

Nuit et Brouillard.

Un film dans l'histoire,

Odile Jacob, 2007

INTRODUCTION

« Auschwitz fait désormais partie de l'histoire du cinéma, me dira-t-elle, et ce constat pourrait sembler terrifiant. Mais l'accablement, la terreur, loin d'Auschwitz dans l'espace, et de plus en plus loin d'Auschwitz dans le temps, seront là pour toujours et tout près, dans le film d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*. Pour Gabriela, ses grands-parents – comme mes parents – ont achevé leur vie là, dans ces lieux que montre le film, et très exactement *dans le film*. »

Pour l'héroïne des *Angles morts*, Auschwitz est l'endroit où « *Nuit et Brouillard* a été tourné » ; devenu œuvre de sépulture, le film d'Alain Resnais contient le lieu même d'un effacement, « d'une ruine, malgré tout préférable à la disparition ».

La parution du roman d'Alain Fleischer a coïncidé avec mon premier voyage en Pologne, sur les traces de *Nuit et Brouillard* : une intervention sur ce film à Lublin suivie par la visite, en compagnie de chercheurs français et polonais, des camps de Majdanek et d'Auschwitz-Birkenau. En septembre 1955, Resnais et son équipe avaient tourné dans ces lieux en compagnie des historiens Henri Michel et Olga Wormser. Cette dernière connaissait bien les sites de Pologne pour s'y être rendue dès mai 1946, dans l'espoir de retrouver la trace des déportés de France. Lorsqu'elle avait franchi le portail d'Auschwitz, Olga Jungelson (qui deviendra Wormser) avait essayé de « voir » le camp « avec leurs yeux ». Car tout regard porté dans l'après-coup sur ces lieux, fût-il le premier, est déjà le fruit d'une sédimentation des visions en même temps qu'il signale leur différence irréductible : la ligne de temps est infranchissable, qui sépare les victimes de la tragédie de ceux qui vinrent après. Olga Wormser était retournée en Pologne avec Henri Michel, en mai 1955, pour la commémoration du dixième anniversaire de l'ouverture des camps. Les historiens portaient alors en eux *Nuit et Brouillard*, ce film en devenir qu'ils avaient initié : une

visite de « repérage » avant le moment d'élucidation où Resnais arpenterait les sites et inventerait une forme pour se tenir devant l'événement. Presque cinquante ans plus tard, parcourant à mon tour les camps de Majdanek, Auschwitz et Birkenau, lieux de l'extermination *et* du tournage de *Nuit et Brouillard*, j'éprouvais un sentiment dédoublé de découverte et de reconnaissance, la sensation de voir avec et après ceux qui m'y avaient précédée...

« Il arrive toujours un moment où l'Histoire s'efface », au profit de l'art parfois, au profit de l'imagerie le plus souvent. Ce que ce constat peut avoir de terrifiant, je crois l'avoir éprouvé à Cracovie, dans l'ancien quartier juif rénové à la suite du film de Spielberg, devant la pancarte d'une agence de tourisme proposant des « *Schlinder's List Trips* » depuis les ruelles du vieux Kazimierz jusqu'à Auschwitz-Birkenau... Dans ce quartier réaménagé pour visiteurs d'un « judaïsme potemkine », l'imagerie cinématographique se substituait lentement à l'Histoire ; comblant les vides et les manques, elle finirait par recréer un réel à sa mesure.

Parce qu'il relève d'un *art de la déposition*, qu'il est le lieu d'une absence, d'une béance et d'un écart, *Nuit et Brouillard* ne se substitue pas à l'événement : il l'accueille. Et l'Histoire déposée dans l'image au moment précis du tournage peut alors s'offrir à la remise en jeu des regards que lui adressent, depuis cinquante ans, les spectateurs du film.

Dans les camps musées de Majdanek et d'Auschwitz, le film d'Alain Resnais fait figure d'antidote au tourisme du souvenir. Tandis que je suivais, un peu embarrassée, les pas et les explications d'un guide polonais, je retrouvais les mots de l'ancien déporté Pierre Daix lorsqu'il découvrit *Nuit et Brouillard* en 1956 :

« Quand je suis allé à Auschwitz, en 1948, j'ai fui le guide, pourtant un ancien déporté, lui aussi, parce que j'avais besoin d'être seul dans le grand camp de briques, comme à deux kilomètres de là dans les ignobles terriers de Birkenau [...]. Le temps a passé, les musées de la déportation n'y peuvent rien qui n'éternisent qu'une horreur enregistrée, abstraite, schématique.

