



HAL
open science

Le vieil homme et la cage de verre : Adolf Eichmann et la migration d'une iconographie sous-et surdéterminée

Matthias Steinle

► To cite this version:

Matthias Steinle. Le vieil homme et la cage de verre : Adolf Eichmann et la migration d'une iconographie sous-et surdéterminée. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 2015, Dossier 'Film archives and memory: documents and fictions', 2 (2), pp.275-271. 10.14591/aniki.v2n2.161 . halshs-01196504

HAL Id: halshs-01196504

<https://shs.hal.science/halshs-01196504v1>

Submitted on 23 Oct 2016

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.

Le vieil homme et la cage de verre : Adolf Eichmann et la migration d'une iconographie sous- et surdéterminée¹

L'homme dans la cage de verre hante autant la mémoire que les écrans depuis le procès d'Eichmann à Jérusalem en 1961. Le dernier exemple en date est le film *Hannah Arendt* (2012) de Margarethe von Trotta. La philosophe jouée par Barbara Sukowa, lors de moments de repos, est hantée par les voix du procès. Parallèlement aux documents sonores, la réalisatrice a recours aux images du procès, car, selon elle, « le jeu d'un acteur ne peut produire ce qu'on ressent quand on regarde le vrai Eichmann »². Dès lors, Eichmann n'apparaît dans le film que par le biais d'images d'archives, montées en champ contre champ avec l'actrice principale.

Apparemment, l'image documentaire d'Eichmann – forgée par une multiple mise en scène, notamment celle du réalisateur Leo Hurwitz responsable du filmage du procès et celle d'Eichmann³ – à une qualité spécifique que d'autres images n'ont pas. Si cette spécificité n'est, certes, qu'un « effet d'archives » lié à la réception⁴, elle rend le cas d'Eichmann d'autant plus intéressant en tant que phénomène médiatique. Comme le montre *Hannah Arendt*, la fascination éprouvée à l'égard d'Eichmann est étroitement liée aux images, et à leur circulation, suite à sa capture spectaculaire en Argentine et son procès. Malheureusement, von Trotta ne les questionne pas, ni comme résultat d'une mise en scène, ni dans leur historicité.⁵

La thèse qui, sous-tend cet article, est que l'impact de la forte présence médiatique d'Eichmann sur notre mémoire culturelle n'est pas uniquement tributaire de la gravité des crimes auxquels il a participé, mais qu'elle s'explique également en raison du potentiel narratif, interprétatif et fantasmatique lié à son/ses image/s. On ne peut comprendre le « phénomène Eichmann » sans prendre en compte sa médialité. Celle-ci se caractérise par un fond d'images d'archives extrêmement limité qui est continuellement repris en combinant documents et fictions, à l'instar du film de von Trotta.

L'objectif est donc ici de montrer, à travers la présence cinématographique et télévisuelle d'Eichmann et du motif de la cage de verre, différentes dimensions médiatiques qui entrent en jeu quand on se penche sur le rapport entre archives filmiques et mémoire. 1) Le point de départ est une

¹ A la base de cet article est une communication au colloque international « Le procès Eichmann. Réceptions, médiations, postérités », 7 au 9 juin 2011 à Paris. Merci à Yannis Constantinidès pour sa relecture minutieuse et ses excellentes suggestions.

² « Ich denke, dass ein Schauspieler das nicht leisten kann, was man bei dem echten Eichmann empfindet, wenn man ihn ansieht, ihn beobachtet. » Wydra (2012).

³ Lindeperg et Wieviorka (2008, 1273).

⁴ Baron (2014, 7).

⁵ Floch (2013).

analyse sémiologique des images clefs autour desquelles se sont condensés des narratifs contradictoires. 2) Ensuite, l'article propose un inventaire le plus exhaustif possible des productions filmiques consacrées à Eichmann, qui permet d'avoir une idée des approches différentes et des thèmes dominants à travers l'histoire. 3) Afin de relier les productions filmiques à la mémoire nationale – dans ce cas l'Allemagne – sont analysé en détail trois films sur Eichmann réalisés après la chute du Mur. 4) Enfin, nous discuterons du motif de la cage de verre et de sa migration dans d'autres contextes, qui donne à Eichmann une présence médiatique implicite encore plus large.

1) Eichmann : un « super-signe » à la fois sur- et sous-déterminé

Le procès d'Adolf Eichmann a été déterminant pour dessiner son image et permettre sa présence dans les films. C'est ce procès qui donne un, si ce n'est LE – visage à la destruction des Juifs d'Europe. Il fournit aussi une pléthore d'images, lors de ce procès très médiatisé, dont un résumé était envoyé quotidiennement aux actualités et journaux télévisés du monde entier⁶. En revanche, il n'existe pas d'images animées et très peu de photographies d'Eichmann contemporaines de la guerre. Toute représentation filmique d'Eichmann est donc confrontée à une pénurie et, en même temps, à une abondance d'images et de documents relatifs à ses activités lors du troisième Reich. En même temps, au niveau iconographique, l'avant 1945 et l'après 1960 se résument à une « image-clef » pour chaque époque, deux images qui sont devenues des « super-signes de l'holocauste⁷ ». La première est son portrait en uniforme SS, datant de 1942. Il semble fixer le spectateur avec un léger sourire qui peut paraître cynique⁸ ; l'autre est celle du vieil homme dans sa cage de verre, lors du procès, en 1961. Ces deux « super-signes » renvoient aux deux récits qui se sont cristallisés depuis sa capture pour expliquer le phénomène Eichmann : d'un côté, le jeune SS fier, au sourire presque moqueur, au regard asymétrique, symbolise l'incarnation du mal, le démon capable des pires des crimes en y prenant un plaisir sadique ; de l'autre, l'homme d'âge mur, le visage mangé par ses lunettes, dans l'humiliante cage de verre qui l'expose et le protège tout à la fois ; le père de famille, comptable de la mort, petit bureaucrate qui n'a fait qu'obéir aux ordres, le petit rouage dans la machinerie de destruction nazie bien huilée, bref, la « banalité du mal » selon la formule d'Hannah Arendt devenu lieu commun.

Images 1 + 2 : Les deux « super signes » d'Eichmann

Image 1 : L'officier SS en 1942 (screen capture : *Adolf Eichmann – Der Vernichter*, Guido Knopp, 1998).

Image 2 : L'homme dans la cage de verre lors du procès en 1962 (screen capture : *Adolf Eichmann – Der Vernichter*, Guido Knopp, 1998).

⁶ Voir Shandler (2001) ; Lindeperg et Wieviorka (2008).

⁷ Le terme « *Superzeichen* » est emprunté de Köppen (1997, 146).

⁸ Il s'agit d'une photographie de 1942. Deutsches Historisches Museum, Berlin, F 61/1414. http://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/f61_1414 (consulté le 9/12/2014).

Comparé aux autres hiérarques nazis, on est donc face à une situation iconographique et discursive particulière : matériaux à la fois réduits et abondants, iconographie limitée et codée, signes-clefs qui renvoient à des sémantiques contradictoires. Il en résulte des défis spécifiques pour représenter Eichmann qui est, en tant que sujet filmique, à la fois sur- et sous-déterminé : pour parler de ses activités avant 1945, le recours à l'iconographie produite par le système nazi suppose de déjouer son caractère propagandiste tandis que l'usage des images du procès nécessite « de se dégager de l'image d'ensemble reflétée par les prises de vues du procès car cette image cadre mal avec la responsabilité, certes écrasante d'Eichmann dans le processus d'extermination mais néanmoins exagérée à Jérusalem, puisque l'accusation l'a chargé de la quasi-totalité des crimes commis contre les Juifs.⁹ »

Eichmann est sans doute aussi, après Hitler et aux côtés de Rommel et de Stauffenberg, le représentant nazi le plus traité par le cinéma et la télévision¹⁰. Les réalisateurs de film documentaire mais aussi de fictions ne sont confrontés non seulement à la question des sources visuelles, mais aussi à l'histoire de l'emploi des images d'archives et des différentes mises en scènes d'Eichmann par divers médias depuis son procès.

