
NOTES

NOUS PRÉSENTONS ICI L'APPAREIL CRITIQUE EXHAUSTIF ; CERTAINES RÉFÉRENCES FIGURENT ÉGALEMENT DANS L'OUVRAGE.

INTRODUCTION

1. **Page 7, ligne 7.** Alain Fleischer, *Les Angles morts*, Paris, Seuil, 2003, p. 378.
2. **P. 7, ligne 11.** *Ibid*, p. 379.
3. **P. 8, ligne 8.** *Ibid*, p. 378.
4. **P. 8, ligne 9.** Voir Marie-José Mondzain, *L'Image naturelle*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1995 et *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003.
5. **P. 8, ligne 14.** Selon la puissante expression d'Annette Wiewiorka.
6. **P. 8, ligne 17.** « Auschwitz peut-il déposer une mémoire de ce qui s'est passé là, ailleurs que dans un film ? » écrit Alain Fleischer, in *Les Angles morts, op. cit.*, p. 379.
7. **P. 8, ligne 38.** *Lettres françaises*, 12 avril 1956.
8. **P. 8, ligne 44.** Ruth Klüger, *Weiter Leben*, Göttingen Wallstein Verlag, 1992. Dans son texte en langue allemande, l'auteur construit le terme de *Zeitschaft* traduit par *timescape* par la traductrice française : *Refus de témoigner. Une jeunesse*, Paris, Éditions Viviane Hamy, 1997, p. 87 (trad. fr. par Jeanne Étoré).
9. **P. 9, ligne 27.** Voir Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 206-207 et *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 21 et p. 194.
10. **P. 9, ligne 35.** Pour reprendre et poursuivre la réflexion de Serge Daney se plaçant lui-même sous le signe de Jean-Louis Schefer (voir *infra*, chapitre 16).
11. **P. 10, ligne 8.** Sur la méthode de la « boîte noire » empruntée à Bruno Latour et sur la notion de « film palimpseste », voir S. Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS Éditions, 1997.

12.P. 10, ligne 17. Jacques Revel, « Microanalyse et construction du social » (à propos notamment des travaux de Carlo Ginzburg et Giovanni Levi), in *Jeux d'échelles. La microanalyse à l'expérience* (dir. J. Revel), Paris, Hautes Études, Gallimard/Seuil, 1996, p. 19.

13.P. 10, ligne 30. Walter Benjamin, « Un marginal sort de l'ombre. À propos des *Employés de S. Kracauer* », *Œuvre II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 188 (trad. fr. par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch).

14.P. 10, ligne 37. Je renvoie ici à la célèbre analyse, par Siegfried Kracauer, du passage de *À la Recherche du temps perdu* dans lequel le narrateur, au cours d'une visite à l'improviste, découvre sa grand-mère avec un regard étranger qu'il assimile à une photographie : « À peine Marcel entre-t-il dans la chambre de sa grand-mère que son esprit devient un palimpseste, où les observations de l'étranger se surimposent aux traces momentanément effacées que conservait l'être aimant », in Siegfried Kracauer, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2005, p. 144 (trad. fr. par Claude Orsoni).

15.P. 10, ligne 39. Pierre Nora, à propos des Tables de la loi, in « Entre Mémoire et Histoire », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire. I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XL.

16.P. 11, ligne 20. Cette analogie (qui conclut le texte « Microanalyse et construction du social » cité, p. 36) est reprise et développée par J. Revel dans « Un exercice de désorientation : *Blow up* » in *De l'histoire au cinéma*, (dir. Antoine de Baecque et Christian Delage), Bruxelles, Éditions Complexe, 1998.

17.P. 11, ligne 24. *Ibid*, p. 103.

18.P. 11, ligne 30. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 2000, p. 477 (trad. fr. par Jean Lacoste).

19.P. 12, ligne 4. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, chapitre II.

20.P. 12, ligne 7. Portrait écrit grâce à ses archives privées qui m'ont été communiquées par son fils Frédéric Wormser. Qu'il en soit chaleureusement remercié, ainsi que Jenny Ecoiffier, la belle fille d'Olga.

21.P. 12, ligne 26. Sabina Loriga, « La biographie comme problème », in *Jeux d'échelles, op. cit.*, p. 228.

Prologue

OLGA WORMSER-MIGOT,
LE CHAÎNON MANQUANT

1.P. 15, ligne 11. Olga Wormser-Migot a rédigé plusieurs versions inédites de ses mémoires ; pour la partie consacrée à la période 1940-1945, elle utilise les notes du journal qu'elle tenait alors régulièrement. Ces documents m'ont été confiés par son fils Frédéric Wormser qui m'a donné accès à l'ensemble des archives de sa mère. Dans la suite du texte, les citations non référencées sont extraites des mémoires d'Olga Wormser-Migot.

2.P. 16, ligne 12. Léon Poliakov, *L'Auberge des musiciens*, Paris, Mazarine, 1980, p. 15.

3.P. 16, ligne 38. Qui fut par la suite ministre dans le gouvernement de Vichy.

4.P. 17, ligne 30. Qui fut rebaptisée à la Libération, rue du Père Corentin, du nom du Dominicain résistant assassiné par la Milice.

5.P. 20, ligne 4. *Le Retour des déportés. Quand les Alliés ouvrirent les portes*, Bruxelles, Éditions Complexe, (rééd. 1985), p. 42.

6.P. 20, ligne 27. *Ibid*, p. 13.

7.P. 20, ligne 37. Mouvement national des Prisonniers de guerre et des Déportés.

8.P. 20, ligne 40. Au sein du MNPGD, à l'initiative d'Edgar Morin, la préparation de cette exposition a été confiée dès l'automne 1944 à Marguerite Duras et à Dionys Mascolo. « Le

ministère de la Justice avait délégué des bureaucrates qui ne tardèrent pas à rendre l'atmosphère de travail irrespirable. [...] Certains politiques prétendent, à l'époque, qu'il ne fallait pas en parler parce que cela pouvait avoir des conséquences pour celles et ceux qui étaient encore dans les camps. [...] Après des bagarres homériques, Marguerite se retira. Mais tous les documents sur les camps de concentration que les Américains lui prêtèrent pour la préparation de cette exposition se gravèrent dans sa mémoire. » (Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 236).

9.P. 21, ligne 2. Marguerite Duras, *La Douleur*, Paris, POL, 1992, p. 41-42.

10.P. 21, ligne 10. Extrait du journal d'Olga Wormser partiellement repris dans *Quand les Alliés*, (op. cit., p. 165) mais sans mention aux « journées révolutionnaires ».

11.P. 21, ligne 14. *Ibid*, p. 137.

12.P. 21, ligne 18. *Ibid*, p. 140.

13.P. 21, ligne 21. Élisabeth Bidault, sœur de Georges Bidault, portait le nom d'Agnès dans la Résistance. Denise Mantoux celui de Dorine. Yanka Zlatin porte à l'état civil le prénom de Sabine. Sur l'opération du Lutetia, voir Sabine Zlatin, *Mémoires de la « Dame d'Izieu »*, avant-propos de François Mitterrand, Paris, Gallimard, 1992, p. 62-65.

14.P. 23, ligne 4. Fannie Vergen, *France d'Abord*, 28 août 1946, n° 165.

15.P. 24, ligne 9. Annette Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992, p. 431.

16.P. 24, ligne 24. Olga Wormser-Migot, *Le Système concentrationnaire nazi (1933-1945)*, Paris, PUF, 1968, p. 7.

17.P. 24, ligne 34. *Ravensbrück*, Les Cahiers du Rhône n° 20, Neuchâtel, Éditions de La Baconnière, décembre 1946. Cet ouvrage collectif est rédigé par des déportées de la Résistance et près de la moitié du volume est consacrée à un long texte de Germaine Tillion. Voir à ce propos, A. Wieviorka, *Déportation et génocide, op. cit.*, p. 457.

18.P. 24, ligne 38. Cette commission, à peine mise en place par un arrêté du 7 octobre 1945, la disparition du ministère des Prisonniers, Déportés et Réfugiés entraîna son rattachement au ministère des Anciens Combattants. Voir Annette Wieviorka, *Déportation et génocide, op. cit.*, p. 424-425.

19.P. 25, ligne 3. Archives nationales (AN), archives du Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale, 72AJ310.

20.P. 25, ligne 12. Olga Wormser-Migot, *Le système concentrationnaire nazi, op. cit.*, p. 7.

21.P. 25, ligne 17. Il fallut attendre 1991 pour qu'une thèse, celle d'Anne Grynberg, fût consacrée à ce même sujet.

22.P. 25, ligne 30. Biologiste, résistant et ancien déporté, membre du comité central du PCF.

23.P. 27, ligne 18. Voir *infra*, chapitre 1.

24.P. 27, ligne 27. Voir *infra*, chapitre 1.

25.P. 27, ligne 30. Ainsi qu'elle l'écrit au professeur Waitz, copie d'une lettre non datée, archives du Réseau, AN 72AJ2158.

26.P. 27, ligne 33. Parmi lesquels d'anciens déportés, tel M. Brunschwig, inspecteur général au ministère de l'Intérieur.

27.P. 27, ligne 39. À l'invitation d'Henri Michel. Sur les travaux du Comité d'histoire consacrés à la Résistance, voir Laurent Douzou, *La Résistance française : une histoire périlleuse*, Paris, Seuil, collection « Points Histoire », 2005.

28.P. 28, ligne 2. Archives du CHDGM, sous-commission de la Déportation, AN 72AJ679. Cette séance inaugurale, présidée par Lucien Febvre, se déroula chez Annette Lazard avant de trouver asile à la Bibliothèque nationale.

29.P. 28, ligne 11. *Ibid*.

30.P. 28, ligne 17. Mené conjointement à la recherche de données statistiques. Olga Wormser y participa aux côtés de Mme Aylé, de M. Lacombe et de Mme Granet, laquelle avait recueilli pendant quatre ans, pour le compte du CHDGM, les témoignages d'anciens résistants.

31.P. 29, **ligne 3**. Réunion du 31 octobre 1951, AN 72AJ679.

32.P. 29, **ligne 5**. La documentation des procès de Nuremberg s'ajoute aux archives de l'administration SS en France, à celles du Commissariat général aux Questions juives réunies à la Libération par Poliakov.

33.P. 29, **ligne 7**. Voir l'article d'Annette Wiewiorka, « Du Centre de documentation juive contemporaine au Mémorial de la Shoah, in « Génocides. Lieux (et non-lieux) de mémoire », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 181, juillet-décembre 2004, Éditions CDJC, p. 11-36.

34.P. 29, **ligne 9**. Ouvrage que les membres de la commission ne paraissent pas connaître. En effet, lors de la réunion du 31 octobre 1951, Julien Cain demande s'il existe des travaux sur les camps d'internement ; « rien à ma connaissance » lui répond H. Michel.

35.P. 29, **ligne 15**. Léon Poliakov, *L'Auberge des musiciens*, *op. cit.*, p. 177.

36.P. 29, **ligne 17**. Léon Poliakov, *Bréviaire de la haine. Le III^e Reich et les Juifs*, Paris, Calmann-Lévy, 1951, rééd. Bruxelles, Éditions Complexe, 1986.

37.P. 29, **ligne 24**. Annette Wiewiorka, article cité, p. 20.

38.P. 29, **ligne 44**. Comme Henri Michel l'explique dans sa préface : « Pour ce numéro sur la Condition des Juifs, ce sont les chercheurs du Centre de Documentation Juive Contemporaine et ses archives – les plus riches en France sur le sujet – qui ont été sollicités ; ce sont ses publications antérieures qui, pour une bonne part, ont alimenté les articles et suscité les comptes rendus qui figurent au sommaire ». *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale*, n° 24, octobre 1956. Ce numéro comporte notamment les articles de E. Vermeil « L'antisémitisme dans l'idéologie nazie », de J. Billig « La condition des Juifs en France », de M. Borwicz « Les « solutions finales » à la lumière d'Auschwitz-Birkenau » et de L. Poliakov « Quel est le nombre des victimes ? ».

Signe enfin de cette reconnaissance mutuelle, Léon Poliakov fait paraître au même moment dans *Le Monde juif*, un article intitulé : « Une grande institution française. Le Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale », (*Le Monde Juif*, avril 1956, art. cité par L. Douzou, *op. cit.*, p. 302).

39.P. 30, **ligne 3**. Réseau du souvenir, AN 72AJ2158.

40.P. 30, **ligne 5**. Voir Renée Poznanski, « L'historiographie de Vichy », in Jean-Pierre Azéma et François Bédarida, *Vichy et les Français*, Paris, Fayard, 1992, p. 59.

41.P. 30, **ligne 11**. *Ibid.*

42.P. 30, **ligne 30**. Selon l'heureuse expression de Pierre Laborie, « Histoire et résistance : des historiens trouble-mémoire », in *Écrire l'histoire du temps présent : en hommage à François Bédarida*, Paris, CNRS Éditions, 1993, p. 140-141. Pour une approche très subtile de ces questions, voir également Pierre Laborie, *Les Français des années troubles : de la guerre d'Espagne à la Libération*, Paris, Desclée de Brower, 2001, réédition Seuil, 2003.

43.P. 30, **ligne 40**. Réunion du 4 février 1974, AN 72AJ679. Cette affaire des statistiques est étudiée de façon détaillée par A. Wiewiorka, *Déportation et génocide*, *op. cit.*, p. 425 et suivantes.

44.P. 31, **ligne 5**. A. Wiewiorka, *Déportation et génocide*, *op. cit.*, p. 429.

45.P. 31, **ligne 11**. Réunion du 20 juin 1951, AN 72AJ679.

46.P. 31, **ligne 14**. Réunion du 5 mars 1952, AN 72AJ679.

47.P. 31, **ligne 23**. *Ibid.*

48.P. 31, **ligne 25**. *Ibid.*

49.P. 31, **ligne 29**. Olga Wormser, Henri Michel (textes choisis et présentés par), *Tragédie de la Déportation. 1940-1945. Témoignages de survivants des camps de concentration allemands*, Paris, Hachette, 1954 ; *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale*, n° 15-16, juillet-septembre 1954.

50.P. 31, **ligne 35**. Au sujet notamment de l'évolution ultime des camps de concentration vers une fonction d'extermination lors des derniers mois de la guerre consécutifs à la « libération » des camps de l'Est.

51.P. 31, ligne 43. Le premier numéro propose des esquisses à de futurs travaux, le second des synthèses sur les travaux déjà publiés.

52.P. 31, ligne 44. Sous-commission d'histoire de la Déportation, réunion 13 janvier 1962, AN 72AJ679.

53.P. 32, ligne 2. AG du 19 décembre 1953, Réseau du souvenir AN 72AJ2147.

54.P. 32, ligne 12. *Tragédie de la Déportation*, *op. cit.*, p. 9-10.

55.P. 32, ligne 18. Compte rendu de Robert d'Harcourt, in *La Revue de Paris*, octobre 1954.

56.P. 32, ligne 20. L'Association des Déportées et Internées de la Résistance (ADIR) où se retrouvent d'anciennes résistantes ; la Fédération Nationale des Déportés et Internés Résistants et Patriotes (FNDIRP) qui s'inscrit dans la mouvance communiste ; l'Union Nationale des Associations de Déportés, Internés et Familles de disparus (UNADIF) représentant la troisième force.

57.P. 32, ligne 27. Lettre de Paul Arrighi à Mme Delmas, présidente de l'ADIR, 18 janvier 1954, archives du Réseau, AN 72AJ2159.

58.P. 33, ligne 33. L'ouvrage traduit et publié en France dès 1946 est aujourd'hui critiqué pour les erreurs nombreuses qu'il véhicule. Vassili Grossman est davantage connu pour son œuvre littéraire, notamment *Vie et Destin* récemment rééditée avec certaines de ses nouvelles dans la collection « Bouquin », Robert Laffont, 2006.

59.P. 33, ligne 35. Les légendes des illustrations sont également éclairantes. On trouve dans le chapitre consacré à l'arrivée au camp, un dessin de landaus « légendé » par un extrait du texte d'Odette Elina *Sans fleurs ni couronnes* qui évoque les poussettes « encore chaudes du bébé qu'elles avaient abrité et qui venait d'être brûlé » (*op. cit.*, p. 63).

60.P. 34, ligne 4. O. Wormser-Migot, *Le Système concentrationnaire nazi*, *op. cit.*, p. 10.

61.P. 34, ligne 14. *Ibid*, p. 9.

62.P. 34, ligne 19. Réunion de la Commission d'histoire de la Déportation du 26 janvier 1967, AN 72AJ679.

63.P. 34, ligne 30. Voir *infra*, chapitre 1.

