

Alain Resnais et l'engagement documentaire. Une affaire de morale en trois temps

Catherine du Toit
Université de Stellenbosch – Afrique du Sud

Pour Antoine Raybaud

Because I know that time is always time
And place is always and only place
And what is actual is actual only for one time
And only for one place
Ash Wednesday, T.S. Eliot

L'engagement politique dépend et se nourrit de l'histoire. Or, la reconstruction intelligible du passé qu'est l'histoire ne peut dépasser sa dimension analytique, abstraite et factuelle que par l'opération de la mémoire. Par son ancrage dans le concret d'un corps vivant et pensant, la mémoire confère une interface humaine à l'enregistrement de l'histoire tant et si bien que la « mémoire pluralisée, fragmentée déborde aujourd'hui de toutes parts le "territoire de l'historien" »¹ et c'est à l'historiographe, au narrateur, au cinéaste, de trouver le juste équilibre dans cette « cohabitation forcée »² de mémoire et d'histoire. Le problème de l'histoire, du

¹ Dosse, François, « Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire », *Raison Présente*, Paris, Union Rationaliste, septembre 1998, p. 5-24, p. 18.

² Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 517.

temps et de la mémoire³ tisse la trame d'un bon nombre de films d'Alain Resnais et a engendré plusieurs études sur son œuvre, les longs métrages en particulier⁴. Dans des fictions politisées telles qu'*Hiroshima mon amour* (1959), *Muriel ou le temps d'un retour* (1963) et *La Guerre est finie* (1966) le lien immanent entre mémoire collective et mémoire individuelle se noue grâce aux rencontres qui unissent les personnages dans une interrogation presque involontaire du temps. Cet article examinera la façon dont Resnais dans ses documentaires engagés des années 50 relève les problèmes relatifs à l'histoire et à la mémoire tout en révélant à travers des techniques cinématographiques les processus mnémoniques dont dépend la reconstruction du passé. Cela implique que le spectateur participe involontairement au « travail de mémoire » en visionnant le film, vu que la mémoire n'est pas uniquement traitée comme question philosophique ou morale mais comme phénomène biologique. Une telle approche est tout particulièrement justifiée par le grand intérêt que Resnais porte au fonctionnement du cerveau humain comme en témoignent des films tels que *Je t'aime je t'aime* (1968) ou *Mon oncle d'Amérique* (1980). À propos de ce dernier film qui véhicule les théories neuropsychiatriques d'Henri Laborit sur la conception du cerveau, Resnais dit : « Ce qui m'intéresse dans le cerveau c'est cette faculté extraordinaire que nous avons d'imaginer dans notre tête ce qui va arriver, de se souvenir de ce qui s'est passé, et de voir à quel

³ Resnais préfère parler d'« imaginaire » ou de « conscience » plutôt que de « mémoire », un mot qu'il trouve trop « restrictif » (entretien avec Robert Benayoun, 2008, p. 244) même s'il concède que la conscience est aussi de la mémoire (p. 213). Malgré la teneur politique et même militante de certains de ces films il se dit par ailleurs gêné par l'idée d'être étiqueté comme cinéaste engagé (p. 236). « Je ne sais pas si je suis, si j'ai jamais été un cinéaste politique. J'aimerais en être un, mais je ne m'en sens pas la carrure. Je ne veux pas revendiquer cet aspect de mes films comme un mérite. » (p. 50)

⁴ Demeure, Jacques, « De Guernica à Barcelone, toute la mémoire du monde ou presque », in *Positif* n° 79, novembre 1966 et repris dans le recueil *Positif, revue de cinéma. Alain Resnais*, Paris, Gallimard, 2002 ; Ward, John, *Alain Resnais or the Theme of Time*, Londres, Secker & Warburg, 1968 ; Monaco, James, *Alain Resnais. The Role of Imagination*, Londres, Secker & Warburg, 1978.

point tout cela fait tellement partie de notre vie qu'on arrive à transformer complètement les réactions de notre corps. »⁵