Les différentes façons d'approcher le « phénomène Eichmann » avec les moyens de l'image animée sont présentes dès les premières productions, réalisées en 1961 : quand les uns essaient de comprendre le personnage à travers sa biographie et grâce aux témoignages de ceux qui l'ont rencontré, d'autres le prennent comme prétexte pour raconter l'histoire de la destruction des Juifs et/ou de la fuite des criminels de guerre nazis après 1945. À côté de l'intérêt historique, c'est l'aspect spectaculaire du personnage, ses crimes et sa traque qui rendent Eichmann cinématographiquement parlant intéressant.

2) Eichmann à l'écran

Le 15 mars 1961, un mois avant l'ouverture du procès, sort en salle la première fiction : *Operation Eichmann* (1961) de Robert G. Springsteen, réalisateur expérimenté de westerns. Cette production américaine qui obéit aux codes hollywoodiens de l'époque a été rapidement tournée pour profiter de l'écho médiatique anticipé du procès. Le titre est trompeur dans le sens où le film ne se réduit pas à la capture d'Eichmann en Argentine, mais consacre sa première partie à ses activités pendant la guerre.

⁹ Maeck (2007, 67).

¹⁰ Julie Maeck constate même que : « Hormis Hitler, c'est l'acteur du III^e Reich le plus représenté [dans le film documentaire] et, son importance « démesurée » au regard des traitements lacunaires de personnages clés dans le processus de destruction, tels Göring, Himmler et Heydrich, tient sans nul doute au retentissement du procès de Jérusalem. » Maeck (2007, 66).

Le premier documentaire sur Eichmann est diffusé à la télévision ouest-allemande le jour de l'ouverture du procès le 11 avril 1961 : *Auf den Spuren des Henkers. Adolf Eichmann* (« *Sur les traces du bourreau : Adolf Eichmann* »¹¹). Dans ce documentaire pionnier, le réalisateur Peter Schier-Gribowsky tente, à partir d'entretiens avec des témoins de l'époque, de savoir qui est l'« homme responsable de la mort de millions de Juifs ». Un deuxième documentaire important est réalisé en 1961 par Erwin Leiser, *Eichmann und das Dritte Reich (Eichmann et le troisième Reich)*, dans lequel le cadre narratif est élargi pour décrire, à partir des activités d'Eichmann, les différentes étapes de la destruction des Juifs.

Les films qui suivent, qu'il s'agisse de documentaires ou de fictions, se caractérisent par le fait qu'Eichmann n'est plus le personnage central ou qu'il n'en est qu'un parmi d'autres (avec des exceptions comme le documentaire *Erscheinungsform Mensch: Adolf Eichmann* [« *Forme d'apparition être humain : Adolf Eichmann* », 1979] de Rolf Defrank, qui n'a pas rencontré le grand public)¹². Tous ces films se concentrent sur trois thèmes : 1) la conférence de Wannsee ; 2) la capture d'Eichmann et 3) le procès à Jérusalem.

1) En ce qui concerne la conférence de Wannsee, Eichmann – le rédacteur du procès-verbal – n'est qu'un acteur parmi d'autres, comme dans la production télévisuelle allemande *Die Wannseekonferenz* (« *La conférence de Wannsee* », 1984) de Heinz Schirk ; suivant le même schéma un *remake* est réalisé en 2001 par Frank Pierson sous le titre *Conspiracy*. Ces films peuvent être qualifiés de docu-fictions, car il s'agit d'une reconstitution avec des acteurs.

2) L'aspect le plus spectaculaire de la vie d'Eichmann est certainement la traque et sa capture finale par les services secrets israéliens en Argentine. Après *Operation Eichmann*, l'enlèvement d'Eichmann a été mis en scène dans divers téléfilms : *The House on Garibaldi Street* (« *La maison de la rue Garibaldi* », 1979) de Peter Collinson et *The Man Who Captured Eichmann (L'homme qui a capturé Eichmann, 1996)* de William A. Graham basé sur le roman *Eichmann in My Hands* (1991). La production israélienne *L'Hidato Shel Adolf Eichmann (Eichmann : le fugitif nazi, 1998)* de Dan Setton avec Gregory Peck comme narrateur inclut aussi le procès à Jérusalem.

3) S'agissant du procès, on trouve d'une part des documentaires, dont le plus connu est certainement *Un spécialiste* (Rony Braumann, Eyal Sivan, 1998), « inspiré de l'ouvrage de Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem, rapport sur la banalité du mal*¹³ ». Des fictions ont également été réalisées, dans lesquelles Eichmann et son procès servent de prétexte et/ou de contexte dramaturgique. C'est le cas de la production est-allemande *Jetzt und in der Stunde meines Todes* (« *Maintenant et dans l'heure de ma mort* », 1963) de Konrad Pätzold. Appartenant au genre du

¹¹ Les titres de films qui n'ont pas été distribués dans un pays francophone sont traduits littéralement, ce qui est indiqué par des guillemets.

¹² Voir Cesarani (2006, 343 et la liste de films sur Eichmann 442).

¹³ Brauman et Sivan (1999, 9). Le film a été vivement critiqué pour des manipulations numériques non visibles pour le public et surtout pour le montage des images d'archives du procès qui fausse certains témoignages. Voir Tryster (2005). Comme il s'agit du film le plus connu sur Eichmann et qu'il mériterait un article à part, il n'en sera pas question ici.

« film antifasciste », cette fiction raconte l'histoire d'une jeune journaliste qui doit couvrir le procès. Mais elle ne le supporte pas et va enquêter sur un meurtre « ordinaire » pour découvrir les liens entre celui-ci et les crimes évoqués à Jérusalem.

Si à la fin des années 1960, « l'image du nazisme commence à évoluer »¹⁴, la série américaine *Holocaust* (1978) de Marvin Chomsky représente une rupture dans les représentations filmiques de la destruction des Juifs d'Europe. Par le truchement du *docudrama*, elle introduit cette histoire dans les salons des familles du monde entier. La représentation des nazis dans *Holocaust* ne correspond pas aux clichés hollywoodiens, selon Judith E. Doneson elle est plutôt une vulgarisation de la thèse d'Hannah Arendt de la « banalité du mal »¹⁵. Si Eichmann apparaît à plusieurs reprises dans la série, le rôle d'Erich Dorf – inspiré par Otto Ohlendorf – est également intéressant : ce jeune Allemand ordinaire qui se transforme en SS zélé, chargé d'organiser l'extermination des Juifs, incarne par ses fonctions administratives le « criminel de bureau » tel que Hannah Arendt a décrit Eichmann¹⁶. Dorf devient le symbole de ceux qui ont planifié et organisé la « solution finale » comme Eichmann lors du procès de Jérusalem. Le rôle de Dorf permet, au prix de certaines incohérences historiques, d'expliquer au spectateur les différentes étapes du processus d'extermination, ce qui correspond à l'approche choisie aussi par Leiser dans *Eichmann und das Dritte Reich*.

Suite à *Holocaust*, la forme du *docudrama* à l'américaine se popularise comme forme de communication de masse de l'histoire ayant recours à la fiction, l'appel aux émotions et à rendre visible les crimes¹⁷. En 1981, Serge Daney écrit que le docu-drame américain est « la forme par excellence, voire de la seule forme, à travers laquelle le grand public pouvait s'intéresser à de grands sujets »¹⁸. De ce fait, « il y a là une responsabilité immense », car « les docu-drames touchent des millions de gens, leur version des faits devient *la version*¹⁹ ». Sans vouloir entrer dans le débat sur le statut hybride du docu-fiction²⁰ – entre promesse d'authenticité du « docu- », libertés artistiques et potentiel de distraction de la « -fiction », émotions du « -drame » au sens aristotélicien –, c'est le caractère hybride qui pose question par rapport à la représentation de l'Histoire.

