors répondre aux sollicitations de leurs confrères britanniques et français dont les procuratures intervenaient en début du procès.

En sus, les Soviétiques obtinrent de l'administration judiciaire l'autorisation d'organiser une séance de tournage exceptionnelle<sup>55</sup>. Elle eut lieu le 7 décembre 1945. Les rushes conservés aux archives du film de Krasnogorsk permettent d'observer directement le travail des cinéastes. Tandis que les prévenus s'installent sur leur banc, opérateurs américains et soviétiques s'affairent à leur besogne dans une salle vide<sup>56</sup>. L'intérêt de ces images est de pouvoir entrevoir la stratégie de tournage soviétique. Alors que Makaseev place sa caméra sur trépied à l'angle du corner témoin, Karmen s'approche caméra au poing au plus près des accusés. Une troisième caméra filme la scénette en panotant depuis le balcon réservé aux visiteurs. De cette façon, les opérateurs multiplient les points de vue s'assurant de nombreuses potentialités de montage. Au contraire, ces rushes dévoilent le statisme des cinéastes américains. Campant leurs caméras derrière le bureau des juges, ils n'exploitent aucune des possibilités qui leurs sont offertes. En dehors de cette session, les Soviétiques filmèrent ponctuellement dans la salle d'audience avant février. Bien que ne reflétant que partiellement le filmage, les archives indiquent leur présence lors des interventions du procureur général Jackson (novembre), des réquisitoires de Shawcross (décembre) et de Menthon (janvier)<sup>57</sup>. Ces prises de vues seront finalement peu utilisées. On peut augurer du fait que ces premiers tournages servirent surtout de répétition générale pour la mise en place du matériel et des essais de l'image et du son.

---

54. Karmen, « Sténogramme du discours du Lauréat de la prime Stalin... », RGALI, f. 2989, op. 1, d. 190, l. 1.

55. *Ibid.*, l. 8.

56. Cf. « Archives cinématographiques du procès de Nuremberg, 1945-1946 », RGAKFD, n° 6857, bobine 2 et « Session du 7 décembre 1945 », NARA, RG111-ADC-5590.

57. *Ibid.*, RGAKFD, n° 6857, bobines 16, 17, 18, 19, 20, 21 et 22. Ces bobines représentent seulement 10 % du matériel conservé actuellement aux archives du film de Krasnogorsk.

En attendant que la place se libère dans la grande salle du tribunal, l'équipe de Karmen ne reste cependant pas inactive. Bien au contraire. Comme l'attestent trois des cinquante-deux bobines conservées aux archives du film de Krasnogorsk, des tournages sont organisés dans l'ensemble des bâtiments attenants à la salle d'audience et à l'extérieur du palais de justice<sup>58</sup>. Souhaitant montrer l'organisation de la « machine judiciaire » Karmen demande à ses collègues de réaliser des sujets sur les à-côtés du procès<sup>59</sup>. Des prises de vues sont réalisées dans les salles de presse, la bibliothèque et la chambre des archives où sont entreposés les dossiers de l'accusation. Les cinéastes profitent de l'occasion pour filmer les documents-preuves qui leur serviront par la suite, par le truchement du montage, à incriminer tel ou tel dignitaire nazi dans le film<sup>60</sup>. L'équipe filme aussi les rues de la ville en ruines, l'enceinte extérieure de la prison et certains monuments emblématiques comme la cathédrale et le stade. Là encore, ces prises de vues, loin d'être anodines ou superflues, sont envisagées dès l'élaboration du premier « plan de travail » (*shema fil'ma*)<sup>61</sup>. Il s'agit, dans la perspective de la construction narrative du film, de rassembler les pièces d'un immense puzzle cinématographique. En réalisant leurs images, les opérateurs pensent en termes de montage, c'est-à-dire aux associations qui leur seront possibles de réaliser par la suite. Ainsi en va-t-il des plans du stade vide et à moitié détruit de Nuremberg où se promène un homme mutilé et qui seront dans le film précédés des fastueuses images de Leni Riefenstahl réalisées lors du congrès du Parti nazi en ce même lieu en septembre 1934.

### III. 7-8 : « Le stade de Nuremberg en 1934 et 1945 », *Le Tribunal des peuples*, 1946, RGAKFD



58. *Ibid.*, RGAKFD, n° 6857, bobines 1, 13 et 48.

59. Cf. « Sténogramme de la discussion autour du film de Roman Karmen, *Le Tribunal des peuples*, RGALI, f. 2091, op. 2, d. 663, l. 4ob.

60. Cf. « Archives cinématographiques du procès de Nuremberg, 1945-1946 », RGAKFD, n° 6857, bobine 48.

61. R.L. Karmen, « Plans de travail et scénarios du film *Le Tribunal des peuples* », RGALI, f. 2487, op. 1, d. 690, l. 1-310.

La plupart de ces tournages semblent avoir été effectués par le duo Makaseev - Štatland. De son côté, Karmen supervise le montage de deux des quatre films présentés par l'accusation soviétique pendant le procès : *Les Documents cinématographiques sur les atrocités commises par les envahisseurs germano-fascistes* projeté lors de la session du 19 février et *La Destruction des œuvres d'arts et des monuments de la culture nationale en URSS* diffusé dans l'après-midi du 21 février<sup>62</sup>. Ce travail oblige le cinéaste à faire plusieurs aller et retour à Moscou. Il est aidé dans cette entreprise par Elizaveta Svilova, mais aussi Maria Slavinskaja, Irina Setkina et Samuil Bublik, que le directeur du Comité du cinéma considère, dans une lettre adressée à Malenkov, comme « les meilleurs réalisateurs du Studio »<sup>63</sup>. Cette opération de compilation d'images d'archives est laborieuse. Elle nécessite en outre de bien connaître les fonds de la *fil' moteka* du Studio<sup>64</sup>. L'équipe de monteurs doit visionner plusieurs heures de films (actualités, longs métrages et rushes). Parmi eux, des titres du catalogue qui leur sont bien connus pour avoir travaillé dessus : en particulier *Majdanek* (I. Setkina, 1944), *Auschwitz* (E. Svilova, 1945) qui, outre de servir à la réalisation des films présentés lors du procès, fourniront aussi une partie de la base documentaire nécessaire au montage final du *Tribunal des peuples*<sup>65</sup>. Il faut ainsi que l'équipe sélectionne « les images les plus expressives »<sup>66</sup> et, une fois l'ensemble des éléments contretypés, assemble ces films selon leur plan chronologique et thématique. Les cinéastes œuvrent dans l'urgence, car ils se trouvent en concurrence avec leurs homologues américains. Bref, il s'agit d'un travail laborieux qui occupe Karmen jusqu'au 5 janvier, date à laquelle les films doivent être remis à la commission en charge de valider leur contenu<sup>67</sup>.

