



19 / 20 / 21 novembre 08

Cinéma et audiovisuel :
quelles mémoires numériques pour l'Europe ?

MÉMOIRE / IDENTITÉ / TERRITOIRE

La mémoire pour un historien

Sylvie LINDEPERG,

Professeur d'histoire, Université Paris I.

J'espère que personne ici ne s'attend à ce que je traite un sujet à l'intitulé aussi vaste. Marc l'a rappelé, je suis certes historienne, mais dans le domaine particulier de l'analyse des images. J'ai abordé la question de la mémoire dans une acception particulière, en examinant d'abord comment le cinéma d'après-guerre a servi la construction d'un grand récit national et contribué à l'édification d'une mémoire et d'un imaginaire héroïque de la guerre et de l'Occupation. Plus récemment, j'ai conduit une recherche sur le film *Nuit et brouillard* qui constitue, au sens fort, un « lieu de mémoire portable », pour reprendre l'expression de Pierre NORA à propos des Tables de la loi. Les historiens les plus éminents ont traité de cette question de la mémoire et on dispose de bibliothèques entières sur le sujet. Surtout le terme « mémoire » a connu ces dernières années une curieuse inflation et un singulier décrochement. Il a été pris entre le mouvement de patrimonialisation intense qui s'est esquissé dans les années 1980 et la montée en puissance d'injonctions de mémoire et de revendications inédites qui constituent un nouvel objet en même temps qu'un défi pour les historiens.

Certains ont parlé de « malaise dans l'histoire ». Il s'est récemment manifesté au sujet des lois dites mémorielles qui constituent sans doute aussi un symptôme que Zaki Laïda appelle joliment le « sacre du présent ». Ces revendications relèvent d'un activisme de la remémoration qui est très largement détaché de la question de la vérité, du savoir, du souvenir. Elles conduisent à repartir à l'assaut du passé à partir des grilles de lecture du présent. Comme l'écrit justement Annette WIEVIORKA, « la complexité et la singularité des événements s'en trouvent gommées au profit d'un prêt-à-penser historique qui est surtout un prêt-à-penser du présent qui se résume en quelques mots : génocide ou crime contre l'humanité. Un peu comme lorsque votre ordinateur annonce que vous avez inopinément quitté le système, cette rhétorique a inopinément quitté la mémoire et l'histoire ».

Dans la mesure où la matrice de ces lois mémorielles et de ces nouveaux récits est la Seconde Guerre mondiale, et plus singulièrement la destruction des juifs d'Europe, dans la mesure aussi où le film d'Alain RESNAIS, par son exceptionnelle longévité, a rencontré toutes ces grandes évolutions dans la transmission du passé, Marc VERNET m'a demandé de repartir de mon livre sur *Nuit et brouillard* pour tirer le fil d'une réflexion sur la mémoire et l'histoire, sur le cinéma et l'archive. Si je me répète, c'est donc de sa faute.

Je vais tout d'abord analyser comment la question des rapports entre histoire et mémoire s'est posée lors de la fabrication du film, opposant plusieurs conceptions de la mémoire. Je tenterai ensuite d'éclairer le destin du court-métrage d'Alain RESNAIS sous l'angle de la mémoire, en suivant

brèvement ses migrations sur plusieurs décennies. À l'heure où l'historien des images affronte un autre défi, lié à la quantité exponentielle des documents audiovisuels conservés – Lionel NACACHE vient de parler de la fonction du rappel –, mon intervention tentera aussi de justifier une démarche, celle de la micro-histoire, qui consiste à privilégier, dans la masse des documents disponibles, un petit objet d'analyse soigneusement circonscrit et à le déplacer dans le temps et dans l'espace pour en faire un lieu privilégié d'analyse et d'observation.

Le projet de *Nuit et brouillard* s'est inscrit d'emblée sur un seuil très névralgique entre la mémoire et l'histoire. L'enjeu historiographique du film fut porté par le comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale, et particulièrement par les historiens Henri MICHEL et Olga WORMSER qui en furent les maîtres d'œuvre en même temps que les conseillers historiques. Ces derniers annoncèrent le lancement du court-métrage à l'occasion d'une grande exposition qu'ils organisèrent au Musée Pédagogique de la rue d'Ulm en novembre 1954 sous le titre *Résistance, Libération, Déportation*.