Laborit quant à lui affirme avoir été attiré par le travail de Resnais puisqu'il trouvait que *L'Année dernière à Marienbad* reproduisait parfaitement les mécanismes de la pensée : « Alain y traitait de façon poétique mes préoccupations presque chimiques sur l'imaginaire. »⁶

*Guernica*⁷, un court métrage de 12 minutes réalisé en 1950, se base sur la destruction de la petite ville basque de Gernika par des bombardiers allemands et italiens en 1937. Le texte est de Paul Éluard, une réécriture de son poème « La Victoire de Guernica », créé peu après l'événement. Les images proviennent, dans leur majorité, d'œuvres de Picasso qui datent d'entre 1909 et 1949 mais comprennent également des photographies, des coupures de journaux et des images composées et animées. Des plans de toiles, de parties de toiles ou d'esquisses de la période bleue de Picasso servent comme illustration du passé que vient interrompre le bombardement de Gernika. Les mêmes images sont répétées plusieurs fois, encadrées différemment et dans un ordre distinct. Ce n'est pas un passé idéalisé ou glorieux mais ces images donnent un visage, une identité au peuple victime : « Les gens de Guernica sont de petites gens. Leur vie est composée d'une goutte de richesse et d'un flot de misère. Ils aiment leurs enfants. »

Le contexte politique de la guerre civile en Espagne est ensuite fourni par des plans flashes alternés avec des graffiti et des titres de journal. Sur un mur couvert de graffiti et de dessins enfantins, des portraits en surimpression sont criblés par des balles de mitrailleuses pendant que la musique (de Guy Bernard) imite le bruit de la fusillade. Chacun des six premiers plans alterne avec un plan flash d'une première page de journal, très rapidement succédé

⁵ Benayoun, Robert, *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, Paris, Éditions Ramsay, 2008, p. 244.

⁶ Delain, Michel, « Resnais : la camera microscope », in *L'Express*, le 24 mai 1980, p. 13.

⁷ Resnais, Alain, *Guernica*, 1950. Coréalisateur : Robert Hessens. Image : Henri Ferrand. Texte : Paul Éluard, dit par Maria Casarès et Jacques Pruvost. Musique : Guy Bernard.

par un zoom avant qui isole un des mots du titre. Cette brève séquence (d'environ une minute) se présente comme un historique condensé de la guerre et peut se lire de façons différentes. L'œil ne capte qu'avec difficulté les titres entiers et le spectateur retient avant tout les mots qui sont isolés en gros plan encadré par les zooms avant : « LA GUERRA », « EL FASCISMO », « TRIUNFAL », « FASCISMO », « FASCISMO », « INVENCIBLE ». Le cerveau complète automatiquement l'information manquante et finit par associer le



Zoom avant sur « El Fascismo »
© Panthéon Productions, 1950.

nom « fascisme » avec les épithètes « triomphal » et « invincible ». Cette lecture, associée avec les images de visages cruellement « assassinés », anticipe donc l'issue historique de la guerre civile en dépit du fait qu'il s'agit de journaux républicains (*El Socialista* et *El Liberal*) qui datent d'août et de septembre 1936. En arrêtant l'image ou en visionnant la séquence de manière répétée, le spectateur peut constituer autrement

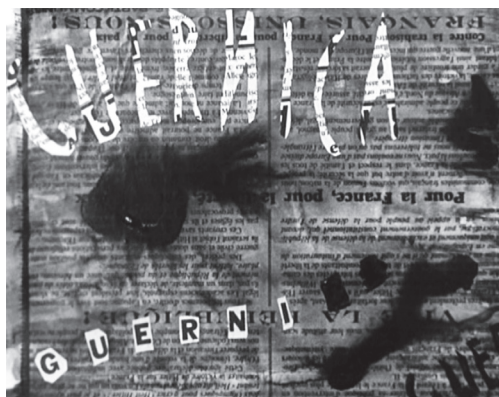
sa lecture (qui s'érige alors en résumé du triomphe et de l'espoir des forces républicaines auquel le bombardement de Gernika mettra fin) :

