

L'image des interpretes dans les films de l'Holocauste : du casque au visage

XOÁN MANUEL GARRIDO VILARIÑO
Universidade de Vigo, Espagne

I. Introduction

Cet article se veut d'établir un rapport entre l'Holocauste, événement qui a marqué l'histoire du XXe siècle et dont les conséquences se font encore sentir aujourd'hui, et les interpretes, intermédiaires linguistiques qui ont été parmi les premiers à le transmettre de leur voix. Ce rapport ne suppose en aucun cas que l'interprétation dérive directement de cet événement historique, il doit en revanche être considéré dans le cadre de l'organisation à laquelle a été soumis le monde après les atrocités commises lors de la Première et de la Seconde Guerre mondiale.

Notre travail repose sur l'analyse des sources du cinéma, en particulier sur celles du cinéma documentaire présentant le thème de l'Holocauste de façon centrale ou secondaire. La description de l'interprétation et des interpretes n'est pas ici centrée sur leur rôle principal d'intermédiaires, mais plutôt sur la manière dont ils sont représentés dans les films et sur la fonction qu'ils y accomplissent. Nous allons donc tenter de cerner quels sont les éléments de l'interprétation qui y sont filmés, lesquels sont maintenus et quelle est l'image qu'on désire donner des interpretes. Nous allons, entre autres, observer et analyser comment l'objectif des caméras se braque sur les écouteurs et quelle est la force symbolique de l'interprétation en hébreu lors du procès de Eichmann à Jérusalem. Nous aborderons également les conditions de travail et les conditions sociales des interpretes de cette époque à partir des données que nous offre l'histoire de la traduction et de l'interprétation pour ensuite observer l'évolution de leur représentation cinématographique. Ainsi, nous constatons qu'au début de l'histoire du cinéma la présence de l'interprete est pratiquement inappréciable et que progressivement il acquiert une nouvelle fonction dans le cinéma documentaire. Il devient en effet une figure

de la narration et même un personnage dans la représentation de l'Holocauste, un rôle que l'interprete lui-même ne savait pas qu'il allait jouer. Il est clair que cette fonction qu'accomplit l'interprete est passée inaperçue lors du proces en 1945, mais dans les films documentaires celui-ci parvient a jouer un rôle principal insoupçonné et même non prémédité.

L'histoire de l'interprétation nous montre un parcours tres intéressant. Les premiers interpretes de conférence, pratiquant l'interprétation dite consécutive, jouaient un rôle principal puisqu'ils prenaient place sur l'estrade et étaient visibles pendant leur travail. Lorsqu'ils pratiquent l'interprétation simultanée ils deviennent des personnages anonymes et ils récupèrent leur importance lorsqu'ils jouent un rôle de fiction dont ils ne sont pas souvent conscients. Ils se meuvent donc entre la visibilité et l'invisibilité sur l'écran.

La relation entre la mondialisation et l'interprétation va également occuper une partie de notre travail. Toutes deux ayant fait leur apparition au début du XXe siecle, cela pourrait nous obliger de façon pratiquement nécessaire a établir un rapport entre la Première Guerre mondiale et l'interprétation consécutive et entre la Seconde Guerre mondiale et l'interprétation simultanée, le rapport symbolique s'établissant dans ce cas entre l'intermédierité linguistique et une scene d'après-guerre. Parallelement au proces de Nuremberg, on introduit dans la langue et dans le droit pénal international le terme « génocide » qui sert a juger les crimes commis par les nazis. C'est pendant le proces de Nuremberg que l'interpétation simultanée connaît un développement spectaculaire : innovations technologiques et utilisation du cinéma documentaire tourné dans les camps de concentration comme preuve au cours du proces. Pour Jean Delisle, le rapport entre la mondialisation et l'interprétation s'établit lors de la Première Guerre mondiale au moment ou les nations recherchent le dialogue pour établir la paix. « C'est que, le besoin créant l'organe, la mondialisation a donné naissance a une nouvelle profession : l'interprétation de conférence » (in Baigorri, 2000: XII). C'est pour cette raison que le professeur canadien considere que, d'une maniere ou d'une autre, cette profession est au service de la démocratie et du respect de la diversité linguistique (in Baigorri, 2000: XXII).

Cet article constitue une réflexion postérieure a la présentation de la conférence tenue a la Faculté de Philologie et de Traduction de l'Université de Vigo, portant le même titre et ayant les mêmes objectifs que le présent article et conçue comme un complément au programme du cours intitulé Histoire de la Traduction'. Il nous fallait, en effet, transmettre aux étudiants le lien entre l'histoire de l'interprétation et l'histoire du XXe siecle, en décrire la modernité a l'aide du rapport entre faits historiques et progrès techniques et observer quel est le rôle joué par l'interprete au milieu de ces tensions idéologiques.

† Nous remercions Anxo Fernández Ocampo, professeur titulaire du dit cours, pour son invitation et sa collaboration lors de la réalisation de cette activité ainsi que Sylvic Mascuñán Tolón, professeur d'Interprétation Français-Espagnol pour son aide incalculable en tant que spécialiste en la matiere.

2. Rapport entre l'Holocauste et la traduction et l'interprétation.

La Seconde Guerre mondiale se déroule principalement en Europe. L'autre guerre, celle du génocide et du nettoyage ethnique, dont l'ennemi civil principal n'est autre que la population juive, se cache derrière celle qui se livre sur les champs de bataille. Dans les camps de concentration et d'extermination situés en Europe Centrale, en Pologne principalement, toute une population est exterminée du seul fait de sa non-appartenance à la « race aryenne ». C'est vers ces camps que se dirigent des centaines de trains partant des communautés juives sous domination nazie de tout le continent, des trains dans lesquels, telle la tour de Babel, se mélangent d'innombrables langues : yiddish, polonais, italien, grec, séfaraïte, français, allemand, tchèque, slovaque, hongrois, serbo-croate, etc.

Il s'établit visiblement un rapport de fond entre le grand nombre de langues parlées tant par les exterminés que par les exterminateurs et/ou leurs complices. C'est l'époque de la Seconde Guerre mondiale, une guerre globale qui, quant à l'annihilation industrielle, scientifique et aseptique de six millions de personnes, a été un phénomène exclusivement européen: la « solution finale » du « problème juif » a été planifiée et exécutée par le régime nazi dans tous les pays d'Europe qui s'y sont soumis.

Le multilinguisme ou plurilinguisme que l'on retrouve dans tous les camps de concentration et d'extermination est la preuve du caractère européen de cet événement. Les témoignages de ceux qui ont survécu aux camps de la mort, comme l'écrivain italien Primo Levi, décrivent ces lieux comme des Babels linguistiques ou l'on parle toutes les langues d'Europe et où il est créée même une interlangue, mélange de polonais, de yiddish et d'allemand (Levi, 1989: 63,65). Pour les déportés, se faire comprendre et comprendre n'était pas seulement un besoin de communication, c'était aussi une question de vie ou de mort. Levi raconte que les premiers à mourir étaient les Italiens qui, ne comprenant pas les « lois » du camp qu'on leur donnait en allemand ou en polonais, pouvaient être battus à mort ou finir comme des squelettes inanes.

Dans *Se questo è un uomo* (1989), Levi décrit parfaitement cette peur et cette frayeur de ne pas comprendre et d'être exterminé. Dans les camps de concentration il existait donc des inégalités entre les langues en contact, la première, entre la langue des bourreaux et celle des victimes. L'allemand est définitivement associé à Auschwitz, tout comme l'interlangue du camp qui était la langue des exécuteurs du génocide. Si on en croit la littérature de l'Holocauste, le traumatisme provoqué par les atrocités commises est tel que même les survivants ayant pour langue maternelle l'allemand l'abandonnent consciemment.

Dans un des articles où elle décrit la fonction de l'interprétation dans le film *Shoah* de Claude Lanzmann, Francine Kaufmann (1993) explique que le multilinguisme est dû à la quantité de pays où le film a été tourné et aux différentes langues que parlaient les survivants. Curieusement, nous dit-elle, presque aucun des survivants ne s'exprimait dans sa langue ma-

ternelle :

« A un second degré, la multiplicité des langues étrangères dans Shoah, et donc la nécessité de la traduction pour permettre la communication, **reflète** l'un de aspects spécifiques des crimes nazis : l'ampleur de leur expansion spatiale et idéologique a travers l'**Europe** et une partie de l'**Afrique**, avec pour **consé-**quence l'éclatement et l'annihilation des centres de peuplement d'origine et la dispersion planétaire des témoins apres le cataclysme (**Lanzmann** a **tourné** dans 14 pays). L'acclimatisation des rescapés dans un nouvel environnement a exigé d'eux une réadaptation linguistique. C'est ainsi qu'aucun des rescapés, parlant anglais ou hébreu dans le film, ne s'exprime dans sa langue **maternelle**» (Kaufmann, 1993: 667).

Cette extermination n'a pas seulement **signifié** la fin du peuple juif en Europe mais également la mort d'une langue européenne, le yiddish. Sans l'annihilation systématique de ceux qui le parlaient, le yiddish serait actuellement l'une des langues les plus importantes d'**Europe** centrale, parlée par bien plus de **personnes** que les langues de **certain**s états qui font aujourd'hui partie de l'UE ou qui vont y adhérer prochainement **comme** la Slovénie, la Slovaquie, la **Lituanie**, la **Létonie** ou l'**Estonie**. Une langue réduite en cendres **qui**, dans ses derniers jours, a pourtant **donné** naissance a une riche littérature couronnée par la **remise** d'un **prix Nobel** a l'écrivain **Isaac Bashevis Singer**.