Les films sur Eichmann réalisés avant *Holocaust* restent dans les limites des genres établis avec une esthétique permettant facilement de faire la différence entre film de fiction ou documentaire. En revanche, la transposition d'Eichmann à l'écran après *Holocaust* a souvent recours à différentes stratégies du docu-fiction où la reconstitution joue un rôle prépondérant et où l'authenticité des faits

¹⁴ Friedländer, 10.

¹⁵ Doneson, 157.

¹⁶ Par contre leurs motivations sont différentes : pendant qu'Eichmann était un antisémite convaincu et nazi de la première heure, Dorf devient progressivement, et pour plusieurs raisons, antisémite et national-socialiste. Maeck (2009, 134).

¹⁷ Paul (2010, 19).

¹⁸ Daney (1981, 13).

¹⁹ Daney (1981, 14).

²⁰ Voir Steinle (2010).

et des personnages est soulignée. L'un des premiers exemples est la production allemande *Die Wannsee-Konferenz* de 1984, annoncée sous l'appellation de *Dokumentarfernsehspiel*, « téléfilm documentaire ». Le seul document de cette conférence étant un protocole de 15 pages, il est évident que réaliser un film de 85 minutes sur cette base implique une part de fiction importante qui n'est pas avouée. Ainsi le film a-t-il été sévèrement critiqué²¹, mais a aussi reçu des prix importants.

3) Eichmann à l'écran dans une Allemagne unifiée

Ce n'est qu'après la chute du Mur de Berlin que sont produits de nouveaux films centrés sur Eichmann. Ces films s'inscrivent dans les changements géopolitiques, consécutifs à la fin de l'ordre mondial bipolaire qui régnait depuis la défaite de l'Allemagne en 1945. Avec l'unification en 1990, les Allemands doivent redéfinir leur identité nationale ainsi que le rôle joué par l'Allemagne sur la scène internationale. Cette césure avec l'unité rétablie semble avoir tiré un trait définitif sur la Seconde Guerre mondiale. Il en résulte en Allemagne une « nouvelle culture de la mémoire »²² qui se développe dans les années quatre-vingt-dix. On parle désormais d'une « nouvelle normalité » permettant une identité nationale qui ne devrait plus être différente de celle d'autres pays. Le passé n'est plus perçu comme une hypothèque qui pèse sur le présent, ce qu'a exprimé l'ancien chancelier Gerhard Schröder parlant du monument pour les Juifs assassinés à Berlin comme d'« un endroit où l'on aime bien aller »²³. De cette « nouvelle normalité » et d'un rapport « décomplexé » à l'histoire résulte dans la représentation du nazisme l'emploi de plus en plus libre de grands moyens dramatiques et esthétiques. Si cette tendance existe depuis les années soixante-dix²⁴, la différence est que des films importants sont produits désormais par la télévision publique sous forme de *Dokudrama* insistant sur leur valeur pédagogique.

Le fait que la plupart des films sur Eichmann aient été réalisés après la chute du Mur en Allemagne s'explique par le fait qu'Eichmann et son histoire représentent toujours un défi pour la mémoire nationale : dans une Allemagne fière d'être une « démocratie réussie », d'après l'expression de l'historien Edgar Wolfrum²⁵, ayant tiré les leçons du passé, le procès d'Eichmann en Israël rappelle qu'aucun important représentant nazi n'a été condamné en Allemagne de l'Ouest. Alors que Hitler et d'autres dirigeants morts en 1945 ou condamnés à Nuremberg permettent de maintenir le mythe d'une année zéro qui domine dans les docu-drames allemands avec leur vision victimaire²⁶, le cas

²¹ Son authenticité a été remise en question ; on a notamment reproché au film le fait qu'Eichmann y joue un rôle plus important que celui qu'il avait à ce moment. Voir Höhne (1984).

²² Wolfrum (2003, 33).

²³ Leggewie et Meyer (2005, 3).

²⁴ Voir Kaes (1992, 22).

²⁵ Wolfrum (2006).

²⁶ Voir Steinle (2013).

Eichmann renvoie à la responsabilité des Allemands dans la destruction des Juifs et des continuités après 1945.

Par la suite nous allons nous concentrer sur les trois films avec la personne d'Eichmann au centre réalisés à partir des années 1990 dont la forme et le discours sont révélateurs de mentalités et qui montrent non seulement les limites, mais aussi les possibilités du docu-fiction.

Adolf Eichmann, l'exterminateur (1998) entre monstrueux et banalité de la banalité

En Allemagne, après une première vague de films sur Eichmann à l'époque de son procès, ni lui, ni d'autres fonctionnaires nazis (sauf les « vedettes » mentionnées en haut) n'ont fait l'objet de films grand public. Ainsi la ZDF, la deuxième chaîne publique, sous la direction de Guido Knopp comblera cette lacune au milieu des années 1990 avec deux séries sur *Hitlers Helfer (Les Complices d'Hitler, I. 1996, II. 1998)*²⁷, dont le deuxième volet consacre une émission à *Adolf Eichmann – Der Vernichter (Adolf Eichmann, l'exterminateur)* réalisée par Jörg Müllner et Stefan Simons²⁸.

Cette émission est à l'image des autres volets de la série réalisé dans le style documentaire popularisé par Guido Knopp au sein du département d'histoire contemporaine à la ZDF²⁹ : les films sont dominés par un commentaire en *voice over* qui véhicule l'essentiel de l'information et indique comment lire les images ; le texte, quant à lui, se caractérise par des phrases courtes avec des formules-choc, des images d'archives souvent sorties de leur contexte, une musique dramatique pour susciter l'émotion du spectateur, des bribes de témoignages ou de spécialistes ne sont là que pour confirmer le commentaire, et un visuel très marqué par les moyens de manipulation d'images des années 1990 avec des effets d'inversion de l'image en négatif, de solarisation, des ralentis, etc.

Dès le début d'*Adolf Eichmann – Der Vernichter* est exposée la vision d'Eichmann qui sera celle du film, une combinaison entre banalisation et diabolisation : d'un côté, le monstre qu'évoque Gabriel Bach, l'adjoint du procureur Gideon Hausner, voyant dans les yeux d'Eichmann un regard de tigre. De l'autre, la banalité... non du mal, mais la banalité de la banalité : il est attesté qu'Eichmann souffrait d'un complexe d'infériorité dû au fait qu'il n'avait pas réussi à l'école et qu'au *Reichssicherheitshauptamt* (RSHA), tous les postes de cadres étaient occupés par des individus diplômés. Le témoin à charge est Wilhelm Höttl³⁰, ancien officier SS pudiquement présenté dans la

²⁷ La série propose des portraits de Martin Bormann, Roland Freisler, Josef Mengele, Joachim von Ribbentrop, Baldur von Schirach, Adolf Eichmann, Hermann Göring, Joseph Goebbels, Heinrich Himmler, Albert Speer, Rudolf Hess et Karl Dönitz.

²⁸ Diffusion le 7 avril 1998, édition DVD : *Hitlers Helfer II*, ZDF-Video, 2005.

²⁹ C'est par des productions réalisées sous sa responsabilité que des formes caractérisant auparavant la fiction ont été introduites dans le documentaire et que le *Dokudrama* à l'allemande, qui se caractérise par un mélange de reconstitutions, d'images d'archives et de témoignages, est arrivé sur le petit écran en Allemagne, et via Arte en France aussi. L'idéal de Knopp est de promouvoir des films suffisamment compréhensibles et attractifs pour que « M. et Mme Tout-le-Monde », rentrant du travail, aient envie de les regarder et puissent les comprendre afin d'avoir des repères dans l'histoire. Voir Knopp (1989, 15).