Cette exposition, qui servit de fond documentaire à *Nuit et brouillard*, fut largement alimentée par le second commanditaire du film, le Réseau du souvenir, porteur quant à lui des enjeux de mémoire à l'origine de *Nuit et brouillard*. Le Réseau du souvenir était une association d'anciens déportés issus de la Résistance, fondée en 1952 dans le but de promouvoir la mémoire de la déportation. Il fut notamment à l'origine dans le courant des années 1950 d'initiatives telles que la mise en place de la journée nationale de la déportation ; la décision d'ériger le mémorial de l'île de la Cité ; la publication de *Tragédie de la Déportation*, anthologie de textes d'anciens déportés réunis par Henri MICHEL et Olga WORMSER. En 1954, la priorité du réseau est d'atteindre la jeune génération qu'il estime oubliée ou ignorante des faits. Le cinéma lui apparaît comme le média idéal et le réseau fait logiquement appel à l'Éducation nationale pour participer au financement du film.

Le rôle de cette association dans le lancement de *Nuit et brouillard* permet de mieux comprendre, non seulement l'intrication des enjeux historiographiques et mémoriels, mais aussi de toucher au plus près les contours de sa politique de mémoire. Le Réseau du souvenir met en avant la question de la transmission aux jeunes générations envisagée comme un exercice d'édification morale. Il s'attache par ailleurs à une approche muséale de la déportation et du passé ainsi qu'à une conception monumentale de la mémoire qui se rapproche de l'inscription funéraire. Il définit enfin en ces termes la mission de l'art : « *transformer le souvenir en monument, la mémoire en mémorial* ».

Cette vision se retrouve dans la commande passée à Alain RESNAIS, qui prévoit un film constitué par trois composantes :

- la première est le classique montage de documents d'archives ;
- la deuxième, qui fonde l'originalité du film, est le tournage sur les lieux de la déportation en Pologne, une idée que RESNAIS va porter à incandescence en décidant de tourner ces plans en couleurs ;
- la troisième composante est faite d'objets et de reliques liés à la déportation. Cet aspect reliquaire est très éloigné de la conception de l'art et de l'œuvre d'Alain RESNAIS qui s'inscrit en faux contre toute vision muséographique de l'histoire. Dans *Les statues meurent aussi* qu'il coréalisa avec Chris MARKER, le musée apparaît déjà, avant les vitrines d'Hiroshima, comme un lieu funèbre et nécrophage tandis que l'art nègre y est au contraire envisagé dans sa valeur d'usage avec les vivants.

C'est donc bien une émancipation progressive à l'égard de la commande qui marque la genèse de *Nuit et brouillard*. Son mouvement est double : déplacement du point de vue qui permet d'accorder toute sa place à l'histoire et affirmation d'une autre conception de la mémoire, mémoire vive, en action, qui fut portée conjointement par RESNAIS et par CAYROL.

Le premier déplacement se lit dans les couches d'écriture du film : depuis le synopsis qui fut établi par les deux conseillers historiques, en adéquation avec les membres du Réseau du souvenir, jusqu'à l'écriture du scénario rédigé par RESNAIS en étroite collaboration avec Olga WORMSER. Le synopsis reprenait la table des matières de l'anthologie *Tragédie de la déportation*, en suivant les étapes du

« calvaire » subi par un déporté de France depuis son arrestation jusqu'à sa mort ou sa libération. Le point de vue privilégié est alors celui du témoin, le modèle dominant celui du déporté résistant. Or le scénario va s'émanciper de ce modèle : il est marqué par une véritable ambition historique qui délaisse le point de vue des témoins pour tenter d'expliquer un système et d'en retracer l'histoire. Cette écriture va conduire Olga WORMSER à affiner ces hypothèses sur les différences et les points de contact entre deux événements : le système concentrationnaire et l'extermination des juifs d'Europe.

Comme je l'ai montré dans mon livre, une des singularités de *Nuit et brouillard* vient justement de ce que le film n'est pas le fruit d'une œuvre historique déjà accomplie que l'on mettrait au service du cinéma. Il est à la fois le brouillon et la première synthèse d'une histoire encore en devenir, celle qu'Olga WORMSER devait accomplir en 1968 avec la soutenance de sa thèse sur le système concentrationnaire qui consacra, jusque dans ses suites tragiques, la rupture de l'historienne avec les témoins. Car, comme l'écrit justement Pierre LABORIE, l'historien est un « trouble-mémoire ».

Le second déplacement du film est nourri par les choix artistiques d'Alain RESNAIS et de Jean CAYROL. J'en retiendrai trois figures. La première s'inscrit au moment du tournage en Pologne lorsque RESNAIS découvre le camp musée d'Auschwitz I et décide d'y tourner en noir et blanc, et non en couleurs, les objets et les effets des déportés, rattachant ainsi la troisième composante du film à la strate du passé, celle des documents d'archives.