Le caractere européen de l'**Holocauste** est une dimension qui a été au moins décrite sous un aspect historique. La littérature de l'**Holocauste** considere le multilinguisme **comme** un theme secondaire et le développe donc beaucoup moins. On **pourrait** cependant en faire une étude sociolinguistique approfondie en le décrivant par exemple du point de **vue** de la hiérarchie de pouvoir existant entre la langue ou les langues des **boureaux** et la langue et les langues de leurs victimes. Il serait également intéressant d'aller plus loin dans cette **recher-**che en analysant et en décrivant la nature du contact linguistique entre les **déportés** des **camps**, la maniere dont se produisait la communication, l'observation de la **personne** qui jouait le **rôle** d'interprete et sous quelles conditions.

Nul ne doute de la présence de la traduction et de l'interprétation dans les camps de concentration. **Même** si cette activité linguistique est omniprésente dans toutes les **activités** **humaines** et ce depuis la nuit des temps, **elle** est toutefois rarement décrite **comme** un élément central faisant évoluer le **progrès** et la connaissance.

Après la **Seconde** Guerre mondiale, la recherche sur l'**Holocauste** s'est spécialisée dans différents domaines linguistiques et culturels et on y retrouve constamment le theme du multilinguisme dont nous parlions ci-dessus. Cette recherche a permis l'élargissement du cadre géographique : les recherches ne se font plus exclusivement en Europe mais les plus importantes sont en effet menées **aux** Etats-Unis et en Israel. Les **travaux** réalisés dans les différents lieux dépendent du degré d'implication, de la nature des collectivités touchées

et également des intérêts nationaux, comme le souligne Dan Michmann (Michmann, 2001: 477).

En plus de la description de l'Holocauste selon les différents domaines linguistiques, une approche différente du thème et de la recherche a été envisagée à partir de la langue employée. Dans cette nouvelle approche, le thème de l'interprétation, comme activité intermédiaire, n'est pas suffisamment mis en valeur et peu de travaux s'attardent à analyser la manière dont la communication linguistique est réalisée.

Nous allons nous centrer sur les fonctions de l'interprète au tout début de l'après-guerre au moment où apparaît un nouveau type d'interprétation, à partir de la représentation que nous en font le cinéma documentaire et le cinéma conventionnel.

3. La représentation du réel.

Notre lecture de l'histoire de l'interprétation au XXe siècle est fondée sur l'analyse de documents audiovisuels, c'est-à-dire de films documentaires et de fiction. Il ne faut absolument pas oublier que ces films ont été tournés à un moment précis, dans des conditions techniques bien déterminées et avec une fonction très précise. Les images de l'interprétation auxquelles nous avons accès sont les images tournées lors du procès de Nuremberg. Celles-ci sont très marginales, puisque l'interprétation, comme nous l'avons dit, n'est pas le thème principal du film. En tant que spécialistes en la matière, cependant, nous y prêtons attention parce que nous voulons savoir comment elle y est envisagée. Dans cet article, les documents audiovisuels que nous allons mentionner sont les suivants :

Films documentaires : *The Nuremberg Trial, Un spécialiste* de Rony Brauman et Eyal Sivan, *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, *Sobibor, 14 octobre, 16 heures* (2001) de Claude Lanzmann.

Films de fiction : *Nuremberg* (2000) de Yves Simoneau et *Judgement at Nuremberg* (1961) de Stanley Kramer.

Il serait nécessaire de déterminer quel degré de réalité attribuer au cinéma documentaire et lequel accorder au cinéma de fiction. Considérant que les deux sont des narrations dépendant du point de vue d'un réalisateur et d'un narrateur ainsi que d'un montage, il serait juste de leur concéder le même degré de réalité et tout dépendrait de la réception qu'en ferait le public. Ce qui est clair, c'est qu'aussi bien le cinéma documentaire que le cinéma de fiction font l'objet de manipulations, au sens étymologique du terme, et c'est pourquoi l'un n'est pas plus réel que l'autre. Il est vrai que, traditionnellement, il était attribué plus de crédibilité au cinéma documentaire, pourtant ni l'un n'est ni si réel qu'il faudrait en croire la totalité, ni l'autre n'est absolument faux. Cette explication nous a paru nécessaire, compte tenu des débats polémiques qu'a suscité et que suscite la représentation de l'Holocauste dans l'histoire, la littérature, le cinéma et les médias en général. En effet, le seul fait de parler de

cet événement fait que nous en faisons une lecture spécifique suivie de toutes les implications esthétiques, idéologiques voire politiques qu'elle suppose. Dans le livre publié après la réalisation du film documentaire *Un spécialiste*, Rony Brauman et Eyal Sivan insistent sur le thème de l'objectivité que revendiquent les films documentaires :

« Une certaine culture télévisuelle et documentaire laisse penser que l'image serait une représentation de la réalité du monde : on vivrait l'événement en contemplant sa projection. C'est faire mine d'oublier que l'écran masque autant qu'il dévoile, que tout cadrage est déjà un choix, donc un acte de censure. (...) nous avons d'emblée **assumé** la distorsion induite par notre point de vue, **parce** que nous l'opposons à ce que nous voyons **comme** une autre distorsion, celle d'un prétendu effet de vérité qui serait issu du document brut » (Brauman et Sivan, 1999: 86).

Dans ce cas, les réalisateurs ne travaillent pas sur un **matériel** filmé directement par eux, mais des films tournés avec des caméras fixes lors du procès **contre** Eichmann en 1961. A partir de ce **matériel** qui représente plus de 300 heures de tournage, ils sélectionnent des images au détriment d'autres, **passent** à la réalisation et finalement au montage. Les **réalisateurs** désirent montrer la perspective d'un spectateur présent dans l'auditoire, en face de la scène du tribunal et à huis clos « c'est-à-dire au huis clos du prétoire » (Brauman et Sivan, 1999: 93) et c'est précisément pour cela qu'ils affirment qu'ils jouent un **rôle** de censeurs :

« Cette censure, autrement dit ce montage, rejoint celle du **cadre**, puisque choisir, c'est d'abord éliminer. La vérité de ce film, de tout film, ne se retrouve donc pas dans une inconcevable absorption du réel, mais dans une **reconstruction** dont la structure et les critères de choix doivent **être** explicites » (Brauman et Sivan, 1999: 88, 93).

Les auteurs prétendent nous montrer l'inhumanité d'un individu qui, distinguant le bien du mal conformément à des schémas psychologiques bien précis, explique une série d'événements de son passé immédiat qui ont contribué à l'extermination de millions de personnes d'une **façon** tout à fait banale. Durant toute son explication, cet individu ne montre aucun sentiment de culpabilité, puisque pour lui il s'agit d'un travail bien fait. Le montage du documentaire est réalisé autour de l'idée de « banalité du mal » analysée par la philosophe Hannah **Arendt** (1999) dans son livre sur le procès de Eichmann. Dans ce film, on élimine la voix **off** du narrateur, d'où l'importance du montage qui traduit, **délimite** et marque le point de vue des réalisateurs.

Dans *Shoah* de Claude **Lanzmann**, les personnages sont des survivants de l'Holocauste. Ceux-ci ne sont pas simplement **interviewés** mais sont placés dans des conditions très précises qui leur permettent de raconter la réalité qu'ils ont vécue. Les **témoins** revivent donc leur douleur devant une caméra, ce sont des personnages **réels** qui néanmoins ont été

mis en « condition ». Dans ce cas, le scénario n'existe pas. Il y a une **mise en scène** et c'est **précisément** là où se trouve la fiction.

On réalise ce que l'on pourrait appeler une « fiction du réel » à différents niveaux. Une histoire réelle est portée à l'écran et pour la raconter on emploie des moyens propres à la fiction. Le recours à cette **mise en scène** cinématographique **permet** de raconter une part « réelle » de la réalité. Le résultat pourra **être** jugé d'un point de vue déontologique ou au travers de l'analyse des moyens de fiction permettant de transmettre l'idée de **départ**, si l'idée est valable moralement mais non en termes de réalité-fiction.

4. La traduction et l'interprétation dans le cinéma de l'Holocauste

4.1. Le procès de Nuremberg. Contexte historique et interprétation

Les Alliés, vainqueurs de la **Seconde Guerre** mondiale, choisissent Nuremberg pour célébrer le procès qui **châtiera** les dirigeants du **III^e Reich**. Ce choix est fortement **symbolique**, puisqu'on désirait faire régner la justice **là** où le régime totalitaire avait organisé ses grandes manifestations et avait dicté ses lois de **discrimination** raciale. C'était la fin du nazisme et depuis Nuremberg on voulait transmettre au monde entier une **leçon de morale** : « la loi **triomphe** sur l'ignominie de l'idéologie totalitaire ». En dépit de la volonté louable et moralement **admissible** de ce dessein, la route que les Alliés avaient à **parcourir** était parsemée d'obstacles, ou mettre en scène cette idée de **légalité** et de **châtiment** aux coupables supposait tout un problème. Cette justice était en effet l'exercice d'un droit imposé par les vainqueurs et **risquait d'être** considérée comme une procédure partielle. L'ultime intention était celle de transmettre l'idée qu'une « justice mondiale » est possible et d'établir les fondements d'un nouvel ordre planétaire sous l'empire de la loi.