Chapitre premier

L'« AUTORITÉ INVISIBLE » :

ENJEUX D'UNE COMMANDE

1.P. 37, ligne 15. Je reprends l'expression de Lucie Varga, *cf.* Peter Schöttler, Lucie Varga, *Les Autorités invisibles. Une historienne autrichienne aux Annales dans les années trente*, Paris, Éditions du Cerf, 1991.

2.P. 38, ligne 2. *Cf.* Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy. 1944-1948...* Paris, Seuil, 1987, p. 256-257 et p. 262-263 ; Laurent Douzou, *La Résistance française : une histoire périlleuse*, *op. cit.*, chapitre 2.

3.P. 38, ligne 6. Ses quatre premiers numéros parurent sous le titre des *Cahiers d'histoire de la guerre*.

4.P. 38, ligne 7. Henri Michel fit paraître en 1950 le premier *Que sais-je* sur la période d'Occupation, entièrement consacré à l'histoire de la Résistance française ; sa thèse sur les « courants de pensée de la Résistance » fut publiée aux PUF en 1962 dans la collection « L'esprit de la Résistance » dont il assurait la direction avec Boris Mirkine-Guetzevitch, *cf.* H. Rousso, *op. cit.*, p. 262.

5.P. 38, ligne 18. Olivier Lalieu, « Le Devoir de mémoire » in *Vingtième siècle* « D'un siècle l'autre », n° 69 janvier-mars 2001, p. 86. Sa thèse sur les associations de déportés et la guerre froide devrait consacrer un long développement au Réseau du souvenir.

6.P. 38, ligne 24. Général Pierre Saint-Macary, « Historique du Réseau », inventaire du fonds des archives du Réseau du souvenir, AN 72AJ2141-2170.

7.P. 38, ligne 28. N'ayant pas été déporté, H. Michel entra au Réseau en sa qualité d'historien spécialiste de la Résistance ayant lui-même participé à la lutte clandestine ; il fut notamment « membre du Comité départemental de Libération du Var » (cf. L. Douzou, *op. cit.*, p. 59).

8.P. 38, ligne 30. Le résistant Gilbert Dreyfus fut interné à Mauthausen ; le Père Riquet à Mauthausen et à Dachau. Mme Aylée était membre du réseau Comète (comme son mari Robert Aylé fusillé en mars 1943) et fut déportée à Ravensbrück. Le journaliste Rémy Roure était membre de Combat ; il fut déporté à Buchenwald, son fils et sa femme moururent en déportation ; cf. *Allemagne, avril-mai 1945 (Buchenwald, Leipzig, Dachau, Itter). Photographies d'Erich Schwab. Documents des archives nationales*, Éditions Centre Historique des Archives nationales, 2003.

9.P. 38, ligne 32. L'agrégé d'histoire Julien Cain, ancien conseiller culturel de Léon Blum, administra la Bibliothèque nationale de 1930 à 1940, date à laquelle il fut relevé de ses fonctions par Vichy en application de la législation antisémite ; membre du réseau de résistance du Musée de l'Homme, arrêté en février 1941, il arriva à Buchenwald en juillet 1944. Après la Libération, il retrouva son poste à la BN où Resnais tourna *Toute la mémoire du monde* en 1956. Louis Martin-Chauffier fut l'un des fondateurs du Comité national des écrivains ; arrêté en mai 1944, il fut déporté à Neuengamme puis transféré à Bergen-Belsen, une expérience dont il témoigna dans *L'Homme et la Bête*, Paris, Gallimard, 1948.

10.P. 38, ligne 36. Serge Barcellini, Annette Wiewiorka, *Passant souviens-toi ! Les lieux du souvenir de la Seconde Guerre mondiale en France*, Paris, Plon, 1995, p. 413. Les auteurs de ce livre pionnier sont parmi les premiers à avoir signalé l'existence et le rôle singulier du Réseau du souvenir.

11.P. 38, ligne 37. Cet ancien résistant, déporté à Mauthausen, prit le relais des présidences assurées successivement par Paul Arrighi et le père Riquet ; il eut la charge de procéder à la dissolution de l'association en 1993 (la dévolution des actifs revint à la Fondation de la Résistance, nouvellement créée).

12.P. 38, ligne 40. Entretien avec l'auteur du 9 février 2004.

13.P. 39, ligne 5. Document dactylographié du 30 janvier 1954, archives du Réseau, AN 72AJ2160.

14.P. 39, ligne 13. Lors de l'AG de l'année 1954, Arrighi avance le chiffre de mille cent soixante à mille cent soixante-dix adhérents.

15.P. 39, ligne 16. Quatre commissions furent constituées en son sein :

— la commission historique (animée par Julien Cain, Henri Michel, Germaine Tillion, Olga Wormser)

— la commission artistique (animée par Jean Cassou)

— la commission spirituelle (Edmond Michelet, le Père Riquet, le pasteur Westphal, le rabbin Bauer)

— la commission dite de « presse et propagande » dirigée par Annette Lazard.

Cf. « historique du Réseau » par le général Saint-Macary, *op. cit.*

16.P. 39, ligne 39. Document du 30 janvier 1954, *op. cit.*

17.P. 40, ligne 4. Loi du 14 avril 1954 « consacrant le dernier dimanche d'avril au souvenir des victimes de la Déportation et morts dans les camps de concentration du III^e Reich au cours de la guerre 1939-1945 ».

18.P. 40, ligne 7. Futur Mémorial de l'Île de la Cité inauguré en 1962. On notera que ce vote eut lieu l'année suivant la pose de la première pierre du « Tombeau du martyr juif inconnu », sur un terrain offert par la ville de Paris.

19.P. 40, ligne 39. Carton d'invitation daté du 17 avril 1951 (AN 72AJ2158).

20.P. 41, ligne 2. Voir Annette Wiewiorka, *Déportation et génocide. op. cit.*, p. 425.

21.P. 41, ligne 26. Procès-verbal dactylographié de la réunion du 5 février 1955, AN, 72AJ2147.

22.P. 41, ligne 32. Un rapport d'H. Michel avance le chiffre de soixante mille visiteurs parmi lesquels trente mille scolaires (archives du Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale, AN 72AJ695).

23.P. 41, ligne 36. Olga Wormser figure dans le catalogue de l'exposition au côté d'Henri Michel et d'Odette Routis. Son nom n'apparaît pas en revanche dans la liste des vingt-neuf membres (masculins) du Comité d'organisation.

24.P. 43, ligne 16. Archive sonore reproduite dans la remarquable émission radiophonique : « *Nuit et Brouillard*, film d'Alain Resnais : 1954-1994 », conçue par André Heinrich et Nicole Vuillaume, et diffusée sur France Culture en 1994 (elle est reproduite dans l'édition DVD de *Nuit et Brouillard*, Argos Films/Arte Vidéo, 2003). Ce programme, qui constitue une mine d'informations et d'entretiens, sera désormais référencé : émission France Culture citée.

25.P. 43, ligne 21. Longs métrages : *Au cœur de l'orage* (J.-P. Le Chanois) ; *La Bataille de l'eau lourde* (J. Dréville) ; *La Bataille du rail* (R. Clément) ; *La Dernière Étape* (W. Jakubowska) ; *Odette, agent S.23* (H. Wilcox) ; *Le Père tranquille* (Noël-Noël ; R. Clément) ; *Rome ville ouverte* (R. Rossellini) ; *Un ami viendra ce soir* (R. Bernard) ; *Un jour dans la vie* (A. Blasetti).

Courts-métrages : *Les Camps de la mort* ; *De la nuit à la lumière* ; *Ils étaient tous des volontaires* ; *La Libération de Paris* ; *La Loi du talion* ; *Port artificiel d'Arranches* ; *La Prise de Strasbourg* ; *La Rose et le réséda*. Liste établie par Claudine Drame dans sa thèse de doctorat en Histoire contemporaine « Les Représentations de la Shoah au cinéma en France, 1945-1985 » (dir. Pierre Nora), Paris, EHESS, 2001, p. 143.

26.P. 43, ligne 25. Ce documentaire de montage consistait en une juxtaposition de séquences sur la libération des différents camps de l'Ouest commentées dans le style de la presse filmée de l'époque. Voir à ce sujet, Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000 et Claudine Drame, « Représenter l'irreprésentable : les camps nazis dans les actualités françaises de 1945 » in *Cinéma-thèque*, n° 10, automne 1996.

Dans la première liste établie par H. Michel (dans un document préparatoire à l'exposition) figuraient également *Dalekà cesta* (*Un long voyage/Distant Journey*, 1949) du cinéaste tchèque Alfred Radok et quelques montages et séquences tournées par les Alliés lors de la libération des camps (AN, 72AJ695).

27.P. 43, ligne 28. Ce projet, entrepris avec l'actif soutien du Réseau, ne vit pas le jour à Paris comme il l'avait initialement souhaité mais il servit à l'édification du musée de Besançon.

28.P. 43, ligne 36. Archives du Comité d'histoire, note de septembre 1958, AN 72AJ310.

29.P. 44, ligne 6. « Thèse complémentaire. Essai sur les sources de l'histoire concentrationnaire nazie », document dactylographié, 1968, p. 343-344.

30.P. 44, ligne 20. Mémoires d'Olga Wormser-Migot.

Chapitre 2

LES « VENDEURS D'OMBRES » : UNE PRODUCTION FRANCO-POLONAISE

1.P. 45, ligne 2. Expression de J. Durand désignant les producteurs, cité par René Bonnel, *Le Cinéma exploité*, Paris, Seuil, 1978, p. 163. Je remercie Frédérique Berthet et François Porcile pour leur relecture attentive de ce chapitre.

2.P. 45, ligne 17. Lettre du 15 décembre 1954, archives d'Argos Films conservées à l'Institut Lumière de Lyon (tous mes remerciements à Florence Dauman, Thierry Frémaux et Nicolas Riedel). Toutes les références citées ci-après provenant de ce fonds (cinq cartons d'archives sur *Nuit et Brouillard*) seront désormais signalées par la mention : Institut Lumière.

3.P. 45, ligne 19. On trouve l'expression « Résistance et Déportation » en sous-titre à la collection « Esprit de la Résistance » que dirigeait Henri Michel.

4.P. 46, ligne 2. Je me réfère ici au travail très documenté de Frédérique Berthet dans sa thèse de doctorat en études cinématographiques, « Anatole Dauman, un producteur dans le cinéma français (1950-1998). Contribution à une histoire économique du culturel », Université Paris III, 2001. L'auteur révèle que Philippe Lifchitz fut seul signataire du document d'origine déposant les statuts de la maison de production. Toutefois, la place croissante occupée par Anatole Dauman dans la direction de la maison Argos, qui se conjugua avec une prise de participation croissante dans le capital de la société, contribua largement à effacer des histoires du cinéma le nom de Philippe Lifchitz qui céda toutes ses parts en 1970.

5.P. 46, ligne 12. Voir F. Berthet, *op. cit.*, p. 82.

6.P. 46, ligne 18. Procès-verbal de la réunion de production du 1er mars 1955, Institut Lumière.

7.P. 46, ligne 24. Conçu et commandité par Gaston Diehl et Robert Hessens.

8.P. 46, ligne 28. Selon l'expression de Resnais in *Ciné-Club*, n° 3 décembre 1948.

9.P. 46, ligne 35. Voir Alain Fleischer, *L'Art d'Alain Resnais*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1998, p. 23.

10.P. 46, ligne 41. Voir *infra*, chapitre 9.

11.P. 47, ligne 2. Dans son entretien avec Richard Raskin, Resnais déclare : « J'étais en perte de vitesse au point de vue commercial. Je veux dire que les producteurs avaient – comment pourrait-on dire ? – pas se « méfiaient » de moi, c'est pas ça, mais disaient : « Bon, Resnais, c'est très bien. En effet, il a fait des films sur la peinture, mais il y a toujours des embêtements avec lui [...] donc c'était courageux de sa part de me demander de travailler. » (Richard Raskin, « *Nuit et brouillard* » by Alain Resnais. *On the Making, Reception and Functions of a major Documentary Film*, Aarhus University Press, 1987, p. 48).

12.P. 47, ligne 2. La prise de risque se trouvait redoublée par les turbulences du secteur de la production de courts-métrages sur le plan des aides de l'État. En effet, en décembre 1954, au moment même où la maison Argos acceptait de s'engager dans le projet, la commission de sélection des films pour attribution de la prime à la qualité interrompait ses travaux qui ne furent repris qu'en mars 1955. Cf. François Porcile, *Défense du court-métrage français*, Paris, Éditions du Cerf, collection « 7^e Art », 1965.

13.P. 47, ligne 4. Lettre du 20 juin 1955 de Dauman au président du Zwobid, la Fédération nationale des déportés polonais (voir *infra*), Institut Lumière.

14.P. 47, ligne 18. Pour quelques repères biographiques sur Alain Resnais et sur son œuvre, voir notamment : Gaston Bounoure, *Alain Resnais*, Paris, Seghers, 1962 ; Robert Benayoun, *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire. De Hiroshima à Mélo*, Paris, Stock, 1980 ; Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat, *Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 2006. René Prédal, *Alain Resnais*, Paris, Lettres Modernes, collection « Études Cinématographiques », n° 64-68, 1968 et *L'Itinéraire d'Alain Resnais*, Lettres Modernes, collection « Études cinématographiques », n° 211-222, 1996 ; Jean-Daniel Roob, *Alain Resnais. Qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1986.

Sur la visite à Heidegger, voir Laure Adler, *Dans les pas de Hannah Arendt*, Paris, Gallimard, 2005 ; Frédéric de Towarnicki, *À la rencontre de Heidegger. Souvenirs d'un messager de la Forêt-Noire*, Paris, Gallimard, 1993 et *Martin Heidegger. Souvenirs et chroniques*, Payot-Rivages, 1999 ainsi que son interview par André Heinrich, dans l'émission de France Culture citée.

15.P. 47, ligne 21. F. de Towarnicki, *À la rencontre de Heidegger, op. cit.*, p. 73.

16.P. 47, ligne 27. Selon l'expression de Resnais dans son entretien avec Richard Raskin, in *Nuit et Brouillard* by Alain Resnais. *op. cit.*, p. 48.

17.P. 47, ligne 41. Dans l'émission de Roger Vrigny, *Entretiens avec : Jean Cayrol*, France Culture 19 juin 1970, entretien retranscrit par Marie-Laure Basuyaux, in « Écrire après. Les récits "lazaréens" de Jean Cayrol », thèse de doctorat (dir. Michel Murat), Université Paris IV, Littérature française et comparée, 2005, tome II, p. 805.

- 18.P. 48, ligne 3. Procès-verbal de la réunion du 18 juillet 1955, Institut Lumière.
- 19.P. 48, ligne 9. F. Berthet signale que ce partenariat fut rompu après la production de *Hiroshima mon amour*, un contentieux ayant éclaté entre les deux sociétés qui fut porté en justice en 1960 (*op. cit.*, p. 229).
- 20.P. 48, ligne 10. Registre public du CNC.
- 21.P. 48, ligne 12. Comptoir Cinématographique du Nord.
- 22.P. 48, ligne 12. Les 80 % restant sont donc assurés par Argos (55 %) et Como (45 %).
- 23.P. 48, ligne 16. En effet, comme le rappelle Madeleine Morgenstern, il n'était pas rare, dans les années 1950, que les distributeurs soient sollicités pour « venir au financement d'un projet » par le biais d'un pré-achat sur la cession des droits d'exploitation ; ainsi, se trouvaient-ils transformés, de droit ou de fait, en coproducteurs des films qu'ils s'engageaient à distribuer. Entretien téléphonique du 14 janvier 2004 avec Madeleine Morgenstern, fille du fondateur de Cocinor. Pour plus de détails sur ces questions de financement, voir René Bonnel, *Le Cinéma exploité*, *op. cit.*, p. 190 et suivantes.
- 24.P. 48, ligne 20. Voir les notes 45 et 53.
- 25.P. 48, ligne 35. PV de l'Assemblée générale du 5 février 1955, p. 16, AN 72AJ2147.
- 26.P. 48, ligne 36. Parent de Julien Cain.
- 27.P. 49, ligne 3. Membre du Comité de parrainage du Réseau. Lettre d'Henri Michel à Annette Lazard du 11 juin 1955 ; copie de la lettre d'Annette Lazard à Raymond Triboulet 13 juin 1955, AN 72AJ2160.
- 28.P. 49, ligne 9. Copie de la lettre d'Henri Michel au directeur de Cabinet du ministre des Anciens combattants, 9 juin 1955, AN 72 AJ 2160.
- 29.P. 49, ligne 21. Lettre du 23 juin 1955, Institut Lumière.
- 30.P. 49, ligne 25. M. Moscovitch représentant la Commission des anciens combattants et victimes de guerre au Conseil municipal, M. Fevre, occupant la même fonction au Conseil général. Voir le *Bulletin* municipal officiel de la Ville de Paris du 22 juillet 1955 et le *Bulletin* du Conseil général de la Seine du 25 juillet 1955.
- 31.P. 49, ligne 42. Depuis la décision réglementaire du 21 mars 1955, la réalisation de tous les films de court-métrage était subordonnée à une autorisation de production délivrée par le directeur du CNC ; ce dossier présenté au moins quinze jours avant le début du tournage devait notamment comprendre un scénario/découpage (ou, à défaut, l'argument du film), un devis détaillé, le plan de financement définitif, le ou les contrats de coproduction. Cf. F. Porcile, *op. cit.*, p. 34-35.
- 32.P. 50, ligne 15. Lettre de Dauman à Henryk Matysiak, président du Zwobid, 20 juin 1955, Institut Lumière.
- 33.P. 50, ligne 18. Sa filiale française avait pour principale vocation d'assurer la promotion du cinéma polonais en France, d'encourager et d'aider les projets de films sur la Pologne ; elle disposait en outre d'un important département d'archives filmées.
- 34.P. 50, ligne 19. Jan Komgold, très actif sur le plan des relations franco-polonaises en matière de cinéma, avait notamment représenté la Pologne lors du premier Festival de Cannes en 1946.
- 35.P. 50, ligne 23. Célébrée en avril, comme celle la libération des camps de l'Ouest et non, comme aujourd'hui, à sa « vraie » date, le 27 janvier.
- 36.P. 50, ligne 27. Union des Combattants pour la Liberté et la Démocratie (Fédération nationale des déportés polonais).
- 37.P. 50, ligne 31. B. Mark fut le premier éditeur des « rouleaux d'Auschwitz ». Un courrier de l'Institut de Varsovie (en date du 21 juillet 1955) indique à la société Argos qu'après un entretien avec Olga Wormser, décision a été prise de mettre à leur disposition la collection photographique de l'Institut (archives de l'Institut historique juif).