---

62. R.L. Karmen, *Razrušenija proizvedenij iskusstva i pamjatnikov nacional'noj kul'tury, proizvedemnye nencami na territorii SSSR* [La Destruction des œuvres d'art et des monuments de la culture nationale en URSS], CSDF, 710,1 m, 1946, RGAKFD n° 6807. Un troisième film sur la destruction du foncier et intitulé « Les destructions commises par les Allemands sur le territoire soviétique » était aussi envisagé par le département d'agit-prop. Nous n'avons par ailleurs trouvé aucun titre correspondant à ce film aux archives du RGAKFD. Il ne fut donc sans doute jamais réalisé, cf. G.F. Aleksandrov, « Note du département d'agit-prop sur les films préparés pour le procès de Nuremberg », 13 janvier 1946, RGASPI, f. 17, op. 125, d. 373, l. 236-237.

63. I.G. Bol'sakov, « Information à propos des films pour le procès de Nuremberg », 17 décembre 1945, RGASPI, f. 17, op. 125, d. 373, l. 235.

64. La *Filmoteka* ou *Kinotek* est l'entrepôt dans lequel sont déposés les films du Studio après leur diffusion en salle.

65. Irina Setkina, *Majdanek*, CSDF, 417,6 m, 1944, RGAKFD n° 5193 ; Elizaveta Svilova, *Osvencim* [Auschwitz], CSDF, 580,3 m, 1945, RGAKFD n° 5203. En l'absence d'archives documentant ce sujet, un travail généalogique permettrait ici d'identifier l'intégralité des films visionnés par l'équipe de Svilova. En ce qui concerne le *Tribunal des peuples*, nous l'avons réalisé pour la séquence inaugurale du film présentant l'entrée symbolique des victimes (images d'atrocités) dans le prétoire, cf. Barbat, « Roman Karmen, la vulgate soviétique de l'histoire... », t. 3, p. 140-143.

66. *Ibid.*

67. I.G. Bol'sakov, « Information à propos des films pour le procès de Nuremberg », 31 décembre 1945, RGASPI, f. 17, op. 125, d. 467, l. 1.

Il faut encore souligner le long et titanesque travail d'Elizaveta Svilova, la monteuse du film, et de son équipe (A. Vinogradova, M. Pankina et M. Avdjuša). Souvent déconsidérées et peu visibles dans les archives, les « petites mains » du Studio jouent pourtant un rôle non négligeable dans la production du film. Ce sont elles qui vont patiemment rassembler les 50 000 mètres de pellicule que les opérateurs indiquent avoir enregistré<sup>68</sup>. La collecte de pellicule et le dérushage, ou le « dégrossissement du matériel » selon l'expression consacrée, durent tout au long du procès, avec une accélération en juin-juillet par suite des tournages intensifs d'avril-mai. À l'arrivée des bobines du laboratoire, l'équipe trie avec patience l'ivraie du bon grain. Une partie du matériel développée au Studio est dans un état déplorable : images voilées, problème de son et autres scories rendent de nombreuses prises de vues inutilisables. Ces prises sont directement jetées à la poubelle, ce qui rend furieux Karmen qui insiste pour tout garder<sup>69</sup>. Malgré ces déboires, les monteuses procèdent à un minutieux travail d'inventaire en compilant les vues valables techniquement et en prélevant certains sujets.

Si le fonds semble avoir fait l'objet d'un remaniement à la fin des années 1950, l'état actuel de conservation des archives nous permet de considérer le travail de mise en conformité du matériel nécessaire au montage du film. On distingue ainsi aisément deux grands ensembles de rushes. Les bobines à séries thématiques regroupent des vues réalisées en dehors de la salle d'audience (ville de Nuremberg, *Press camp*, prison, succursales du palais de justice...). Les bobines à séries chronologiques rassemblent quant-à-elles l'ensemble des plans exécutés pendant les audiences. On y trouve une partie de réquisitoires des procureurs et de leurs adjoints (en particulier soviétiques), l'interrogatoire de certains témoins comme Friedrich Paulus ou Walter Schreiber et le contre-interrogatoire de plusieurs prévenus (Hermann Göring et Fritz Sauckel, entre autres). Enfin, un dernier lot réunit les « derniers mots des accusés », preuve que les Soviétiques couvrirent bien l'ensemble du procès. À côté de ce travail d'inventaire et de classement, l'équipe de Svilova compila une troisième série d'archives cinématographiques : un « montage » rassemblant des prises de vues d'Hitler (provenant d'une copie du film de Leni Riefenstahl, *Le Triomphe de la volonté*) et des morceaux choisis d'actualités allemandes montrant l'occupation du territoire soviétique<sup>70</sup>. La recompilation d'images dites « trophées » n'est pas quelque chose d'exceptionnel. Comme l'a rappelé Vanessa Voisin dans un article remarquable sur le parcours de guerre d'Aleksandr Dovženko, les images prises à l'ennemi ont très tôt été intégrées aux grands documentaires de mobilisation<sup>71</sup>. C'est précisément cette troisième série

68. R.L. Karmen, « Conférence du chef des prises de vues au procès Nuremberg », non daté, RGALI, f. 2989, op. 1, d. 138, l. 2.

69. R.L. Karmen, « Lettre à A.L. Vinogradova », 22 juin 1946, Muzej Kino, f. 32, d. 1, l. 1-2.

70. Cf. « Archives cinématographiques du procès de Nuremberg, 1945-1946 », RGAKFD n° 6857, bobines 49, 50 et 51.

71. Comme l'indique l'auteure : « la pratique d'utiliser des images allemandes date du film *Stalingrad* de Leonid Varlamov, sorti au printemps 1943 », cf. Vanessa Voisin, « De la paix à la guerre, de la fiction au documentaire. Alexandre Dovjenko et Youlia Solntseva », *Conserveries*

d'archives qui permettra aux cinéastes de réaliser les portraits des dignitaires nazis et de mettre en perspective l'occupation allemande avec les destructions du pays.