Indépendamment de la **manière** dont allait continuer l'histoire, qui, comme nous le savons, allait prendre d'autres directions, il est important de remarquer que le procès, d'un point de vue juridique, a supposé l'établissement d'un nouveau **type de crime** : le « crime contre l'humanité ou crime de **lèse-humanité** » englobés sous le néologisme « génocide », aucune atrocité d'une telle catégorie n'ayant été commise jusqu'alors. Le **tribunal** de Nuremberg juge en effet des crimes **inconnus** jusqu'à cette date et les procureurs internationaux retiennent quatre **grands** chefs d'accusation : plan concerté et complot, crimes contre la paix, crimes de guerre et crimes contre l'humanité.

Le cadre symbolique dans lequel cette justice exemplaire allait **être** appliquée ayant été établi, il fallait chercher les moyens techniques pouvant gérer le multilinguisme présent dans l'auditoire. Une nouvelle langue, l'anglais, non parlée dans les camps de concentration, vient s'ajouter et il devient nécessaire de mettre au point une série de moyens techniques et

de recruter une nouvelle sorte d'intermédiaires linguistiques capables d'assumer une interprétation simultanée.

A Nuremberg, le tribunal était composé de juristes américains, français, britanniques et russes qui parlaient trois langues, en plus de l'allemand que parlaient la plupart des accusés. Avec l'interprétation consécutive la procédure aurait été interminable. C'est pourquoi le colonel franco-américain Dostert (Baigorri, 2000: 313) fut appelé à Nuremberg pour y adapter le système précédemment utilisé lors de la conférence du Bureau international du travail (BIT), dont le brevet avait été acquis par IBM qui en développa la technologie nécessaire (Baigorri, 2000: 329).

C'est à ce moment que l'interprétation simultanée faisait ses débuts. Le procès de Nuremberg n'est pas exactement à l'origine de cette nouvelle profession. L'interprétation simultanée dérive en effet d'un autre conflit mondial ainsi que de l'interprétation consécutive, utilisée lors de la Conférence de Paris (1919) qui a précédé la Société des Nations (SDN), au Tribunal permanent de justice et au Bureau international du travail. Parallèlement à la création de ces institutions apparaît donc l'interprétation moderne de conférence. Chronologiquement, seule l'interprétation consécutive était pratiquée au début. Ces interprètes se tenaient sur l'estrade même, ce qui les faisait jouir d'un plus grand prestige. Ils étaient considérés comme des acteurs et avaient donc une meilleure réputation et des tarifs professionnels plus élevés que leurs homologues les traducteurs. Le fait d'être visibles et d'être placés sur l'estrade les transforme non seulement en intermédiaires mais également en acteurs principaux. Avec l'interprétation simultanée², tout cela disparaît et les interprètes sont relégués au second plan. Ils travaillent dès lors dans une cabine et deviennent des personnages anonymes. Le travail de ces interprètes devient donc un travail spécifiquement médiatique dans lequel ils perdent leur statut d'acteurs puisqu'ils ne sont plus visibles au public.

5. Représentations de l'interprétation simultanée

5.1. *The Nuremberg Trial*

Malgré l'importance qu'a eu ce procès pour l'avenir de l'humanité, on en conserve peu d'images, seuls quelques courts métrages qui plus tard ont servi à la presse cinématographique et que l'on retrouve souvent aujourd'hui dans les films documentaires historiques à la télévision. Il est donc facile à comprendre que l'interprète n'apparaisse pas sur l'écran, excepté lors de quelques prises de vue des cabines rapides et à peine perceptibles. Toutefois, c'est à travers un objet, les écouteurs reliés à un casque par un serre-tête, que la présence de

² Baigorri parle de perte de catégorie et d'un sentiment désagréable des interprètes qui se sentent relégués à une situation anonyme dans la cabine. (Baigorri, 2000: 276).

l'interprétation est perçue à l'écran. La **caméra** braque son **objectif** sur le banc des accusés ou sont assis les plus hauts **dignitaires** du **parti nazi**, tous coiffés d'un appareil récepteur rudimentaire; une image hautement symbolique, car la **lecture** qu'elle nous **propose** est que les **bourreaux** se voient forcés d'écouter à **travers** un dispositif ce qu'ils n'ont pas voulu voir. Ces écouteurs qui à l'époque choquaient la **vue**, nous paraissent **aujourd'hui** comiques. Une **lecture** de plus : les **criminels** qui ont fait trembler le monde par leur pouvoir de destruction sont maintenant soumis à l'empire de la loi. La liberté et la démocratie l'emportent sur le totalitarisme. **Il** nous faut rappeler **encore** une fois que les Alliés choisirent Nuremberg **parce** que cette ville avait été le symbole des grandes manifestations et des **congrès** du **parti nazi** qui **effrayaient** le monde avec des documentaires tels que « Triumph des Willens » (« Le triomphe de la volonté ») de **Leni Riefenstahl**. Dans ce sens, le symbolisme de la victoire alliée est renforcé par les images du banc des accusés coiffés d'écouteurs et présentant un aspect sérieux, presque timide.

Goring est le leader des accusés, la star médiatique **qui** ne rate pas une occasion de rabattre le caquet à l'**Américain** Robert Jackson, le chef des procureurs de l'accusation. Toutefois, les images qu'on conserve de Goring nous montrent un homme abattu, **surtout** au moment où Jackson lit l'acte d'accusation en anglais. Au **même instant** où la voix *off* **parle** d'« hommes abattus et humiliés », apparaissent au premier plan les accusés coiffés de leur écouteurs. Voici le **début** de l'acte d'accusation :

« Ouvrir le premier procès de l'histoire contre des crimes contre la paix est un **privilege** et suppose une grande responsabilité. Les atrocités que nous nous disposons à **condamner** et à **châtier** ont été des actes si froids, si **pervers** et si dévastateurs que la civilisation ne peut tolérer qu'ils passent inaperçus et qu'ils se reproduisent dans le **futur** ... Sur le banc des accusés vingt hommes sont assis, abattus et humiliés aussi bien par la **défaite** de ceux qu'ils avaient sous leurs ordres que par la désolation de leurs victimes. Leur capacité **personnelle** de faire du mal fait maintenant partie du passé et, en tant qu'individus, leur sort n'intéresse guère le monde. Dans cette recherche ce qui importe ce sont les conséquences sinistres que les actes de ces accusés ont eues pour le monde. Le monde ne parviendra pas à les oublier **même** après que leurs corps soient **devenus poussière** » (Traduit du sous-titrage espagnol du film documentaire sur le procès de Nuremberg).

L'interprète n'est pas visible mais son travail est symboliquement représenté par les écouteurs **portés** par accusateurs et accusés. Les exécuteurs du génocide se voient ramenés à changer leurs casques de **guerre**, à pointe ou en acier, par un simple casque téléphonique. Un nouveau dispositif technique au service de la paix. Le scénario a changé, ils ne **jouent** plus le **rôle** de maîtres et ce casque est une preuve de leur **défaite** ; ils sont contraints à écouter de la voix des médiateurs les accusations **portées** contre **eux** et par le biais du casque reconnaître

leur échec. La fonction d'intermédiaire de l'interprete **est-elle suffisamment** représentée ? Il est évident que non, puisque le message transmis est celui du triomphe de la technique et de la mécanisation de la traduction. Le fait que l'interprete disparaisse physiquement du champ de vision veut nous faire croire que la traduction, dans ce cas l'interprétation, est le résultat d'une certaine automatisaion, ce qui est illusoire. Si on ajoute a cela la **basse** considération sociale de l'interprete, a laquelle **elle fut sujette** également lors du proces (vid. Baigom, 2000: 317), on comprend facilement pourquoi la traduction est toujours considérée **comme** une activité mécanique.

Au cours du proces, l'**Holocauste** est présent non seulement a travers les **rescapés-témoins** mais aussi a travers la projection des films tournés dans les camps de concentration et d'extermination **confisqués** aux nazis. Ces films sont la preuve la plus concluante que les Alliés fournissent contre les Allemands puisqu'ils découvrent le génocide et les crimes contre l'humanité. Il faut également souligner que les interpretes **recrutés** sont des personnes **déplacées**³, des Juifs généralement, ainsi que toutes sortes de personnes poursuivies par le régime nazi.

5.2. *Nuremberg (2000) de Yves Simoneanu*

Dans ce film de fiction, nous retrouvons les aspects dits cinématographiques de l'interprétation, mais cette fois-ci ils y apparaissent de maniere visible et originale. Les écouteurs sont a nouveau mis en évidence dans une scene ou le personnage principal (le procureur Jackson) et sa secrétaire visitent l'**auditoire** avant le début de la séance du proces. Dans un premier plan lent, Jackson prend un des casques dans sa main et le **regarde** attentivement pour faire comprendre au public qu'il s'agit la d'un événement historique. Dans une autre scene, on explique a quoi **servent** les ampoules placées devant les orateurs et dans la scene suivante, la secrétaire du juge Jackson explique a celui-ci a quelle vitesse il doit parler: « J'ai parlé avec quelques interpretes pour savoir a quelle vitesse vous **devez** parler... C'est un peu complexe, il ne s'agit pas seulement d'un probleme de vitesse, mais de **rythme**. Vous devrez vous **arrêter** a la fin de chaque **phrase**, nous essaierons cela ce **soir**, pas tout le texte bien-siir, car vous **ne devez** en aucun cas perdre la voix ».