38.P. 50, ligne 36. Le Zwobid avait accepté de couvrir les frais de voyage et de séjour de l'équipe ; il proposait à Lifchitz d'entrer ce poste dans son budget du premier semestre 1956. Lettre de Henryk Matysiak à Argos, 25 juillet 1955, Institut Lumière.

39.P. 51, ligne 3. Copie de la lettre de Lifchitz au Zwobid, 2 août 1955, Institut Lumière. En Autriche se trouvait notamment le camp de Mauthausen.

40.P. 51, ligne 5. Le second assistant-réalisateur étant Jean-Charles Lauthe. Quant à Chris Marker, également crédité au générique comme assistant-réalisateur, le rôle qu'il joua tout au long de la genèse du film, ne se cantonna pas, comme on le verra, à cette fonction.

41.P. 51, ligne 7. Une procédure naturellement peu usuelle pour laquelle le cinéaste avait reçu une délégation de signature de la société Argos.

42.P. 51, ligne 16. Contrat du 26 septembre et annexe, Institut Lumière. Cette exploitation des droits fut consentie à Film Polski pour une durée de sept ans à compter de la livraison de la copie.

43.P. 51, ligne 24. Institut Lumière.

44.P. 51, ligne 27. Je remercie François Porcile pour cette information.

45.P. 51, ligne 32. Interrogé sur ce point, François Porcile a donné comme élément de comparaison le coût de son premier film documentaire, *La Saison prochaine*, tourné dix ans plus tard en couleurs avec une équipe équivalente et deux semaines en extérieurs : le film « a coûté six millions. Il dure vingt minutes, le film de Resnais trente-deux. En effectuant une simple règle de trois, on arrive à neuf millions d'anciens francs (sans tenir compte du taux d'inflation) ».

46.P. 51, ligne 33. Dans une lettre du 30 novembre 1955 à E. Muszka, A. Dauman écrit : « Les Autorités françaises exigent pour la sortie du film, que nous fournissions un état des dépenses effectuées en Pologne. Seul votre Organisme qui les a toutes ordonnancées se trouve à même d'établir un tel document. Nous espérons que vous avez déjà procédé pour votre usage à ce compte détaillé que nous aimerions recevoir à tout prix dans le courant du mois de décembre. » Le post-scriptum retient ici toute notre attention : « Il va de soi que le compte des dépenses effectuées en Pologne et représentant le prix de cession du film aux pays de l'Est, doit être certifié exact par votre Organisme officiel... Les Services français dont nous dépendons et que nous avons consultés, ne verraient aucune objection si le montant total de ces dépenses devaient dépasser deux cent cinquante mille zlotys pour atteindre une somme même égale à quarante mille zlotys », Institut Lumière.

47.P. 51, ligne 36. Vingt et un millions sept cent neuf mille trois cent vingt-sept anciens francs.

48.P. 52, ligne 4. Institut Lumière. Le devis prévisionnel était de cinq millions sept cent soixante-dix-sept mille anciens francs ; l'état des dépenses fut de dix millions trente-quatre mille trente-quatre anciens francs.

49.P. 52, ligne 21. François Thomas, *L'Atelier d'Alain Resnais*, Paris, Flammarion 1989, p. 245.

50.P. 52, ligne 36. Émission France Culture citée.

51.P. 52, ligne 39. Le calcul était réparti comme suit : surcoût de quatre cent soixante quinze mille pour l'achat d'une pellicule Eastmancolor et de huit cent quatre-vingt-huit mille pour les frais supplémentaires de tirage des copies (compte rendu de la réunion du 31 août 1955 : Institut Lumière). Cette estimation n'était pas définitive : le dépassement fut encore augmenté par le tirage des internegatifs fournis à la Pologne suite à l'accord de septembre. Dans le récapitulatif de l'état des dépenses, les frais de pellicule et de laboratoire se montent finalement à trois millions cent dix-sept mille six cent quatre-vingt-quinze soit un surcoût total de deux millions quatre cent quinze mille six cent quatre-vingt-quinze anciens francs.

52.P. 53, ligne 4. Propos rapportés par Olga Wormser à la réunion de production du 1^{er} mars 1955.

53.P. 53, ligne 8. Ce budget était très important pour la période et correspondait à une grosse production documentaire. À titre de comparaison, le film de Henri Fabiani, *La Grande Pêche*, qui

avait demandé deux mois de tournage, coûta environ six millions ; *La Première Nuit* de Franju (1958), autre production d'Argos, revint à environ huit millions. Le budget de *Nuit et Brouillard* n'était pas pour autant miraculeux. Comme le rappelle François Porcile, le budget du film le plus « cher » de l'âge d'or du court-métrage français, *La Rivière du Hibou* de Robert Enrico (1961), s'était élevé à vingt-cinq millions d'anciens francs.

Ces éléments de comparaison m'ont été communiqués par F. Berthet et F. Porcile.

54.P. 53, ligne 10. Sur la prime à la qualité voir François Porcile, *op. cit.*, et Roger Odin (dir.), *L'Âge d'or du documentaire. Europe : Années cinquante*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 1998.

55. P. 53, ligne 14. Voir, pour le champ littéraire, les analyses d'Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 217.

Chapitre 3

PASSAGES A L'EST :

LA RECHERCHE DOCUMENTAIRE

1.P. 55, ligne 11. Entretien d'Alain Resnais in R. Raskin, « *Nuit et brouillard* » by Alain Resnais. *On the Making, Reception and Functions of a major Documentary Film*, *op. cit.*, p. 49.

2.P. 55, ligne 21. Lettre d'engagement du 24 mai 1955, Institut Lumière.

3.P. 55, ligne 30. Les documents préparatoires à l'exposition et les catalogues sont conservés aux Archives nationales, 72AJ695.

4.P. 56, ligne 11. On retrouve ce registre de la piété catholique dans la table des matières de *Tragédie de la Déportation* et dans l'avant-propos signé par les deux historiens qui évoquent la « passion » et les étapes du « chemin de croix que les déportés ont gravi ». Cette vision des camps s'inscrit dans le droit fil du discours produit sur les camps dans l'immédiat après-guerre (pour les actualités filmées voir S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7*, *op. cit.*, p. 169-171).

L'Information du 1er novembre 1954 (cité dans le *Bulletin*, n° 29 du CHDGM) présente l'exposition comme : « La reconstitution photographique et topographique du voyage d'un déporté depuis les prisons de France jusqu'aux charniers et aux chambres à gaz. »

5.P. 56, ligne 15. À son sujet, voir notamment Laurent Gervereau « Un parcours. Entretien avec Boris Taslitzky » in François Bédarida et Laurent Gervereau (dir.), *La Déportation : le système concentrationnaire*, Nanterre, BDIC, 1995, p. 262-265.

6.P. 56, ligne 21. Claquettes de bois.

7.P. 57, ligne 27. Vanessa Schwartz en retrace la généalogie et les manifestations (à propos notamment du musée Grévin et des visites à la morgue) in, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in « Fin-de-siècle Paris »*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1998.

8.P. 57, ligne 29. Brochure bilan de l'exposition, archives du Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale, AN 72AJ695.

9.P. 58, ligne 3. *Monde ouvrier*, 8-14 janvier 1955.

10.P. 58, ligne 5. Dans le synopsis détaillé qu'ils établirent en mars-avril 1955, Olga Wormser et Henri Michel envisageaient de recycler, en un étrange patchwork (photos ; cartes, statistiques ; graphiques, objets, dessins), les différentes sources qu'ils avaient livrées aux visiteurs de l'exposition. Ils avaient notamment prévu de faire figurer des objets de toilette et des ustensiles et d'utiliser les documents suivants : tracts clandestins ; affiches ; dessins et même le diorama de Goyard sur Buchenwald... Voir *infra*, chapitre 4.

11.P. 58, ligne 14. Voir *infra*, chapitre 4.

12.P. 58, ligne 18. Comme le prévoyait le premier synopsis du film rédigé en février par les deux historiens (*cf. infra*, chapitre 4).

13.P. 58, ligne 21. En revanche, l'insert d'une carte des camps et *kommandos* d'Allemagne et de Pologne fut envisagé jusqu'à un stade avancé du projet : il avait été prévu, en effet de l'insérer dans la partie consacrée au travail, pour la superposer à une carte des régions industrielles du grand

Reich. De fait, on retrouve dans les bobines de *rushes* non utilisés un plan de la carte établie par Olga Wormser et Henri Michel pour *Tragédie de la déportation*.

Ces bobines de *rushes*, conservées à l'IHTP, consistent en un bout à bout de fragments récoltés et collés à l'issue des mues successives de *Nuit et Brouillard* : chutes de pellicules ; plans envoyés par les cinémathèques dont certains furent sélectionnés au montage, d'autres (en plus grand nombre) écartés ; essais de cadrage sur certains documents et photographies. Ces boîtes m'ont été signalées par Henry Rouso qui me les a confiées pour un premier visionnage puis en a fait tirer des copies VHS ; je le remercie pour son aide. Dans le *Bulletin*, n° 46 du CHDGM (septembre 1956), Olga Wormser dresse un inventaire des chutes non classées et en indique l'origine. Elle précise que ces bobines ont été confiées au CHDGM par Resnais « avec l'accord des producteurs [...] ». Elles nous ont été communiquées pour nos Archives ».

14.P. 58, ligne 27. « Mais c'est incroyablement résistant un homme : le corps brûlé de fatigue, l'esprit travaille, les mains couvertes de pansements travaillent. On fabrique des cuillères, des marionnettes, qu'on dissimule, des monstres, des boîtes... »

15.P. 58, ligne 40. Afin que le lecteur puisse revenir aux images du film, deux modes de repérage seront indiqués en notes :

- le numéro du plan tel qu'il est reporté dans le découpage établi par Richard Raskin (« *Nuit et brouillard* » by Alain Resnais, *op. cit.* ; à propos de son décompte de plans, voir *infra*, chapitre 6, note 10) ;

- les time codes des plans établis à partir du minutage de l'édition DVD de *Nuit et Brouillard* (Arte Video/Argos Films 2003).

La photographie du chêne de Buchenwald correspond ainsi au plan n° 137 ; time code 13'33.

16.P. 58, ligne 42. Constituée en France pour retrouver la trace des Belges victimes du nazisme.

17.P. 59, ligne 5. Plan n° 40 ; time code 04'31. Sur l'histoire de ce cliché, voir l'enquête de Serge Klarsfeld in *Vichy-Auschwitz. Le rôle de Vichy dans la Solution Finale de la question juive en France. 1942*, Paris, Fayard, 1983. Sur les conséquences de sa découverte et les réflexions qu'elle peut inspirer sur les usages de la photographie, voir S. Lindeperg, « Itinéraires. Le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire », revue *CiNéMAS*, volume 14, n° 2-3, Montréal, mars 2005, p. 191-211.

Resnais et son équipe ne pouvaient donc pas connaître le véritable sujet de la photographie comme le confirme d'ailleurs le découpage communiqué par Argos Films sur lequel se trouvent numérotés, minutés, décrits et légendés tous les plans de *Nuit et Brouillard* et qui reprend, à propos de la photographie du Vél'd'Hiv', les indications communiquées à l'époque par le CDJC. Ce découpage constitue une pièce extrêmement précieuse pour comprendre la démarche documentaire de l'équipe du film : pour chaque plan en effet, sont indiqués le lieu de consultation, la cote (dans le cas du CDJC), et la légende ou les informations communiquées à l'équipe par les centres de documentation. Ce découpage a été publié par Richard Raskin qui a placé chaque plan en regard avec le commentaire de Cayrol (*Nuit et brouillard by Alain Resnais, op. cit.*) ; ce document comporte toutefois quelques erreurs minimes de transcription des annotations manuscrites. Je me suis donc pour ma part reportée à la photocopie du document original qui m'a été communiquée par Florence Dauman que je remercie.

18.P. 59, ligne 7. Voir *infra*, chapitre 9.

19.P. 59, ligne 18. Parmi les fictions consultées, citons *La Dernière Étape* de Wanda Jakubowska, *La Vérité n'a pas de frontière* d'Alexander Ford, *Dalekà cesta (Un long voyage)* d'Alfred Radok. Parmi les documentaires : *Les Camps de la mort, Nazi Concentration Camps, Varsovie quand même* (1954) de Yannick Bellon. Une demande de sortie de films adressée par Argos à la société Gaumont fait également état de films de montage sur les procès de Ravensbrück et Buchenwald.

20.P. 60, ligne 2. On trouve dans les archives de production quelques plans de visionnage ; la visite au Fort d'Ivry était prévue à la date du 13 juin 1955.

21.P. 60, ligne 3. Après qu'Argos a été en contact avec le Service britannique de l'Armée installé avenue Hoche à Paris.

22.P. 60, ligne 10. « Le siècle du cinéma », numéro hors série des *Cahiers du Cinéma*, novembre 2000, entretien avec Alain Resnais, par Antoine de Baecque et Claire Vassé, p. 74.

23.P. 60, ligne 13. R. Raskin, *op. cit.*, p. 53.

24.P. 60, ligne 24. Selon Pierre Villon, il s'agissait là d'une application de l'accord culturel franco-allemand conclu parallèlement aux accords de Paris.

25.P. 60, ligne 30. Séance du 23 juillet 1955, *Journal Officiel* du 24 juillet 1955 p. 4148-4149. On trouve également un écho de cette affaire dans le *Bulletin* « Service d'Information », n° 49 de la Fédération internationale des résistants (FIR).

26.P. 60, ligne 40. Le voyage aux Pays-Bas fut confirmé lors de la réunion du 29 juin 1955 ; il eut lieu à l'été 1955.

27.P. 60, ligne 42. Ces plans, connus d'Henri Michel et Olga Wormser, figuraient déjà dans leur synopsis. À Amsterdam était conservée une copie positive, le négatif étant à l'Imperial War Museum.

28.P. 61, ligne 1. De fait, comme le rappelle Ido de Haan, Westerbork fut « le camp le plus important de la persécution raciale aux Pays-Bas » ; presque tous les déportés néerlandais de la « Solution finale » (environ cent sept mille Juifs et deux cent cinquante-quatre Tziganes) passèrent par Westerbork (parmi lesquels Anne Frank et sa famille), cf. Ido de Haan, « Vivre sur le seuil. Le camp de Westerbork dans l'histoire et la mémoire des Pays-Bas » in *Génocides. Lieux (et non-lieux) de mémoire, Revue d'histoire de la Shoah*, *op. cit.*, p. 37-60.

29.P. 61, ligne 3. Plans 48 à 70 ; time code 5'02-6'59 de l'édition DVD.

30.P. 61, ligne 12. Présidé par K. Schlesinger et qui assura l'administration du camp de Westerbork, cf. Ido de Haan, *op. cit.*

31.P. 61, ligne 26. Troisième commandant du camp qui en assura la direction d'octobre 1942 jusqu'à sa libération.

32.P. 61, ligne 27. Ety Hillesum, *Lettres de Westerbork*, Paris, Seuil, 1988, p. 101-107 (trad. fr. par Philippe Noble).