La deuxième figure prolonge ce premier geste. Elle réside dans la mise à distance critique de l'image d'archives que le commentaire de CAYROL désigne comme impuissante à rendre compte du passé. Le poète, ancien déporté à Mauthausen et futur cinéaste, devait éclairer cette position dans un livre qu'il écrivit avec Claude DURAND, *Le droit de regard*. Il y exprime son rejet de l'image d'archives et de l'image d'actualité qui, pour lui, accumulent les preuves et placent le spectateur dans « le bain refroidi de l'histoire » figeant à jamais la vision du passé. CAYROL plaide au contraire pour un cinéma capable de féconder l'imagination et de redonner sens à l'événement. Ce cinéma s'accorde pleinement avec les séquences couleurs de *Nuit et brouillard*, et particulièrement avec les dernières images du film tournées par RESNAIS sur le site dévasté de Birkenau qui lui apparaît comme une métaphore vive de l'oubli.

Placées sur ces images, les dernières phrases du commentaire de CAYROL éclairent ce nouvel enjeu de *Nuit et brouillard* et cette conviction que CAYROL partage avec RESNAIS, selon laquelle la mémoire doit être tenue en alerte par une conscience historique et politique. Exprimant l'un et l'autre leur refus du monument aux morts et de l'incantatoire « plus jamais ça », Resnais et Cayrol transforment leur film en un « dispositif d'alerte », invitant les spectateurs à regarder autour d'eux, à entendre le cri sans fin des victimes, en Algérie notamment, et à comprendre que le présent est contaminé par la « peste concentrationnaire ».

Ainsi s'accomplit le déplacement vers une autre conception de la mémoire où le passé, comme l'écrit Olivier Rollin, constitue le « grand projecteur des images de l'avenir ».

J'en viens plus rapidement aux modes de réception et aux ré-interprétations multiples de *Nuit et brouillard*. Ce court-métrage fut pris tout à la fois dans l'évolution des enjeux de mémoire et d'écriture de l'histoire en même temps qu'il fit l'objet d'une entreprise de patrimonialisation intense qui menaçait d'en faire à son tour une pièce de musée.

Pour aborder ces différentes mutations, je tirerai deux fils rouges :

- le premier porte sur la ré-interprétation du commentaire de CAYROL dans sa fonction de dispositif d'alerte ;
- le second concerne les déplacements de regards portés, à travers *Nuit et brouillard*, sur les documents d'archives.

En étudiant les versions allemandes de *Nuit et brouillard* établies en RFA et la RDA, j'ai montré comment celles-ci furent prises dans les enjeux politiques et mémoriels de la guerre froide et du conflit entre les deux Allemagnes.

Du côté ouest-allemand, l'élément le plus notable en est le gommage d'une phrase musicale dans laquelle Hanns EISLER s'amuse à pasticher le *Deutschland über alles*, le *Lied der Deutschen* devenu

l'hymne national ouest-allemand. Par ce jeu musical, il fait porter la charge de l'héritage nazi sur la seule Allemagne de l'Ouest.

Du côté de la RDA, les enjeux de guerre froide s'exprimèrent par le refus d'exploiter la version ouest-allemande, établie par Paul CELAN, pour lui substituer une traduction volontairement fautive qui consiste notamment à évacuer la portée universelle du texte de CAYROL. Dans cette traduction est-allemande, les dernières phrases du commentaire - « *(nous) qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin* » - sont remplacées par ce contresens volontaire : « *dans une partie du monde (sous-entendu le bloc de l'Est), les morts ont cessé de crier, parce que l'ivraie a été arrachée jusqu'à la racine* ». Cette traduction-trahison avait pour double effet de réinscrire le texte de CAYROL dans cette logique du « plus jamais ça » et surtout de prévenir le risque politique que le cri sans fin soit associé aux victimes des camps soviétiques. Or ce que les Allemands de l'Est redoutaient fut précisément accompli dans une « version longue » de *Nuit et brouillard* réalisée par la télévision américaine sous le titre *Remember Us*. Le réalisateur de cette émission, Arnee Nocks remonta *Nuit et brouillard* en kit, tout en reprenant certains éléments du texte de CAYROL. Dans cette version américaine, l'épilogue est édifiant. Après avoir traduit mot à mot le commentaire original de CAYROL, le film se termine sur une longue diatribe anticommuniste évoquant et dénonçant les crimes de Staline et les camps soviétiques.