Ce lent et long travail préliminaire révèle toute la complexité de l'entreprise soviétique. Tournages en extérieur, réalisation de films complémentaires, compilation de vues et d'images d'archives nécessaire au montage final : le processus de production du film comprend plusieurs étapes qui se superposent les unes aux autres. À cela, il faut encore ajouter les rebondissements politiques qui perturbent le travail de l'équipe. Si les tournages se poursuivent sans interruption pendant les onze mois du procès, le projet de film, *Le Tribunal des peuples*, est discuté en haut lieu à Moscou. On remet en question l'intérêt politique de s'engager dans une telle production. Rien ne ressort dans les archives quant aux raisons qui auraient conduit à ce revirement. Les révélations concernant « l'affaire de Katyn », comme les enjeux de politique internationale qui se cristallisent, rendent certainement caduque la réalisation du film<sup>72</sup>. Cela expliquerait les rapports distants et parfois houleux de Karmen avec les dirigeants du Studio – celui-ci envisageant un temps d'abandonner le projet et de passer la main à l'un de ces collègues<sup>73</sup>. En avril, le cinéaste doit défendre et convaincre du bien-fondé de son travail à Nuremberg devant une commission et quelques semaines plus tard un groupe de réflexion est diligenté afin d'envisager la sortie plus modeste d'un court métrage<sup>74</sup>. Il semble donc que le film, ou du moins l'ambition de réaliser un long métrage, ait été effectivement remis en cause au moins une fois. Mais, malgré ces péripéties, la production sera finalement conduite jusqu'à son terme.

S'étalant sur toute la durée du procès, la réalisation du *Tribunal des peuples* demanda un travail continu de la part des équipes moscovite et nurembergeoise. Fait remarquable, une partie de la postproduction du film se déroula parallèlement aux tournages réalisés durant le procès. Mais si le travail de sélection et de prémontage des vues est indissociablement lié au filmage, ce dernier dut être adapté aux exigences de l'administration judiciaire. En effet, lors des procès de Krasnodar et de Har'kov, les opérateurs avaient toute latitude pour filmer l'intervention d'un procureur ou enregistrer la parole d'un témoin. Ce ne fut évidemment pas le cas à Nuremberg. Nous évoquerons ici les contraintes auxquelles durent faire face les cinéastes soviétiques et les dispositions prises par ces derniers pour contourner ce problème.

---

*mémorielles*, 24, septembre 2020, note 41. Sur l'usage des images trophées dans les documentaires soviétiques de guerre, voir Valérie Pozner, « L'usage des images "trophées" dans les films soviétiques », in Pozner, Sumpf, Voisin, eds., *Filmer la guerre*, p. 89-96 et Vanessa Voisin, « "Atrocities" Footage or War Crimes Footage : The Soviet Ambiguity, 1941-194 », in Pieter Lagrou, Ornella Rovetta, Thomas Graditzky, Stanislas Horvat, Pierre-Olivier De Broux, eds., *Defeating Impunity, Promoting International Justice. The Archival Trail (1914-2016)*, La Haye : Springer (à paraître en 2021).

72. Hirsch, « The Soviets at Nuremberg... ». Sur l'épreuve de force que représenta Katyn pour les Soviétiques lors du procès, voir de cette même auteure, « The Katyn Showdown » in Hirsch, *Soviet Judgment at Nuremberg*, p. 320-344.

73. Karmen, « Lettre à A.L. Vinogradova », Muzej Kino, f. 32, d. 1, l. 1-2.

74. R.L.Karmen, « Lettre à la direction du CSDF », août 1946, RGALI, f. 2989, op. 1, d. 441, l. 1-2.

## **Tourner entre quatre murs : les cinéastes soviétiques face à l'administration judiciaire**

À l'extérieur du palais de justice les cinéastes étaient relativement libres d'organiser leurs tournages. Dans l'enceinte de la salle du tribunal, ils doivent respecter un protocole strict. Si elle obtint des conditions d'accès plus favorables auprès du *Signal Corps*, l'équipe de Karmen dut se conformer aux contraintes imposées par l'administration judiciaire américaine. Certes, on permit aux opérateurs de s'installer dans des emplacements répartis aux trois des quatre coins de la salle<sup>75</sup>. Mais, dans la mesure où le matériel qu'ils employaient dérangeait trop (caméras bruyantes et éclairage indisposant les juges), l'administration judiciaire se réservait le droit de refouler les opérateurs à l'extérieur de la salle<sup>76</sup>. Pour remédier au problème du bruit tout en rendant possible une prise de son direct, une cabine insonorisée fut construite dans les semaines qui précédèrent l'ouverture du procès<sup>77</sup>. Située à la gauche des juges, la « cage de verre » permettait d'accueillir jusqu'à deux caméras. Une autre cabine située à la droite du banc des accusés dans une cloison extérieure de la salle permit aussi aux opérateurs d'enregistrer du son. Plus tard, à partir de juillet seulement, des prises de vues en son synchrone furent effectuées depuis des niches situées au-dessus de l'écran central<sup>78</sup>.

Les dispositions prises par Karmen et son équipe semblent à première vue simples et sans qualités remarquables si on les compare à celles des alliés américains<sup>79</sup>. Telle qu'elle apparaît dans le film et les rushes conservés aux archives du film de Krasnogorsk, la salle est quadrillée par un certain nombre de plans fixes et les panoramiques sont assez rares (cf. plan). Ce sont toujours les mêmes, seule leur valeur change alternant plans d'ensemble et vues rapprochées. Ces prises de vues sont effectuées à l'aide d'une caméra Debrie de type « Parvo L », sur laquelle un téléobjectif était parfois monté, et d'une caméra Eyemo 35 mm pouvant recevoir des magasins de 120 mètres<sup>80</sup>. Une fois fixées sur leurs imposants trépieds, ces deux caméras restaient inamovibles. Une première caméra occupa tour à tour trois des quatre coins de la salle. Il semble que les Soviétiques n'utilisèrent pas plus de deux caméras sur trépied et que celles-ci furent déplacées entre les sessions d'un coin à l'autre de la salle en fonction de l'intervention à venir. Les quelques panoramiques découvrant la salle dans son ensemble

75. Le coin situé à la gauche des accusés était réservé aux interprètes et il était impossible d'y placer la moindre caméra, cf. RGAKFD, n° 0-171947.