33.P. 61, ligne 42. Pour un historique détaillé de la découverte de l'album par Lili Jacob-Meyer et de sa première publication, on se reportera au texte de Serge Klarsfeld dans la nouvelle édition française conçue à l'occasion du soixantième anniversaire de la libération des camps (*L'Album d'Auschwitz*, Éditions Al Dante/Fondation pour la Mémoire de la Shoah, 2005). Ces photographies ont fait l'objet du film d'Alain Jaubert, *Auschwitz l'album la mémoire* (disponible en DVD aux Éditions Montparnasse Multimedia, 2005) ; au sujet de ce film, voir Sylvie Lindeperg (*Clio de 5 à 7*, *op. cit.*) et Philippe Mesnard (*Consciences de la Shoah. Critique des discours et des représentations*, Paris, Éditions Kimé, 2000).

34.P. 62, ligne 5. Comme l'a bien montré Annette Wieviorka, in *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 89-96.

35.P. 62, ligne 19. L'enregistrement des photos est attribué, sans certitude absolue et sans connaissance précise des motifs de cet enregistrement, aux SS Bernhard Walter et Ernst Hoffmann, tous deux employés au service d'identification du camp d'Auschwitz ; voir à ce sujet l'enquête circonstanciée de Serge Klarsfeld *op. cit.*, et Janina Struk, *Photographing the Holocaust. Interpretations of Evidence*, Londres, IB. Tauris, 2004.

36.P. 62, ligne 21. Le projet du film n'est pas sans rappeler celui, bien connu, produit à Theresienstadt (intitulé par dérision *Der Führer schenkt den Juden ein Stadt/Le Führer offre une ville aux Juifs*) ; toutefois, comme le souligne Ido de Haan, les images de ce second film sont « beaucoup plus purifiées de toute information gênante », *op. cit.*, p. 49.

37.P. 62, ligne 32. Ido de Haan, « Vivre sur le seuil », *op. cit.*, p. 49. L'auteur reprend ici les analyses de Koert Broersma et Gerard Rossing, in *Kamp Westerbork gefilmd. Het verhaal over een unieke film uit 1944*, Hooghalen/Assen, Herinneringscentrum Kamp Westerbork/Van Gorcum & Comp. B.V., 1997.

38.P. 62, ligne 41. Plans 52 et 53 ; time code 5'17-5'21.

39.P. 62, ligne 44. Comme l'indique, pour ces deux plans, le découpage du film.

40.P. 63, ligne 6. Plan n° 61 ; time code 6'00.

41.P. 63, ligne 10. Son ouvrage, paru en hollandais en 1995, a été récemment traduit en anglais : Aad Wagenaar, *Settela*, Nottingham Five Leaves Publications, 2005, (trad. angl. par Janna Heliot). Un film documentaire de Cherry Duyns, *Settela, gezicht van het Verleden* (1994) a été également consacré à la fillette.

42.P. 63, ligne 15. Sur l'internement et l'extermination des Tziganes, voir Henriette Asséo, « Des Tziganes dans les camps », in *Présence du passé, lenteur de l'histoire. Vichy, l'Occupation, les Juifs*, Annales ESC, Paris, Armand Colin, mai-juin 1993.

43.P. 64, ligne 10. *The Auschwitz Album. The Story of a Transport*, Institut Yad Vashem et musée d'État d'Auschwitz, 2002.

44.P. 64, ligne 22. À propos de cette photographie, Susan Sontag parle « d'icône laïque », et l'intègre dans la catégorie des *memento mori*, des « objets de contemplation permettant d'approfondir le sens de la réalité ». L'auteure ajoute : « Mais cet usage paraît requérir l'équivalent d'un espace sacré, ou d'un espace de méditation, à l'intérieur duquel on puisse les regarder. L'espace alloué à la gravité est devenu chose rare dans une société moderne dont le principal modèle d'espace public est le centre commercial (qui peut être aussi un aéroport ou un musée). » Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 2003, p. 127, (trad. fr. par Fabienne Durand-Bogaert).

45.P. 64, ligne 30. Cf. Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1999, p. 202-203.

46.P. 64, ligne 34. Sylvie Rollet (conversation avec l'auteur) qui relève également dans *Saraband* (I. Bergman, 2003) la fonction similaire jouée par la photographie de la morte sur la table de chevet. Voir également Jacques Aumont, *Ingmar Bergman, « mes films sont l'explication de mes images »*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 2003, p. 112 ; Ophir Lévy, « La mémoire clandestine. La douleur comme symptôme dans le cinéma européen des années 1960-1970 », mémoire de DEA (dir. S. Lindeperg et R. Odin), Université Paris III, 2004, p. 78-79.

47.P. 64, ligne 38. Dans ce système de rapprochements, qui fait parfois jouer une icône avec (ou contre) une autre, Godard monte également à deux reprises le plan de la fillette de Westerbork.

48.P. 65, ligne 3. Voir Jeffrey Shandler, *While America Watches. Televising the Holocaust*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 197-199.

49.P. 65, ligne 4. Cf. Philippe Mesnard, *Consciences de la Shoah. op. cit.*, p. 35. Sur les variations de Samuel Bak à partir de la photographie du ghetto de Varsovie, voir Alexis Nouss, « La ruine et le témoignage », in *Mémoire et archive*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2000.

50.P. 65, ligne 6. Le cliché de Varsovie et la photographie de la scène d'Atzmona sont publiés côte à côte dans le *Jerusalem Post* (30 août 2005, p. 9), sous le titre « Choquantes mains levées ».

51.P. 65, ligne 9. Dans *Nuit et Brouillard*, la photographie de Varsovie est légèrement recadrée sur la partie gauche où ne sont plus visibles une autre femme et une petite fille aux mains levées. Plan n° 35 ; time code 04'12.

52.P. 66, ligne 4. Ils conservèrent la photographie n° 24 montrant une étape de la sélection. Un troisième cliché, également consulté à l'Institut historique juif de Varsovie et monté par Resnais dans la même séquence, montre des femmes et des enfants juifs du ghetto de Mizocz avant leur exécution, (les 13 et 14 octobre 1942) par la police ukrainienne, voir *infra*.

53.P. 66, ligne 10. Dans un courrier à Argos, la cinéaste avait estimé à environ deux mille mètres la longueur totale des séquences dont elle préconisait la consultation. Le courrier ne précise pas s'il s'agissait d'un support 35 mm ou 16 mm : dans le premier cas, la durée totale serait d'environ quatre-vingts minutes, dans le second cas de plus de trois heures.

54.P. 66, ligne 12. N. Bykow, K. Kutub-Zade, A. Pawlow, A. Voronzov. Au sujet du tournage de ces séquences, montées dans plusieurs versions du film de montage soviétique *Chronique de la libération d'Auschwitz*, voir notamment : Teresa Swiebocka (dir.), *Auschwitz. An History in Photographs*, Varsovie, musée d'État d'Auschwitz, 1993 (édition anglaise préparée par Jonathan Webber et Connie Wilsack) ; Annette Wiewiorka, *Auschwitz, 60 ans après*, *op. cit.*, p. 27-37.

55.P. 66, ligne 17. Voir *infra*, chapitre 6.

56.P. 66, ligne 29. Plans 205 à 215 ; time code 19'58-20'24. Teresa et Henryk Swiebocka, *Auschwitz résidence de la mort*, musée d'État d'Auschwitz-Birkenau, 2003, p. 20.

57.P. 66, ligne 41. Argos envoya une lettre à la Veb-Defa de Berlin-Est en novembre 1955 pour lui demander du matériel sur les camps de concentration, et particulièrement sur celui d'Oranienburg. Par courrier du 16 novembre 1955, la Veb-Defa répondit qu'elle procédait à des recherches et ne manquerait pas de les tenir informés. Un second courrier en date du 25 novembre informait Argos que sa demande avait été transmise au directeur des Studios de Babelsberg qui ne manquerait pas de les tenir informés...

58.P. 66, ligne 43. Et particulièrement les séquences jusque là inédites, filmées dans le ghetto de Varsovie. Voir à ce sujet Béatrice Fleury-Vilatte, *Cinéma et Culpabilité en Allemagne. 1945-1990*, préface de Marc Ferro, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1995 ; Martina Thiele, *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*, Münster, LIT Verlag, (Medien – und Kommunikationswissenschaft), 2000, p. 207-234.

59.P. 68, ligne 7. Interview de Resnais par R. Raskin, *op. cit.*, p. 53.

60.P. 68, ligne 23. Au final, les dépenses effectives furent moindres grâce aux démarches des conseillers historiques qui avaient fini par obtenir des prêts gratuits ou des copies à faible coût : elles sont évaluées par Argos à cent soixante-huit mille huit cent soixante-trois anciens francs auxquels s'ajoutèrent cent soixante-douze mille cinq cent cinquante-cinq anciens francs de frais de visionnage (État des dépenses, Institut Lumière).

61.P. 68, ligne 27. Lettre du 22 juin 1955 à Komgold, Institut Lumière.

62.P. 69, ligne 1. Les séquences tournées par les Américains furent prises pour l'essentiel dans les fonds des Actualités françaises.

63.P. 69, ligne 3. Et, dans une moindre mesure, à Majdanek.

64.P. 69, ligne 27. Je renvoie sur ce point à l'article de Judith Keilbach intitulé « Des images nouvelles » in *Trafic* (2003). Sur le recyclage des plans de *Nuit et Brouillard*, voir *infra*, chapitre 14.

Chapitre 4

ÉCRITURE À QUATRE MAINS

1.P. 71, ligne 10. La réunion de production du 1er mars 1955 fait état d'un synopsis rédigé en février par Henri Michel à l'attention du ministère des Anciens Combattants, Institut Lumière.

2.P. 71, ligne 15. L'expression est d'Alain Resnais dans son interview avec R. Raskin, *op. cit.*, p. 61. Le cinéaste précise qu'Henri Michel eut, quant à lui, un rôle moteur dans le lancement du projet (de même qu'il s'investit sans compter pour réunir les fonds nécessaires). Ainsi la répartition des rôles entre les deux historiens apparaît sensiblement équivalente à celle qui présida à la conception de *Tragédie de la déportation*.

3.P. 71, ligne 18. Le contrat du 24 mai 1955 rappelle que Resnais travaillera en collaboration avec Henri Michel et Olga Wormser pour la documentation et le scénario, Institut Lumière.

4.P. 72, ligne 1. Contrat commun du 31 mai 1955, Institut Lumière.

5.P. 72, ligne 8. Deux versions du synopsis furent envoyées à la commission d'agrément en juin 1955. Archives nationales, CAC de Fontainebleau, 19890538 art 945.

6.P. 72, ligne 21. Le prologue est devenu une partie et le cinquième chapitre a été scindé en deux afin de traiter séparément les parties « *Revier* » et « *mort* ». Ce document est reproduit sans référence précise d'origine ou de fonds d'archives dans les annexes de l'ouvrage de Christian Delage et Vincent Guigueno, *L'Historien et le film*, Paris, Gallimard/Folio histoire, 2004, p. 218-224. Leur analyse de ces documents scénaristiques (p. 67-76) diffère de la mienne.

7.P. 73, ligne 34. Ces panneaux font allusion à la persécution des Tziganes et des Juifs de France (le port de l'étoile ; une affiche sur le « recensement des israélites » ; les déclarations de l'Évêque de Montauban et de l'Archevêque de Toulouse sur la persécution des Juifs ; des photographies de synagogues saccagées fournies par le CDJC ; les arrestations et les rafles), AN 72AJ695.

8.P. 74, ligne 10. Sur ces trois films, voir S. Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre*, *op. cit.*

9.P. 74, ligne 16. Camille Maurel, devoir de séminaire de maîtrise, mai 2004, université Paris III.

10.P. 74, ligne 33. Institut Lumière.

11.P. 74, ligne 41. *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale*, juillet-septembre 1954, *op. cit.* Voir *supra*.

12.P. 75, ligne 14. Lettre de Philippe Lifchitz à Alain Resnais, 3 mai 1955, Institut Lumière.

13.P. 75, ligne 28. Sur la procédure NN, voir notamment : abbé Joseph de la Martinière, *Le Décret et la procédure Nacht und Nebel (Nuit et Brouillard)*, Paris, FNDIRP, 1981 ; Annette Wiewiorka, *Déportation et génocide*, *op. cit.*, p. 223-229 ; Robert Steegmann, in *Les Chemins de la Mémoire*, Direction de la mémoire, du patrimoine et des archives, n° 131, septembre 2003. L'abbé de la Martinière précise que, si la procédure « NN » fut mise en place par le décret du 7 décembre 1941, l'appellation « Nacht und Nebel » ne fut pas utilisée dans les textes avant août 1942.

14.P. 75, ligne 31. Le nain Alberich en fait le premier l'essai :

« À la tête s'ajuste le casque ;

Le charme se manifestera-t-il aussi ?

(À voix très basse)

“nuit et brouillard”

semblable à personne ! »

(il devient invisible : à sa place, on ne distingue plus qu'une colonne de vapeur »).

Voir R. Raskin, *op. cit.*, p. 15-22 ; M.-L. Basuyaux, *op. cit.*, p. 303.

15.P. 75, ligne 37. Jean Cayrol, *Poèmes de la nuit et du brouillard*. Paris, Seuil, 1988. Odette Amery et Georges Martin-Champier, *Nuit et Brouillard*, Paris, Berger-Levrault, 1945. Ce livre est cité dans *Tragédie de la déportation* ; Odette Amery était journaliste et fut déportée en novembre 1943 à Ravensbrück.

16.P. 75, ligne 42. On retrouve encore l'expression gravée dans la pierre du Mémorial de la Cité : « Pour que vive le souvenir des deux cent mille français sombrés dans la nuit et le brouillard, exterminés dans les camps nazis » (cité par Raskin, *op. cit.*, p. 22). Par cette inscription, le Réseau du souvenir associait les deux œuvres -film et monument- qu'il avait porté sur les fonts baptismaux.

17.P. 76, ligne 4. Réunion de production du 16 juin 1955, Institut Lumière.

18.P. 76, ligne 15. Je me réfère ici à deux versions du scénario. Le document dactylographié de huit pages (avec corrections et annotations manuscrites) intitulé « Texte préparatoire à *Nuit et brouillard* », consulté dans le fonds Jean Cayrol de l'IMEC. Les fragments d'une autre version du scénario, assez proche de celle de l'IMEC, cités par C. Delage et V. Guigueno dans *L'Historien et le film*, *op. cit.*, p. 74-75 et p. 225-226.

19.P. 76, ligne 23. « Texte préparatoire à *Nuit et brouillard* », IMEC.

- 20.P. 76, ligne 43. C. Delage, Vincent Guigueno, *op. cit.*, p. 75 et « Texte préparatoire à Nuit et brouillard », IMEC.
- 21.P. 77, ligne 5. « Texte préparatoire à Nuit et brouillard », fonds Cayrol, IMEC.
- 22.P. 77, ligne 8. *Ibid.*
- 23.P. 77, ligne 22. Cité par Olga Wormser, in « Le travail concentrationnaire dans l'économie de guerre allemande », *op. cit.*, p. 85.
- 24.P. 77, ligne 35. *Ibid.*, p. 86.
- 25.P. 77, ligne 41. La phrase du scénario indique : « La "solution définitive au problème juif", décidée en 1942 ». On sait que la datation de la « décision » est lourde de débats entre les historiens ; il existe aujourd'hui sur cette question une bibliothèque entière. Mais en 1955, les historiens s'accordent sur le fait que la décision a été prise à Wannsee, le 20 janvier 1942.
- 26.P. 78, ligne 6. Un néologisme fréquemment utilisé par Jean Cayrol et dont il est sans doute l'inventeur.
- 27.P. 78, ligne 28. Annotations manuscrites sur le scénario du fonds Cayrol, IMEC.
- 28.P. 79, ligne 18. Ceci a été répété à l'envi, il s'agit de la seule occurrence du mot « juif » dans le commentaire de Cayrol. Annette, diminutif d'Anne et d'Hannah, constitue un prénom très courant parmi les jeunes filles juives de l'époque. Cette substitution de prénoms apparaît dans une version intermédiaire du commentaire (voir, infra, BN, Arts du Spectacle, MY1858).
- 29.P. 79, ligne 28. Resnais confirma ce point dans un entretien avec Charles Krantz en affirmant qu'évoquer de front le sort des Juifs aurait détourné l'attention du message d'avertissement à portée universelle qu'il souhaitait transmettre (Charles Krantz « Teaching *Night and Fog* : History and Historiography » in *Film & History* volume XV, n° 1, 1985).
- 30.P. 80, ligne 7. « À l'intérieur, une salle de douche fausse accueillait les nouveaux venus ». Tapuscrit de Jean Cayrol, « version originale du texte avec corrections, variantes et rajouts par rapport au texte final ; corrections manuscrites de Jean Cayrol, annotations et suggestions d'Alain Resnais dans les marges » (les deux autres écritures semblent être celles d'Olga Wormser et de Chris Marker), Bibliothèque nationale, Département des Arts du Spectacle, MY1858.
- 31.P. 80, ligne 24. Dans l'introduction de sa thèse, Olga Wormser écrit notamment : « La Solution finale visait donc à l'extermination pure et simple des "races inférieures", juifs, tziganes, soviétiques, etc. Le système concentrationnaire a atteint, en apparence, le même but détruisant environ 75 % de ceux qu'il avait frappés. Mais en principe le mécanisme des deux systèmes et la volonté qui les sous-tendait s'opposaient diamétralement [...]. La difficulté réside dans le fait que la différence ne s'accuse véritablement dans les faits que de 1933 à 1942. De 1942 à 1945 elle s'efface », *Le Système concentrationnaire nazi, op. cit.*, p. 14.