³⁰ Voir Klee (2007).

version allemande par un insert comme « collègue d'Eichmann ». Celui-ci explique que le rêve d'Eichmann était d'être reçu par Hitler, qui reconnaîtrait ainsi son engagement³¹. Höttl se trouvait déjà dans le film de Schier-Gribowsky, *Auf den Spuren des Henkers*, présenté d'une manière qui effaçait les trois catégories établies par Raul Hilberg³². Apparemment la ZDF n'a pas progressé depuis les premiers films sur Eichmann en 1961...

Le film s'oppose à la thèse de la banalité du mal en tombant dans l'autre extrême : Eichmann aurait tout organisé et tout prévu. « Les trains d'Eichmann » roulent, « les collaborateurs d'Eichmann » sont sur place, et « le réalisateur derrière les coulisses » n'est autre qu'Eichmann ». Il serait même à l'origine du film sur Terezin tourné par Kurt Geron en 1944 dont les images illustrent le commentaire³³. L'origine particulière des images de Terezin n'est pas mentionnée comme d'ailleurs aucune autre source : en mélangeant sans distinction les images de différentes origines et époques, notamment celles de la propagande nazie, de la libération des camps, du procès à Jérusalem et des reconstitutions contemporaines, le film déshistoricise le matériau et le rend uniforme, ce qui, dans le cas d'Eichmann, est particulièrement gênant. Comme nous l'avons noté, il n'y a pratiquement pas d'images de ce dernier. Cette absence de documents est d'ailleurs mentionnée par Simon Wiesenthal – présenté par une incrustation comme « Eichmann-Jäger », « chasseur d'Eichmann » – expliquant qu'Eichmann, quand il a été photographié, s'est mis en colère et a essayé de détruire l'appareil.

Le film opte pour l'affirmation illustrative des images d'archives et quand il s'agit d'images « usées », ce qui est le cas des deux « super-signes » caractérisant Eichmann – la photo en uniforme SS de 1942 et le vieil homme dans la cage de verre –, la réalisation tente de les « rafraîchir » et de les rendre plus spectaculaires, en superposant par exemple la photo de 1942 sur des images contemporaines de trains qui roulent.

Les reconstitutions se caractérisent par l'absence de visages et de jeu d'acteur ; le plus souvent il s'agit de détails montrés en gros plan dans des couleurs saturées contrastant avec les images d'archives en noir et blanc : par exemple, celles qui illustrent le récit de la visite à Auschwitz d'Eichmann montrent des bottes, des détails d'uniformes comme le crâne de mort sur le képi SS, des fils barbelés, des miradors, rassemblant les clichés les plus stéréotypés du cinéma hollywoodien dans la représentation du nazisme et de la destruction des Juifs. Ainsi, les reconstitutions ne servent pas seulement à combler des lacunes visuelles et à permettre des raccords, mais aussi à faire appel à l'univers fictionnel d'un cinéma de genre. Cette logique domine aussi le découpage du film qui privilégie les moments forts dans la vie d'Eichmann. Il en résulte que l'après-guerre, en tant que période historique, est quasiment absente : plus des deux tiers des 52 minutes sont consacrés au

³¹ L'interview avec Höttl est publiée dans Knopp et Müllner (1999, 26-27).

³² Hilberg (1994).

³³ Voir le chapitre 3, « Le chant des fantômes, ou l'art de la contrebande » in Lindeperg (2013).

Troisième Reich, 2 minutes seulement à la fin de la guerre et à la fuite d'Allemagne, 10 minutes à la traque et à l'enlèvement à Buenos Aires et 2 minutes enfin au procès.

Le film n'interroge ni le personnage ni le phénomène Eichmann qui, finalement, demeure un personnage mythique et oxymore, errant dans un *no man's land* herméneutique entre mal absolu et banalité totale. En voulant tout donner à voir, le film reste aveugle sur ce qui pourrait faire son intérêt au-delà d'un montage accrocheur. Malgré ou à sa forme, *Adolf Eichmann, l'exterminateur* a été vu par presque 7 millions de téléspectateurs en Allemagne³⁴.

Eichmann : mari, père, soldat, monstre (2007)

Eichmann est une production britannico-hongroise pour le grand écran, sortie en 2007, dont l'approche et l'esthétique sont assez différentes d'un film télévisuel. Son réalisateur Robert Young est pourtant une référence du petit écran, devenu dans les années 1980/90 le spécialiste du drame télévisuel britannique. Se pencher sur ce film se justifie non seulement par le fait qu'il s'agit de la plus importante production récente sur Eichmann, mais aussi par ce que son casting est international, comprenant notamment des acteurs allemands, ce qui permet de poser la question de la mémoire nationale vu de l'étranger.

Pour que le spectateur ait une idée de ce qui l'attend, au titre bref de *Eichmann* a été ajouté sur l'affiche officielle le sous-titre : « *husband, father, soldier, monster* »³⁵. Le générique du début veut donner des gages de sérieux du film, en citant l'entrée « HOLOCAUST, THE (1933-45) »³⁶ de la *World Encyclopedia* (2001) et l'entrée « EICHMANN, (Karl) Adolf (1906-62) » du *Dictionary of World History*³⁷ (2000), tous deux édités par la prestigieuse Oxford University Press. Un troisième intertitre souligne que ce qui va suivre est basé sur des documents officiels israéliens provenant de l'interrogatoire d'Eichmann³⁸. Fort de cette promesse documentaire et le sous-titre dramatique, tous les ingrédients du *docu-drama* sont réunis. Le casting relativement prestigieux, avec, à titre d'exemple, Stephen Fry dans un second rôle (il joue le ministre israélien Mordecai Tormer), permet aussi de s'attendre à un film « sérieux » dans les limites d'une production grand public.

³⁴ 6,86 millions, signifiant 21% de part de marché. Linne (2002, 95).

³⁵ Sur l'affiche française, le « mari, père, soldat, monstre » est mis plus en valeur tout comme sur la jaquette du DVD sorti en Allemagne. Sur celle-ci, le titre est accompagné de la promesse de raconter « la vraie histoire du criminel le plus recherché du monde » (« *Die wahre Geschichte von Adolf Eichmann dem meistgesuchten Verbrecher der Welt* »). DVD commercialisé par HMH 2008.

³⁶ « Extermination of European Jews and others by the Nazi regime in Germany. The Nazi persecution reached its peak in the 'Final Solution', a program of mass extermination adopted in 1942, and carried out with murderous efficiency by Adolf Eichmann. »

³⁷ « German administrator. He was responsible for carrying out Hitler's final solution and for administering the concentration camps, in which 6 million Jews perished. After the war he went into hiding in Argentina and eluded the Nuremberg Trials. »

³⁸ « The following is based upon official Israeli interrogation manuscripts ».

Par rapport aux autres films déjà réalisés sur Eichmann, le scénario d'*Eichmann* suit une piste qui n'a pas encore été explorée dans des films de fiction en se concentrant sur l'interrogatoire avant le procès mené par l'officier de police Avner Less. « L'intrigue » du film est basée sur la relation qui s'établit entre les deux hommes lors des 275 heures qu'ils passent ensemble. Cette proximité avec le personnage d'Eichmann, qui en rapproche aussi le spectateur, a déjà été mise en oeuvre par Heinar Kipphardt dans sa pièce de théâtre *Bruder Eichmann (Frère Eichmann, 1983)*. Pour exposer le conflit intérieur de l'officier de police, une partie importante du film est consacrée à sa vie privée, montrant à quel point lui et sa famille souffrent de sa mission.