LA GUERRA EN LA SIERRA. DOS COMBATES, DOS VICTORIAS BRILLANTES Y ROTUNDAS; EL FASCISMO BATIDO EN TODO EL PAIS; LAS FUERZAS LEALES CONTINUARON AYER SU AVANCE TRIUNFAL EN TODOS LOS FRENTES; IMPLACABLE CONTRA EL FASCISMO; EL ANIQUILAMIENTO DEL FASCISMO; LA CONSIGNA TRIUNFANTE: ¡EL PUEBLO ES INVENCIBLE!⁸

L'ambivalence, dont est chargée cette séquence, illustre les difficultés propres au documentaire historique qui à l'aide de documents authentiques cherche à produire un effet de réalité et d'impartialité alors qu'il reflète

⁸ « La guerre dans les montagnes. Deux combats, deux victoires brillantes et totales » ; « Le fascisme vaincu dans tout le pays » ; « Les forces loyales ont continué hier leur avance triomphale sur tous les fronts » ; « Implacable contre le fascisme » ; « L'Annihilation du fascisme » ; « La devise triomphale : le peuple est invincible ! » (Traduction de l'auteur.)

essentiellement le point de vue du réalisateur et dépend de surcroît de la participation du spectateur. La fin de la séquence ajoute une perspective d'interprétation. La séquence se termine avec deux plans de visages mitraillés qui alternent avec trois plans flashes montrant des feuilles de journal amochées et tachées sur lesquelles apparaissent les mots « FASCISMO... GUERNICA... RESISTENCIA » et « GUERNICA... GUERNICA ». Ce ne sont plus des titres imprimés mais des mots découpés, collés sur le papier journal et relevés par de rapides zooms arrière. Les journaux utilisés dans la séquence ne sont pas présentés de façon chronologique. Cela implique donc déjà une rupture avec la présentation linéaire de l'histoire. La présentation alternée des visages humains et des journaux témoigne d'une volonté de faire coïncider mémoire individuelle et histoire – avec, semble-t-il, un avertissement contre l'apparente authenticité d'un assemblage de fragments documentaires. Les journaux se désintègrent et disparaissent à la fin alors que rien ne modifie le vécu humain. La dernière feuille imprimée sur laquelle est découpé le nom « Guernica » est en français et présentée à l'envers⁹. On distingue quelques bribes d'un appel patriote « Vive la République ! » ; « Pour la France, pour la liberté [...] » ; « Français unissons-nous ! » Ce détail discret signale clairement la détermination d'inscrire cet événement ponctuel dans la mémoire collective de l'humanité. Nous sommes tous impliqués, comme Jean Cayrol le rappelle à la fin de *Nuit et Brouillard* : « Il y a nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin. »¹⁰



Une inscription dans la mémoire collective de l'humanité
© Panthéon Productions, 1950.

⁹ Il s'agit vraisemblablement d'un pamphlet du Parti Communiste.

¹⁰ Resnais, Alain, *Nuit et brouillard*, 1955. Texte : Jean Cayrol, dit par Michel Bouquet. Conseillers techniques : Olga Wormser et Henri Michel. Image : Ghislain Coquet. Musique : Hanns Eisler.