Chapitre 5

L'AVENTURE DU REGARD

- 1.P. 81, ligne 9. William Shakespeare, *Hamlet*, Actes Sud, 1996 (trad. fr. par André Markowicz).
- 2.P. 81, ligne 15. Alain Fleischer évoque à propos de *Nuit et Brouillard* « la figure du travelling subjectif sans sujet », in *L'Art d'Alain Resnais, op. cit.*, p. 34.
- 3.P. 81, ligne 24. Comme le suggèrent : Georges Didi-Huberman qui établit une filiation entre les plans d'ouverture des deux films in *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 161-166 ; Vincent Lowy, *L'Histoire infilmable. Les camps d'extermination nazis à l'écran*, Paris, L'Hamattan, 2001, p. 171-175. Voir plus loin mon analyse de la place différente assignée à la caméra et au cinéaste dans *Shoah* et dans *Nuit et Brouillard*.
- 4.P. 82, ligne 12. Daniel Arasse, *Histoires de peintures, op. cit.*, p. 20.
- 5.P. 82, ligne 30. À la veille du départ, la production annonce que l'équipe partira avec mille cinq cents mètres de pellicule Eastmancolor et mille cinq cents mètres de pellicule noir et blanc

« emportés à titre de sécurité, quitte à être rendus si, comme probable, inutilisés » (procès-verbal de la réunion de production du 31 août 1955, Institut Lumière).

6.P. 82, ligne 42. Ghislain Cloquet in *L'Arc*, n° 31, « Alain Resnais ou la création au cinéma », p. 59-60.

7.P. 83, ligne 6. Sans fonction précise sur le film, il travaillait à Film Polski et avait une expérience de la production.

8.P. 84, ligne 7. Émission France Culture citée.

9.P. 85, ligne 6. *Ibid.*

10.P. 85, ligne 15. Mémoires d'Olga Wormser-Migot.

11.P. 86, ligne 2. Rendant hommage à Sacha Vierny en 2001, Resnais raconte les conditions dans lesquelles il le rencontra en 1948 ou 1949 (A. Resnais, « Sacha Vierny ou l'élégance », in *Positif*, n° 488, octobre 2001). Sacha Vierny fut l'assistant de Cloquet pour *Nuit et Brouillard* et *Le Mystère de l'atelier quinze* puis le chef opérateur du *Chant du Styrene* et des quatre premiers longs métrages de Resnais. Cloquet avait déjà été le directeur de la photographie des *Statues meurent aussi*. Quant à Heinrich, il n'hésita pas, pour suivre Resnais en Pologne, à quitter son emploi après avoir obtenu *in extremis* une autorisation de son employeur (entretien avec l'auteur du 5 février 2004).

12.P. 86, ligne 11. Xavier Grall, « Quand la poésie naissait à Mauthausen », CRI, n° 5, mars 1963, p. 25, (archives du Seuil), document communiqué par Marie-Laure Basuyaux que je remercie.

13.P. 86, ligne 17. Probablement dans les couloirs des blocs 6 ou 7 où sont présentées « plusieurs centaines de photos de détenus polonais », cf. Jean-Charles Szurek « Le camp-musée d'Auschwitz », in *À l'Est la mémoire retrouvée*, (dir. Alain Brossat, Sonia Combe, Jean-Yves Potel, Jean-Charles Szurek), Paris, La Découverte, 1990, p. 553.

14.P. 86, ligne 21. Témoignage d'André Heinrich dans son émission de France Culture, complété par l'entretien du 5 février 2004.

15.P. 87, ligne 8. Comme le note Alain Fleischer, le découpage a toujours eu une importance extrême pour Resnais : « Le document dont Resnais reste le seul auteur est le plan de bataille stratégique du découpage » in *L'Art d'Alain Resnais*, *op. cit.*, p. 32.

16.P. 87, ligne 9. Selon son assistant-réalisateur, Resnais serait en effet arrivé en Pologne sans une idée totalement préconçue du tournage (entretien cité).

17.P. 87, ligne 25. Document cité par C. Delage et V. Guigueno, *op. cit.*, p. 74.

18.P. 88, ligne 15. Comme le note par ailleurs François Niney, la « sentence nocturne » du *Sang des bêtes*, écrite par Jean Painlevé n'est pas sans rappeler le commentaire de Cayrol : « La journée se termine. Dans le parc, les moutons encore agités s'endormiront avec le silence, ils n'entendront pas les grilles de leur prison se refermer sur eux, ni le petit train de Paris-Villette qui s'en ira à la tombée de la nuit chercher dans les campagnes les victimes du lendemain ». François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, Éditions de Boeck, 2000, p. 109. On retrouve également dans les deux films la description implacable de la transformation des corps en marchandise.

19.P. 88, ligne 19. Paul Celan, *Unter der Bild*, cité par Andréa Lauterwein, in « Les deux mondes » Paul Celan et Anselm Kiefer », thèse de doctorat, dir. Gerald Stieg, Paris III, UFR d'Allemand, décembre 2002, p. 414.

20.P. 88, ligne 23. Cité par Andréa Lauterwein, *op. cit.*, p. 409 et suivantes.

21.P. 88, ligne 28. Scénario de l'IMEC, fonds Jean Cayrol, *op. cit.*

22.P. 88, ligne 43. Jean Cayrol « Les rêves concentrationnaires », *Les Temps modernes*, n° 36, septembre 1948, p. 529.

23.P. 89, ligne 17. L'expression est de Thierry Jonquet dans *Les Orpailleurs*, Paris, Gallimard, « Folio Policier », 2003 (rééd.), p. 392.

24.P. 90, ligne 2. Annette Wiewiorka, *Auschwitz 60 ans après*, *op. cit.*, p. 84.

25.P. 90, ligne 3. Aujourd'hui, comme le note encore A. Wiewiorka, « les pelouses de Birkenau sont régulièrement tondues, les baraques, les miradors, les barbelés sans cesse restaurés, remplacés, époussetés. Le ballast de la voie ferrée, jadis envahi d'herbes folles, est parsemé de petits cailloux » (*op. cit.*, p. 84). Et lorsque Marceline Loridan retourne à Birkenau pour tourner *La Petite Prairie aux bouleaux* (2003) elle doit cette fois lutter contre l'ordre établi sur la nature domestiquée.

26.P. 91, ligne 10. Scénario du fonds Jean Cayrol, IMEC, *op. cit.*

27.P. 91, ligne 24. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Éd de Minit, 1985, p. 160.

28.P. 91, ligne 41. F. Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, *op. cit.*, p. 98.

29.P. 92, ligne 3. Plan n° 237 ; time code 22'19-22'48.

30.P. 92, ligne 9. Témoignage de Teresa Swiebocka (responsable du musée d'État Auschwitz et chef du département des publications), 27 janvier 2004.

31.P. 92, ligne 34. La question de l'origine des documents sur le savon fut évoquée lors d'une réunion de production au siège d'Argos (procès-verbal non daté se situant entre la fin novembre et le début décembre 1955). On remarquera que dans le commentaire final, Cayrol nuance fortement l'affirmation et anticipe sur les travaux des historiens puisqu'il écrit : « Avec les corps, on veut fabriquer du savon. »

32.P. 93, ligne 23. Émission de France Culture citée.

33.P. 93, ligne 27. Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël 1975, rééd. Gallimard, 1997, p. 84.

34.P. 93, ligne 32. Comme le note encore Vidal-Naquet, « Perec fait la confusion fréquente entre les chambres à gaz et les fours crématoires » ; Pierre Vidal-Naquet, *L'Atlantide. Petite histoire d'un mythe platonicien*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 137 et p. 175.

35.P. 93, ligne 37. Hwang Sok-Yonk, *L'Invité*, Éditions Zulma, 2004 (trad. fr. par Choi Mikyung et Jean-Nöel Juttet).

36.P. 94, ligne 4. Dans le film de montage américain, *Le Procès de Nuremberg*, le commentateur se livre à une explication circonstanciée du fonctionnement des chambres à gaz, « étayée » par un curieux montage de plans : à l'écran, on voit ainsi successivement l'embrasement d'une pièce et son plafond, un pommeau de douche isolé par la caméra, les plans de concentrationnaires émaciés, nus, assis ou couchés à même le sol dans un local sombre, une main gantée manipulant une valve et un plan de cadavres empilés (documentaire produit par le Département cinématographique du Haut Commissariat aux Nations Unies pour l'Allemagne qui fut conçu à l'intention des spectateurs de la RFA et de Berlin-Ouest où il fut projeté dans le cadre du programme allié de dénazification). Les images de ce montage sont empruntées à la séquence consacrée à Dachau dans le film *Nazi Concentration Camps* ; dans ce dernier, les images sont montées différemment et les plans de déportés nus, à même le sol, sont accompagnés du commentaire suivant : « Ceux-là ont échappé à la mort ».

37.P. 94, ligne 32. C'est à Majdanek qu'il trouva le monstre en forme de crocodile et qu'il enregistra un plan sur les passeports des victimes.

38.P. 94, ligne 35. Même si Birkenau fait officiellement partie, dès l'origine, du périmètre du musée.

39.P. 94, ligne 37. Dans le cadre d'une vision antifasciste qui conduisit longtemps à ignorer la singularité du sort des Juifs exterminés. Sur l'histoire du musée, voir l'article pré-cité de Jean-Charles Szurek et l'ouvrage d'Annette Wiewiorka, *Auschwitz, 60 ans après*, *op. cit.* ; James Young consacre au monument de Birkenau un chapitre de son livre, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1993.

40.P. 95, ligne 7. Ces trois récits d'un voyage en Pologne ne seront publiés qu'en 1961 dans *La Giustizia*. Giorgio Caproni, *Cartes postales d'un voyage en Pologne*, Bordeaux, Éditions William Blake & Co, 2004, p. 29, (trad. fr. par Philippe Lacoue-Labarthe et Federico Nicolao).

41.P. 95, ligne 10. Voir Annette Wiewiorka, *Auschwitz 60 ans après*, op. cit., p. 38 et suivantes.

42.P. 96, ligne 2. Plan n° 83 ; time code 8'15.

43.P. 96, ligne 11. François Truffaut parlait de la « douceur terrifiante » de *Nuit et Brouillard* (in *Arts* 22 février 1956).

44.P. 96, ligne 12. Plan n° 252 ; time code 24'29-25'00.

45.P. 96, ligne 31. *Les Temps modernes*, n° 36, septembre 1948, p. 529. Ce texte est commenté par Reinhart Koselleck et François Gantheret dans la postface au livre de Charlotte Beradt, *Rêver sous le III^e Reich*, Paris, Payot, 2002.

46.P. 96, ligne 34. Ces cheveux qui disent « l'atteinte aux corps assassinés » posent aujourd'hui de redoutables problèmes de conservation tout en soulevant des débats sur le traitement à leur réserver afin de préserver la dignité des victimes, cf. A. Wiewiorka, op. cit., p. 171-172.

47.P. 96, ligne 39. Mémoires d'Olga Wormser-Migot.

48.P. 97, ligne 6. Plan n° 73 ; time code 7'31-7'49 (pour Auschwitz I) et plan n° 96 ; time code 10'21 – 10'26 (pour le clair de lune).

49.P. 98, ligne 2. Plan n° 222 ; time code 20'52-20'59.

50.P. 99, ligne 14. Alain Fleischer, *L'Art d'Alain Resnais*, op. cit., p. 33-34.

51.P. 99, ligne 24. Cf. Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7*, op. cit., p. 199.

52.P. 99, ligne 37. Arnaud des Pallières, in *Clio de 5 à 7*, op. cit., p. 200.

Chapitre 6

LA CHAMBRE NOIRE DU MONTAGE

1.P. 101, ligne 5. D'après les factures de Dionys-Films, le montage dura du 20 octobre jusqu'au 24 décembre (Institut Lumière) ; il s'opéra en deux phases, celle du montage de la copie de travail image, suivie par celle du montage-son (commentaire et musique).

2.P. 101, ligne 8. Dans le générique, Henri Colpi et Jacqueline Chasney figurent comme « assistants à la sonorisation ». Un additif au contrat du cinéaste en date du 13 juin 1955 précise que Resnais sera engagé comme « chef-monteur dans le montage de la copie de travail image à l'exclusion du montage son pour lequel il ne [lui] sera demandé qu'une supervision », Institut Lumière. Quelles qu'aient été leurs fonctions respectives, Colpi, Chasney et Resnais œuvrèrent ensemble au montage son pour lequel ils reçurent en outre le renfort de Chris Marker.

3.P. 101, ligne 15. Émission France Culture citée.

4.P. 101, ligne 22. *Ibid.*

5.P. 101, ligne 26. Resnais avait opté à l'Idhec pour la section montage et fit ses premiers pas dans le métier comme assistant monteur. On sait qu'il fut intronisé solennellement par Godard comme le « deuxième monteur du monde derrière Eisenstein ».

6.P. 102, ligne 1. Dans *L'Atelier d'Alain Resnais*, François Thomas parle, à propos du montage des films de Resnais, d'une « esthétique de la collision », op. cit., p. 23.

7.P. 102, ligne 7. Scénario du fonds Jean Cayrol de l'Imec, op. cit.

8.P. 102, ligne 10. Le montage *cut* est une figure récurrente dans les films de Resnais. Comme l'écrit François Thomas « Resnais ne superpose pas les éléments, ne les fait pas se chevaucher, il les fait alterner [...] la coupe franche renforce l'effet de « rencontre » entre deux plans, l'impression de déflagration, d'atomisation que donnent ses films [...] le montage *cut* résume métaphoriquement le principe de collision, de dialectique de son cinéma », in *L'Atelier d'Alain Resnais*, op. cit., p. 22.

9.P. 102, ligne 23. Vincent Pinel, « Fiche filmographique » n° 163, *Films et Documents*, Paris, Idhec, 1959.

10.P. 102, ligne 26. Vincent Pinel compte en fait deux cent soixante-neuf plans noir et blanc sur un total deux cent quatre-vint-dix-sept ; j'ai reporté ici le décompte très précis du découpage

établi par R. Raskin (*op. cit.*), que j'ai vérifié plan à plan à partir du DVD et dans lequel manque toutefois un plan très court. En effet, dans l'extrait du *Triomphe de la volonté*, le plan des soldats portant leurs étendards (plan n° 8) est suivi, d'abord par un plan de faux raccord dans l'axe sur les drapeaux (n° 9), puis par un autre plan qui n'est pas décompté et auquel j'ai affecté le n° 9 bis afin de ne pas modifier la numérotation dans le découpage publié. Il s'agit d'un plan de raccord dans le mouvement sur les étendards. *Nuit et Brouillard* comporte donc, hors carton générique, trois cent sept plans dont deux cent soixante dix-neuf en noir et blanc et vingt-huit en couleurs. Le contraste entre les durées des plans couleurs et des plans noirs et blancs est encore plus marqué si l'on retire du décompte les plans tournés par Resnais en noir et blanc, dont la durée est généralement supérieure à celle des plans d'archive : vingt-cinq secondes pour le plan montrant les pages tournées du registre de Mauthausen, douze secondes pour la chambre du *kapo*, trente et une secondes pour le plan sur les cheveux de femmes, etc.

11.P. 102, ligne 30. *Ibid.*

12.P. 102, ligne 33. Un grand merci à Sylvie Rollet pour ses conseils et ses précieuses suggestions.

13.P. 103, ligne 7. On y retrouve les plans suivants également montés dans *Nuit et Brouillard* : plan de Himmler et de Hitler ; discours de Streicher ; défilés des SS et des SA ; défilé des étendards ; jeunes tambours. Le premier plan des soldats SS y est monté dans un mouvement plus ample.

14.P. 103, ligne 9. Il n'est pas impossible que Resnais ait choisi directement quelques-uns de ces plans dans le film de Radok. Une lettre d'Argos au laboratoire GTC commande en tout cas cinq entrefils de ce film, à tirer d'après des contretypes (copie du 26 octobre 1955, Institut Lumière) ; je n'ai pu déterminer s'il s'agissait des plans d'archive montés par Radok ou bien de plans de fictions dont l'emploi avait été envisagé par les scénaristes.