Face à la difficulté de réaliser un film sur Eichmann, en l'absence, ou au contraire, à cause de la pléthore d'images d'archives, Young a fait le choix d'y renoncer (à une exception près, qui est la projection intra-diégétique d'un extrait d'actualité sur Himmler) et de laisser de côté le procès pour raconter l'histoire des activités d'Eichmann avant 1945 avec des flashbacks insérés dans les interrogatoires. Les temporalités sont indiquées par la couleur : un ton sépia-marron pour marquer le présent en Israël de 1960, couleurs vives saturées pour les flashbacks sur le passé nazi. Le choix des couleurs renvoie aussi à l'interprétation contradictoire du personnage d'Eichmann : d'un côté la bête sadique et ses crimes avant 1945, de l'autre côté l'être humain et les côtés sympathiques qu'il manifesta lors de la captivité.

La représentation des activités de l'officier SS remet en question le caractère documentaire ou du moins l'exactitude historique : une séquence le montre par exemple à Budapest en 1943, dans un château, où il attend assis dans un fauteuil en uniforme d'être accueilli par la baronne Ingrid von Ihama. Celle-ci, très belle, fait une entrée théâtrale d'une porte située à l'étage, descend l'escalier, laisse tomber sa robe blanche et s'assoit, nue, sur les genoux d'Eichmann. Ils s'embrassent fougueusement puis conversent :

Eichmann : *In six months I cleansed Vienna from its Jews.*

Baronne : *You didn't go far enough, but you can.*

E. : *I didn't go far enough?*

B. : *About 900.000 Hungarian Jews. You have only killed [?]. You're careless. You let them slip through your fingers.*

E. : *Poland: 3 million Jews. Today none a' left.*

B. : *None?*

E. : *None! And that. 120.000 Germans.*

B. : *Jews?*

E. : *Jews, Jews of course Jews! More?*

B. : *More!*

E. : *700.000 Russians.*

B. : *More.*

E. : *75.000 French.*

B. : *More.*

E. : *100.000 Dutch.*

B. : *More. Not enough.*

E. : *Over four million Jews already processed.*

B. : *Killed. Use the right words or you'll never become a master race.*

La baronne apparaît dans la scène suivante, dans son bureau, avec un bébé juif dans un panier et elle demande à Eichmann de le tuer. Après un échange de regards entre le bébé aux yeux grands ouverts et Eichmann en champ contrechamp, ce dernier le tue froidement d'un coup de pistolet devant sa secrétaire horrifiée.

Images 3 : Le sadique SS en 1943 qui tue de sang froid un bébé (screen capture : *Eichmann*, Robert Young, 2007).

Cette « rencontre du kitsch et de la mort »³⁹, ce mélange de sadisme et nazisme et la fétichisation de l'uniforme SS, renvoient à certains films des années 1970 associant sadisme et nazisme, ce qui a donné en Italie le *sadiconazista*, sous-genre de l'*exploitation film*⁴⁰. Dans son article « *Fascinating Facism* » Susan Sontag pose la question de savoir pourquoi le nazisme, ce système répressif de la sexualité, a pu devenir érotique⁴¹. Dans le cas du *Eichmann* de Young, ce mélange peut s'expliquer par le désir d'attirer le spectateur avec des ingrédients tels qu'une belle femme, de l'érotisme, du *sex and crime*. Au-delà d'une provocation bon marché et malsaine⁴², ces représentations permettent de construire une dramaturgie de la destruction des Juifs et de creuser l'écart entre le « soldat, monstre » et le « mari, père » évoqué dans le sous-titre. Du point de vue humain, le film attribue à Eichmann même une pointe d'humour. Lors d'un pénible examen rectal auquel procède dans sa prison un policier israélien, Eichmann observe : « *It may be not mentioned in the Geneva convention but a little lubricant on the inspection finger would be most welcome.* » A toutes les images d'Eichmann, le film ajoute celle d'un prisonnier qui, grâce à l'humour, conserve sa dignité lors de cet exercice humiliant.

Images 4 : Le bon père en 1961 qui pleure son fils (screen capture : *Eichmann*, Robert Young, 2007).

C'est surtout sa présentation comme un bon père de famille, attentif à ses fils et versant des larmes à l'idée qu'ils vont perdre leur père, qui le rend humain et touchant. Cette mise en scène d'un père affectueux donne à Eichmann le statut d'un personnage tragique. Mais rien n'est fait dans le film pour que l'empathie vienne perturber le spectateur comme dans *Bruder Eichmann* de Kipphardt.

³⁹ Friedländer (1982, 21).

⁴⁰ Stiglegger (1999).

⁴¹ Sontag (1974).

⁴² Selon une critique, la séquence avec la baronne est tellement « *over the top [that] it's unintentionally funny. I kept imagining Mel Brooks and Madeleine Kahn in the roles.* » Weinstein (2010).

Les deux extrêmes, le monstre et le père tragique, sont esthétiquement bien séparés, et la concentration du récit sur l'un ou l'autre de ces aspects a pour conséquence de gommer la dimension politique et historique. En revanche, cette vision « binaire » révèle à quel point le personnage d'Eichmann, grâce à sa sur- et sous-détermination sémantique, peut devenir l'écran de projection de tous les fantasmes.

Le film est également intéressant comme signe de l'évolution transnationale de la mémoire culturelle : le casting d'*Eichmann* indique un changement de la perception de l'Allemagne post-réunifiée. Il s'agit moins de l'acteur principal allemand Thomas Kretschmann (abonné au rôle d'officier nazi⁴³) qui, dans une logique nationale, joue Eichmann, que du rôle de la femme de l'officier de police, Vera Less, jouée par l'actrice allemande Franka Potente. Elle s'était imposée à l'international avec le film *Lola rennt* (*Cours, Lola cours*, 1998), dans lequel sa Lola, courant à travers la ville de Berlin réunifiée, « assume une nouvelle germanité dénuée de tristesse comme de culpabilité, en phase avec la nouvelle modernité anglo-saxonne⁴⁴ ». Une actrice allemande jouant une femme juive d'Israël dont la famille, comme celle de son mari, a été tuée du fait de la folie raciale de l'Allemagne nazie, n'aurait probablement pas été possible avant la chute du Mur. Aussi ce film est-il un indice que, dans la « nouvelle normalité » de la République de Berlin, le passé allemand n'est plus perçu comme une hypothèque pesant sur le présent, du moins dans la production cinématographique internationale.

***La fin d'Eichmann : amour, trahison, mort* (2010)**

Depuis *L'exterminateur* de Knopp, on trouve encore un autre film allemand sur Eichmann produit selon la recette populaire du docu-drame : *Eichmanns Ende. Liebe – Verrat – Tod* (« *La fin d'Eichmann : amour, trahison, mort* »), diffusé le 25 juin 2010 sur l'ARD, la première chaîne publique allemande. Alors que le sous-titre faisait craindre le pire, la critique a été agréablement surprise et a même parlé d'événement télévisuel de l'année⁴⁵. Le producteur du film, le *Norddeutsche Rundfunk* (NDR), l'a mis pendant un an sur Internet comme vitrine de ses exploits.

Le film de Raymond Ley montre les dernières années d'Eichmann en Argentine en se fondant sur les enregistrements d'entretiens avec Eichmann réalisés par le journaliste nazi Willem Sassen à Buenos Aires pendant plusieurs mois, comme l'explique un texte à l'image au début du film⁴⁶. Le sous-titre racoleur se réfère à une histoire d'amour entre la fille de Lothar Hermann,

⁴³ Avant *Eichmann*, Thomas Kretschmann a déjà joué dans sept films un officier nazi, dont dans *The Pianist* (*Le pianiste*, 2002) de Roman Polanski. Depuis il continue, et a aujourd'hui un total de 10 rôles d'officier nazi à son actif.

⁴⁴ Gras (2011, 33).

⁴⁵ Martens (2010). Le film a gagné une Silver World Medal au festival de film à New Yorker 2011. Lors de sa diffusion télévisuelle le film a été vu par 2,49 millions de téléspectateurs, ce qui correspond à 11,2 % part de marché.