En plus des aspects techniques et du caractere innovateur des écouteurs et des **ampoules**, les scénaristes ont considéré qu'il était nécessaire d'introduire, d'une maniere ou d'une autre, le travail des interpretes. Cela releve certes de l'anecdote mais l'objectif de cette scene n'est pas tant de rendre honneur a cette activité d'intermédiaire, mais **plutôt** de faire remarquer que le proces a lieu dans plusieurs langues, **même** si cela n'est représenté a aucun moment.

³ Pour en savoir plus sur la condition et le travail de l'interprete veuillez consulter Baigom (2000: 326, 286 et 296) pour le theme de la persecution antisemite, le recrutement d'interpretes pour le proces et les traumatismes psychologiques des anciens déportés.

5.3. *Judgment at Nuremberg (1961) de Stanley Kramer*

Dans ce film, on voit a plusieurs reprises les interpretes en uniforme militaire dans leur cabine. L'argument du film se fonde sur le jugement de hauts **dignitaires** de la magistrature allemande qui collaborerent avec le régime de Hitler et qui appliquèrent les lois raciales. Au tout début du **procès**, la vraisemblance du multilinguisme est maintenue et on filme **même** l'interprétation, mais il est impossible de la maintenir pendant tout le film. Le cinéma de fiction doit innover et trouver une solution au multilinguisme présent dans l'auditoire. Il le résout a l'aide d'une convention cinématographique qui consiste a zoomer rapidement le visage de l'avocat défenseur. Dans cette scene, l'avocat commence a parler en allemand et en **même** temps, la caméra, placée a l'**intérieur** d'une des cabines d'interprétation, fait un travelling et un zoom rapide jusqu'au premier plan du visage de l'avocat qui, a ce moment, commence a parler en anglais. Dans le reste du film on maintient la fiction de la réalité, c'est-a-dire que les acteurs continuent a **porter** leurs écouteurs. Nous observons des fautes de raccord, par exemple, quand les personnages mettent leurs écouteurs alors qu'il est évident qu'ils sont en train d'employer leur propre langue.

D'après ce que nous avons dit jusqu'a maintenant, ni le cinéma documentaire ni le cinéma de fiction ne représentent le travail « réel » des interpretes. Ils ne mettent en évidence que les attributs « techniques » pour transmettre un message qui a bien peu a voir avec la profession. Nous en concluons que l'idée de l'interprétation que transmet le cinéma est la **même** que celle qu'en a la société.

Dans la vie réelle, les interpretes travaillent dans un milieu qui **conditionne** leur considération **sociale** et la considération qu'ils ont **d'eux-mêmes**. Il existerait alors une **interprétation *inpraesentia***, l'interprétation consécutive, et une interprétation *in absentia*, l'**interprétation simultanée**. Dans le premier cas, l'interprete est placé au centre de la scene, **elle** est visible et exerce **même** une **certaine** autorité. Sa présence physique au milieu des interlocuteurs suffit a démontrer sa fonction incontournable et lui **donne** une valeur comparable a deux interlocuteurs ou plus. L'interprete détient en effet les **codes** et les discours des interlocuteurs (les interpretes et les interprétés peuvent « s'utiliser » mutuellement : les premiers pour réaliser un relais social et les seconds pour avoir le temps de préparer leur réponse). Dans l'interprétation simultanée, l'interprete perd cette valeur **sociale** ou d'acteur et se **consacre** exclusivement a son travail d'intermédiaire linguistique.

Nous **pourrions** nous demander comment serait représenté cinématographiquement le travail des interpretes si les moyens techniques qui permettent l'interprétation simultanée n'existaient pas.

6. Représentation de l'interprétation consécutive

6.1. Un spécialiste (1999) de Rony Brauman et Eyal Sivan

Ce film, projeté pour la **première** fois en 1999, a été intégralement réalisé à partir des archives vidéo du procès de Eichmann tournées en 1961. Les auteurs s'inspirent du livre de Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem*⁴ et réalisent une **mise en scène** de la « banalité du mal ».

À partir des 370 heures d'archives vidéo, est réalisé un film de deux heures en **employant** les **dernières** techniques numériques de traitement digital vidéo. Les images de ces archives avaient été tournées avec quatre caméras fixes qui travaillaient en alternance, ce qui rendait impossible un quelconque travelling, zoom ou effet optique. Avec ces images il est créée une **sorte** de banque de données à partir de laquelle de nouvelles prises sont **reconstruites** (les spectateurs en sont avertis dès le début du film). Les mouvements **virtuels** des caméras, par exemple, sont calculés d'après la géométrie de l'auditoire qui existe **encore** aujourd'hui à Jérusalem. Les acteurs du procès, les témoins, les juges, les avocats et l'accusé sont réintroduits dans la maquette **tridimensionnelle** du lieu. Des effets complexes, **comme** la modification de l'illumination qui affecte les images, sont réalisés. Le son a également été manipulé pour que les réactions de Eichmann, par exemple, aient lieu au **même** moment que les témoignages, ce qui indique que les moments de **latence** employés ou occupés par l'**interprétation** ont **dû être éliminés**. L'**interprétation** consécutive qui **avait** lieu lors du procès réel devient **donc** une interprétation simultanée dans la projection **finale grâce** à cette technique :

« Les moments de procédure, parfois très longs, s'étirent **d'autant** plus que, **comme** le reste, ils font l'objet d'une traduction différée qui rallonge le tout. La langue du procès est naturellement l'hébreu, traduit en allemand pour l'**accusé** et son avocat dont les interventions sont à leur tour traduites en hébreu. Pres d'un quart des témoins s'expriment en une autre langue que l'hébreu. Des interprètes assurent la traduction du polonais, du yiddish, du **français**, de l'**anglais**, du hongrois. Le son de la traduction, enregistré séparément, a été glissé **au-dessus** des voix des protagonistes après la phase de classement des **images**. La traduction différée du procès est ainsi devenue simultanée dans le film, raccourcissant considérablement la durée de l'ensemble. C'est ce travail de classement et de contraction, à la suite du transfert des images sur un support **lisible**, qui a permis de **transformer** le matériau brut en documents utilisables,

⁴ (fr. *Rapport sur la banalité du mal*). Son intention est **celle** de **montrer** Adolf Eichmann comme le décrit la philosophe, non pas comme un **bourreau sanguinaire**, mais comme un citoyen obéissant à l'**appareil** du pouvoir qui fit **finir** des millions de **personnes** à Auschwitz.

c'est-a-dire en archives » (Brauman et Sivan, 1999: 84).

La voix *off* rappelle que l'interprétation est constamment présente, surtout l'interprétation en allemand dirigée a Eichmann, même si du point de vue de la transmission de l'information celle-ci n'est pas nécessaire puisque dans le film les sous-titres apparaissent. La voix des interpretes en allemand devient un élément dramatique de plus. La présence de l'hébreu parallèle a l'allemand signifie de façon symbolique que malgré leurs tentatives, les nazis n'ont pas été capables d'annihiler le peuple juif⁵.

Le proces contre le haut dignitaire nazi a servi a Israel a régler ses comptes avec son passé immédiat. De plus, on prétendait construire et renforcer un Etat qui n'existait que depuis douze ans et augmenter la cohésion interne entre les Juifs ayant survécu a l'Holocauste, ceux provenant d'autres diasporas et ceux qui étaient déjà établis en Israel ; chaque groupe venait d'un milieu géographique différent et parlait également une langue différente. Un des éléments intégrant des différentes communautés juives a été la récupération de l'hébreu, la langue du Livre, pour devenir la langue officielle du nouvel Etat. Le soutien a la langue hébraïque avait été un des défis de David Ben Gurion, fondateur de l'état d'Israël qui promouvait la normalisation de l'hébreu a travers des institutions telles que l'Académie de la langue hébraïque⁶.

La présence de l'hébreu lors du proces contre Eichmann doit être considérée comme un instrument de politique linguistique visant a une normalisation linguistique de l'hébreu qui commençait a être parlé alors par des milliers de nouveaux citoyens israéliens. L'hébreu était la langue maternelle d'une minorité des intervenants au procès qui, d'ailleurs, aurait parfaitement pu se dérouler en allemand. Mais l'allemand symbolisait la langue de l'extermination, la langue honnie qu'aucun des témoins n'employa pour s'exprimer, ni même ceux dont l'allemand était la langue maternelle. Ce proces, qui allait avoir un effet médiatique sur l'opinion publique du monde entier⁷, était l'occasion parfaite d'annoncer l'existence d'un état-nation et de sa propre langue. On peut donc affirmer que l'interprétation en hébreu résultait davantage d'une décision politique que d'un besoin de communication linguistique. Hannah Arendt remarque parfaitement cela dans le rapport qu'elle fait du proces. Elle décrit comment les trois juges, qui parlaient allemand, corrigeaient les interpretes et profitaient de ces instants pour se détendre de la tension environnante :

« Leur bonne foi et leur sincérité étaient si évidentes que le public ne fut pas

⁵ Pour la description complète du fonctionnement des équipements d'interprétation. voir Kaufmann, F., « Éléments pour une histoire de l'interprétation simultanée en Israel » in *Meta*, XLIII, 1, (1998), p. 102.

⁶ « Lors de la création de l'Etat d'Israël, en 1948, les responsables du Comité, dirigés et encouragés par le premier Président du conseil du pays, David Ben-Gourion, œuvrèrent pour la constitution d'une académie de la langue. (...) C'est pourquoi en 1953, le Parlement israélien (le Knesset) vota une loi portant sur la création d'une Académie de langue hébraïque, mettant fin par là même a l'existence du Comité de la langue hébraïque » (Bar-Acher, 1998: 12).