Arrivé au récit du drame même, le fond sonore s'amplifie sur un écran noir du vrombissement d'une escadrille d'avions. Et des flashes rapides sur le dessin d'une lampe électrique, comme si la lampe clignotait, introduit le premier morceau de la toile de « Guernica », peinte par Picasso en mai 1937. On ne voit jamais l'œuvre en entier, seulement des détails en flash, des gros plans alternés avec des écrans noirs, accompagnés du récit qui se relaie avec des extraits du poème et des commentaires : « Sur les hommes du sang/Sur la bête du sang/Une vendange dégoûtante et plus puante/Que les bourreaux eux-mêmes pourtant purs et propres. » « Allez-donc retenir une bête qui sent la mort. Allez donc expliquer à une mère la mort de son enfant ! Allez donc inspirer confiance dans les flammes ! » Le film se termine sur un lent gros plan panoramique qui monte des jambes à la tête d'une statue d'un homme portant un bélier et sur les paroles : « Guernica ! L'innocence aura raison du crime. Guernica ! » Bien que la toile de Guernica ne soit pas un collage, proprement dit, son espace fragmenté imite l'apparence d'un collage avec, par exemple, la robe du cheval en une imitation de caractères d'imprimerie. Le montage-collage du film reflète d'une part une des techniques qui avaient rendu célèbres les premiers tableaux cubistes et d'autre part le fonctionnement fragmentaire de la remémoration. Ainsi le corps même du film devient une représentation de la mémoire. Le rappel des souvenirs ne se fait pas de façon linéaire et complète. C'est un travail de reconstruction, de recomposition où des éléments partiels surgissent et se rattachent à d'autres fragments. Cela ressemble un peu à un puzzle : chaque pièce retrouvée constitue une partie du tout et facilite en même temps la pose de la pièce suivante. Cette fragmentation se caractérise par la condensation et le déplacement. C'est-à-dire, un incident, une expression de visage, un parfum peuvent évoquer, tenir la place, de toute une série de souvenirs non-exprimés dont on ne se souvient pas forcément dans l'ordre exact de leur déroulement chronologique. En cela, on peut voir un certain rapport avec le rêve – très certainement le cauchemar dans le cas de *Guernica* – mais alors que le rêve est souvent incohérent parce qu'aucune contrainte ne s'exerce sur l'organisation de ces fragments, la mémoire nous donne un sentiment de continuité, la sensation d'exister

dans le passé, le présent et le futur¹¹. Le mécanisme du rappel se caractérise d'autre part par la répétition, technique que l'on retrouve également dans le film. On répète d'abord pour ne pas oublier et ensuite la répétition, devenue involontaire, indique que nous aurons été bien plus marqués par certains incidents, certaines images que par d'autres. « Les souvenirs ne sont pas immuables mais sont des reconstitutions opérées sur le passé et en perpétuel remaniement », maintient Israel Rosenfield¹².

Le lien entre engagement politique et mémoire est évident dans le cas de *Guernica*, surtout si on considère le paysage politique en 1950. Il s'agit de se rappeler non pas pour faire revivre le passé mais pour informer l'avenir, de façon générale : « Il chante pour tous les autres hommes le chant pur de la rébellion qui dit merci à l'amour, qui dit non à l'oppression. (Et puis une partie du texte coupée à la réalisation) : Les promesses naïves sont les plus sublimes. Il dit que Guernica comme Oradour et comme Hiroshima sont des capitales de la paix vivantes. » En 1950, après presque une décennie d'isolation, l'Espagne franquiste essaie avec insistance de renouer ses liens avec les puissances mondiales. Le film de Resnais pouvait servir d'appel contre ce rapprochement.

*Les Statues meurent aussi*¹³, tourné entre 1950 et 1953 sur un texte de Chris Marker¹⁴ pour l'Association Présence Africaine a pour but initial d'interroger l'art africain et de l'ériger au même rang que les autres arts reconnus depuis longtemps. Resnais se souvient : « On nous avait commandé un film sur l'art nègre. Chris Marker et moi sommes partis de cette question : pourquoi l'art nègre se trouve-t-il au musée de l'Homme,

¹¹ Rosenfield, Israel, *L'Invention de la mémoire*. Traduit de l'anglais par Anne Sophie Cismaresco, Paris, Flammarion, 1994, p. 86-87.

¹² *Ibid.*, p. 87.

¹³ Resnais, Alain, *Les Statues meurent aussi*, 1953. Conception et texte : Chris Marker (coréalisateur), dit par Jean Négroni. Image : Ghislain Cloquet. Musique : Guy Bernard.

¹⁴ La question de la mémoire est au cœur de plusieurs films réalisés par Chris Marker, entre autres *La Jetée* (1962), *Sans Soleil* (Argos Films, 1983) et *Level Five* (1997) et le cd-ROM *Immemory* (1998).

alors que l'art grec ou égyptien est au Louvre ? »¹⁵ Or, aux images de statues qui constituent la première partie du film se mêlent, dans un second temps, des documents d'archives qui nous font glisser progressivement d'un documentaire sur l'art à un film politisé et explicitement anti-colonial et anti-raciste sur un ton mi-ironique mi-scandalisé. Avant sa sortie en 1953, *Les Statues meurent aussi* est frappée d'une interdiction totale. Ce n'est que quatre ans plus tard, en 1957, qu'un visa commercial est accordé pour une version raccourcie du film ; seules les deux premières bobines peuvent alors être visionnées par des publics avertis. Le film ne peut être montré en son intégralité qu'à partir de 1964.