⁴⁶ Voir Wojak (2001), Stangneth (2011). Stangneth a été la conseillère scientifique du film.

ancien détenu juif de Dachau, qui a pu quitter l'Allemagne au début des années 40, avec le fils d'Eichmann, ce qui a mis Hermann sur la trace du criminel. Par un montage dense, le film lie trois sphères sur deux continents : celle des nazis et des survivants juifs qui vivent côte à côte à Buenos Aires et le procureur Fritz Bauer en Allemagne qui, informé par Hermann, alerte des diplomates israéliens parce qu'il n'a pas confiance dans les services allemands.

Par ces allers-retours géographiques, le film montre le contraire d'une « traque » spectaculaire : c'est moins une chasse à l'homme qu'une longue et patiente recherche marquée par des hésitations et des erreurs. Et le film valorise l'engagement de Fritz Bauer et de Hermann, généralement absents dans les films grand public consacrés à Eichmann. Même si certains choix sont discutables⁴⁷, la forme du docu-drame permet de rendre sensibles certaines dimensions de la complexité de l'histoire et des personnages.

La plus grande qualité du film réside dans le traitement de l'archive, qui concerne les interviews de Sassen plus que les images. Ponctuant les récits d'Eichmann, les rares images d'archives utilisées dans le film montrent des exactions pendant la guerre et des cadavres dans les camps après leur libération. Leur fonction n'est pas celle de documents preuves, mais plutôt de « monuments » renvoyant à la réalité des crimes, sans toutefois être vraiment nécessaires. La qualité de la démarche du film réside surtout dans la façon dont sont mises en scène les interviews de Sassen : les responsables du film ont souligné lors de sa promotion l'authenticité des dialogues, chaque détail, même les « ehhh » et les « hmmm » ayant été reproduits par les acteurs, ce qui n'est certes pas en soi un gage de qualité⁴⁸. Mais alors que dans la communication autour du film on assura que tout est « absolument vrai, authentique et mot pour mot prouvé⁴⁹ », il n'y a pas dans le film lui-même, mise à part l'indication au début, d'autres marques manifestes de son authenticité ; le film repose pleinement sur la performance des acteurs. A l'instar de guillemets dans un texte écrit, le film signale les citations par le geste de Sassen qui allume le magnétophone qu'on voit de temps en temps à l'image. Non seulement la nature de la source est montrée, mais aussi son contexte de production avec les particularités du cadre social et les intérêts divergents des interlocuteurs. Bien que tous les deux soient des nationaux-socialistes convaincus, ils divergent sur la Shoah : Sassen veut minimiser la destruction des Juifs et la condamne comme « antideutsch », alors qu'Eichmann veut voir son activité valorisée et regrette de ne pas avoir pu aller au bout de sa tâche. Les interviews ponctuent le film en suivant la chronologie de leur enregistrement, ce qui est indiqué chaque fois à l'image par la date et le numéro de la bande. Ainsi le film les inscrit-elles

⁴⁷ On peut certes poser la question de ce qu'apporte l'histoire d'amour des deux jeunes, qui est mise en scène de manière relativement discrète. (Lors de l'enquête autour du film, le réalisateur a retrouvé la fille de Lothar Hermann, Silvia, qui a refusé toute participation au projet. Par contre Ley a parlé une vingtaine de minutes avec le fils d'Eichmann qui semble avoir confirmé les faits). On pourra aussi remarquer des incohérences entre ce qui est montré dans les scènes de fiction et ce qui est dit lors d'interviews.

⁴⁸ Voir NDR (2010).

⁴⁹ « *Absolut echt, authentisch und Wort für Wort belegt* », selon Alexander von Sallwitz, rédacteur au NDR. Sallwitz (2010).

dans la temporalité de l'histoire et souligne leur historicité. Ce ne sont pas des preuves en tant que telles, comme Guido Knopp les a utilisées par exemple, mais des expressions intentionnées qu'il faut questionner et dont la valeur tient moins dans ce qui est dit que dans la manière dont cela est dit, dans le vocabulaire de la LTI, la *Lingua tertii imperii*, la langue du Troisième Reich analysée par Victor Klemperer. *Eichmanns Ende* n'a pas besoin de baronne sanguinaire, ni de « regard de tigre » pour donner une idée de la monstruosité d'Eichmann qui, justement, échappe aux clichés filmiques. C'est aussi pour cela que le film n'a pas recours au premier « super signe » et n'utilise qu'à la fin le deuxième, la cage de verre dans des images d'archives du procès, pour indiquer comment l'histoire s'est terminée ; c'est en se concentrant sur la complexité d'une histoire à un moment précis que le film permet de donner une idée de la complexité de l'Histoire

4) Changement de cadre/cage : migrations d'un « super-signe »

Les films présentés ci-dessus ont montré l'attractivité d'Eichmann ainsi que la force et la faiblesse de différentes approches mélangeant stratégies documentaires et stratégies fictionnelles. Mais, à côté d'une présence médiatique explicite, Eichmann est aussi présent à travers un motif, *le motif* qui le caractérise, celui de la cage de verre. Ce dernier est symboliquement lourd, mais aussi visuellement attractif, car il permet tout un jeu de reflets et de positions de la caméra laquelle, placée dedans ou à l'extérieur de la cage, renvoie tantôt à la position du regard du bourreau, tantôt à celle de la victime.⁵⁰

Il y a d'abord les films qui, dans leur titre déjà, renvoient au motif de la cage de verre. Le plus connu est certainement *The Man in the Glass Booth* (« *L'homme dans la cage de verre* », 1975) d'Arthur Hiller avec Maximilian Schell dans le rôle principal, qui lui valut d'être nommé aux Oscars. Schell incarne un millionnaire juif new-yorkais, survivant de la Shoah, homme excentrique au comportement de plus en plus bizarre. Après avoir été enlevé par des agents des services secrets israéliens, son procès a lieu à Jérusalem. On lui reproche d'être Adolf Dorf, le commandant SS du camp de concentration où sa famille a été tuée. Pour le procès, il est placé dans une cage de verre pare-balles afin de le protéger. Les parallèles avec le procès Eichmann sont évidents, sauf que dans *The Man in the Glass Booth*, l'accusé se défend lui-même et, en se mettant dans la peau de Dorf, trouble le spectateur par ses diatribes grandiloquentes, au point qu'à la fin on doute de sa véritable identité.

⁵⁰ De cette fascination témoigne la pratique de Brauman/Sivan qui, dans *Un spécialiste*, ont incrusté des plans de la salle d'audience « comme reflets sur la paroi en verre de la cage de l'accusé, de façon à réintégrer le public dans le huis clos ». Brauman et Sivan (1999, 95).

La production espagnole *Tras el cristal* (« *Cage de verre* », 1986) d'Agustín Villaronga raconte l'histoire d'un ancien nazi qui a été médecin dans un camp de concentration où il a fait des expériences sur de jeunes garçons qu'il a aussi violés. Par suite d'une tentative de suicide après la guerre, il est dépendant d'un poumon d'acier et vit reclus dans une villa avec sa femme et sa fille en Espagne. Un jour, un jeune homme propose ses services comme infirmier. Il est au courant du passé de son patient et, fasciné par ses crimes, il inverse les rôles et se venge par un excès de violence et de sadisme, auquel le malade doit assister impuissant dans son poumon d'acier (appareil qui est en verre, ce qui justifie le titre). Il s'agit d'un film difficile à supporter, moins par ce qui est montré que par ce qui est suggéré.

Ces deux films exploitent l'ambiguïté du « super-signe » de la cage de verre – protéger d'un côté, enfermer et exposer de l'autre – brouillant la frontière entre bourreau et victime jusqu'à inverser les rôles.