Ce n'est pas le souvenir des camps que j'ai en vue. Les familles des disparus y vont en pèlerinage avec les rescapés. La moindre pierre leur parle, et les vestiges rouillés des barbelés, et la planche de ce qui fut un mirador. C'est le souvenir de la déportation, ce qui doit demeurer de nos morts, de nos blessures [...]. Cela, je l'ai trouvé pourtant. Ce miracle a eu lieu. Ce n'étaient plus les camps, ni nous, ni nos morts, mais notre expérience sous l'angle de l'éternité [...]. Ce miracle, ce fut pour moi *Nuit et Brouillard*. »

Pour nous qui parcourons le chemin inverse, du film vers le camp, ce miracle n'est pas moindre. Dans *Refus de témoigner*, Ruth Klüger s'interroge sur la muséalité d'Auschwitz et sur « le camp en tant que lieu » : « Localité, paysage, *landscape*, *seascape* – il faudrait un mot, *timescape* peut-être, pour exprimer ce qu'est un lieu dans le temps, un lieu à une certaine époque, ni avant, ni après. » Lors de ce voyage en Pologne, habitée

par la double survivance des images de *Nuit et Brouillard* et de *Shoah* qui se superposaient aux paysages sans les recouvrir, ce *timescape* introuvable, ce mot intraduisible, m'est soudain devenu accessible.

Arrivée dans les blocs du camp d'Auschwitz I si différent de l'étendue désolée de Birkenau où Resnais avait tracé nombre de ses travellings en couleurs, j'éprouvai un sentiment d'intimité avec le geste du cinéaste. Devant la chambre restaurée du *kapo*, au pied des vitrines du bloc 4 où il s'était tenu, j'ai cru voir et comprendre son choix si discret de revenir au noir et blanc pour tourner certains plans de *Nuit et Brouillard*. Contournant la commande qui lui était faite, Resnais maintenait à distance, et pour toujours dans son film, le devenir musée d'Auschwitz. La superposition de l'œuvre et du lieu dévoilait fugacement ce qui était là, en attente dans *Nuit et Brouillard*, sans être pour autant destiné à être vu.

Daniel Arasse éprouva ce trouble illusoire de l'intimité sur les échafaudages de l'église d'Arezzo lors de son face-à-face avec les fresques de *L'Histoire de la Croix* qu'il observait à la distance exacte où Piero Della Francesca les avait peintes. Au terme de longues heures d'observation, il remarqua soudain un minuscule détail qui lui faisait signe au rebord inférieur de *La Bataille de Chosroes* : une tête coupée le fixait d'un regard aveugle, « signature théorique et individuelle » du peintre, qui gisait là depuis cinq siècles. Ce clin d'œil de la fresque lui donna le sentiment d'être soudain au « plus près » de ce qu'avait pensé et imaginé Piero Della Francesca. Cette découverte était certes le fruit d'une observation « rapprochée de la peinture » accordant toute sa place au détail pictural ; mais elle n'avait pu advenir qu'au terme d'un nécessaire travail du temps qui n'admet pas le court-circuit. C'est parce que Arasse avait observé si longtemps tout le reste de la fresque que ce détail gisant pouvait lui apparaître enfin.

Épreuve du temps et apprentissage du regard... il m'aura fallu exactement vingt ans pour opérer ce face-à-face rapproché avec *Nuit et Brouillard* : un mémoire de DEA en 1987 privilégiant la « réception » du film, quelques dizaines de pages dans mes deux livres précédents, un travail d'habilitation enfin où je dressai le constat d'un « effet de visière » qui avait détourné mes yeux des images montées par Alain Resnais. Il fallait donc revenir une dernière fois vers cette œuvre qui m'avait jusqu'ici regardée plus que je ne l'avais vue.

En travaillant pour ce livre, au plus près de l'élaboration du film et des sentiments exprimés par ceux qui l'avaient conçu, j'ai découvert que *Nuit et Brouillard* était précisément le fruit douloureux de regards en fuite, de défaillances conjuguées, d'impuissances cumulées qu'il avait fallu vaincre, réadresser, élucider, pour que l'œuvre existe malgré tout. Ce combat avec la Gorgone où chacun s'était forgé son « bouclier de Persée » était peut-être la condition de son existence fragile et de son incroyable résistance au temps : elle levait un coin du voile sur le secret de sa juste distance.

C'est donc sous le signe d'une histoire des regards jouant des variations d'échelles et des changements de focale que j'ai repris mon travail sur le film de Resnais. Plutôt qu'une monographie de film, je propose ici une *microhistoire en mouvement* observant longuement son objet pour le déplacer ensuite dans l'espace et dans le temps.