En terme de mémoire, ce film parle davantage du revers ; de l'oubli. Sont mis sur le même pied : l'oubli, l'histoire, l'art, la mort. « Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture. » Ou plus loin, « La mort est toujours un pays où on va en perdant la mémoire ». Ces concepts sont liés par l'idée de l'immobilité et l'absence d'interaction possible. Les statues africaines, créées jadis dans un but et un contexte bien précis – sacrées parce que toute création est sacrée rappelant la création du monde, sont coupées de leurs racines, vidées de leur sens quand elles sont reproduites en masse pour une culture de consommation pour laquelle elles ne sont que des objets de référence. Mais même avant la reproduction commerciale, les sculptures, les masques et les outils sont tués par la muséification qui transforme ces objets culturels en objets culturels. Ainsi, l'art africain se trouve immobilisé dans un passé révolu par les attentes imposées de l'extérieur. Resnais s'éloigne alors des images de sculptures pour montrer des corps vivants en action ; la danse, le tissage, les activités quotidiennes – et plus loin, dans un autre contexte, le basket-ball, l'athlétisme, un jazzman, des politiciens : un éventail d'activités qui montre la liberté, l'autonomie et, dans certains cas, le défi dans l'action. La forme du film épouse le mouvement de la mémoire. La première partie, où nous voyons en défilé surtout des vieilles statues pleines de mystère des royaumes perdus du Bénin dans une atmosphère de contemplation cède la

¹⁵ Frodon, Jean-Michel, « L'Art nègre sous le regard d'Alain Resnais », *Le Monde*, 6 août 1995.

place à un passé plus récent, meublé par des êtres vivants qui vivent encore la création de leur art pour terminer avec des documents de l'actualité – donc, un présent qui rappelle les reportages de l'actualité où les traces du passé n'existent guère ou alors seulement en palimpseste.

« L'oubli [...] reste l'inquiétante menace qui se profile à l'arrière-plan de la phénoménologie de la mémoire et de l'épistémologie de l'histoire. »¹⁶ Chez Resnais, il semble bien que l'oubli, la non-mémoire, ait en commun avec l'histoire un certain manque de mobilité. C'est de la mémoire morte – comme dans le sens informatique du terme « *Read Only Memory* » (mémoire en lecture seule) : elle ne peut s'effacer mais se laisse, dans certains cas, reprogrammer. La mémoire, en revanche, est un processus continu de reconstitution semblable à la mémoire vive en informatique, ou alors « *Random Access Memory* » (mémoire à accès aléatoire). La volonté de ressusciter le passé précolonial de l'Afrique se traduit dans la première partie des *Statues meurent aussi* par l'extrême mobilité de la caméra qui emmène le spectateur en voyage. Un plan rapproché en plongée de l'avant d'une pirogue qui descend un fleuve est raccordé avec un *cut* au plan suivant qui montre les lignes harmonieuses d'un oiseau sculpté en bois. La voix *off* commente : « Et pourtant, lorsqu'au-delà des déserts et des forêts il croyait aborder au royaume de Satan, le voyageur trouvait des nations, des palais. » C'est le début de la visite du « musée ». Sur un fond noir, comme si arrachées à l'oubli, surgissent des images de sculptures, dignes et énigmatiques. Elles sont animées par le mouvement de la caméra, une succession fluide et variée de panoramiques et de *travellings*, avec des raccords francs ou en fondu enchaîné. La variation de la durée des plans, de l'angle de prise de vue et de la grosseur des plans contribue au sentiment d'une collection inépuisable alors que la figuration répétée des mêmes sculptures crée une impression de reconnaissance. De cette manière la caméra collabore au travail de la remémoration.