⁷ Voir Brauman et Sivan, (1999: 37-38).

surpris qu'aucun des trois juges ne ceda à l'énorme tentation de feindre que leur **offrait** la scène ou ils se trouvaient, **c'est-à-dire** la tentation de simuler que, malgré **être** nés et avoir été éduqués en Allemagne, ils étaient obligés d'**attendre** que les déclarations en allemand **fussent** traduites en hébreu. Moshe Land a -le président, n'attendit presque jamais la fin de l'interprétation et intervint souvent pour comger ou améliorer une traduction imprécise. On put observer alors qu'il profitait de ces interventions pour se reposer un peu du devoir ingrat de diriger ce triste » (Arendt, 1999: 12-13).

Un tel proces supposait de grandes difficultés politiques et juridiques, sans compter que l'utilisation de l'hébreu **comme** langue principale et l'obligation d'en faire l'**interprétation** signifiait une **perte** d'agilité et le doublement d'un proces originellement long. Ce qui d'un point de vue pratique créait problème, était cependant nécessaire d'un point de vue symbolique. L'utilisation de l'hébreu au cours de ce proces était une occasion unique de normaliser son **statut**, non seulement vis-a-vis des propres habitants d'**Israël** qui pouvaient voir leur langue se développer formellement et juridiquement, mais aussi de l'affirmer vis-a-vis des **autres** langues et vis-a-vis de l'**Holocauste**. L'hébreu est la langue qui permet le récit et la communicabilité du traurnatisme provoqué par l'**Holocauste**. **Grâce** à elle, les survivants des **camps** n'auront plus à employer des langues **prêtées** comme jusqu'alors et **pourront affronter** le traurnatisme causé par la Shoah. La récupération de leur langue et de leur **terre**, c'est la récupération, depuis le début de la catastrophe, de quelque chose qui leur appartient et les rend **enfin** libres.

Les voix entrecroisées et superposées⁸ dans **plusieurs** langues jouent un **rôle** principal dans **Un spécialiste**. Ces voix sont un moyen esthétique permettant de reproduire la tension et le **dramatisme** des atrocités racontées par les survivants. Pour **obtenir** ces superpositions, on manipule le son et les images, ce qui cause une distorsion de la réalité, puisque ce qui à l'**origine** est une interprétation consécutive se transforme **alors** en une interprétation **simultanée**. La voix de l'interprete devient un des personnages du film et représente, une fois de plus, le plurilinguisme de l'auditoire qui **reflète** la quantité et la **variété** de Juifs de la **diaspora** européenne **victimes** de cette catastrophe.

Dans **Un spécialiste**, l'interprétation est « faussée » dans sa représentation cinématographique et **elle** devient le moyen de transmettre la tension linguistique. Du point de vue historique, l'interprétation en hébreu a fait progresser la construction d'un Etat et l'union de ses citoyens.

⁸ Les metteurs en scène ne prennent aucun plaisir à montrer le côté morbide de l'expérience du survivant, ils fixent leur caméra sur le geste décomposé du témoin et nous laissent écouter une partie de leur narration en allemand, polonais, serbo-croate, yiddish, hébreu ou français et superposent ensuite la voix off de l'interprete.

6.2. Shoah de Claude Lanzmann (1985)

Toute la critique s'accorde à signaler que ce documentaire de fiction, fiction comprise comme fiction du réel (Tomer, 2001: 17), est l'œuvre majeure de la cinématographie de l'extermination des Juifs. Son tournage a pris plus de dix ans et s'est réalisé un peu partout en Europe, généralement là où sont installés les survivants des camps de concentration, en Israël et aux États-Unis, ainsi que dans les propres camps de concentration de Pologne.

Cette œuvre d'art de Lanzmann dépasse le célèbre « dictum » d'Adorno⁹; plus tard, le philosophe reconsidérerait et nuancerait une réflexion qui a entravé nombre de créateurs, en particulier les survivants qui ont voulu transmettre leurs sentiments à travers leur témoignage. Même si cette « interdiction » s'applique à la poésie, celle-ci a fini par s'appliquer à l'art en général et à toute tentative de création inspirée de ce thème. Les propositions de représentation plaident en faveur du silence, ce qui aurait pu être considéré comme une complicité et avoir supposé une victoire du nazisme par-dessus la souffrance des victimes exterminées et des survivants. Adorno nuancera son « dictum » en reconnaissant à la victime son droit à crier son expérience. C'est pour cette raison que les écrivains et les réalisateurs se centrent sur la transmission et s'achament à trouver la meilleure manière de raconter l'événement en respectant la victime, les absents, *I sommersi* (les naufragés), et les survivants, *I salvati*¹⁰ (les rescapés), les sauvés qui, en réalité, sont eux aussi des absents :

« La transmission se fonde sur le geste d'auteur du témoin, qui est fondé à son tour sur la reconnaissance du lieu du crime, des paroles des absents, de leur mise à mort. À partir de ce fondement, Shoah met en œuvre une chaîne de transmission possible de la mémoire de la destruction des Juifs d'Europe : de l'absent au témoin; du témoin (souvent au moyen de l'interprète ou du sous-titrage) au spectateur ; du spectateur au-delà » (Tomer, 2001: 186).

Shoah confirme la possibilité et l'obligation de transmettre l'Holocauste. C'est une fiction de la réalité, dans le sens où la mise en scène permet aux authentiques témoins, les survivants, de matérialiser leur tragédie individuelle et collective au moyen d'une narration. Pour y parvenir, Lanzmann a recours à différents moyens : depuis la location d'une locomotive de l'époque jusqu'à la représentation d'un barbier en passant par l'utilisation d'une caméra cachée et les ressources spécifiquement cinématographiques, telles que les travellings ou les zooms. Tous ces moyens vont permettre aux survivants d'actualiser leur passé grâce à la remémoration et de revivre cette non vie. Ce film réussit donc à faire que les exterminateurs s'accusent eux-mêmes et que leurs complices, contemporains de l'Holo-

⁹ En abrégé : « ...écrire un poème après Auschwitz est barbare » (Adorno, Theodor W., 1998:30) = Adorno, Theodor W., « Kulturkritik und Gesellschaft » in *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Ohne Leitbild*. Beck'sche Buchdruckerei : Nordlingen, 1998.

¹⁰ Nous reprenons les deux catégories de victimes décrites par Primo Levi (1997) dans le livre qui porte le même titre *I sommersi e I salvati*.

causte, se reconnaissent coupables. Nous sommes **donc** face à une actualisation puisqu'une inactualité vécue dans le passé est exprimée dans le présent et revécue par la victime. Lanzmann **lui-même** considère son film **comme** une fiction du **réel**¹¹. Il explique qu'il fut obligé de transformer les interviewés en acteurs **parce** qu'en plus de les écouter faire le récit de leur propre histoire, il avait besoin de les voir la représenter :

« Il fallait qu'ils la jouent, c'est-à-dire qu'ils irréaliment. C'est ce qui définit l'imaginaire : irréaliser. C'est toute histoire du paradoxe sur le comédien. Il fallait les mettre dans une certaine position physique. Non pas pour les faire parler mais pour que la **parole** devienne soudain transmissible et se charge **elle-même** d'une autre dimension » (Lanzmann, 1990b: 301).

On considère généralement que *Shoah* respecte les limites de la représentation de la mémoire, la culture de la mémoire, **même** si ces limites n'ont jamais été décrites de manière positive. Nous savons tous que l'**Holocauste** ne doit pas **être** « esthétisé », qu'il ne faut pas simplement chercher à atteindre le plaisir artistique ou la jouissance esthétique, ou le **trivialiser** en créant des produits tels que le feuilleton *Holocaust*, qui a pourtant eu la **vertu** de présenter cet événement à la culture des médias de **masse** de notre époque avec tout l'**appareil** mercantile et **industriel** que cela implique et **contre** lequel Adorno et l'École de Francfort nous avaient **déjà** alerté dans une critique de la culture transmise par le cinéma et la télévision : un **même** moyen ne peut transmettre un divertissement et de profondes **significations** ontologiques comme l'**Holocauste**. Dans *Shoah* aucune limite n'est **transgressée** dans la représentation des victimes, **même** pas lorsque les personnages, dont nous savons des le début qu'ils sont réels, nous transmettent à l'écran leur immense douleur. Dans cet épisode, les personnages voient ressurgir un traumatisme immensurable qui, en tant qu'individus, les font se sentir coupables du simple fait **d'être** vivants. Cette douleur, précisons-le, n'est en aucun cas transmise par les images d'archives tournées par les nazis, ni par les images de la libération des camps, tournées pour la plupart par les **Américains** et très souvent projetées. La projection de telles images porterait atteinte à la dignité des victimes.

Dans *Shoah*, la mémoire de la victime et celle du **bourreau** sont examinées de **façon** obsessive, sans jamais **être** mises au **même** niveau bien sûr et sans réaliser d'analyse déconstructive les comparant dans un film qui montre l'événement le plus traumatisant de l'histoire du **XXe siècle**. *Shoah* ne résout pas ce traumatisme et ne **propose** aucune solution hypothétique pour le **surmonter**, il nous le montre simplement. Lanzmann nous prouve que la mémoire est un ensemble de tensions où l'histoire et les historiens jouent un **rôle** non exclusif. La mémoire exige la reconstruction de la vie quotidienne, la recherche de détails et de **particularités** révélateurs pouvant être reconstitués afin de rechercher la vérité d'une **façon** vraisemblable. Pour rechercher cette vérité on a recours à différents moyens de recherche et à

¹¹ « Oui, *Shoah*, c'est une fiction du réel, ce qui est tout à fait autre chose » (Lanzmann, 1990b: 301).

la caméra cachée (lorsqu'on veut faire parler les nazis, une des tâches les plus difficiles étant donné qu'on ne les écoute que lors des procès entamés contre eux), on compte sur la participation des historiens qui désirent consolider leurs thèses et on force les victimes à revivre leurs expériences en leur faisant pitié.