76. Karmen, « Sténogramme du discours du Lauréat de la prime Stalin... », RGALI, f. 2989, op. 1, d. 190, l. 38.

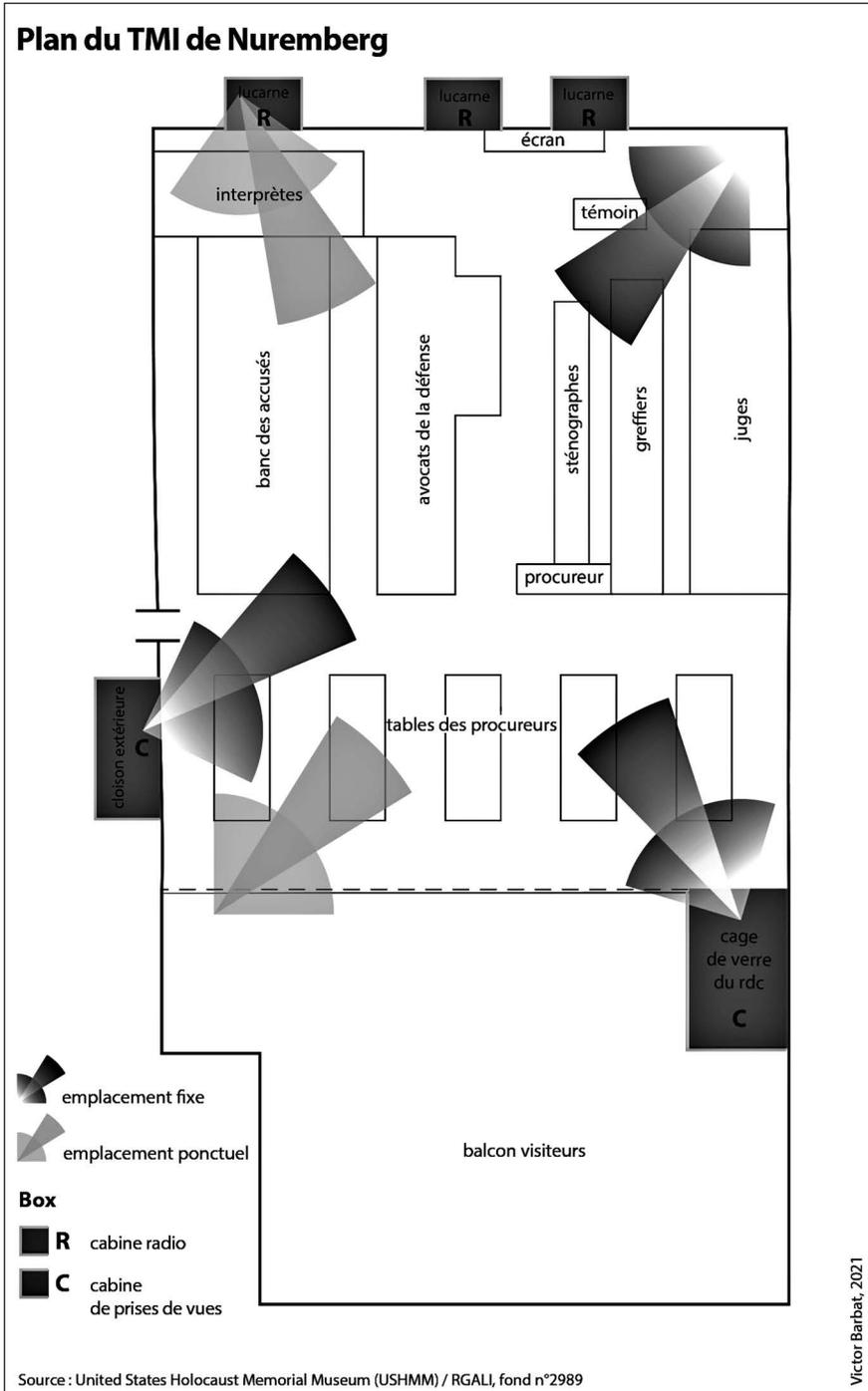
77. Delage, *La Vérité par l'image*. Sur l'aménagement des lucarnes situées au-dessus de l'écran de projection, cf. Hirsch, *Soviet Judgment at Nuremberg*, p. 112.

78. Des tentatives sont effectuées en février mais le son enregistré est inutilisable, cf. « Session du 28 février 1946 », NARA, RG111-ADC-5818.

79. Cf. NARA, l'ensemble des sessions, en partie consultable sur <https://www.archives.gov/>

80. Nous avons pu identifier ce matériel grâce aux innombrables photos de tournage conservées dans les archives du film et de la photographie de Krasnogorsk, cf. RGAKFD, en particulier les cotes n° 0-283585 et B-3005.

III. 9 : Plan de la salle du Tribunal militaire international



ne dévoilent en effet jamais la présence d'aucune autre caméra. Sur un certain nombre de prises réalisées depuis ces positions, Américains et Soviétiques adoptent des points de vue équivalents et parfois même identiques. C'est le cas des vues réalisées depuis la « cage de verre » ou de la cabine extérieure prévue à cet effet. Les cinéastes soviétiques privilégièrent néanmoins certains emplacements, en particulier celui situé au niveau du corner témoin. Il permettait de saisir de trois quarts et de face le pupitre derrière lequel intervenaient les procureurs et les avocats de la défense. Une prise de son direct était toutefois impossible depuis cette position.

Si nous n'avons pas retrouvé d'accord réglementant les procédures de filmage, la confrontation des prises de vues américaines et soviétiques laisse deviner une communauté de gestes révélant une certaine concertation lors de la mise en place du matériel. En effet, le tournage de chaque session nécessitait une préparation particulière : disposition des caméras, essai du son, de l'image, impliquant nécessairement une cohabitation des équipes, voire des échanges de points de vue lors de ces préparatifs. On le remarque d'ailleurs à l'image. Jamais ou presque, une caméra n'entre dans le champ d'une caméra de l'autre équipe. La seconde caméra soviétique est située au balcon. Elle semble en permanence avoir été placée sur le côté opposé à celui de la caméra située en contrebas. De par sa situation en surplomb, cette caméra possède une amplitude assez large. C'est elle qui propose la plupart des panoramiques dévoilant la salle. Elle adopte plus ou moins le point de vue des visiteurs venus assister aux audiences. D'autres vues laissent imaginer l'utilisation d'une troisième caméra qui serait située dans l'une des trois lucarnes surplombant la salle (box radio, cf. plan). Peu nombreuses et de piètre qualité, ces vues seront peu utilisées dans le film. Mais sans doute s'agit-il encore une fois de la même caméra que l'on a déplacée d'une séance à l'autre. La salle est donc quadrillée par au moins deux caméras qui, de par leur situation inversée, peuvent largement balayer toute la salle.