Dans *Sans Soleil*, Chris Marker fait dire à son alter ego, Hayao Yamaneko « J'aurais passé ma vie à m'interroger sur la fonction du souvenir, qui n'est pas le contraire de l'oubli, plutôt son envers. On ne se souvient pas, on

¹⁶ Ricœur, *op. cit.*, p. 536.

réécrit la mémoire comme on réécrit l'histoire. » La mémoire ne peut être vive que quand elle est interrogée. « Un objet est mort, quand le regard



Sous le regard de la caméra
© Présence Africaine, Tadié Cinéma, 1953.

qui se posait sur lui a disparu et quand nous serons morts, nos objets iront là où nous envoyons ceux des nègres : au musée. » Dès les premiers moments du film, le spectateur est invité à participer activement à cette interrogation, à s'associer au regard de la caméra (et donc à l'objectif du réalisateur) par le regard que les visiteurs de musée posent sur lui. Par ce regard, le visiteur donne un sens à l'objet et c'est là où Resnais veut en venir. « Nous ne voyons

que ce qui nous regarde », maintient le flâneur exemplaire, Franz Hessel à propos de la découverte d'une ville¹⁷. L'absence d'une telle interaction fait que le visiteur qui découvre un objet ne peut le rendre perceptible et intelligible pour lui-même – d'où la célèbre réplique du Japonais dans *Hiroshima mon amour* : « Tu n'as rien vu à Hiroshima. » Paradoxalement, placer l'art africain dans un musée européen n'approche pas ces objets de l'Européen mais l'en éloigne car ils s'inscrivent dans une ontologie différente¹⁸. Assimiler cette ontologie revient à l'accaparer, à le coloniser. Les sculptures/masques sont souvent présentés dans un plan oblique.



Un regard insaisissable, énigmatique
© Présence Africaine,
Tadié Cinéma, 1953.

¹⁷ « Nur was uns anschaut, sehen wir. » (Traduction de l'auteur), Hessel, Franz, *Ermunterung zum Genuß. Kleine Prosa*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1981, p. 104.

¹⁸ De Groof, Matthias, « Statues Also Die – But Their Death Is Not The Final Word », in *Image & Narrative*, Vol. 11, n° 1 [Volume consacré à Chris Marker], 2010, p. 41.

Leur regard insaisissable, énigmatique, semble affirmer que leur mystère échappera à jamais à la compréhension du spectateur.

Nuit et Brouillard est commandé en 1955 à la société Argos Films par deux associations : le Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale et le Réseau du souvenir. La mise en route du film s'inscrit donc « d'emblée sous les feux croisés de l'histoire et de la mémoire »¹⁹. La construction du film se tient de façon très nette sur ces rails : d'une part, l'histoire, illustrée à l'aide de documents d'archive, d'autre part, la mémoire en tant que fonction dynamique à partir d'images déclencheurs qui se trouvent pour la plupart dans un contexte présent. Ce n'est donc pas un simple va-et-vient entre passé et présent, entre images en couleur et en noir et blanc, mais une recomposition, une illustration du fonctionnement de la mémoire à laquelle le spectateur est convié à contribuer. L'auteur du texte, Jean Cayrol, confirme cette intention : « L'image devient de l'art quand elle nous impose un regard auquel nous ne nous habituons pas. »²⁰

L'histoire se base sur la connaissance acquise par l'enquête, une connaissance qui vient de documents matériels – des écrits, des photos, des films – ou humains, à travers des témoignages. Mais la connaissance peut aussi être manipulée ou bien fabriquée quand les documents font défaut. Cela devient alors une affaire de morale. La mémoire est elle aussi fragmentaire. À partir de ces fragments, de ces bribes de souvenirs, on peut, en comblant les vides par l'imagination ou en faisant appel à des aides extérieures, se reconstituer une biographie. Mais est-ce que ce procédé est permissible quand il s'agit de l'historiographie où on ne distingue plus entre fragment retrouvé et ciment imaginaire et où tout passe pour vérité vraie ? Pierre Nora, dans *Les Lieux de mémoire*, maintient que la mémoire et l'histoire s'opposent : « La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses.