Dans ce contexte émotionnel, les interprètes sont des intermédiaires linguistiques qui contribuent à transmettre l'expérience de l'Holocauste et à résoudre le multilinguisme qui le caractérise :

« Cette pluralité rend nécessaire la présence d'un traducteur professionnel comme intermédiaire entre les témoins et les interrogés. La technique du doublage n'est pas utilisée et le personnage de la traductrice n'est délibérément pas exclu du film, au contraire, elle est très souvent présente à l'écran, aux côtés de Lanzmann, comme les autres acteurs de l'œuvre, parce que le procès d'accomplissement de la traduction est lui-même partie intégrante du procès du film, participant à la fois de sa démarche et de son travail propre de témoignage cinématographique » (Feldman, 1990: 64).

Pour Shoshana Feldman, auteur de cette citation, la traduction est non seulement un acte de communication linguistique mais aussi un acte cinématographique en lui-même. La traduction est en effet capable de créer un témoignage et de produire un effet qui va plus loin que le passage d'un message dans une autre langue. L'interprète joue le rôle de récepteur de ces témoignages et elle accomplit également une fonction esthétique lorsqu'elle est représentée à l'écran. Shoshana Feldman affirme que les interprètes catalysent le processus de réception :

« Comme l'interprète professionnelle, bien que de manière très différente, le réalisateur dans le film et l'historien sur l'écran sont à leur tour des catalyseurs – ou agents – du processus de réception, agents dont le témoignage réflexif et les attitudes testimoniales aident notre propre réception et nous assistent à la fois dans notre effort vers la compréhension et dans notre lutte infinie avec l'étrangeté des signes, en ne donnant pas seulement (comme le fait l'interprète professionnelle) le sens littéral des témoignages, mais aussi, (quelques perspectives) leur signification philosophique et historique » (en italique dans le texte original, Feldman, 1990: 65).

Le français est la langue du film et celle de son metteur en scène qui est lui-même plurilingue. Il interroge les témoins en anglais et en allemand, la langue la moins employée. Les sous-titres sont bien entendus en français qui est aussi la langue du narrateur, le metteur en scène dans ce cas, et celle des interprètes lorsqu'ils l'emploient comme langue d'arrivée. D'autre part, les personnes interviewées, ayant généralement adopté la langue de leur pays d'accueil, n'emploient presque jamais leur langue maternelle, et c'est pourquoi on peut dire

qu'ils rendent témoignage dans une langue qui leur a été « **prêtée** ». Si l'on considère le film **comme** un tout, le multilinguisme transmet l'idée que les témoignages des victimes sont les **mêmes** et que la **nature** de leur transmission est identique **même** si les formes **linguistiques** changent. Le multilinguisme transmet également la magnitude de l'**Holocauste**, celui-ci ayant touché toutes les communautés **juives persécutées** par les nazis. C'est à ce moment que l'interprétation et la présence physique de l'interprète, sur l'écran ou au travers d'une voix *off*, acquiert une nouvelle fonction :

« Le traducteur mime et réduplique par sa présence, par la qualité de sa **tra**-**duction**, par son empathie ou ses résistances, le difficile passage du vécu au **dire**, de la compréhension intellectuelle à une **sorte** d'adhésion inténeure. En ce sens s'organise, sous nos yeux, une métaphore de tout témoignage. Car la **distance** qui **sépare** la **parole dite** de la **parole traduite** n'est qu'une faible **mesure** de celle qui **sépare** le vécu du souvenir, et le souvenir de la **parole** » (Dayan-Rosenman, 1990: 193).

Si *Shoah* était simplement sous-titré en **français**, le film n'attirerait pas autant notre attention, puisqu'il s'agirait d'une traduction audiovisuelle dont le sous-titrage réaliserait la communication linguistique. Dans notre cas, la traduction est **parfois** assurée par une interprète qui apparaît physiquement à l'écran en tant que premier récepteur du message du témoin et parfois au moyen d'une voix *off*. Lanzmann attribue **donc** à l'interprétation une fonction qui va beaucoup plus loin qu'une fonction strictement intermédiaire et qui correspond à cette « métaphore du témoignage ».

Nous verrons plus loin quelles valeurs sont accordées à l'interprétation. Cette **nouvelle** fonction de l'interprétation n'a probablement pas été inventée par le metteur en scène lors de la rédaction du **scénario** de *Shoah*, mais a sûrement **pris** forme au cours des différents tournages qui se sont succédés pendant une dizaine d'années et les images des interprètes ont sûrement été choisies lors du montage. Si Lanzmann n'avait recherché qu'une simple communication linguistique, il aurait **réalisé** le tournage et aurait sous-titré le film ensuite. Lanzmann ne recherchait pas une interprète technique mais une actrice, ce que les interprètes ignoraient.

Francine Kaufmann, l'une des interprètes engagées par Lanzmann, raconte dans un **article**¹² le déroulement si « spécial » de son travail et son immense **surprise** lorsque le metteur en scène lui expliqua ce **qu'**il attendait d'elle :

« ... Il souhaitait une interprétation qui ne soit pas mécanique, puisqu'il **comp**-**ta****it** s'en servir **comme** partie intégrante de la bande-son, lors du montage **défi**-**nitif**. Cette intention m'étonna **encore** plus lorsque je **découvris** que le tournage

¹² Kaufmann, F., « Interview et interprétation consécutive dans le film *Shoah* de Claude Lanzmann » in *Mera*, XXXVIII, 4, (1993) pp. 664-673.

se déroulait a une caméra, que l'interprete restait hors champ et que, durant la phase d'interprétation en voix *off*, l'œil de l'objectif restait braqué sur le visage du témoin, réduit momentanément au silence en attendant la fin de la traduction. Je ne voyais pas l'intérêt de ce procédé lourd et fastidieux (...) Il voulait que le témoin sente face a lui un traducteur-interlocuteur et non pas un traducteur-technicien» (Kaufmann, 1993: 664).

L'interprete a deux fonctions dans *Shoah* et aucune ne concerne la communication linguistique. La première de ces fonctions est d'être l'interlocuteur du témoin qui raconte son expérience, de recevoir ce message, non pas pour le traduire mais pour provoquer et soutenir le témoin. La deuxième fonction veut que l'interprete devienne un des personnages du film, une actrice dont la mission est d'enquêter, de transmettre et d'assurer le témoin :

« Comme le témoin, l'interprete est *mis en condition, manipulé et mis en scene*. Je me croyais là pour traduire. Je voulais prendre des notes, être complete et fidele. Je ne pouvais me douter que j'étais un protagoniste du film, chargée d'incarner le premier spectateur du film » (En italique dans l'original, Kaufmann, 1993: 670).

L'interprete ne devait en aucun cas être passive et étrangere au témoignage des survivants, mais devait jouer un rôle tres actif. Le traitement cinématographique auquel sont soumises les médiatrices est bien entendu différent du moment ou elles jouent un rôle principal. Celui-ci dépend en effet de la « qualité » et de la fonction des personnages qu'elles interpretent.

Dans *Shoah*, les actrices-interpretes sont présentées de façon différente suivant leur rôle. L'une apparait a l'écran lors d'une interprétation *consécutive*, alors que les deux autres n'y apparaissent pas. Celle qui apparait a l'écran est l'interprete français-polonais-français, Barbara Janicka. Elle accompagne Lanzmann lors des interviews qu'il fait en Pologne et lors desquels il apparait lui aussi a l'écran. Les deux autres interpretes, cependant, n'apparaissent jamais devant la caméra. Francine Kaufmann assure la combinaison *français-hébreu-français* et Fanny Apfelbaum la combinaison français-yiddish-français. Francine Kaufmann conclut l'article que nous avons mentionné ci-dessus de la manière suivante : « ...que la fonction cinématographique de la traduction (et de l'interview) n'est pas conque de la même manière, selon que l'accent est mis sur le *lieu* ou sur la *parole* » (En italique dans le texte original. Kaufmann, 1990: 671-672). Cette remarque veut nous faire voir que Lanzmann établit une série de différences entre l'interprete polonaise travaillant sur « le *lieu* », c'est-à-dire en Pologne, et les interpretes israéliennes de yiddish et d'hébreu qui, elles, jouent un rôle relatif a « la *parole* ». Cette conception ne doit en aucun cas juger l'intentionnalité du metteur en scene, puisqu'après l'Holocauste, la Pologne devint le symbole de l'extermination, le yiddish disparut dans la fumée d'Auschwitz et l'hébreu fit renaître l'état d'Israël.