15.P. 103, ligne 36. On ne reviendra pas sur les plans en noir et blanc tournés par Resnais, pour ne s'intéresser qu'aux seuls matériaux d'archives réunis lors de la recherche documentaire

16.P. 104, ligne 7. Voir notamment Marie-Anne Matard-Bonucci et Édouard Lynch (dir.) *La Libération des camps et le retour des déportés*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995 ; Clément Chéroux (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Éditions Marval, 2001 ; *Allemagne, avril-mai 1945 (Buchenwald, Leipzig, Dachau, Iiter). Photographies d'Erich Schwab, op. cit.* ; Janina Struk, *Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence, op. cit.* ; Barbie Zelizer, *Remembering to Forget : Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago et Londres, Chicago University Press, 1998 ; Teresa Swiebocka, *Auschwitz. A History in Photographs, op. cit.*

17.P. 104, ligne 13. Plan n° 97 ; time code 10'26. Elie Wiesel, *Tous les fleuves vont à la mer. Mémoires*, Paris, Seuil, 1994, cahier central de photographies. Le cliché original de cette photographie maintes fois reproduite montre un interné décharné, à moitié dévêtu, debout devant les châlits ; dans *Nuit et Brouillard*, le cliché apparaît dans un tirage inversé et recadré dans lequel l'homme debout ne figure pas. Pour savoir si ce recadrage fut le fait d'Alain Resnais, il conviendrait de retrouver le document qui lui fut communiqué par le CHDGM ; un indice va toutefois dans le sens d'un recadrage volontaire puisque la photographie avec son cadrage initial est reproduite dans le matériel promotionnel du film et sur la jaquette de la VHS tirée par le CNDP.

Pour une étude du recadrage de certaines photographies de *Nuit et Brouillard*, voir Chantal Postaire, « Analyse de l'utilisation de documents dans trois courts-métrages coréalisés ou réalisés par Alain Resnais », mémoire de maîtrise en études cinématographiques (dir. René Prédal), Université de Caen, 1998, p. 101-104.

18.P. 104, ligne 14. Où avaient été évacués des détenus de Neuengamme.

19.P. 104, ligne 17. Ces quatre photographies se trouvent respectivement sur le DVD aux time codes suivants : Sandbostel (plan n° 164 ; time code 15'49) ; Wobbelin (plan n° 166 ; time code 15'55) ; Vaihingen (plan n° 174 ; time code 16'37). Dans le film, le cadre du cliché original

de Vaihingen est resserré et sa diagonale corrigée ; aucun élément ne permet d'établir avec certitude que ce recadrage fut le fait du cinéaste. Remarquons toutefois que Resnais tenta de corriger la diagonale d'une des photographies du *Sonderkommando* de Birkenau, comme l'atteste le visionnage des rushes (*cf. infra*).

20.P. 105, ligne 3. Chaque extrait étant composé d'un à quatre plans.

21.P. 105, ligne 9. Ceux notamment sur les corps conservés dans un bac dont le découpage indique qu'ils proviennent des « actualités soviétiques » et qu'ils furent tournés au Stutthof (plan n° 258 à 260 ; time code 25'28-25'34), ce camp de concentration situé à l'embouchure de la Vistule que l'on confond souvent avec le Struthof. Ajoutons à cette séquence quelques plans de charniers et celui du bûcher où s'entremêlent des corps et des troncs d'arbres (plan n° 244 ; time code 23'06-23'12). Une photographie de la même scène est présentée dans l'exposition permanente de Yad Vashem ; sa légende indique qu'elle fut prise en octobre 1944 au camp de Klooga, en Estonie.

22.P. 105, ligne 10. Et se trouvent montées dans les différentes versions du film soviétique *Chronique de la libération d'Auschwitz*.

23.P. 105, ligne 22. Journal du 18 mai 1945, Sur les sujets des Actualités françaises consacrés à la déportation et aux camps nazis, voir S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7, op. cit.*

24.P. 105, ligne 25. Dans un récent entretien, Alain Resnais signale qu'il avait en sa possession une copie 16 mm du « film des actualités françaises », (Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds, op. cit.*, p. 217).

25.P. 105, ligne 26. Bobines conservées à l'IHTP, *cf. supra*, chapitre 3, note 13.

26.P. 106, ligne 23. Plan n° 71 ; time code 7'00-7'07 (pour l'arrivée du convoi). Plan n° 155 ; time code 14'59-15'09 (« transports noirs »). La question des « transports noirs » en partance de Ravensbrück est évoquée dans *Tragédie de la déportation, op. cit.*, p. 409. Le même terme se retrouve à propos du camp Mauthausen, *cf. A. Wiewiorka in Déportation et génocide, op. cit.*, p. 201.

27.P. 106, ligne 33. Plans numérotés 55 et 56 situés dans la partie consacrée aux arrestations. Archives de la BIFI, Collection Jaune CJ1068B143. Document portant le nom d'Hanns Eisler. Dans ce découpage, d'autres plans ont été coupés au montage : le plan 191 légendé « déporté dysentérique » correspondait très vraisemblablement à l'une des deux célèbres photos d'Éric Schwab légendées « dysentérique mourant » prises à Buchenwald en avril 1945 et très largement reproduites dans la presse française à la libération.

28.P. 106, ligne 38. Annexe du livre *L'Historien et le film, op. cit.*, p. 222.

29.P. 107, ligne 5. *Cf. Clio de 5 à 7, op. cit.*, p. 158 et p. 216-217. Remarquons par ailleurs qu'aujourd'hui encore, de nombreux manuels scolaires en circulation illustrent la page sur la Résistance intérieure par un photogramme de *La Bataille du rail*.

30.P. 107, ligne 10. Quelques secondes d'un plan qui en dure trente-cinq dans le film de Jakubowska.

31.P. 107, ligne 14. Le plan se termine sur un fondu au noir et apparaît ainsi comme la seule entorse au principe du montage *cut*.

32.P. 108, ligne 4. Jean Cayrol, « Les rêves concentrationnaires », *Les Temps modernes, op. cit.*, p. 529.

33.P. 108, ligne 17. Plans n° 221 à 237 ; time code 20'43-22'48.

34.P. 108, ligne 31. Cinq de ces clichés furent consultés à l'Institut historique juif de Varsovie, un sixième (plan n° 230) au CDJC. Trois de ces clichés (n° 227 ; n° 228 et n° 231) avaient été publiés dès 1945 dans une édition polonaise sous le titre *Extermination of Polish Jews*.

35.P. 108, ligne 36. Plan n° 229 ; time code 21'24.

36.P. 108, ligne 40. *Mémoire des camps, op. cit.*, p. 13.

37.P. 109, ligne 5. Tel n'est pas le cas de *Mein Kampf* dans lequel Leiser utilise la photographie de Mizocz (mise en mouvement au moyen d'un panoramique horizontal pour évoquer l'entrée des victimes dans la chambre à gaz).

38.P. 109, ligne 7. Tapuscrit du commentaire de *Nuit et Brouillard*, Bibliothèque nationale, Département des Arts du spectacle, MY1858.

39.P. 109, ligne 33. Pierre Vidal-Naquet, « L'épreuve de l'historien », in Michel Deguy (dir.) *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin 1990, p. 206.

40.P. 110, ligne 14. Sur cette question, voir Clément Chéroux (dir.), *Mémoire des camps*, op. cit.

41.P. 110, ligne 33. L'auteur envisage la Destruction des Juifs d'Europe comme « un phénomène historique large, complexe, ramifié multiforme » (*Images malgré tout*, op. cit., p. 77).

42.P. 110, ligne 44. La nature mixte du complexe d'Auschwitz-Birkenau, camp de prisonniers, camp de concentration puis centre de mise à mort n'a pas facilité une appréhension claire de cette rareté des images : en effet, pour les deux premières fonctions du camp, on dispose, comme pour les camps de l'Ouest, d'un nombre important de clichés, la pratique de la photographie ayant été mise au service du système concentrationnaire à l'Ouest comme à l'Est : visites de dignitaires nazis ; chantiers de la *Bauleitung* ; travail dans les usines et les *kommandos* ; photos signalétiques, anthropométriques ; expériences médicales ; exécutions ; clichés d'internés morts pris par le service d'identification, cf. Teresa Swiebocka, *Auschwitz. A History in Photographs*, op. cit.

43.P. 111, ligne 9. *Le Monde*, 3 mars 1994.

44.P. 111, ligne 18. Jean-Jacques Delfour, « La pellicule maudite. Sur la figuration du réel de la Shoah : le débat entre Semprun et Lanzman » in *L'Arche*, n° 508, juin 2000, p. 14.

45.P. 111, ligne 25. *Les Inrockuptibles*, n° 170, 21-27 octobre 1998, p. 28.

46.P. 111, ligne 26. *Clio de 5 à 7*, op. cit., p. 266-273. Dispute une nouvelle fois relancée, entre Claude Lanzmann et Jorge Semprun cette fois-ci, dans *Le Monde des débats*, mai 2000, p. 11-15.

47.P. 111, ligne 29. Comme le souligne Arnaud des Pallières, avouer qu'une telle image nous manque, c'est « dire aussi qu'elle manque à notre soif de vérité. Dire qu'elle manque à notre soif de vérité, c'est prétendre qu'elle ruine, par son absence, ce que nous croyons savoir et pouvons transmettre. Et cela, c'est s'être avancé déjà bien loin dans le dialogue avec les négateurs... puisque c'est le lieu exact où s'origine leur entreprise systématique de confusion », in *Clio de 5 à 7*, p. 272.

48.P. 111, ligne 37. Ces quatre clichés, longtemps attribués à David Szmulewski, furent en fait pris par Alex, un Juif grec dont le nom de famille demeure inconnu ; trois autres membres du *Sonderkommando* auraient participé à cette opération de prise de vue : Szlojme et Josel Dragon et Alter Szmul Fajnzylberg. Cf. Clément Chéroux in *Mémoire des camps*, op. cit., p. 86 et G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit.

49.P. 112, ligne 4. Le fait que les deux photographies de l'opération d'incinération aient ou non été prises par le photographe depuis l'intérieur d'une chambre – point si débattu sur lequel je ne suis ni capable ni désireuse de trancher – ne me semble pas modifier fondamentalement ce constat factuel.

50.P. 112, ligne 18. *Mémoire des camps*, op. cit., p. 217.

51.P. 112, ligne 25. La déclaration de Godard reposait pourtant sur le postulat d'un enregistrement effectué par les nazis.

52.P. 112, ligne 30. D'autant que le dossier spécial sur ces quatre photos, publié par le magazine *Télérama*, sous le titre « l'horreur vue de l'intérieur », les présenta comme « les seules images connues de l'extermination des Juifs dans la chambre à gaz [sic] ». F. Chapuis, *Télérama*, 10 janvier 2001. Cette lecture erronée, qui n'incombe pas aux commissaires de l'exposition, ne permit guère d'apaiser la querelle.

53.P. 112, ligne 32. Gérard Wajcman « De la croyance photographique » in *Les Temps modernes*, LVI, 2001, n° 163, p. 47-83 ; Élisabeth Pagnou « Reporter photographe à Auschwitz, *ibid*, p. 84-108 ; Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout, op. cit.* Cette polémique a fait l'objet d'une récente étude de Jacques Walter qui en étudie les « violences discursives » in *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Paris, PUF, 2005, p. 97-126.

54.P. 112, ligne 40. Voir à ce sujet, Clément Chéroux, *op. cit.*, p. 86-91 et Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 50-52.

55.P. 113, ligne 3. Il s'agit du cliché numéroté 267 dans *Mémoire des camps*. La photographie montée dans *Nuit et Brouillard* (n° 240 ; time code 22'52) présente un cadrage serré qui n'intègre pas la masse noire figurant l'encadrement (elle correspond au cliché reproduit dans l'ouvrage de Teresa Swiebocka, *Auschwitz. A History in Photographs, op. cit.*, p. 174). Pour un historique et une analyse des différents recadrages et retouches apportés à ces photos, voir G. Didi-Huberman, *Images malgré tout, op. cit.*, p. 50 et suivantes.

56.P. 113, ligne 8. Transcription probablement phonétique du nom de David Szmulewski dont on sait aujourd'hui qu'il ne fut pas celui qui appuya sur le déclencheur (*cf. supra*). Dans le découpage Argos, une autre légende indique explicitement l'enregistrement clandestin d'une photographie. Il s'agit du cliché n° 41 ainsi légendé : « Photo prise clandestinement à Compiègne transmise par Jean Mermet "Parisien Libéré". »

57.P. 113, ligne 25. Sur l'image comme témoignage, voir G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 127-130.

58.P. 113, ligne 38. Le découpage porte la mention « cadavres asphyxiés nus » ; origine Actualités françaises.

59.P. 115, ligne 4. Qui viennent simplement les bormer en aval dans la conclusion du film.

60.P. 115, ligne 15. A. Wieviorka, *Déportation et génocide, op. cit.*, p. 205-209.

61.P. 115, ligne 31. *Cf.* Toby Haggith, « Filming the Liberation of Bergen-Belsen », in *Holocaust and the Moving Image. Representations in film and television since 1933*, (dir. Toby Haggith et Joanna Newman), Londres, Wallflower Press, 2005.

62.P. 115, ligne 34. Sur cette campagne de « médiatisation », voir notamment Annette Wieviorka, *Déportation et génocide, op. cit.* ; Marie-Anne Matard-Bonucci et Édouard Lynch (dir.) *La Libération des camps et le retour des déportés, op. cit.* ; Clément Chéroux (dir.), *Mémoire des camps, op. cit.* ; *Allemagne, avril-mai 1945 (Buchenwald, Leipzig, Dachau, Itter). Photographies d'Erich Schwab, op. cit.* ; Barbie Zelizer, *Remembering to Forget, op. cit.* ; Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7, op. cit.*

63.P. 115, ligne 38. Sur les projections de ces images en Allemagne occupée, voir *infra*, chapitre 11. Les images de Bergen-Belsen furent les premières à être utilisées pour étayer l'accusation contre les criminels nazis, dans le cadre du procès de Lüneburg qui jugea les gardiens et les responsables du camp de Belsen. Les images de Belsen viennent clôturer le film *Nazi Concentration Camps* qui fut quant à lui projeté le 29 novembre 1945 dans l'enceinte du tribunal de Nuremberg. Les images britanniques y sont accompagnées de ce seul commentaire : « Ceci fut Bergen-Belsen ». Ces séquences devaient également constituer le cœur du projet de film de Sidney Bernstein, *Memory of the Camps*, qui fut finalement abandonné en août 1945 à la demande du Foreign Office. Sur l'histoire du film, la réflexion sur le montage auquel il donna lieu : voir notamment Tony Kushner, *The Holocaust and the Liberal Imagination. A Social and Cultural History*, Oxford, Cambridge, Backwell, 1994 ; Nicolas Losson, « Notes sur les images des camps », revue *Cinergon* n° 2, 1996 ; Martine Joly, « Le cinéma d'archives, preuve de l'histoire ? », in *Les Institutions de l'image* (dir. Jean-Pierre Bertin-Maghit, Béatrice Fleury-Vilatte), Paris, Éditions de l'EHSS, 2001, p. 201-212 ; S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7, op. cit.*, p. 231-235 et le travail récent de Kay Gladstone « Separate Intentions : the Allied screening of concentration camp documentaries in defeated Germany in 1945-1946 : *Death Mills and Memory of the Camps* », in *Holocaust and the Moving Image (op. cit.)*.

Pour une analyse de ces séquences britanniques voir le beau texte de Jean-Louis Comolli, « Fatal rendez-vous », dans l'ouvrage à paraître *Le Cinéma et la Shoah*, sous la direction de Jean-Michel Frodon, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 2007.

64.P. 116, ligne 8. Voir à ce sujet l'enquête de Frédéric Alexander Riches (n° 9937/3) enregistrée le 19 septembre 1987 et conservée à l'Impérial War Museum, citée par Clément Chéroux in *Mémoire des camps. op. cit.*, p. 15 note 10.

65.P. 116, ligne 12. Voir *Clio de 5 à 7, op. cit.*, p. 183 et p. 192-196.

66.P. 116, ligne 26. Alain Resnais interviewé dans « Le Siècle du cinéma », *op. cit.*, p. 73.

67.P. 116, ligne 30. Comme l'explique Annette Wieviorka dans *Déportation et génocide, op. cit.*, p. 205-209.

68.P. 116, ligne 39. Voir à ce sujet l'article très documenté de Stuart Liebman « La libération des camps vue par le cinéma : l'exemple de *Vernichtungslager Majdanek* », in *Les Cahiers du judaïsme*, n° 15, 2003, p. 49-60.