Cette émission m'amène à la question des archives. J'ai montré comment, dans *Remember Us*, certaines images liées à la Shoah (images des ghettos, du Sonderkommando, de l'album d'Auschwitz) qui furent montées dans *Nuit et brouillard* sans que l'événement ne soit totalement élucidé ni explicitement désigné par le commentaire de CAYROL, furent relues par le téléfilm américain, et assignées à l'extermination des juifs d'Europe dont la mémoire commençait à émerger aux Etats-Unis dans le contexte de l'arrestation d'Adolf EICHMANN et de l'annonce de son procès. *Remember Us* nous éclaire également sur l'évolution des usages de *Nuit et brouillard*. Les fragments prélevés dans le film de RESNAIS le furent en effet sans considération pour tout le travail artistique et formel du monteur. Des séquences élaborées à partir de plans et de photographies d'origines diverses visant à produire un effet, à élaborer un sens, se trouvèrent ravalées au rang d'archives primaires recyclables en tant que telles dans le téléfilm, tout comme les plans couleurs de *Nuit et brouillard* qui furent tirés en noir et blanc et assimilés ainsi à la masse des documents d'archives de la période nazie.

Tout au long des années 1960 et 1970, *Nuit et brouillard* servit précisément, en France comme à l'étranger (et particulièrement en Allemagne), de catalogue de plans, les réalisateurs de cinéma et de télévision commandant directement leurs images à partir du court-métrage de RESNAIS. Ainsi, *Nuit et brouillard* contribua-t-il à fixer durablement une mémoire et un imaginaire des camps nazis, non seulement par sa force intrinsèque et sa vaste distribution internationale, mais aussi parce qu'il prédétermina le choix des images remontées et recyclées dans de nombreux documentaires qui jouaient sur l'effet de reconnaissance venant conforter la culture visuelle du public. À la fin des années 1980, ce recyclage céda la place à un mouvement contraire, celui de la recherche d'images nouvelles, inédites, sur lequel assurer la promotion des programmes télévisés.

Parallèlement, *Nuit et brouillard* fit l'objet d'un processus d'institutionnalisation en France et en Allemagne, notamment par la télévision et le système scolaire. Deux fictions allemandes permettent d'en prendre la mesure. Elles mettent en abyme la projection de *Nuit et brouillard* devant un public de jeunes spectateurs. Dans les *Années de plomb*, réalisé en 1981, Margarethe von TROTTA retrace le parcours de Gudrun ENSSLIN et présente la projection de *Nuit et brouillard* comme un élément déclencheur de son engagement dans la Fraction armée rouge et de la révolte de toute une génération contre les pères, contre le silence des aînés.

Vingt ans plus tard, dans *Contrôle d'identité*, autre film consacré à la RAF en Allemagne, le jeune cinéaste Christian PETZOLD met lui aussi en scène la projection de *Nuit et brouillard* devant une classe de collège. Mais il montre précisément que le court-métrage d'Alain RESNAIS entretient désormais des liens très distendus avec l'histoire allemande et qu'il est devenu un passage obligé, un rituel et un cliché sur l'institution scolaire en Allemagne.

Je pourrais faire le même constat avec des films français, par exemple la *Loi du collège* de Marianne OTERO. Au cours des années 1990, *Nuit et brouillard* fut tout à la fois violemment attaqué dans le cadre du débat proliférant sur la question des « images de la Shoah », en même temps qu'il s'imposait comme un objet incontournable, brandi en une sorte de réflexe conditionné, par les institutions politiques, scolaires, télévisuelles. Affaire TOUVIER, affaire de Carpentras, le film fut placé au service du très problématique « devoir de mémoire », doté de vertus multiples, présenté comme un outil multi-usages contre le racisme et pour l'apprentissage de la citoyenneté. Ce destin est étrange pour cette œuvre fragile, inquiète et pauvre en certitude, dont la migration, la récupération, les usages rejoignent le constat légèrement désabusé que faisait Pierre NORA à la toute fin de ses *Lieux de mémoire*, lorsqu'il constate le détournement d'un concept rattrapé par la patrimonialisation de la mémoire.

C'est aussi pourquoi j'ai tenté dans mon livre d'amorcer un retour vers l'œuvre en même temps qu'une exploration du corps à corps entre l'art et l'archive, entre la mémoire et l'histoire. Je l'ai dit en introduction, il s'agissait également de signaler les vertus de la micro-histoire en suivant la proposition de BENJAMIN lorsqu'il invite l'historien à découvrir dans « l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total ».