Indépendamment du refus de Fanny Apfelbaum d'apparaître devant les caméras, le

fait qu'une des interpretes apparaisse a l'écran et les deux autres non n'est pas le **fruit** du hasard (Kaufmann, 1993: 671). L'**interprète** polonaise accompagne Lanzmann dans les lieux de la mort, les camps de concentration, les gares, les anciennes maisons où vivaient les Juifs, etc., ou il interroge les Polonais qui ont été voisins des Juifs et qui ont vu passer les trains débordant de personnes innocentes. Les deux interpretes israéliennes, quant à elles, **accompagnent Lanzmann** lors des interviews aux survivants de l'**Holocauste** mais hors du champ de la caméra. Fanny Apfelbaum interprete **Mordekhai Podchlebnik** (qui fait également une rapide apparition dans *Un spécialiste*), qui avoue qu'il ne peut parler qu'en yiddish de **cette** étape de sa vie et qu'il n'en avait jamais **parlé** à sa **famille**, celle-ci ne comprenant pas sa langue maternelle. Podchlebnik rend un témoignage violent et les images nous montrent un homme dont l'intérieur se déchire au fur et à **mesure** qu'il raconte son histoire. On observe **même** qu'à un certain moment une main consolatrice se pose sur son épaule, cette main **qui**, sur toutes les représentations iconographiques des interpretes dans l'histoire, trahit la présence de l'interprete et désigne l'acte de la médiation. Francine Kaufmann, pour sa **part**, interprete les survivants de la **forêt** de Ponari, parlant hébreu, qui faisaient partie d'un **commando** spécial, *Sonderkornmando*, et qui se montrent réticents à témoigner.

Lanzmann dépasse-t-il les limites déontologiques de la communication et celles de la représentation de l'interprétation ? D'après nous, il les dépasse **parce** qu'il **attribue** à l'interprétation une série de valeurs idéologiques qui vont **au-delà** de la transmission du message. Ces valeurs sont positives dans le cas de l'interprétation du yiddish et de l'hébreu et **négatives** dans le cas de l'interprétation du polonais. **D'après** nous, attribuer des valeurs négatives à l'interprétation de Barbara Janicka discrédite également la vraisemblance du film puisqu'on voit clairement que l'interprete manipule le discours de l'interrogé pour le soumettre à un **conflit** idéologique. La représentation négative de l'**interprète** serait **moindre** si Lanzmann ne braquait pas sur **elle** l'objectif de sa caméra et sous-titrait sa voix. Nous nous trouvons **donc** face à deux sortes de manipulation de l'interprétation qui sont au service de l'**intention** narrative du metteur en **scène** :

-L'interprète au service de la démonstration de la thèse de l'antisémitisme polonais

Lanzmann interroge de nombreux paysans polonais ayant habité à proximité des camps de concentration et commence par leur demander de décrire leur vie à **côté** des « usines de la mort ». Les paysans racontent d'abord qu'ils s'apitoyaient sur ces pauvres gens, qu'ils leur donnaient de l'**eau** lorsqu'ils les voyaient dans les trains. Ils justifient ensuite leurs actes et **finissent** par rechercher des « raisons » au sort qui était réservé aux Juifs. Pour observer le passage de cette attitude de pitié pour leurs voisins et compatriotes à une attitude **clairement antisémite** dévoilant la théorie selon laquelle les Juifs sont les **assassins** de **Jésus-Christ**, Lanzmann est obligé de poser des questions telles que : Croyez-vous que les Juifs méritaient ce destin ? Les aidiez-vous réellement ? Les avertissiez-vous du sort qui les attendait à la

fin du trajet¹³ ». Dans le film de Lanzmann, cette thèse occupe une place importante et est représentée par la figure de Sbrenek, l'enfant chanteur, l'unique survivant du camp qui doit affronter ses contemporains polonais à la sortie de l'église. Cette situation est probablement une des plus poignantes du film, car les arguments de cette foule¹⁴ manifestent un profond sentiment antisémite. Sbrenek, impassible, doit écouter sa condamnation à mort et celle de son peuple. Si tout cela devait à nouveau avoir lieu, rien ne changerait. Lanzmann a donc le mérite de dévoiler une partie de l'argumentation fondée sur l'antisémitisme qui a mené à l'Holocauste et qui pourrait à nouveau arriver puisqu'il semble que la mentalité des Polonais n'a pas du tout changé. La passivité de cette population serait la même parce que les schémas mentaux et psychologiques seraient identiques. C'est pour toutes ces raisons que *Shoah* a ouvert un débat polémique en Pologne¹⁵. Lanzmann reconnaît que les questions qu'il pose sont un peu provocatrices : « C'est vrai que mes questions sont provocatrices, dans la scène de l'église » (Lanzmann, 1990: 284). Sa thèse est qu'il existe « une haine totale... C'est le sens du film. Les choses se passent à voir dans une sorte d'hallucinante intemporalité. -A-temporalité plutôt » (Lanzmann, 1990a: 285). Cette thèse est en partie formulée à partir de l'idée que ce qui est arrivé aux Juifs pourrait leur arriver aujourd'hui étant donné que rien n'a changé et que l'antisémitisme existe toujours.

Ce préambule nous permet de décrire l'attitude de l'interprète qui, au milieu de cette tension, comprend tout de suite quelle est l'intention du metteur en scène et en est troublée surtout lorsqu'elle voit les paysans passer naïvement d'un sentiment de pitié à justifier clairement l'extermination. Lanzmann décrit sa relation conflictuelle avec l'interprète de la façon suivante :

« J'avais tout le monde contre y compris les membres de ma propre équipe qui ne comprenaient pas ce que je faisais. L'interprète ne voulait pas traduire ce qu'elle entendait. Il y avait des moments où sa haine de moi était si forte ! Elle était très étrange. Parfois elle gauchissait tout, mes questions, les réponses. Elle les adoucissait. À d'autres moments elle était coincée par la vérité, et elle explosait dans sa traduction d'une façon très brutale. Quand elle dit, par exemple : « Oui, les Polonais habitaient dans les cours, à côté des W.-C. ». Je n'en revenais pas : telle qu'elle était, elle aurait dû supprimer ça dans sa traduction.

¹³ Devant l'affiche de Treblinka, le machiniste et les paysans interrogés par Lanzmann font un geste mimant la décapitation que l'interprète, à l'écran et forcée par la situation, est obligée de reproduire. Lanzmann considère que ce geste montre un mépris absolu. Pour les paysans polonais, au contraire, ce n'était qu'une façon de les prévenir de leur sort en descendant du train à la fin du trajet. Dans *La liste de Schindler* de Spielberg, le même geste est réalisé par un enfant. Ce qui a un effet encore plus grand et plus impactant, puisque c'est dans ce cas un être innocent qui annonce l'extermination. Lanzmann affirme que les paysans réalisaient ce geste avec un sourire et qu'ils continuaient à le faire aujourd'hui avec ironie (Lanzmann, 1990a: 282-283).

¹⁴ « La procession a réactivé les vieux stéréotypes antisémites, la mort du Christ, etc. Et il (Sbrenek) n'existe plus. Ils ne le rencontrent pas. Et lui-même est absent à lui-même » (Lanzmann, 1990a: 283-284).

¹⁵ Voir Ascherson, Neal. 1990. « La controverse autour de *Shoah* » dans *Au sujet de Shoah*, pp. 226-235.

En fait, mon questionnement **têtu** la rendait elle-meme folle, et de temps en temps **elle** me jetait **ça** au visage, exactement ce qu'ils disaient, **parce** qu'elle n'en pouvait plus » (Lanzmann, 1990a: 286-287).

Claude Lanzmann a-t-il le droit de traiter ainsi l'interprete ? Nous ne critiquons en aucun cas l'optique de Shoah, ni la **façon** d'y traiter les témoins, puisque ce film est, selon nous, une **œuvre** majeure dont la représentation de l'**Holocauste** est difficilement améliorable. Nous **blâmons**, en revanche, l'utilisation cinématographique qu'on y fait de Barbara Janicka. Son **rôle** consiste a traduire les **propos** des paysans et **elle** ne doit **pas** nécessairement **partager** leurs opinions. Lanzmann se rend compte qu'elle ressent de la haine pour lui et peut en quelque **sorte** la comprendre puisque **lui-même** capte l'antisémitisme dans le discours des paysans. En revanche, il déprécie complètement les instants ou les modulations de la voix de Barbara Janicka manifestent l'émotion et la pitié qu'elle ressent. On la voit souvent a l'écran, surtout en présence des Polonais qui habitaient pres des camps de concentration et Lanzmann ne ressent aucune pitié pour la pauvre interprete qui, **parfois**, éprouve le besoin de se révolter :

« (...) Il comprend tout ce qu'ils disent et l'interprete ne traduit pas vraiment les **paroles**. Par exemple, ils disent : **Jidki**, les youpins; **elle** traduit, en bonne catholique polonaise : **Jidi**, les Juifs. Il comprend tout, et qu'est-ce qu'il peut faire ? Exploder ? Il ne le fait pas » (Lanzmann, 1990a: 284).

La représentation de Barbara Janicka et les différents commentaires a ce **propos** nous permettent de **dire** que l'attitude de Lanzmann envers **elle** n'est pas éthique. Il est évident que Lanzmann a **dû** faire face a de nombreux problemes et conditionnements lors de la **réalisation**, mais cela **regarde** uniquement la **réalisation** et a bien peu de transcendance. Dans l'histoire du cinéma, seule une image négative restera de cette interprete, une image qui se répétera lors de chaque projection. Le public, **quant** a lui, considere que cette interprete **gentille** qui interprete ces antisémites gentils est une de leurs complices. Dans une telle situation, aucun interprete ne serait **prêt** a travailler. Les **corrections** et les réprimandes que lui fait Lanzmann en public et devant la caméra justifient que Barbara Janicka **refuse** d'interpréter. Lanzmann ne **révèle** a aucun moment qu'il avait réellement besoin d'un personnage comme Barbara Janicka, une **actrice** et une interprete en **même** temps, pouvant démontrer la these que l'antisémitisme mene directement a l'**Holocauste**.