¹⁹ Lindeperg, Sylvie, « *Nuit et brouillard* ». *Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 38.

²⁰ *Ibid.*, p. 128.

La mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif. »²¹ Est-ce que cette opposition sous-tend les quelques inexactitudes documentaires dans *Nuit et Brouillard* ? Ce que le film décrit, par exemple, comme une « fausse salle de douche » / chambre à gaz dans le camp de Majdanek était en fait une vraie salle de douche. Lindeperg rappelle que ces connaissances aujourd'hui établies et disponibles ne l'étaient pas dans les années 50²². Pour la plupart des spectateurs, les images ne se rapportent pas à des lieux connus mais servent plutôt d'illustration. Il faut se demander combien cette manipulation change au fait que, dans d'autres camps, de fausses salles de douches remplissaient effectivement une fonction funeste. Serait-ce une opposition entre la fidélité de la mémoire et la vérité de l'histoire ? Ces images créent-elles une fausse représentation du passé ou contribuent-elles à restituer *l'idée* du passé, d'un vécu ? Et si la vérité de ce passé était tout simplement inconcevable ? Le texte de Cayrol souligne l'insolite des camps, l'impossibilité de faire coïncider mémoire et réalité : « [...] c'est une autre planète » ; « aucune description, aucune image ne peuvent leur rendre leur vraie dimension » ; « ces étranges ouvriers ». Selon Ricœur, le « travail de la mémoire aurait atteint son but si la reconstruction du passé réussissait à susciter une sorte de résurrection du passé »²³.

Il arrive que le passé incommode le présent et que l'on préfère imposer l'oubli. En décembre 1955, avant la sortie du film, la Commission de Contrôle exige que la photographie montrant un gendarme français gardant des internés du camp de Pithiviers soit enlevée. Après de longs échanges et des menaces de la Censure, Resnais accepte le maquillage de la photo. Dans la version acceptée pour la diffusion, une barre sombre dissimule le képi du gendarme et masque ainsi la participation des forces de gendarmerie à l'arrestation et à l'internement des Juifs. Parfois un contexte mal placé peut confondre les faits historiques, leur donner une couleur légèrement différente. Une photo de femmes nues regroupées dans un fossé

²¹ Nora, Pierre, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », in *Les Lieux de mémoire*, tome 1, *La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. xix.

²² Lindeperg, Sylvie, *op. cit.*, p. 92.

²³ Ricœur, Paul, *op. cit.*, p. 649.



Image du camp de Pithiviers et la même image censurée © Argos Films, 1955.

fait partie d'une série d'images qui semble illustrer le moment avant l'entrée dans la chambre à gaz. Or, il s'agit en fait d'une image prise en Pologne avant l'exécution de femmes et enfants juifs par la police ukrainienne. Le texte de Cayrol est cependant assez vague pour permettre une interprétation différente : « Ces images sont prises quelques instants avant une extermination. Tuer à la main prend du temps. On commande des boîtes de gaz zyklon. » Parfois la connaissance est volontairement limitée pour traduire l'incommunicabilité des faits. Le savoir historique des camps est gêné par la politique d'invisibilité mise en place par les nazis. Les documents sont rares, les souvenirs impossibles : « "Transports Noirs" qui

partent à la nuit et dont personne ne saura jamais rien. » Même là où la connaissance existe, la réalité de l'horreur est tellement impénétrable que la compréhension fait défaut : « Cette réalité des camps, méprisée par ceux qui la fabriquent, insaisissable pour ceux qui la subissent, c'est bien en vain qu'à notre tour nous essayons d'en découvrir les restes. » Resnais accepte d'ailleurs la commande de tourner le film à la condition que Jean Cayrol, ancien déporté, interné à Mauthausen, écrive le texte. Pour lui, la voix lazaréenne de Cayrol est le seul garant d'authenticité possible. Grâce à cette voix, ce regard, le souvenir perce et entraîne le spectateur au milieu des affres de l'histoire. Dès la première image, Resnais fait du paysage autour des