Alain AUCLAIRE

Je pense qu'il existe une relation entre ces deux passionnantes interventions. Le Docteur NACCACHE nous a expliqué qu'il n'y avait pas de vraie mémoire, puisque la mémoire est une transformation permanente. Y a-t-il une définition neurologique de la normalité en matière de mémoire ou une évaluation qualitative de la mémoire ? Cette notion de normalité a-t-elle un sens ? Peut-être n'en a-t-elle aucun ? Si cette notion de normalité et peut-être de stabilité de la mémoire a un sens, la question du mémoriel déposé par ces éditeurs est-elle une question qui doit être évacuée comme il me semble elle l'a fait un petit peu ? Dans ce que l'on voit aujourd'hui de *Nuit et brouillard*, on ne voit pas tout à fait la même chose que ce que les spectateurs ont pu voir en 1960, d'autant plus que depuis il y a eu de nombreux autres films (*Shoah* de LANZMANN, etc.) qui ont modifié tous les points de vue. Là aussi, il y a une instabilité prolixue de la question mémorielle. Peut-être n'y a-t-il aucun lien entre les deux, mais la position de ces deux interventions m'amène à vous poser ces deux questions.

Lionel NACCACHE

Il s'agit d'une question à la fois difficile et importante pour ses aspects spécifiques et généraux. Si je la reprends sous l'angle qui me concerne, à savoir la question de la normalité de la mémoire, il y a toujours en médecine une approche très pragmatique et heuristique qui consiste à dire : on va voir comment fonctionne la mémoire de 100 personnes, puis on va établir une norme comme l'étape de croissance des enfants, etc. Pour les normes d'évaluation des tests de mémoire des adultes, on a des batteries de score qui nous permettent de voir si un sujet est dans la norme ou pas. Au-delà de cette première définition purement pragmatique, grâce à la pathologie neurologique - c'est ce que j'essaie de l'illustrer sur certains cas - les malades neurologiques agissent un peu comme des caricatures qui nous mettent sous les yeux, de manière absolument évidente, des phénomènes qui sont présents chez tout le monde, pour la mémoire, le processus de reconstruction permanent du souvenir. En effet, lorsque vous êtes face à un patient qui a une amnésie totale, chez lequel la question de la trace est abolie, il n'y a pas de trace, et que vous voyez de manière pure l'action de la transformation ou de l'interprétation ou de la fiction, de la croyance, là vous êtes en mesure de définir et d'identifier l'existence de ce processus, et on voit ensuite qu'il existe chez tout le monde. La vraie réponse à votre question est que la mémoire normale dans le rapport à la trace mnésique est toujours un rapport médié par la subjectivité. À partir de ce cadre théorique, on peut définir une certaine normalité. On va pouvoir qualifier la mémoire d'un sujet qui n'a pas de trace mnésique, qui vit dans un monde purement interprétatif, d'anormale, pas seulement parce qu'il est différent de tous les autres, mais parce que dans ce processus, cette définition théorique de la mémoire, il lui manque quelque

chose. Par contre, si ce sujet fait preuve d'un rapport avec des traces mnésiques et des mécanismes interprétatifs, la question de la norme ne se pose plus. Il répond au schéma général. On peut envisager une définition d'une norme de la mémoire sans tomber dans une sorte de normalisme un peu énervant.

Sylvie LINDEPERG

J'ai plutôt insisté ici sur le statut de l'archive et le contournement de la commande en vue de promouvoir une autre définition de la mémoire, mémoire portée par une conscience politique. Dans mon livre, je reviens longuement sur la question que vous soulevez, celle du déplacement des regards portés sur *Nuit et brouillard* dans le contexte de l'émergence puis de la montée en puissance de la mémoire de l'extermination des Juifs d'Europe. Je montre notamment que le film contient des images « dormantes » de la persécution et du génocide des Juifs, images dormantes car non explicitées par le commentaire de Cayrol. Or ces images se sont progressivement révélées au fil du temps, au gré des nouveaux contextes de lecture, jusqu'à faire parfois de *Nuit et Brouillard* un « film sur la Shoah » ce qu'il n'est pas et ne pouvait pas être en 1955. Dans un mouvement presque conjoint, le film a été mis en procès pour avoir ignoré ce même événement....J'ai tenté de montrer que ces horizons de lecture s'élaborent à partir des dominances de la mémoire, du savoir historique mais aussi du commerce social et symbolique que nous entretenons avec les images et qui a profondément changé au cours des dernières décennies. L'intrication de ces trois éléments permet de mieux percevoir les enjeux et les déplacements dans la réception du film.