-L'interprete spectatrice, réceptrice du témoignage et médium

Fanny Apfelbaum et Francine Kaufmann jouent également un **rôle** d'actrice et d'interprete mais jamais devant les **caméras**. Leur voix est le seul élément physique qui rappelle leur présence. Les deux interpretes israéliennes font également l'objet d'une « manipulation », mais dans la représentation cinématographique, le metteur en scene leur attribue une **fonction** positive. **Elles** interpretent les **survivants** des camps pour lesquels il est traumatique et

difficile de raconter leur expérience. Dans ce cas, l'interprete est la **première** spectatrice et une **sorte** de médium qui aide les témoins a libérer des sentiments longtemps refoulés. L'interprétation permet aux survivants d'actualiser un discours **caché** pendant tres longtemps et de revivre a l'écran un épisode tres douloureux. C'est le cas de **Mordekhai** Podchlebnick, dont Lanzmann **désire surtout** examiner l'**âme**. Lors des interviews, les deux interpretes sont guidées par Lanzmann et leur voix, dont le ton et le **rythme** sont marqués par les différents degrés d'émotion du récit, verbalisent un témoignage **déjà** exprime par les gestes et la voix du témoin.

6.3. *Sobibor, 14 octobre, 16 heures (2001) de Claude Lanzmann*

Avant de terminer cet **article**, nous allons commenter brievement l'interprétation dans *Sobibor; 14 octobre 1943, 16 heures* projeté pour la **première** fois en 2001. Claude Lanzmann réalise ce film en s'inspirant de l'interview a Yehuda Lemer, l'un des survivants de la révolte du camp de concentration de Sobibor. Aussi bien l'interview que l'interprétation ont été **réalisés** au **même** moment que *Shoah* mais ils n'y ont pas été **utilisés** lors de la **première** en 1985. Lanzmann en justifie ainsi l'absence : « La révolte de Sobibor ne pouvait **être** un moment de *Shoah* : elle méritait un film en soi, elle méritait **d'être** traitée pour elle-meme. Elle est en effet un exemple **paradigmatique** de ce que j'ai appelé ailleurs la "réappropriation" de la force et de la **violence** par les Juifs » (Lanzmann, 2001: 10).

Une fois de plus, Lanzmann décide de ne pas sous-titrer les **paroles** du témoin mais de les transmettre a travers la voix de Francine **Kaufmann** glissée **au-dessus** de celle de Yehuda Lemer, parfois en montrant le témoin a l'écran et parfois en **off**. La voix est un moyen cinématographique si important pour Lanzmann qu'il fait parler deux fois le témoin d'abord en hébreu et ensuite en **français** au travers de l'interprétation. En attendant que le témoin soit interprété en **on** ou **off**, le metteur en scene a le temps de se détendre pendant les pauses et d'observer les gestes du témoin, ce qui permet aux spectateurs **d'être** attentifs et de **capter** l'intensité du récit. Dans ce film, Lanzmann n'a pas besoin de l'interprete pour mettre le **rescapé** en condition, ni pour provoquer le témoin **parce** que le ton du récit est ici différent: dans *Shoah*, la voix est celle de l'annihilation et dans *Sobibor; 14 octobre 1943, 16 heures*, c'est la voix de la **survie**.

7. Conclusion

Dans toutes les activités dans lesquelles le langage est impliqué, la perspective du narrateur va toujours influencer la représentation du monde et de la réalité. Quelle que soit l'objectivité de cette vision du monde, représenter signifiera toujours « représenter **comme** », c'est-à-dire que les différentes représentations ne seront **jamais** exclusives. Pour l'**interpréta-**

tion, l'axe symbolique qui retient l'attention des réalisateurs suit un parcours qui commence par le casque pour désigner l'effondrement des exécutés de l'Holocauste, continue par la voix plurilingue pour transmettre le témoignage des victimes et s'achève par l'image du visage de l'interprète à côté des complices. L'acte d'écouter/parler/voir est reproduit d'une manière différente d'après le type de personnages impliqués dans l'Holocauste, exécuté/complice/victime, et dans les trois cas, la fonction de l'interprète est soit de dénoncer soit de soutenir.

Nous avons présenté à notre lecteur une série de films dont l'objectif est d'actualiser la mémoire de personnes en leur faisant reconstruire et revivre des expériences personnelles et collectives. Les images enregistrées sur différents supports audiovisuels permettent cette actualisation. Une question se pose alors : l'interprète doit-il revendiquer ses droits d'image lorsqu'il est engagé pour un travail d'interprétation ? La réponse, d'après nous, doit être affirmative, même si la pratique est encore loin de pouvoir satisfaire cette demande. L'interprétation est apparue comme une profession moderne et positive résultant des progrès techniques et communicatifs. Aujourd'hui, c'est une profession postmoderne envahie par la culture de l'image. Au début, les interprètes ne pouvaient se poser une telle question, puisque cette profession fondée sur l'oralité était considérée comme éphémère. Se poser cette question aujourd'hui est tout à fait naturel étant donné que le travail accompli par l'interprète peut être enregistré sans que lui-même ne s'en rende compte.

Ce parcours historique à travers les différentes représentations de l'interprétation nous a permis d'observer comment la société considère l'interprétation et les intérêts que celle-ci peut avoir. L'interprète, en tant qu'individu, doit rester en marge des possibles dérivations idéologiques et des manipulations une fois qu'il a réalisé son travail. Il doit donc être en mesure de contrôler la représentation iconique de sa personne. Nous n'avons qu'à imaginer ce que Barbara Janicka a pu ressentir en voyant ce que des millions de spectateurs ont perçu comme une collaboration avec les complices de l'Holocauste...

Bibliographie

- Adorno, T. W., 1998, « Kulturkritik und Gesellschaft », *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Ohne Leitbild*, Nordlingen, Beck'sche Buchdruckerei.
- Arendt, H., 1999, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelone, Lumen.
- Ascherson, N., 1990, « La controverse autour de Shoah », *Au sujet de Shoah*, Paris, Belin, p. 226-235.
- Baigorri Jalón, J., 2000, *La interpretación de conferencias: el nacimiento de una profesión. De Paris a Nuremberg*, Grenade, Editorial Comares.
- Bar-Acher, M., 1998, « Fonctions et activités de l'Académie de la langue hébraïque dans l'orientation et le développement de la langue hébraïque », *Meta*, XLIII, 1, p. 10-18.
- Brauman, R. et Sivan, E., 1999, *Eloge de la désobéissance. A propos d'« Un spécialiste »* Adolf Eichmann, Paris, Editions le Pommier.
- Dayan-Rosenman, A., 1990, « Shoah : L'écho du silence », *Au sujet de Shoah*, Paris, Belin,

pp. 188-197.

- Feldman, S., 1990, « L'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », *Au sujet de Shoah*, Paris, Belin, trad. par Claude Lanzmann avec la collaboration de Hudith Ertel, publié pour la première fois à l'Université de Yale, New-Haven, déc. 1998-mai 1989, p. 55-197.
- Kaufmann, F., 1993, « Interview et interprétation consécutive dans le film *Shoah* de Claude Lanzmann », *Meta*, XLIII, 4, p. 667-673.
- Kaufmann, F., 1998, « Eléments pour une histoire de l'interprétation simultanée en Israël », *Meta*, XLIII, p. 98-109.
- Lanzmann, C., 1985, *Shoah*, Paris, Fayard.
- Lanzmann, C., 1990a « Les non-lieux de la mémoire », *Au sujet de Shoah*, Paris, Belin, p. 280-292.
- Lanzmann, C., 1990b, « Le lieu et la parole », *Au sujet de Shoah*, Paris, Belin, p.293-305.
- Lanzmann, C., 2001, *Sobibol; 14 octobre 1943, 16 heures*, Francine Kaufmann trad. de l'hébreu, Paris, Cahiers du cinéma.
- Levi, P., 1989, *Se questo e un uomo. La tregua*, Turin, Einaudi.
- Levi, P., 1997. *I sommersi e i salvati, Opere II*, Turin, Einaudi.
- Michman, D., 2001, *Pour une historiographie de Shoah*, trad. de l'hébreu Nelly Hansson, Paris, In Press. Titre original : Vashem, Y. et Lohamei Hagettaot, B., *Hashoah ve 'hikrah - hamsaga, minoua'h vesougyot yesod*, Tel-Aviv, éditions Moreshet, 1998.
- Torner, C., 2001, *Shoah, unepédagogie de la mémoire*, Paris, Les Editions de l'Atelier. Films et vidéos :
- Brauman, R. et Sivan, E. *Un spécialiste*, Editions Montparnasse, 1999.
- Kramer, S. *Judgment at Nuremberg*, B/N : MGMNA Studios, 1961.
- Lanzmann, C. *Shoah*, Les Films Aleph, Edition vidéo, 1992 : René Chateau Vidéo dans la collection « La Mémoire de l'Histoire », 1985. Les sous-titres en français ont été établis par Irit Leker, Odette Audebeau-Cadier et Claude Lanzmann.
- Lanzmann, C. *Sobibol; 14 octobre 1943, 16 heures*. Une co-production de Why Not Productions, Les Films Aleph-France 2 Cinema.
- Nuremberg Trial* émission télévisée en espagnol *El proceso de Nuremberg* Simoneanu, Y. *Nuremberg*, Color : Turner Home Video, 2000.