Cependant, un certain nombre de plans n'entrent résolument pas dans cette catégorie. Ce sont des prises réalisées par un opérateur muni d'une caméra légère. Les points de vue sont multiples et proposent une variété de plans hétérogènes. On passe pour ainsi dire par toute l'échelle des plans : de la vue d'ensemble au plan rapproché serré en passant par le gros plan, plans très abondants qui seront montés dans le film comme des inserts. Surtout, ces plans se caractérisent par leur axe de prise de vues : frontal sur certains accusés et en contre-plongée sur les procureurs lors de leurs allocutions. Ce sont des prises dynamiques qui viennent secouer les vues contraintes par la scénographie du procès. Ces images sont pour la plupart réalisées par Karmen. Il se sert d'une caméra Eyemo 35 mm à trois focales, l'une pour le plan d'ensemble, l'autre pour le plan rapproché et une troisième pour le gros plan (téléobjectif). Ces déplacements caméra au poing, interdits pendant les audiences, étaient effectués en début et en fin de séance. C'est ainsi que l'opérateur réalise lui-même la plupart des plans découvrant les visages des accusés assis sur leur banc. Ces prises de vues furent en partie réalisées lors du tournage exceptionnel du 7 décembre, mais aussi et surtout entre les sessions, par Karmen ou l'un de ses opérateurs. Disséminées ensuite dans le film, elles rendent le montage plus dynamique et soulignent le discours du narrateur lorsqu'il mentionne l'un des prévenus.

Un exemple de ce travail de « mise en forme du matériel » (*organizacija materialov*) se trouve dans la séquence consacrée aux caricaturistes. Pour ce faire, Roman Karmen et Boris Makaseev se placent derrière l'épaule de leurs confrères pour saisir leurs gestes sur le papier de la planche à dessin. Ils réalisent plus tard un contre-champ des artistes observant leurs modèles. Associés aux prises de vues en gros plan des accusés assis dans leur box, ces images serviront de raccord dans le montage final de la séquence consacrée à la presse :

**III. 10-12 : « Les caricaturistes au travail », *Le Tribunal des peuples*, 1946, RGAKFD, n° 5450**



Mises bout à bout pour obtenir la séquence, ces prises de vues sont caractéristiques du travail de prémontage en « tourner-monter » (*snimat'-montažno*) de l'opérateur soviétique. En remettant en scène au moyen d'un montage simple en champ-contre-champ de petits épisodes comme celui-ci, les cinéastes rendent manifeste leur point de vue sur l'événement. Surtout, par-delà son aspect performatif, l'usage de ce mode opératoire montre aussi leur habileté à dépasser les contraintes imposées par l'administration judiciaire et la scénographie du lieu. Cependant, cette stratégie du contournement connaît des limites. Inenvisageables pendant les auditions pour les raisons précédemment évoquées, la plupart de ces prises de vues sont réalisées, comme nous allons le démontrer, en dehors des sessions proprement dites.

### Enquête sur la fabrique des sons et des images soviétiques

L'analyse des archives cinématographiques comme celle du film ne laisse aucun doute quant aux choix effectués par les opérateurs soviétiques. Si quelques plans d'ensemble permettent généralement aux spectateurs du film de situer les procureurs et leurs adjoints dans la salle, leurs interventions sont systématiquement mises en valeur par une prise de vues en contre-plongée et un cadre serré les imposant sur tout l'écran ou presque. Cette représentation type du procureur soviétique est tellement manifeste dans la manière dont elle apparaît au regard du spectateur qu'elle a pu être considérée par certains comme le véritable sujet du film<sup>81</sup>.

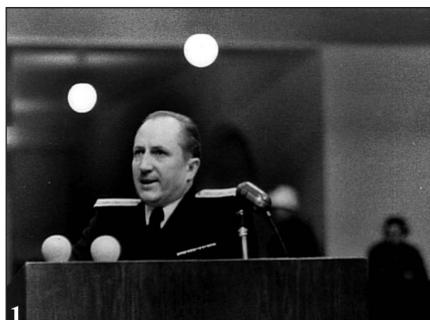
81. Nous pensons ici aux propos du cinéaste Chris Marker dans *Le tombeau d'Alexandre* (1992), mais ce constat concernant l'émergence de ces procureurs-stars a été aussi souligné par de nombreux historiens, cf. par exemple Werth, « La mise en scène pédagogique des grands procès staliniens », p. 142-155.

Comme nous l'avons vu, la figure du procureur s'impose véritablement dans les années 1930 au moment des Grandes Purges. Néanmoins, ce sont les possibilités d'enregistrement sonore qui assureront une place de choix à ces personnages dans les films de procès. Cet élément doit, d'ores et déjà, être pris en compte car la question de la prise de son, véritable problème technique pour les Soviétiques, explique en partie pourquoi ces derniers décidèrent dans le cas de Nuremberg de reproduire entre les sessions ou en studio les interventions de leurs représentants.

Pour se rendre compte de l'importance de ce parti pris et analyser les subtilités de la mise en scène, commençons volontairement par rassembler les prises de vues soviétiques du procureur Roman Rudenko, de ses assistants Yurij Pokrovskij et Nikolaj Aleksandrov et de l'avocat général Lev Šejnin :

### III. 13-16 :

1. Roman Rudenko, 2. Lev Šejnin, 3. Nikolaj Aleksandrov, 4. Yurij Pokrovskij



Mis bout à bout, ces plans posent plusieurs problèmes, à la fois du point de vue de leur réalisation technique, mais aussi de par leur manque de cohérence sur le plan esthétique. Bien que les angles de prises de vues soient ici assez différents, on peut distinguer deux esthétiques distinctes concernant l'éclairage. Alors que les procureurs Rudenko et Pokrovskij baignent dans une lumière homogène découvrant dans une perspective estompée le fond de la salle d'audience, le procureur Aleksandrov et l'avocat Šejnin apparaissent sur un fond noir et un faisceau lumineux concentré

éclaire distinctement leur visage. Ce contraste est pour le moins surprenant. Si l'on suppose, comme il conviendrait, que ces prises de vues ont été réalisées au moment de leur intervention au tribunal, il n'y a aucune raison pour que, filmés de cette manière, certains apparaissent sur un fond noir quand d'autres ressortent en pleine lumière. Par ailleurs, si les plans montrant les interventions de Nikolaj Aleksandrov et de Lev Šejnin posent effectivement question quant aux conditions de leur réalisation, celui du procureur général Rudenko ne s'affranchit pas non plus d'une telle question – nous y reviendrons un peu plus loin. Pour le moment, la seule comparaison des plans met en évidence l'utilisation d'une source lumineuse artificielle indépendante de la lumière ambiante de la salle qui est manifestement éteinte. L'utilisation de sources lumineuses secondaires (ou « d'appoint » comme disent les professionnels) suggère qu'il s'agit d'un enregistrement réalisé sinon en studio du moins en dehors de la session que le plan est censé illustrer. Dans le cas d'Aleksandrov, l'artifice est encore plus flagrant lorsque l'on découvre le contre-champ :