Ce livre s'attache d'abord à la genèse de *Nuit et Brouillard*, explorant les arcanes de sa mise en route, dévoilant les repentirs et les couches d'écriture du scénario, pénétrant dans la « boîte noire » de sa fabrication. Dans les plis de l'œuvre en cours d'accomplissement apparaissent les figures d'un corps à corps entre l'art, l'histoire et l'archive. Cette question posée par le film s'est à son tour prolongée dans l'écriture du livre au fil des découvertes et des contraintes de l'enquête. Car le changement d'échelle qu'implique la *microhistoire* produit des effets de connaissance en même temps qu'il soulève des questions et des problèmes inédits : « Faire varier la focale de l'objectif, ce n'est pas seulement faire grandir (ou diminuer) la taille de l'objet dans le viseur, c'est en modifier la forme et la trame » (J. Revel).

Selon quelles modalités et avec quelles sources retracer l'histoire du tournage, retrouver les enjeux de la recherche iconographique, recueillir les regards de l'équipe sur les images des camps, étudier le feuilletage de la partition d'Eisler, entrer dans la chambre noire du montage ?... Autant de problèmes qu'il a fallu résoudre en cheminant. Aux archives que j'avais l'habitude d'analyser – contrats, budgets, étapes scénaristiques, correspondances... – se sont ajoutées de nouvelles traces, parfois ténues : factures, commandes de matériel, carnets de scripte, feuilles de laboratoire, plans de cinémathèques inutilisés, chutes de pellicule issues des mues successives du court-métrage, photographies de tournage... Comme Siegfried Kracauer croqué en chiffonnier par Walter Benjamin, j'ai soulevé du bout de mon bâton des haillons de papier et des débris de pellicule pour les charger en chemin dans ma carriole.

Ce glanage s'est poursuivi en aval de la fabrication du film pour composer la seconde partie du livre qui examine les regards portés sur *Nuit et Brouillard*, leurs remises en jeu dans différents contextes nationaux, leurs déplacements dans le temps. Les indices collectés ne portent pas ici sur les traces de desquamation du film mais bien sur les couches de sens, les strates d'interprétation successives, qui ont déposé sur l'œuvre, au fil du temps, un palimpseste de regards. Car la longévité de *Nuit et Brouillard* et sa vaste distribution internationale en ont fait, au sens fort, « un lieu de mémoire portatif » traversé par de multiples enjeux : gestion ambivalente du passé en France et en RFA ; bataille diplomatique à Cannes ; querelles de guerre froide et spectre du goulag à l'Est ; basculement du discours public américain sur les victimes du nazisme ; exhumation du film en Israël dans le cadre du procès Eichmann ; conflit générationnel dans l'Allemagne des années de plomb.

Ces usages de *Nuit et Brouillard* ne sont pas seulement lisibles dans les traces écrites mais aussi dans la matière même du court-métrage tel qu'il fut distribué dans certains pays : plans coupés, phrases musicales gommées, traductions intentionnellement fautives, déliaisons entre le montage image et la bande-son établissant des correspondances inédites... Les relectures de *Nuit et Brouillard* s'expriment enfin dans son utilisation par fragments, sa mise en abîme dans des œuvres de fiction, son remontage dans le corps d'un autre documentaire. De cette intense fragmentation de *Nuit et Brouillard*, de son recyclage en film-archivé, de la migration de ses plans transplantés hors de lui pour alimenter de nouveaux imaginaires, j'ai tenté de recueillir les restes, comme on ramasse des débris au sortir d'une déflagration. Car s'ils jouent souvent contre le mouvement de l'œuvre, ces usages et ces contre-emplois font aussi partie de son histoire. Ils nous éclairent sur les scissions de la mémoire, sur l'évolution des regards, sur les demandes symboliques et sociales adressées aux images dont la nature a profondément changé au cours du demi-siècle écoulé.

Dans un texte stimulant sur *Blow up* d'Antonioni, Jacques Revel dresse une analogie entre les logiques de la *microhistoire* et l'enquête conduite par le personnage principal à partir des photographies, en apparence anodines, qu'il a prises dans un parc londonien. Ainsi, nous dit l'historien, « se constitue un corpus qui rend possible une histoire, ou plutôt plusieurs histoires, puisque chaque tirage nouveau de l'image fait apparaître une réalité différente, invisible auparavant, et qui induit une nouvelle intrigue ». La seconde partie de l'ouvrage est placée sous le signe de cette dynamique des récits engendrés par les tirages, les recadrages et les agrandissements de l'image, de ces bifurcations de sens et d'interprétations guidées par le jeu des regards. La *microhistoire en mouvement* de *Nuit et Brouillard* emprunte ainsi la voie ouverte par Benjamin lorsqu'il invite l'historien « à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total ».