Le film qui va probablement le plus loin dans l'appropriation d'Eichmann comme source narrative comme dans l'utilisation de la cage de verre est la production allemande *Nichts als die Wahrheit* (*Rien que la vérité*), réalisée en 1999 par Roland Suso Richter. Le scénario imagine le retour en Allemagne de Josef Mengele, où un procès lui est intenté. L'ancien médecin SS d'Auschwitz choisit un jeune juriste comme avocat qui, parce que originaire de la même ville que lui, s'est intéressé à son personnage au point d'en devenir une sorte de spécialiste. Ce n'est pas seulement le procès d'Eichmann qui a servi de matrice au film ; des éléments de sa traque ont été adaptés et inversés : l'avocat est enlevé par des néonazis en Argentine pour qu'il y rencontre Mengele et rentre ensuite avec lui en Allemagne. Le procès connaît un rebondissement quand ce dernier, au lieu de nier ce qui s'est passé à Auschwitz, tente de justifier ses actes par l'euthanasie et la volonté d'éviter une mort douloureuse aux victimes.

L'image-clef du procès Eichmann est reprise par ce film et valorisée par la mise en scène : il s'agit d'une cage de verre oblongue, dans laquelle l'accusé se trouve seul face aux juges, généralement filmé de l'extérieur avec les reflets du public dans les vitres. Le film joue avec la réflexivité en mettant en scène le rôle des médias jusqu'à expliquer au spectateur pourquoi le procès est filmé – autre parallèle avec le procès de Jérusalem – alors qu'il est normalement interdit en Allemagne de filmer le travail de la justice. La juge (c'est ici une femme, le film se voulant progressiste) explique qu'en raison de l'importance et de l'intérêt national du procès, elle a autorisé sa transmission télévisuelle. Le film ne montre donc pas seulement les images du procès diffusées à la télévision, mais aussi le dispositif de la régie.

Le film s'inscrit également dans l'histoire du procès Eichmann, en donnant la parole aux victimes : six des neuf témoins sont des survivants dont le témoignage occupe une place importante⁵¹. Mais on

⁵¹ Parmi eux un médecin hongrois qui devait travailler comme pathologiste pour Mengele à Auschwitz et qui est certainement inspiré par Miklos Nyiszlis.

retrouve aussi cette caractéristique du procès des criminels nazis en Allemagne, à savoir la stratégie de la défense visant à déstabiliser les témoins en mettant en doute leur mémoire. Viennent ensuite les témoins allemands : un technicien qui a installé des chambres à gaz à Auschwitz, un médecin expert en euthanasie et la mère de l'avocat qui parle de son expérience en tant qu'infirmière. Les témoins de l'époque correspondent à l'image victimaire qu'ont les Allemands d'eux-mêmes : pendant que le premier souligne qu'il n'a été qu'un plombier accomplissant ce qu'on lui a demandé, la dernière explique qu'elle n'était pas au courant de ce que contenaient les seringues et qu'elle avait démissionné après s'être aperçue qu'elle avait tué deux patients. Son témoignage est pourtant ambivalent. Le fait qu'elle ait pu se soustraire à sa tâche meurtrière montre que cela était possible sans mettre pour autant sa vie en péril – alors qu'après la guerre on donnait la justification contraire –, en même temps, elle renvoie à l'image des Allemands, coupables mais pas responsables qui, finalement, ont eux aussi été victimes du système nazi qu'ils réprouvaient du fond de leur âme. Les choix esthétiques renforcent cette image des Allemands victimes : le témoignage de la mère est par exemple accompagné de la même musique que le témoignage d'une victime juive (les inévitables violons), et les nombreux gros plans de la mère l'assimilent aux survivants juifs⁵².

Lorsqu'à la fin du film, l'avocat de Mengele plaide coupable, contre l'avis de son client, c'est la métaphore d'une Allemagne qui a accompli son travail de mémoire. En somme le cinéma comme machine à réaliser nos rêves, à (re)écrire l'Histoire. Mais, contrairement à *Inglourious Basterds* (2009) de Quentin Tarantino, qui, lui, subvertit les signes-clefs de l'histoire⁵³, *Nichts als die Wahrheit* se les approprie dans un conditionnel de probabilité. Ainsi, la cage de verre, qui représente à la base le procès historique intenté par des Juifs à un responsable nazi de la Shoah, devient le signe distinctif d'une justice allemande qui rattrape ses erreurs et renvoie à l'idée d'une réconciliation avec le passé. Cette réconciliation a lieu à tous les niveaux : celle des enfants avec les parents, à l'exemple de l'avocat avec sa mère qui a participé au programme d'euthanasie ; celle entre Juifs et Allemands, qui est représentée par le couple – la femme de l'avocat s'appelle Rebekka – et leur enfant qui, malgré un attentat dirigé contre la femme, naîtra et sera l'incarnation de cette réconciliation...

Cette vision à la fois négative et positive que représente le retour en Allemagne de Mengele illustre ce paradoxe qui consiste à faire silence sur l'Histoire tout en en parlant⁵⁴ avec des moyens spécifiquement filmiques : même si la parole est donnée aux victimes, qui occupent une place importante dans le film, l'appropriation des signes de la Shoah pour mettre les Allemands dans la

⁵² Vatter (2009, 286-7).

⁵³ Voir Seeßlen (2010).

⁵⁴ Selon l'historien Gerhard Paul, l'actuelle surabondance d'images et d'informations sur l'époque du nazisme serait à la fois symptôme et moyen d'une troisième phase de refoulement du passé, une forme contemporaine de faire le silence (*Beschweigen*). Paul (2010, 31).

catégorie des victimes les vide de leur sens et occulte la spécificité de la destruction des Juifs tout en parlant des crimes nazis.

Nombreux sont les criminels filmés à travers des vitres (une scène standard d'interrogatoire dans des films policiers) ou dans des cages de verre et l'on se demande à quel point il s'agit d'une référence – consciente ou inconsciente – au procès Eichmann. Par exemple, suffit-il que le « *war room* » de l'aviation britannique soit filmé dans la production allemande *Dresden* (*Dresde*, 2006) constamment à travers une vitre, pour que cela évoque la cage d'Eichmann et confère aux militaires britanniques le statut de criminels de guerre comme le constate Tobias Ebbrecht⁵⁵ ? Certes, il s'agit du même réalisateur de *Nichts als die Wahrheit*, et l'on trouve dans ce film sur le bombardement de Dresde la même tendance victimisante de la population allemande. Mais une vitre ne fait pas une cage et il me semble peu probable que le spectateur fasse lui-même cette association.

En revanche, le rapport à Eichmann est plus probable dans *X-Men* (2000) de Bryan Singer inspiré des bandes dessinées Marvel. A la fin du premier volet, Magnéto le méchant est capturé et se trouve emprisonné dans une cage de verre. Sa prison se justifie, certes, par le récit : grâce à des mutations, ce personnage a le pouvoir de manipuler et déformer tout ce qui est en fer - une cage non métallique s'impose donc. Mais le lien avec Eichmann est plus concret dans ce film, car il commence en 1941, dans un camp de concentration en Pologne. Ce sont ses expériences de victime de la folie raciale nazie qui expliquent qu'il soit devenu méchant. Le film hollywoodien pour adolescents apparaît ainsi plus complexe, doté d'un fond plus réflexif que la plupart des films « sérieux » et peut-être également plus authentique dans sa représentation historique.⁵⁶

Si l'attrait cinématographique du motif de la cage de verre se caractérise par sa charge historico-symbolique mais aussi par son potentiel plastique et narratif, ce sont aussi ces aspects du « super-signe » de la Shoah qui ont favorisé son détachement du contexte originel, avec comme résultat qu'il vagabonde à travers les médias, souvent sous des formes contradictoires.