**III. 17-18 : « N. Aleksandrov interpellant F. Sauckel », *Le Tribunal des peuples*, 1946, RGAKFD, n° 5450**



Le procureur soviétique regarde en direction du banc des accusés d'où l'accusé Sauckel répond à ses questions. À ce moment précis, Aleksandrov interpelle le prévenu au sujet du nombre de personnes déportées en Allemagne pour le travail forcé. La prise de vues présentant la réponse de Sauckel contraste encore une fois fortement au niveau de l'éclairage : le prévenu apparaît dans la lumière ambiante de la salle. Cette incohérence laisse supposer que ces deux plans ont été réalisés à des moments et dans des conditions bien distinctes. Le regard porté par Šejnin est beaucoup plus difficile à déterminer et nous n'avons ici aucun contre-champ. *A priori*, étant donné l'angle de prise de vues et bien qu'il semble s'adresser aux juges dans son discours, son attention devrait se porter en direction du banc des accusés. Mais son regard plongeant ne porte pas assez loin et vise en fait directement l'objectif de la caméra. Ces trois éléments – le fond noir, le contre-champ sur Sauckel et le regard-caméra de Šejnin – indiquent assez clairement que ces interventions ont fait l'objet d'une reconstitution.

Les différences sont aussi assez nettes au niveau du son. Dans les prises de vues de Rudenko et Pokrovskij le son, bien que de mauvaise qualité, est plein. On entend dans le fond le bruit de la salle. Le son des voix de Šejnin et Aleksandrov est quant à lui très clair. On entend presque l'écho d'un vide : serait-ce celui de la salle vide ou celui du studio ? L'analyse de la trente-quatrième bobine des rushes du film nous apporte une réponse définitive. On y voit l'avocat général jeter plusieurs regards vers la gauche, reprendre son souffle puis commencer son exposé après qu'une voix à l'extérieur du cadre ait lancé : « Silence (on tourne) ! »<sup>82</sup>.

**III. 19 : « Silence (on tourne) ! », Archives cinématographiques du procès de Nuremberg, RGAKFD, n° 6857, bobine 4**



Rappelons que dans les conditions du tournage de telles prises de vues en son synchrone s'avèrent impossibles. Seules les caméras situées dans les cabines prévues à cet effet permettent d'enregistrer du son synchrone. Cette injonction lancée hors-cadre lève le doute sur l'hypothèse d'une postsynchronisation. Compte tenu des éléments en présence, nous pouvons en conclure que ces deux prises de vues (celle présentant Šejnin et celle montrant Aleksandrov) ont été réalisées en studio. Notons encore que nous serions arrivés à la même conclusion en comparant ces images aux minutes du procès. Dans le film, Aleksandrov dit :

Accusé Sauckel ! Révélez enfin le nombre de personnes provenant des territoires occupés et emmenés en Allemagne comme esclaves ! En jugeant par vos propres documents, je vous annonce que ce chiffre est proche de neuf millions de personnes. Le reconnaissez-vous ?

Les minutes du procès ne font aucunement mention d'une telle réplique. S'il est bien question de connaître le nombre de personnes déportées en Allemagne, le chiffre de neuf millions est obtenu par déduction après une discussion à bâtons rompus avec le prévenu : « Donc 7 000 000 plus 2 000 000 cela fait 9 000 000,

82. Cf. « Archives cinématographiques du procès de Nuremberg, 1945-1946 », RGAKFD, n° 6857, bobine 34.

est-ce bien cela ? » (cf. Aleksandrov)<sup>83</sup>. Il y a donc eu réécriture du texte original prononcé par le procureur. Ce raccourci qui tranche avec une série d'altercations difficiles de retranscrire en l'absence de l'accusé, s'explique probablement, d'un point de vue purement cinématographique, par la volonté de présenter les procureurs en parangon de justice. D'où encore le geste du doigt pointé vers l'accusé qui a sûrement lui aussi été ajouté à la demande des cinéastes. Cette déduction par recouplement est beaucoup plus difficile à obtenir dans les autres cas en présence. Il nous faut ici continuer de scruter les images à la recherche d'autres détails...

Qu'en est-il donc des interventions filmées de Rudenko et de Pokrovskij ? Malgré leur indéniable cohérence visuelle avec le lieu de tournage, il semble qu'elles appartiennent aussi à un régime de représentation qui leur soit propre. En effet, le point de vue adopté par l'opérateur soviétique contraste fortement avec les possibilités de tournage qui lui étaient offertes. Une comparaison avec les archives cinématographiques américaines révèle un surprenant faux raccord qui permet de douter de la concomitance des deux prises de vues<sup>84</sup>. Car nous possédons là, ce qui est rare, à l'instant même où le procureur Rudenko prend la parole, à la fois les points de vue américain et soviétique :

**III. 20-21 : 1. Rudenko de dos, session du 8 février 1946, NARA, RG111-ADC-5839 ;  
2. Rudenko de face, RGAKFD, n° 5450**



La prise de vues américaine présente le procureur de dos au milieu de la salle quand, du côté soviétique, il nous est montré de face, plein cadre, en contre-plongée. D'une vue à l'autre, on remarque que les lampes de traduction présentes au premier plan sur la prise de vues soviétique sont absentes du plan américain. L'apparition-disparition de cet élément remet en cause la simultanéité des prises de vues et par conséquent la coprésence des deux opérateurs au moment de l'enregistrement. Il y a donc un opérateur fantôme, mais lequel ? L'opérateur du *Signal Corps* se situe dans « la cage de verre », un box spécialement conçu pour réaliser des prises de

83. Cf. « Audience du 30 mai 1946 », *Procès des grands criminels...*, vol. 15, p. 139.

84. Cf. « Session du 8 février 1946 », NARA, RG11-ADC-5839.

vue en son synchrone. Depuis cet endroit, il filme en continu (ou presque) toute une partie de la session. Alternant plans d'ensemble et plans moyens, la caméra balaie la salle allant de Rudenko aux accusés et inversement. L'opérateur soviétique utilise quant à lui une focale courte et se situe à quelques mètres seulement de sa cible. En théorie, le matériel utilisé dans cette position, forcément une caméra légère, ne peut lui permettre d'enregistrer du son.