69.P. 116, ligne 44. Sur le tournage de ces séquences, voir A. Wieviorka, *Auschwitz, 60 ans après, op. cit.*, p. 27-37 et Teresa Swiebocka, *Auschwitz. An History in Photographs, op. cit.*, p. 44-45.

70.P. 117, ligne 7. Témoignage d'A. Voronzov cité par M.-A. Matard-Bonucci dans son article « Le difficile témoignage par l'image » in *La Libération des camps et le retour des déportés, op. cit.*, p. 83.

71.P. 117, ligne 10. D'autres générations d'images furent tournées par les Soviétiques pendant les semaines et les mois qui suivirent (voir à ce propos A. Wieviorka, *Auschwitz, 60 ans après, op. cit.*, p. 27 et suivantes). Un dernier tournage de « reconstitution » fut réalisé, probablement le 7 mai 1945 : il s'agissait de rejouer, avec l'aide de figurants, l'arrivée des troupes soviétiques devant des déportés transportés par la joie et l'enthousiasme, (*ibid*, p. 33).

72.P. 117, ligne 18. Plans n° 293 à 295 ; time code 27'47-27'57. Dans le choix d'images de survivants opéré par Resnais s'exprime le souci de préserver la dignité des victimes, contrairement aux options retenues par les monteurs des films *Les Camps de la mort* et *Nazi Concentration Camps* qui livrent aux spectateurs les danses macabres et les gestes de déportés squelettiques et dénudés exposant leurs plaies devant la caméra.

73.P. 117, ligne 25. Dans la partie centrale du film, consacrée au fonctionnement des camps pendant la période nazie, on trouve en revanche un plan soviétique tourné à Auschwitz montrant des enfants qui sortent d'un baraquement. Plan n° 138 ; time code 13'38.

74.P. 117, ligne 29. Réunion Argos, non datée mais que l'on peut situer par recoupements à la fin du mois de novembre 1955. Au cours de cette réunion, il fut fait état d'un texte d'Henri Michel sur la copie de travail du film. Celui-ci évoqua également la question de la carte des camps qui devait figurer dans le film (voir *supra*, chapitre 3, note 13).

75.P. 117, ligne 35. Ainsi qu'à certains représentants des associations d'anciens déportés engagées dans le projet comme l'atteste cet extrait d'une lettre de Dauman à Muzka : « Une projection de la copie de travail a eu lieu tout récemment en présence de certains dirigeants des associations françaises de déportés. De l'avis général, l'œuvre tient toutes ses promesses ; son authenticité n'a pas été mise en question » (copie de la lettre de Dauman du 30 novembre 1955, Institut Lumière).

Chapitre 7

PAROLES SUFFOQUÉES : UNE POÉTIQUE LAZARÉENNE

1.P. 119, ligne 2. C'est en ces termes que Sarah Kofman pose l'aporie d'une écriture de l'impuissance : « Parler – il le faut – sans pouvoir : sans que le langage trop puissant, souverain, ne

viennaise maîtriser la situation la plus aporétique, l'impouvoir absolu et la détresse même. » in *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, 1987, p. 16.

2.P. 119, ligne 9. Émission de France Culture citée.

3.P. 119, ligne 12. Jean Cayrol, *Il était une fois Jean Cayrol*, Paris, Seuil, 1982, p. 108-109. En 1963, Cayrol confiait déjà à Pierre Billard l'épreuve qu'avait constitué pour lui l'écriture de ce texte : « Quand je me suis retrouvé chez moi avec le tas de photos sur les camps, j'ai vraiment cru devenir fou », entretien avec Jean Cayrol, *Cinéma 63*, n° 80, novembre 1963.

4.P. 119, ligne 15. Émission de France Culture citée.

5.P. 119, ligne 17. On se souvient que, pour toucher la prime à la qualité, le film devait être impérativement terminé en décembre.

6.P. 119, ligne 20. Émission de France Culture citée.

7.P. 119, ligne 26. Le rôle décisif joué par Chris Marker se trouve évoqué à deux reprises par Cayrol qui ne mentionne pas explicitement toutefois sa participation à l'écriture du commentaire. Dans l'entretien cité plus haut avec P. Billard, il confie : « J'aurais certainement renoncé à m'occuper de ce film si Chris Marker ne m'avait pas énormément aidé à supporter ce moment difficile ». Dans un entretien avec Roger Vrigny du 19 juin 1970, Cayrol précise : « Chris Marker est venu à mon secours, m'a dit qu'il fallait continuer. Il m'a aidé par son approbation en même temps parce qu'il a collaboré au film. C'est à ce moment là qu'ayant ce secours de Chris Marker, j'ai continué à faire le film *Nuit et Brouillard* », cité par Marie-Laure Basuyaux, « Écrire après. Les récits "lazaréens" de Jean Cayrol », *op. cit.*, tome I, p. 72 et tome II p. 806.

8.P. 119, ligne 30. Témoignage de Resnais, émission France Culture citée.

9.P. 120, ligne 4. « Il est évident que nous entrons dans la nuit blanche de l'humanité, et nous n'aurons jamais assez de toutes les mèches brûlantes de la mémoire pour nous éclairer et ne pas nous laisser au dépourvu », Jean Cayrol in *Lazare parmi nous*, Paris/Neuchâtel, Seuil/Baconnière, 1950, p. 11.

10.P. 120, ligne 7. Réseau La Confrérie Notre-Dame (CND)-Castille, créé à l'initiative du colonel Rémy et placé sous sa direction (voir *Dictionnaire historique de la Résistance*, dir. François Marcot, Paris, Robert Laffont, 2006, p. 148-149). Les sources utilisées ici sont les suivantes : entretien avec Jean Gavard, compagnon de Résistance et de déportation de Cayrol (11 mars 2004) ; texte de Louis Deblé, également rescapé de Mauthausen et de Gusen qui fut un compagnon de chaîne de Cayrol (texte communiqué par J. Gavard) ; *Il était une fois Jean Cayrol* (*op. cit.*) ; Marie-Laure Basuyaux, *op. cit.* ; « Jean Cayrol : Lazare parmi nous », *Un siècle d'écrivain*, réal. Jean-Luc Alpigiano et Jacques Loiseleux, diffusé par FR3 le 23 novembre 2000.

11.P. 120, ligne 10. J. Cayrol, *Il était une fois*, *op. cit.*, p. 95.

12.P. 120, ligne 12. Dans divers entretiens et dans son autobiographie, Jean Cayrol rappelle la mémoire de son frère mort à Ellrich ; mais, dans un article paru dans *Les Lettres françaises* du 9 février 1956, Cayrol écrit qu'il mourut à Oranienburg.

13.P. 120, ligne 19. Jean Gavard, entretien avec l'auteur (11 mars 2004).

14.P. 120, ligne 23. Dont il a lu page à page, avant sa publication, la première traduction entreprise par ses amis Lotte et Jean Carrive.

15.P. 120, ligne 27. Entretien avec Roger Vrigny, *Entretiens avec* : Jean Cayrol, France Culture, 12 juin 1970.

16.P. 120, ligne 30. *Il était une fois*, *op. cit.*, p. 97-98.

17.P. 120, ligne 34. *Ibid.*, p. 101.

18.P. 120, ligne 36. *Ibid.*

19.P. 120, ligne 41. Témoignage de Cayrol dans le livre hommage de Philippe de la Trinité, *Le Père Jacques*, p. 439, cité par Louis Deblé, *op. cit.*

20.P. 121, ligne 7. Entretiens avec Roger Vrigny, 13 juin 1970, retranscrits par M.-L. Basuyaux, *op. cit.*, p. 786.

21.P. 121, ligne 10. Ces textes ne furent publiés qu'en 1997 sous le titre *Alerte aux ombres. 1944-1945*, Paris, Seuil, 1997. Comme l'explique Jean Cayrol en préface du recueil : « En 1955, il était conseillé aux survivants d'oublier, de se taire... Oubliés donc, puis retrouvés par hasard » (*ibid.*, p. 5).

22.P. 121, ligne 11. Même si elle varie dans les témoignages de Cayrol, cf. M.-L. Basuyaux, *op. cit.*, note 28, p. 13.

23.P. 121, ligne 21. M.-L. Basuyaux, *op. cit.*, p. 42.

24.P. 121, ligne 26. Serge Groussard, « Je ne puis rompre ma chaîne et briser mon destin », *Biblio*, XXXI année, n° 9, novembre 1963, cité par M.-L. Basuyaux, *ibid.*

25.P. 121, ligne 29. *Ibid.*

26.P. 121, ligne 40. *Il était une fois Jean Cayrol*, *op. cit.*, p. 102.

27.P. 122, ligne 3. M.-L. Basuyaux, *op. cit.*, p. 24-25

28.P. 122, ligne 10. *Pour un romanesque lazaréen*, reproduit à la suite du commentaire de *Nuit et Brouillard* sous le titre *De la mort à la vie*, les titres de cet essai ayant varié suivant les publications (Jean Cayrol, *Nuit et Brouillard* suivi de *De la mort à la vie*, Fayard, 1997 ; *Pour un romanesque lazaréen*, *op. cit.*, p. 12 et p. 84).

29.P. 122, ligne 11. Roland Barthes in *Les Corps étrangers*, repris dans *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984 (p. 218), cité par M.-L. Basuyaux, *op. cit.*, p. 39.

30.P. 122, ligne 15. *Pour un romanesque...* *op. cit.*, p. 72.

31.P. 122, ligne 19. Cayrol affirme en effet que son œuvre « témoigne clandestinement » de ce qu'il a vécu (entretien avec Pierre Dumayet, cité par l'auteur, *op. cit.*, p. 26).

32.P. 122, ligne 21. C'est l'une des thèses du travail très subtil de Marie-Laure Basuyaux.

33.P. 122, ligne 29. Dont je suis, ci-après, l'analyse sémantique.

34.P. 122, ligne 37. M.-L. Basuyaux, *op. cit.*, p. 73.

35.P. 123, ligne 25. *Ibid.*

36.P. 123, ligne 28. Un second « je » ouvrait le commentaire avant le dernier lissage du texte. Après l'énumération des noms de camps, Cayrol avait écrit : « Et maintenant, je n'ose plus les prononcer. » Tapuscrit de *Nuit et Brouillard*, BN, MY1858.

37.P. 123, ligne 34. Ce court-métrage coréalisé avec Claude Durand en 1960 est construit autour du monologue d'un rescapé qui erre dans un paysage onirique, champ de ruines marqué par les vestiges de la guerre (blockhaus pentagonal, objets pointus dressés vers le ciel, montagne de casques allemands, enchevêtrement de filins métalliques, obus moussus échoués sur le varech, poutrelles de ciment, escalier herbeux). Le film suit la déambulation du déporté, silhouette fuyante qui hésite et trébuche. Prisonnier des eaux de la mémoire dont les souvenirs lui reviennent par ondes successives, le rescapé se trouve confronté à l'impossible retour :

« Jeanne semblait ne plus me reconnaître [...]. Elle avait choisi de partir et elle se faisait plus morte que vive pour m'empêcher de la reprendre [...]. Personne ne m'attendait [...] tout le monde dort. Comment les réveiller ? On les a mis de côté, la terre sur la bouche, comme des mégots. C'est ça, fermez bien la porte, par un temps pareil. Vous reviendrez, vous aurez la chambre du haut ; on y meurt bien aussi, paisiblement. Alors pourquoi m'a-t-on tué si je ne suis pas encore mort ? »

Pour une analyse de l'œuvre cinématographique de Cayrol, voir Jean-Luc Alpigiano, *Le Cinéma lazaréen*, mémoire de DEA, Université Paris 3, UFR Cinéma et Audiovisuel, juin 1994.

38.P. 123, ligne 40. Pierre Dumayet, *Lectures pour tous*, ORTF, diffusion le 24 janvier 1968, réal. Jean Bertho, retranscrit par M.-L. Basuyaux, p. 841.

39.P. 123, ligne 44. C'est par cette affirmation que s'ouvre l'essai *Pour un romanesque lazaréen*.

40.P. 124, ligne 10. On trouve dans le commentaire huit occurrences du terme *kapo*.

41.P. 124, ligne 12. Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989. À propos de la figure dominante du *kapo* dans la littérature des camps, voir A. Wiewiorka, *Déportation et génocide*, *op. cit.*, p. 216-223.

42.P. 124, ligne 17. Comparant les deux univers, M.-L. Basuyaux écrit : « Les circonstances de la condamnation sont en effet, dans les deux univers, très similaires ; on le voit par l'ignorance totale dans laquelle se trouve le condamné de sa faute, l'arbitraire du jugement, le caractère incompréhensible – littéralement illisible – de la sentence, l'importance du châtement corporel, sa durée, son intensité, l'issue nécessairement mortelle et l'utilisation de la technique la plus minutieuse et la plus avancée pour les sévices les plus inhumains. Ces deux univers ont également des atmosphères générales proches, faites d'un mélange de grotesque et de désespoir, et marquée par une inquiétude puis une terreur sourde, par une rationalité absolue associée aux mesures les plus absurdes et les plus intolérables. Au-delà du point commun que constitue l'argument de ce texte – la mise en scène d'un châtement inhumain – J. Cayrol se montre très sensible à deux aspects moins immédiatement perceptibles de l'univers kafkaïen tout autant que des camps : le fantastique et l'humour » (*op. cit.*, p. 46-47).

43.P. 124, ligne 21. Xavier Grall, « Quand la poésie naissait à Mauthausen », *op. cit.*, p. 25.

44.P. 124, ligne 26. Jean Cayrol, *Il était une fois Jean Cayrol*, *op. cit.*, p. 108-109.

45.P. 124, ligne 31. *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda (1961) dont le prologue, comme en écho à *Nuit et Brouillard*, présente un jeu sur les temps – ici présent de la narration et futur de la prophétie – au moyen d'une alternance entre la couleur et le noir et blanc : le jeu de tarot est en effet filmé en couleurs, le visage de Cléo (puis celui de la cartomancienne) captés en noir et blanc comme le reste du film.

46.P. 124, ligne 32. Jean Cayrol, Claude Durand, *Le Droit de regard*, Paris, Seuil, 1963, p. 69.

47.P. 124, ligne 33. À Roger Vrigny, Cayrol dit en effet toujours à propos de *Nuit et Brouillard* : « C'est un film basé sur le regard et sur une vision kafkaïenne du monde concentrationnaire. » (*Entretiens*, *op. cit.*, 19 juin 1970).

48.P. 125, ligne 12. *Le Droit de regard*, *op. cit.*, p. 23.

49.P. 125, ligne 15. Entretiens avec Roger Vrigny, 18 juin 1970.

50.P. 125, ligne 16. Horreur, un mot que Cayrol s'employa toujours à tenir loin de lui. C'est ce que confirme une note manuscrite de sa femme, Jeanne, à propos d'une phrase du premier jet de la préface écrite par Michel Pateau pour l'édition au Seuil du texte de *Nuit et Brouillard*. Réagissant à la phrase suivante – « ainsi Jean Cayrol, avec le seul regard de l'étonnement et de la précision quotidienne raconte l'horreur de notre planète... » – la femme du poète précise : « Jean veut à tout prix éviter le terme "horreur" : pourquoi ne pas dire "le drame" » (épreuves du 30 octobre 1996 ; archives Jean Cayrol, IMEC). Notons au passage que le commentaire du film avait déjà été publié auparavant : dans le bulletin du Réseau de Souvenir, dans *La Voix de la Résistance* 15 février-15 mars 1956 puis dans la revue de cinéma *L'Avant Scène*, n° 1, février 1961, p. 51-54.

51.P. 125, ligne 24. *Le Droit de regard*, *op. cit.*, p. 21.

52.P. 125, ligne 27. Alexis Nouss, « Parole sans voix » in *Dire l'événement, est-ce possible ?* Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida, L'Harmattan, 2001, p. 74 ; Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, 1999, p. 207 (trad. fr. par Pierre Alferi).

53.P. 125, ligne 41. « Comment revenir dans un arrière-paysage » écrit Cayrol dans les premières pages de son autobiographie, J. Cayrol, *Il était une fois*, *op. cit.*, p. 10.

54.P. 126, ligne 1. *Le Droit de regard*, *op. cit.*, p. 20.

55.P. 126, ligne 10. *Ibid*, p. 22 et 23.

56.P. 126, ligne 15. J. Cayrol cité par M.-L. Basuyaux, *op. cit.*, p. 479.

57.P. 126, ligne 30. *Le Droit de regard*, *op. cit.*, p. 20.

58.P. 126, ligne 32. « Les camps de concentration ont été subis de différentes façons par leurs victimes. Certains en sont morts, d'autres en meurent lentement coupés du retour » (*Pour un romanesque lazareen*, page 47 de l'édition Fayard, *op. cit.*) Analysant l'articulation des temps dans

l'œuvre de Cayrol, M.-L. Basuyaux cite l'un des entretiens de l'écrivain avec Roger Vrigny (13 juin 1970) :

« Un *kapo* m'avait dit : "Ici [...] il n'y a ni passé, ni présent, ni avenir [...]. Vous ne pouvez vivre que le moment présent" [...]. L'instant présent contenait le passé, le présent, l'avenir tout ensemble [...]. C'est vécu instantanément ensemble [...] toute littérature est justement peut-être ce rassemblement de tout, vous écrivez avec tout ».