Et parce qu'il est question du travail de l'historien(ne), j'ai choisi d'ouvrir et de refermer ce livre sur un portrait en deux temps d'Olga Wormser. Là où le lecteur attendrait légitimement Alain Resnais, le viseur est placé d'entrée de jeu sur un personnage secondaire, à tout le moins négligé, dont le parcours et l'œuvre éclairent pourtant le film en même temps qu'il les éclaire en retour.

J'eus l'idée de tirer le fil d'Olga alors que je buttais sur une difficulté majeure engageant la question, si souvent débattue, de l'écriture du film, du savoir historique qui l'avait sous-tendu, des enjeux de mémoire qui l'avaient constitué. Je ne parvenais pas à résoudre ce qui m'apparaissait alors comme une énigme : les oscillations du scénario, ses changements de « point de vue », ses annotations parfois obscures, l'écart entre ce que certaines images du film *pouvaient* ou *semblaient* vouloir dire et que ne disait pas le commentaire de Jean Cayrol. L'approche en surplomb dressant un

état des lieux des connaissances de l'époque, des publications historiques et des dominances de la mémoire n'avait pas donné de résultat concluant ; il fallait donc reprendre le problème depuis l'intérieur, pénétrer au cœur de « l'opération historiographique », en suivant l'historienne au travail avant même sa rencontre avec le film.

C'est en étudiant au plus près la trajectoire personnelle et professionnelle d'Olga Wormser, ses premières confrontations avec la déportation, ses découvertes et ses hypothèses sur le système concentrationnaire, ses interrogations sur son articulation avec la « Solution finale », que j'ai commencé à comprendre. Si le savoir et les lectures d'Olga avaient nourri *Nuit et Brouillard*, ses tâtonnements, ses contradictions et ses dissonances étaient elles aussi passées dans le film. Mon raisonnement de départ était fautif : le point de vue et la perspective devaient en être inversés. En effet, lorsque l'historien vient au cinéma pour servir de conseiller, il le fait généralement du haut d'une œuvre déjà écrite, solidement constituée, qu'il met au service de la mise en scène et de la construction du récit filmique. Dans le cas de *Nuit et Brouillard*, outre que le duo d'historiens vint avant le cinéaste auquel il passa commande, le film n'était pas le fruit tardif d'une œuvre accomplie : il constituait à la fois le brouillon et la première synthèse d'une histoire en devenir. Olga Wormser l'écrivit pas à pas, pendant quatorze ans, jusqu'à la publication de sa thèse. Dès lors, loin de « l'illusion biographique » justement dénoncée par Bourdieu, le portrait d'Olga permettait d'utiliser « le moi pour briser l'excès de cohérence du discours historique, c'est-à-dire pour s'interroger non seulement sur ce qui a été, sur ce qui s'est produit, mais aussi sur les incertitudes du passé et les possibilités manquées » (S. Loriga).

Nuit et Brouillard m'est ainsi apparu comme une œuvre trouée, pauvre en certitudes, qui puisa dans le dialogue et les doutes de ceux qui l'avaient porté les solutions de sa propre écriture. Le film révèle ainsi un pur moment d'incertitude historiographique ; il est le point de cristallisation et de rencontre entre deux opérations, celle de l'œuvre cinématographique qui s'accomplit, celle de la production historique au long cours qui en portera la trace séminale.

Au sortir de la salle de montage, Alain Resnais avait laissé son œuvre vivre sa vie signalant qu'elle le dépassait de beaucoup ; Henri Michel s'en était voulu le géniteur, il avait aimé et renié le film ingrat qui s'était déplacé trop vite vers les rivages de l'art ; cette transformation du document en œuvre avait au contraire émerveillé Olga Wormser. En mère légèrement abusive, elle n'avait plus lâché *Nuit et Brouillard* jusqu'à le coucher dans sa propre écriture, prolonger le dialogue avec lui, donner vie sur le tard à ses images dormantes, clarifier les distinctions qu'il n'avait pas établies pour en faire la matrice de sa propre compréhension.

Dans *Blow up*, c'est le désir et le regard de la jeune femme du couple *dans* et *sur* la photographie qui donnent le mouvement de l'enquête : son

besoin impérieux de récupérer la pellicule fait lever une question ; le point décentré qu'elle observe depuis l'intérieur du cliché découvre une autre scène, celle d'un crime auquel le photographe a assisté sans le voir. Parce que le fil d'Olga m'a permis de voir autrement *Nuit et Brouillard*, j'ai monté le livre au cœur de son portrait, sous le signe d'un emboîtement des regards.