Toutefois, on peut ici supposer que la prise de vues soviétique a été postsynchronisée. Quoiqu'il en soit, l'opérateur soviétique devrait *a priori* se situer exactement dans l'axe de prise de vues de la caméra américaine. Or, il n'apparaît pas à l'écran. Comme dans le cas des plans illustrant les interventions du procureur Aleksandrov et de l'avocat Šejnin, ces détails laissent penser que cette prise de vues n'a pas été réalisée au moment de l'intervention du procureur. Mais contrairement à ces plans et compte tenu de la présence de l'architecture à l'arrière-fond, on peut supposer que l'enregistrement s'est tout de même déroulé dans l'enceinte de la salle d'audience entre deux sessions ou lors d'une pause. Bien qu'aucun contre-champ ne nous permette de l'affirmer avec certitude, les prises de vues du procureur Pokrovskij semblent aussi appartenir à cette série. En outre, une archive papier corrobore cette hypothèse. Dans une lettre envoyée à Anna L'ovna Vinogradova, l'assistante monteuse de Svilova, Karmen évoque bien la réalisation de tournages complémentaires (*dos'emki*) :

J'ai réenregistré dans la salle vide une partie de nos interventions [celles des procureurs soviétiques] – sans cette tension causée par l'intervention des traducteurs, c'est-à-dire avec le bon tempo et un bon timbre de voix.<sup>85</sup>

Cette remarque en dit long sur l'intérêt porté par le cinéaste sur la qualité sonore de son futur film. Mais insistons ici d'abord sur un point. Nous avons affaire à trois générations d'images distinctes réalisées dans des temps et des circonstances différents : les prises de vues américaines réalisées au moment de l'intervention des procureurs au procès, celles réalisées dans la salle du tribunal entre les sessions (Rudenko-Pokrovskij) et celles réalisées en studio à Moscou (Šejnin-Aleksandrov).

Comment expliquer un tel choix et surtout comment l'interpréter ? Pour tenter de répondre à ces deux questions et éviter l'écueil, à notre avis trop simpliste, qui fait entrer les opérateurs soviétiques dans la catégorie des faussaires, il faut insister sur le fait que ce parti pris de mise en scène relève avant tout d'une manière de faire conventionnelle, voir protocolaire pour l'époque. Elle n'a d'ailleurs pas choqué les Américains qui, eux-aussi, se sont adonnés à cette pratique pour représenter comme il se devait le procureur général Robert Jackson<sup>86</sup>. Cette pratique est née dans les années 1930 avec l'apparition du cinéma sonore. En Union soviétique, comme dans de nombreux pays, l'enregistrement du son direct posa des difficultés techniques

85. Karmen, « Lettre à A.L. Vinogradova », Muzej Kino, f. 32, op. 1, d. 1, l. 1-2.

86. Sylvie Lindeperg, *L'emprise du visible*, P. : Payot (à paraître au premier semestre 2021).

parfois insurmontables<sup>87</sup>. En conséquence, il était commun de passer par des procédures de mises en scène spécifiques pour obtenir une qualité sonore suffisante. L'enregistrement studio s'imposa comme la norme pour les événements officiels<sup>88</sup>.

Dans le cas de Nuremberg, le recours à la remise en scène est fortement contraint par la scénographie du lieu, qui ne permettait pas aux opérateurs dans cette position de réaliser des plans en son synchrone, et du protocole judiciaire qui obligeait les opérateurs à se placer dans la cage de verre, la cabine extérieure donnant sur la salle ou le corner témoin situé à la droite du bureau des juges (cf. plan de la salle). Si elles ne mettaient pas particulièrement en valeur les procureurs, ces positions offraient de plus des vues de piètre qualité : le son grésillait et l'image était terne. Contrairement aux prises de vues américaines, les enregistrements soviétiques effectués depuis ces positions souffrent de nombreux défauts et notamment d'un manque de netteté. Outre les problèmes de son, le manque de lumière et la faible sensibilité de la pellicule utilisée semblent avoir joué un rôle important dans la mise au rebut d'un certain nombre d'images. De surcroît, comme l'indique Karmen dans sa missive, l'intervention des traducteurs, qui demandaient fréquemment aux intervenants de ralentir leur débit et les obligeaient parfois à se répéter, perturbait l'enregistrement et pouvait par conséquent nuire à la future bonne réception du film. Le message délivré en aurait été, pour ainsi dire, brouillé. Il fallait donc, en tout état de cause, trouver une solution à ce problème qui risquait d'entamer le discours porté par l'œuvre.

Ces explications ne sauraient donner entière satisfaction ni même nous faire prendre la mesure de la signification de ces enregistrements. En effet, cette solution à un problème d'abord technique est aussi une proposition de mise en scène. Rappelons l'aspect idéologique du travail du cinéaste soviétique. Loin de simplement enregistrer un événement, les opérateurs ont pour mission de le transfigurer, c'est-à-dire de le saisir en proposant une certaine « vision du monde » (*mirovozzrenie*). Dans de précédentes recherches, nous avons souligné les rapports complexes et ténus qui lient opérateurs et photographes à l'écriture d'une histoire soviétique<sup>89</sup>. La valeur historique de l'image cinématographique en tant que document relatant un fait et sa capacité à raconter une histoire devaient être pris en compte par Karmen et son équipe. Il fallait retranscrire l'événement et lui donner un sens et une couleur précise, c'est à dire en l'inscrivant dans un modèle de représentation spécifique.

---

87. Sur l'histoire des débuts du cinéma sonore en URSS, lire Valérie Pozner, « La référence hollywoodienne dans le cinéma soviétique entre 1928 et 1930 », in Christophe Gauthier, Anne Kerlan, Dimitri Vezyroglou, eds., *Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien : France, Allemagne, URSS, Chine, 1925-1935*, P. : Nouveau Monde Éditions, 2013, p. 49-70.

88. Pour ne citer qu'un cas parmi tant d'autres : le célèbre discours de Stalin en janvier 1942 que l'on retrouve dans le film *Leningrad en lutte* fut postsynchronisé. Sur l'usage du son pendant la guerre à l'Est, lire Jeremy Hicks, « Synchronous Sound and Testimony », in Hicks, *First Films of the Holocaust*, p. 69-71.