La situation spécifique des sources visuelles et sa détermination par deux « super-signes » opposés rendent la représentation d'Eichmann malaisée dans le documentaire contrairement au docu-fiction qui peut trouver/créer d'autres images. Toutefois, même si les films n'ont pas recours aux « super-signes », leurs récits renvoient généralement aux deux sémantiques contradictoires qui y sont liées. Malgré la banalité de certaines approches, la plupart des films s'adressant au grand public n'ont pas choisi l'interprétation d'Arendt. Entre la banalité de la banalité et le monstre il y a aussi l'espace pour une histoire plus complexe dont témoigne un film comme *Eichmanns Ende*. Malgré les multiples mises en scène de sa fin, Eichmann et la cage de verre vont continuer de hanter les écrans.

⁵⁵ Ebbrecht (2011, 307-8).

⁵⁶ Voir dans ce sens l'analyse de Loewy (2003).

Bibliographie

- Baron, Jaimie. 2014. *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York : Routledge.
- Brauman, Rony et Eyal Sivan. 1999. *Éloge de la désobéissance. A propos d'« un spécialiste » Adolf Eichmann*. Paris : Éditions Le Pommier.
- Cesarani, David. 2006. *Becoming Eichmann: Rethinking the Life, Crimes, and Trial of a "Desk Murderer"*. Cambridge MA : Da Capo Press.
- Daney, Serge. 1981. « Le docudrama américain. » *Cahiers du cinéma*, n° 319 : 13-14.
- Doneson, Judith E. 2002. *The Holocaust in American Film*. 2nd ed. Syracuse, NY : Syracuse UP.
- Ebbrecht, Tobias. 2011. *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld : Transcript.
- Martine Floch. 2013. « Parce que les questions de forme sont aussi des questions de fond. À propos de Hannah Arendt, de Margarethe von Trotta. » *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, Rubrique « Comptes rendus – Films ». Mis en ligne le 27 septembre 2013. http://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=1&rub=comptes-rendus&item=434#haut_page (consulté le 9/12/2014).
- Gras, Pierre. 2011. *Good Bye Fassbinder ! Le cinéma allemand depuis la réunification*. Paris : Actes Sud.
- Hilberg, Raul. 1994. *Exécuteurs, victimes, témoins*. Paris : Gallimard (coll. « NRF »-essais).
- Höhne, Heinz. 1984. « Eine Falle der Betroffenheit. » *Der Spiegel*, n° 5 : 72-80.
- Kaes, Anton. 1992. *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*. Cambridge : Harvard UP.
- Klee, Ernst. 2007. *Das Personenlexikon zum Dritten Reich*. 2^e éd. actualisée. Francfort/Main : Fischer.
- Knopp, Guido. 1989. « L'histoire contemporaine à la ZDF. » *Les Dossiers de l'audiovisuel*, « L'histoire à la télévision ». mars-avril, INA, La Documentation française.
- Knopp, Guido et Jörg Müllner. 1999. *Hitlers Helfer*. Munich : Wilhelm Goldmann Verlag.
- Köppen, Manuel. 1997. « Von Effekten des Authentischen – Schindlers Liste: Film und Holocaust. » In *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*, dir. Manuel Köppen et Klaus R. Scherpe, 145-170. Cologne, Weimar et Vienne : Böhlau.
- Leggewie, Klaus et Erik Meyer. 2005. « Ein Ort, an den man gerne geht ». *Das Holocaust-Mahnmal und die deutsche Geschichtspolitik nach 1989*. Munich : Carl Hanser.
- Lindeperg, Sylvie et Annette Wieviorka. 2008. « Les deux scènes du procès Eichmann. » *Annales*, 63, 6 : 1249-1274.

- Lindeperg, Sylvie. 2013. *La voie des images : Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris : Éd. Verdier.
- Linne, Karsten. 2002. « Hitler als Quotenbringer – Guido Knopps mediale Erfolge. » *Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts*, 17. Jg., Heft 2 : 90-101.
- Loewy, Hanno. 2003. « Der Überlebende als böser Held. X-Men, Comic Culture und Auschwitz-Fantasy. » In *Weiter erinnern? Neu erinnern? Überlegungen zur Gegenwart und Zukunft des Umgangs mit der NS-Zeit*, dir. AK Erinnerungskultur in der Marburger Geschichtswerkstatt, 147-166. Münster : Unrast.
- Maeck, Julie. 2007. *Voir et entendre la destruction des Juifs d'Europe. Histoire parallèle des représentations documentaires à la télévision allemande et française (1960-2000)*. Thèse de doctorat à la Faculté de Philosophie et Lettres : Université Libre de Bruxelles
- Maeck, Julie. 2009. *Montrer la Shoah à la télévision. De 1960 à nos jours*. Paris : Nouveau Monde éditions.
- Martens, René. 2010. « Bekenntnisse eines Schreibtischtäters. » *tageszeitung*, 24/07/2010.
- NDR. 2010. « Spektakulär und authentisch – die Sassen-Interviews », http://www.ndr.de/kultur/kino_und_film/eichmannsende122.html (consulté le 21/07/2010).
- Paul, Gerhard. 2010. « Holocaust – Vom Beschweigen zur Medialisierung ». In *Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre*, dir. Gerhard Paul et Bernhard Schoßig, 15-38. Göttingen : Wallstein Verlag.
- Seeßlen, Georg. 2010. *Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über INGLORIOUS BASTERDS*, Berlin : Bertz+Fischer.
- Sallwitz, Alexander von. 2010. « Absolut echt, authentisch und Wort für Wort belegt », interview avec Alexander von Sallwitz. http://www.ndr.de/kultur/kino_und_film/eichmannsende126.html (consulté le 21/07/2010).
- Shandler, Jeffrey. 2000. « The Man in the Glass Box: Watching the Eichmann Trial on American Television » . In *Visual Culture and the Holocaust*, dir. Barbie Zelizer, New Brunswick: Rutgers UP, 91–110
- Sontag, Susan. 1974. « Fascinating Facism II. » *The New York Review of Books*, 6/02/1975.
- Stangneth, Bettina. 2011. *Eichmann vor Jerusalem. Das unbehelligte Leben eines Massenmörders*, Hambourg : Arche Verlag.
- Steinle, Matthias. 2010. « Le passé du troisième Reich dans le « Dokudrama » du présent allemand. » *Témoigner entre histoire et mémoire*, n° 108 : 88-102.
- Steinle, Matthias. 2013. « « Nous avons tous souffert » : l'usage des signes de la Shoah dans les docufictions allemands contemporains. » In *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, dir. Alain Kleinberger et Philippe Mesnard, 156-174. Paris : Éditions Kimé.

- Stiglegger, Marcus. 1999. *Sadiconazista: Faschismus und Sexualität im Film*. St. Augustin : Gardez! Verlag.
- Tryster, Hillel. 2005. « We Have Ways of Making You Believe: The Eichmann Trial as seen in *The Specialist*. » <http://www.spielbergfilmarchive.org.il/ActivitiesHighEich.htm> (consulté le 9/12/2014).
- Vatter, Christoph. 2009. *Gedächtnismedium Film. Holocaust und Kollaboration in deutschen und französischen Spielfilmen seit 1945*. Würzburg : Königshausen & Neumann.
- Weinstein, Steve. 2010. « Eichmann », EDGE, 29/10/2010, <http://www.edgeboston.com/?111702> (consulté le 12/10/2012).
- Wojak, Irmtrud. 2001. *Eichmanns Memoiren - Ein kritischer Essay*, Frankfurt/Main : Campus Verlag.
- Wolfrum, Edgar. 2003. « Neue Erinnerungskultur. Die Massenmedialisierung des 17. Juni 1953. » *Aus Politik und Zeitgeschichte*, tome 40-41 : 33-39.
- Wolfrum, Edgar. 2006. *Die geglü ckte Demokratie. Geschichte der Bundesrepublik Deutschland von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart : Klett-Cotta.
- Thilo Wydra. 2012. « Margarethe von Trotta über Hannah Arendt: „Das Denken visuell umsetzen“ ». Goethe-Institut, <http://www.goethe.de/ins/ma/de/rab/kul/mag/flm/8898031.html> (consulté le 17/02/2014).