camps d'Auschwitz et de Birkenau une métaphore vive de l'oubli et de la disparition. Un roulement de timbale inquiétant présente l'étendue déserte comme le seul témoin qui surveillera le retour au passé. La caméra balaie le paysage de *travellings* avant et latéraux montrant le terrain couvert par une couche physique comme la mémoire est voilée d'une couche d'oubli. Une brusque interruption d'un document d'archive sur la montée au pouvoir du parti national socialiste introduit la perspective historique. L'alternance entre document et regard, entre moment passé d'enregistrement et moment présent de récupération donne aussi forme à un autre aspect de la mémoire, difficilement indissociable de l'argument du film : mémoire collective et mémoire individuelle. La douloureuse intimité des détails contraste avec la voix neutre et précise de Michel Bouquet, conjuguant ainsi le témoignage intime avec une portée générale et collective : « Les latrines, les abords. Des squelettes aux ventres de bébés y venaient sept fois, huit fois par nuit. La soupe était diurétique. On s'y observait avec crainte, on y guettait les symptômes bientôt familiers "faire du sang", c'était signe de mort. » Mémoire individuelle et mémoire collective s'interpénètrent. L'histoire se fonde dans la mémoire et en conséquence la mémoire s'amplifie en mémoire historique. Et pourtant, la voix posée de Michel Bouquet nous rappelle que cette mémoire retrouvée n'est qu'une construction, qu'on ne comprend pas, qu'on ne comprendra jamais : « De ce dortoir de briques, de ces sommeils menacés, nous ne pouvons que vous montrer l'écorce, la couleur. » À quoi bon, alors, ce simulacre du souvenir ? Alain Resnais explique : « Je n'aime pas remuer des horreurs. Si je l'ai fait, ce n'est pas pour que les gens s'apitoient sur ce qui s'est passé il y a dix ans mais pour qu'ils réfléchissent un peu à ce qui se passe aujourd'hui. En Algérie, par exemple. »²⁴ Le traumatisme vécu par le personnage lazaréen fait qu'il ne vit pas le temps de la même manière que les autres. Dans plusieurs séquences, la fluidité des raccords et le rythme des *travellings* qui reste constant quand on passe des documents d'archives aux passages en couleur, soulignent cette distinction aléatoire entre temps présent et passé : « Cet univers de l'immobilité dans lequel il existe ne connaît

²⁴ Cité dans Lindeperg, Sylvie, *op. cit.*, p. 128.

pas la fuite du temps », affirme Jean Cayrol dans *De la mort à la vie*²⁵. Les longs gros plans d'objets individuels ont une double fonction. D'une part, ils anticipent la transformation des victimes, d'abord en chiffres et ensuite en marchandises. D'autre part, ils reflètent l'aliénation des détenus dans un monde où les objets voient pour eux et gardent « le sens perdu du monde du prochain »²⁶.

Ce n'est qu'en participant au travail de la recomposition que nous pouvons apprécier le tissu du présent. Ou comme le dit Jean Cayrol dans les colonnes des *Lettres françaises* : « Le souvenir ne demeure que lorsque le présent l'éclaire. »²⁷ Ainsi, la mémoire qui s'inscrit dans le présent nous permet de venir à bout du passé, de nous séparer définitivement de son emprise, de ne pas y rester enfermé et de négocier avec l'oubli pour trouver un équilibre. L'engagement implique une prise de responsabilité qui dépasse les limites de la mémoire individuelle : « Aussi longtemps que nous vivrons, les défunts resteront en vie car ils vivront désormais en nous, en notre souvenance. »²⁸

²⁵ Cayrol, Jean, *Nuit et Brouillard* suivi de *De la mort à la vie*, Paris, Fayard, 1996, p. 109.

²⁶ *Ibid.*, p. 108.

²⁷ Cayrol, Jean, « Nuit et Brouillard, comme un dispositif d'alerte », in *Lettres françaises*, n° 606, février 1956.

²⁸ Extrait d'un Yizkor (une prière de souvenance) affiché dans le hall d'entrée de la salle de lecture du Harry Ransom Center à l'Université du Texas à Austin. (Traduction de l'auteur.)