89. Barbat, « Roman Karmen, la vulgate soviétique de l'histoire... ».

Ce modèle avait été fixé par la production de films de procès dans les années 1930. La représentation des procureurs en contre-plongée était attendue et convenue d'avance. Elle avait pour objectif de magnifier la présence des magistrats, mais aussi de distinguer leurs réquisitoires de ceux de leurs concurrents occidentaux. Dans les archives américaines du NARA et dans le film de l'OMGUS, *Nuremberg und seine Lehre* (1947), les procureurs, comme du reste les avocats de la défense, apparaissent quasi systématiquement de dos. Ils sont filmés depuis la cage de verre<sup>90</sup>. Lors des audiences, si les opérateurs américains et soviétiques étaient réunis et travaillaient parfois de concert, leurs regards sur l'événement ne devaient pas converger. Pour les Soviétiques, les vues des procureurs ou de l'avocat général interpellant les prévenus devait tenir lieu d'emblème. Il s'agissait de produire une image qui fasse sens dans l'ordre des représentations soviétiques. C'est toute la raison d'être de cette double série de prises de vues, dont l'objectif était de traduire esthétiquement un événement historique afin de le rendre conforme à l'idéologie soviétique.

## Conclusion

Lorsque nous filmions du temps de la guerre, nous annoncions à chaque réunion officielle et nous écrivions dans tous les articles que nous signions, qu'un jour nous présenterions ces *documents* au tribunal des peuples. Toutefois, ces jours à venir étaient très lointains, vagues. Mais voilà que la victoire arriva et, avec elle, le tribunal des peuples... et nous, opérateurs d'actualités, pûmes voir dans la salle obscure du tribunal, les visages des accusés assis sur leur banc regardant les terribles atrocités qu'ils avaient perpétrées.<sup>91</sup>

En projetant lors du procès *Les Documents cinématographiques*, Karmen et son équipe présentaient, pour le compte de l'accusation soviétique, un ensemble d'images preuves censées démontrer la culpabilité des dirigeants nazis. Prenant quelques libertés avec la réalité des faits, les cinéastes s'appuyaient sur un savoir-faire, la mise en scène et le montage, pour recomposer cet événement dans le film sur le procès. Le procureur Pokrovskij n'avait jamais directement présenté ces images devant les juges, comme cela était sous-entendu dans *Le Tribunal des peuples*<sup>92</sup>. Les prises de vues sélectionnées par Karmen et Svilova n'avaient pas été réalisées lors de la projection du film. Il s'agissait là d'une reconstitution et ce, en dépit du fait que les « personnages » en présence étaient les véritables acteurs du drame.

---

90. Les plans où le procureur général Robert Jackson apparaît de face correspondent pour l'essentiel à une prise de vues réalisée depuis l'une des lucarnes (box radio) situées au niveau des plafonniers. Sur les tournages réalisés côté américain, cf. Lindeperg, *L'emprise du visible*.

91. Cf. « Sténogramme de la discussion autour du film de Roman Karmen, *Le Tribunal des peuples...* », RGALI, f. 2091, op. 2, d. 663, l. 5.

92. Cf. note 53.

Ce hiatus entre d'un côté les faits et de l'autre la manière dont ils sont représentés oblige l'historien à reconsidérer les sources visuelles et sonores soviétiques à l'aune d'une histoire des formes et des pratiques liées à la mise en images des procès en URSS. Comme nous avons tenté de le montrer, la réalisation des prises de vues et du film *Le Tribunal des peuples* s'inscrit en continuité d'un modèle de représentation qui émerge au début années 1930. Si le procès filmé des Socialistes révolutionnaires fait encore figure d'expérimentation sans lendemain en 1922, la production de véritables films lors des procès de Šahty (1928) et du Parti industriel (1930) amorce un tournant dans la représentation ce type d'événement.

Dans ces premiers films de procès, les prises de vues de l'opérateur soviétique mettent en lumière la culpabilité des accusés en opposant leur image à celle du procureur et des juges qui, montrés dans des pauses avantageuses, s'adressent à la caméra pour délivrer leur message. La réalisation, au demeurant plutôt sobre, consiste à montrer un événement faisant l'apologie d'une justice révolutionnaire aux vertus prétendument pédagogiques. Au-delà des modalités spécifiques de mise en scène liées au contexte de production, la confrontation entre procureurs et prévenus se trouve au cœur de la rhétorique des deux films. S'il pose problème et oblige les cinéastes à retourner certaines scènes, l'usage du son synchrone renforce cette tendance comme l'attestent les productions réalisées à l'occasion du troisième procès de Moscou en 1938.

Le recours au montage d'images réalisées par les opérateurs du front pendant la guerre témoigne d'un renouvellement dans l'évolution des formes de la représentations des procès. La mise en scène qui consiste, le plus souvent par les moyens du montage, à mettre les criminels en face de leurs forfaits, devient une forme convenue de la représentation de guerre dès 1942. Le principe de cette mise en accusation par l'image, procédé complexe qui combine à la fois stratégie de tournage et procédure de montage, se répand dans l'ensemble de la production à partir de 1943 et devient de fait le principal *modus operandi* des documentaires de montage et de la nouvelle vague de films de procès.

Si l'insertion de séquences d'images d'atrocités apparaît timidement dans le film sur le procès de Krasnodar, elle est déjà un élément central dans le film sur le procès de Har'kov. Dans *Le Tribunal des peuples*, la part d'images d'atrocités et d'archives montées pour illustrer la culpabilité des accusés représente près d'un tiers du film. La reconstitution d'un événement et le réenregistrement de certaines interventions des procureurs ne s'expliquent pas seulement en raison de problèmes techniques liés à la prise de son ou par des dispositions contraignantes imposées par l'administration judiciaire. Ils répondent avant tout aux modalités de tournage, de mise en scène et de montage alors en vigueur. L'usage de tels procédés ne sert pas à tromper le spectateur, mais exprime un point de vue correspondant à une forme convenue de représentation.

En somme, *Le Tribunal des peuples* représente l'expression la plus aboutie d'une forme cinématographique hybride auquel fait écho un ensemble de pratiques qui lui est contemporain. À travers ce film s'était affirmée, en filigrane de la guerre qui se jouait sur les écrans de cinéma, une esthétique de la démonstration par l'image.

Les actualistes soviétiques avaient trouvé dans ces termes à la fois un modèle d'expression et de représentation. Ils devaient, dans leur appel à la mobilisation ou leur condamnation d'un crime, recourir à cette dialectique de la preuve par l'image afin d'exprimer le bien-fondé des positions politiques de leur pays. Ce nouveau modèle devait persister au-delà de la guerre et devenir une référence dans la production et la réalisation de nombreux documentaires de propagande soviétique.

*Labex Création, Arts et Patrimoines (CAP),*

*Institut d'études politiques de Paris (Sciences Po)*

*victor.barbat@gmail.com*