L'auteure ajoute : « On ne peut qu'être sensible à la transformation que J. Cayrol fait subir à l'énoncé du *kapo*, alors qu'il paraît la reprendre à son compte. Loin de confirmer l'énoncé initial qui exclut du camp toute idée de passé et d'avenir ("ni passé, ni présent, ni avenir"), J. Cayrol reformule l'affirmation et lui donne le sens d'une inclusion, d'un resserrement absolu ("contenait le passé, le présent, l'avenir") qui aboutit à une exacte superposition ("vécu instantanément ensemble"). On voit ici qu'il fait du camp de concentration le lieu d'une expérience temporelle singulière : celle d'un temps concentré. En ce sens, le camp est non seulement le lieu d'une concentration humaine, mais aussi celui d'une concentration de l'existence : toute une vie, son passé comme ses possibles, est contenue dans chacune des journées », *op. cit.*, p. 320.

59.P. 126, ligne 38. Cf. Vincent Pinel, *op. cit.*

60.P. 126, ligne 40. *Droit de regard*, *op. cit.*, p. 93.

61.P. 127, ligne 9. Ces hésitations et modifications sont lisibles dans une version provisoire du commentaire de Cayrol annotée par Olga Wormser, conservée dans les archives du Réseau du souvenir (AN 72AJ2160) et dans le tapuscrit conservé à la Bibliothèque nationale (MY1858). À la fin de ce document, Resnais a porté l'annotation suivante : il « manque : ce n'est pas à nous de juger une autre nation ».

62.P. 127, ligne 19. Annotation manuscrite – qui pourrait être de la main de Chris Marker – portée en face de la première mouture de l'épilogue (tapuscrit de la Bibliothèque nationale, MY1858).

63.P. 127, ligne 21. *Ibid.*, p. 19.

64.P. 127, ligne 31. Pierre Bouretz, « Les intellectuels et l'anticolonialisme 1944-1954. Situation des *Temps Modernes* », mémoire de l'IEP de Paris, 1983, p. 83.

65.P. 127, ligne 32. Dans *Le Droit de regard*, Cayrol et Durand écrivent encore que « le cinéma n'est pas seulement divertissement mais avertissement », *op. cit.*, p. 17.

66.P. 127, ligne 39. *Les Lettres françaises*, 9 février 1956. L'engagement anticolonial de Cayrol est tout aussi fort que celui de Resnais qui signa le « manifeste des 121 ». Dans son autobiographie, Cayrol ironise sur le comportement des colons : « Je suis d'un temps où les colonies existaient, où des ratés s'en allaient au loin afin de se refaire une virginité et se prendre pour des êtres doués de toutes les facultés d'intelligence et de raisonnement. Que de fois ai-je entendu s'exprimer ces gens de retour d'Indochine ! On possédait des boys-esclaves pour chaque heure de la journée ; on soignait des mandarins ; on trafiquait un peu sur la piastre ; on rapportait des paravents en laque ; on jouait au bridge entre gens de bonne éducation ; on vivait largement sur la pauvreté qu'on ignorait. Malheureusement, comme en Algérie, on mettait des barbelés autour de sa villa. » (*Il était une fois...*, *op. cit.*, p. 190).

Plus loin encore : « Je portais l'églantine rouge en 1936, la croix de Lorraine en 1940, l'injure à la bouche au passage du général Ridgway, la mort à la boutonnière durant la guerre d'Algérie, la honte au front en pleine guerre du Viêt-Nam. J'écrivis un éditorial "Sacre et massacre" dans la revue *Esprit* à propos de la guerre de Corée » (*op. cit.*, p. 200).

67.P. 128, ligne 4. *L'Express*, 31 janvier 1956. À Richard Raskin, Resnais confiait : « On était en France en pleine guerre d'Algérie, la guerre d'Algérie commençait en France, et il y avait déjà des zones dans le centre de la France où il y avait des camps de regroupement – d'accord, c'étaient pas des camps de concentration – mais où déjà les automobilistes n'avaient pas le droit, quand ils le longeaient, d'arrêter leurs voitures. Il y avait des gendarmes et tout ça. Donc on a fait un film, j'ai fait le film en tout cas, avec cette idée que ça reprenait d'une certaine façon en France. Déjà, vous

voyez, il y avait une optique là, et j'avais d'autant plus de raisons d'être anxieux, avec le côté "monument aux morts" et "tout le monde d'accord sur ce passé affreux qui ne pouvait pas recommencer". Bon, moi je sentais que ça pouvait recommencer, justement. », *op. cit.*, p. 51.

68.P. 128, ligne 12. *Droit de regard*, *op. cit.*, p. 21.

69.P. 128, ligne 25. Compte rendu de l'AG du 19 décembre 1953, rapport d'activité de la Commission artistique (archives du Réseau du Souvenir, AN 72AJ217).

Dans sa lettre du 18 janvier 1954 à la présidente de l'ADIR, Mme Delmas, lui proposant de signer la préface de *Tragédie de la Déportation*, Paul Arrighi présente en ces termes la mission du Réseau : « C'est un devoir pour le Réseau du souvenir, dont le seul but est de conserver par la plume, par la parole, sur la toile, dans la pierre et dans le métal, l'évocation de cette tragique épopée que fut la Déportation » (AN 72AJ2159).

70.P. 128, ligne 29. *Le Droit de regard*, *op. cit.*, p. 77.

71.P. 129, ligne 7. Émission France Culture citée.

72.P. 129, ligne 16. Jean-Paul Sartre, *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 24.

Chapitre 8

LE CHANT CONTINU D'EISLER

1.P. 131, ligne 4. Copie du courrier de Dauman à Muzska, 30 novembre 1955, Institut Lumière.

2.P. 131, ligne 8. En 1951, comme le rappellent Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, Chris Marker a réalisé *L'Homme et sa liberté* (montage de textes de Prévert) pour le groupe Spartacus auquel Eisler apporta sa collaboration (*Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds*, *op. cit.*, p. 214.)

3.P. 131, ligne 10. Commencée en 1917.

4.P. 131, ligne 12. Feyder (*Le Grand jeu*), Dudow (*Kuhle Wampe*), Lang (*Les Bourreaux meurent aussi*), Renoir (*La Femme sur la plage*), Ivens (*La Parole est à la jeunesse ; Quatre cents millions ; La Pluie*).

5.P. 131, ligne 13. Adorno et Eisler, *Composing for the Films*, New York, Oxford University Press, 1947.

6.P. 131, ligne 15. De son côté, le producteur envoie également un courrier à Eisler le 18 octobre 1955 dans lequel il énumère les « célèbres courts-métrages » de Resnais et évoque la forme et le propos du film « sur le système concentrationnaire nazi » en précisant qu'il bénéficie de « l'appui unanime des Fédérations de Déportés ». Dans un courrier du 3 novembre, Dauman précise à Eisler les termes de son contrat :

« il va de soi que les conditions que nous nous empressons de vous adresser sont très supérieures à celles qui ont cours dans le domaine du court-métrage, étant donné votre personnalité et vos frais de voyage et de séjour à Paris. Au lieu de vous limiter selon les usages, à la perception de vos droits d'auteur de la partition originale tels qu'ils sont définis et récupérés pour votre compte par la Sacem, nous vous offrons en outre une somme de deux cent mille francs – que nous vous verserons globalement et forfaitairement à Paris. », Institut Lumière.

7.P. 131, ligne 18. Alain Resnais/Édouard Pfrimmer, « Für Hanns Eisler », in *Sinn und Form*. « Sonderheft Hanns Eisler », Berlin, 1964, p. 372. Ma traduction.

8.P. 131, ligne 25. Lettre manuscrite, 8 novembre 1955, Institut Lumière.

9.P. 132, ligne 11. Où ils furent accueillis par des compatriotes déjà installés aux États-Unis tels Marlene Dietrich et Ernst Lubitsch. En Californie, Eisler retrouva Adorno, Brecht et son ancien maître Schönberg.

10.P. 132, ligne 20. C'est à Berlin-Est qu'il mourut en septembre 1962.

11.P. 132, ligne 24. Cf. Albrecht Dümling, « Musikalischer Kontrapunkt zur filmischen Darstellung des Schreckens. Hanns Eislers Musik zu "Nuit et Brouillard" von Alain Resnais » in

Kunst und Literatur nach Auschwitz, Manuel Köppen (dir.), Berlin, Erich Schmidt, 1993, p. 113-123.

12.P. 132, ligne 35. Entretien avec Ida et André Pozner, émission de France Culture citée.

13.P. 132, ligne 36. André Pozner, *ibid.*

14.P. 132, ligne 41. *Ibid.*

15.P. 133, ligne 6. In F. Thomas, *L'Atelier d'Alain Resnais, op. cit.*, p. 256.

16.P. 133, ligne 14. Entretiens d'A. Resnais avec R. Raskin, *Nuit et Brouillard by Alain Resnais, op. cit.* Présentant, *Nuit et Brouillard* aux téléspectateurs de TF1 en 1987, Michel Polac estimait pour sa part : « Vous serez peut-être surpris comme moi par la musique qui me paraît être la seule chose datée » (TF1, *Droit de réponse*, 16 mai 1987).

17.P. 133, ligne 17. Ainsi, comme le suggère Arnaud Desplechin, la musique prend en charge le soin « de transmettre en continu » (conversations au Moulin d'Andé, septembre 2005).

18.P. 133, ligne 19. *Le Droit de regard, op. cit.*, p. 98.

19.P. 133, ligne 23. Pour reprendre l'expression de Henri Colpi.

20.P. 133, ligne 27. Eisler emploie encore l'expression de *mikey-mousing* pour désigner l'imitation musicale d'actions rythmiques visuelles.

21.P. 133, ligne 29. Dans *Musique et société. Essais choisis et présentés par Albrecht Betz* (Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 1998), Eisler donne quelques exemples de ces conventions et préjugés : « Un décor montagnard appelle inévitablement un trémolo de cordes avec un motif de cor ; les atmosphères matinales, en particulier dans un ranch, ont droit à une magie forestière à la Wagner, avec solo de flûte ; les lacs, surtout au clair de lune, sont réduits à un rythme de valse... » (p. 149). Plus loin, le compositeur analyse avec humour les effets pervers de l'illustration musicale sur nos codes de perception : « Quand nous entendons des noires simples dans une mesure quatre-quatre, cela annonce toujours une marche – voire une marche militaire –, indépendamment de l'intention du compositeur. [...] Nos oreilles et nos sens ne sont plus libres. Aujourd'hui, ce processus s'accroît même encore sous l'influence de la musique de cinéma conventionnelle. L'utilisation de vieux schémas développés par les maîtres classiques et à présent tombés au rang de clichés a rétrospectivement imposé ces associations à l'auditeur naïf. Ainsi une symphonie, aujourd'hui, ressemblera-t-elle souvent à la musique employée pour les titres et les génériques de films ; c'est comme si un touriste, rencontrant un lion dans la jungle, s'attendait à ce que son rugissement soit suivi de ces mots mystiques projetés sur le ciel : "MGM presents !" » (*op. cit.*, p. 153.).

22.P. 134, ligne 3. Alain Resnais/Édouard Pfrimmer « Für Hanns Eisler », in *Sinn und Form. Sonderheft Hanns Eisler, op. cit.* Ma traduction.

23.P. 134, ligne 25. *Ibid.*

24.P. 134, ligne 32. A. Dümling, article cité. Ma traduction.

25.P. 134, ligne 43. *Ibid.*

26.P. 135, ligne 13. Ensemble de quelques notes répétées en boucle. Correspondance avec l'auteur du 9 juillet 2006. Je remercie Vivien Villani pour sa relecture attentive de ce chapitre.

27.P. 135, ligne 29. A. Dümling, article cité. Ma traduction.

28.P. 135, ligne 37. Entretien avec : Jean Cayrol, France Culture, 19 juin 1970.

29.P. 135, ligne 40. V. Pinel, *op. cit.* Cette mélodie fut en effet intitulée par Eisler « À la funèbre », en référence à la Marche funèbre de la troisième symphonie de Beethoven. Cf. Jürgen Schebera, « Musik und Politik : *Nuit et Brouillard* », in Christian Kuntze (dir.), *Hanns Eisler – Komposition für den Film*. Freunde der Deutschen Kinemathek Berlin-W, 1982 (Materialien zur Filmgeschichte, n° 12).

30.P. 135, ligne 44. Günter Mayer, texte du livret de l'édition 1996 de Berlin Classics, *Hanns Eisler Orchesterwerke. II*.

31.P. 136, ligne 8. Sur le passage consacré à l'organisation politique du camp, cf. Harald Olkus, « Historische und filmische Analyse von *Nuit et brouillard* von Alain Resnais », Magisterarbeit, Freie Universität Berlin, septembre 1995, p. 73.

32.P. 136, ligne 9. Les trois emprunts à cette musique de scène correspondent aux passages suivants du commentaire : « Trains clos, verrouillés, entassement des déportés à cent par wagon, ni jour ni nuit, la faim, la soif, l'asphyxie, la folie » (time code : 6'00 à 6'40) ; « Rien ne distinguait la chambre à gaz d'un bloc ordinaire. À l'intérieur, une salle de douche fausse accueillait les nouveaux venus » (21'30 à 22'20) ; « Quand les crématoires sont insuffisants, on dresse des bûchers. Les nouveaux fours absorbaient cependant plusieurs milliers de corps par jour. » (23'10 à 23'35). Je remercie François Porcile de les avoir repérés avec précision et André Heinrich qui a attiré mon attention sur cet aspect de la partition.

33.P. 136, ligne 17. Sur l'exil du dramaturge en URSS, voir Georgi Dimitrov, *Journal 1933-1949*, Paris, Belin, 2005 ; l'auteur évoque cette question aux pages 575, 602, 619, 696 et 705-706. À propos de la brochure (« Deutsche Sendung ») écrite par Becher en URSS, Dimitrov note avoir expliqué au dramaturge qu'il n'était pas « politiquement bon de présenter le peuple allemand comme étant » dans son ensemble « exécration, avec des caractéristiques nuisibles et dangereuses ». « Il faut » ajoute Dimitrov « faire une différenciation et montrer les qualités positives, présentes au fond du peuple allemand, et sur lesquelles le peuple allemand pourra s'élever et se libérer de la clique hitlérienne [...]. Il faut une sérieuse autocritique nationale, mais pas une auto-flagellation sans limites » (p. 752).

34.P. 137, ligne 2. Manfred Wekwerth in *Hanns Eisler Heute. Berichte – Probleme – Beobachtungen*, Berlin/DDR, 1974. Cité par Günter Mayer *op. cit.* Ma traduction.

35.P. 137, ligne 11. Eisler, *Musique et société*, *op. cit.*, p. 143-144.

36.P. 137, ligne 19. Albrecht Dümmling, « Musikalischer Kontrapunkt zur filmischen Darstellung des Schreckens », *op. cit.*, p. 120.

37.P. 137, ligne 23. En septembre 1954, avant d'écrire la partition de la *Winterschlacht*, Eisler avait composé la musique de scène d'un *Hamlet* monté au *Neues Theater* de Vienne. Mais l'idée d'établir pour la *Winterchlacht* un lien entre le texte shakespearien et la Seconde Guerre mondiale lui serait venue du livre de Karl Krauss, *Weltgericht*, dans lequel l'auteur convoque les vers d'Horatio pour évoquer le désastre consécutif à la Première Guerre mondiale, les ruines d'un règne et le besoin de reconstruire sur une ère dévastée : « Si ce n'est pas un tournant décisif, alors le monde n'en connut aucun. »

38.P. 137, ligne 27. William Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*

39.P. 138, ligne 23. Comme par un retour spectral, Kluge monte dans son film des images du front russe et de la bataille de Stalingrad... Sur ce film, voir *infra*, chapitre 15.

On retrouve dans l'œuvre de Resnais un autre écho avec la partition eislerienne. Analysant la musique composée par Giovanni Fusco pour *Hiroshima mon amour*, Henri Colpi remarque en effet : « Une rencontre surprenante se situe dans la séquence du musée qui n'est pas sans analogie avec l'univers concentrationnaire. Fugitivement surgit un court motif dont les premières mesures répètent presque exactement un thème de *Nuit et Brouillard*. Or le compositeur italien Giovanni Fusco n'avait jamais vu le film sur les camps de la mort ni entendu la partition d'Eisler. "Il n'y a pas lieu de s'étonner, dira-t-il, c'est Resnais qui guide la main du musicien." » Henri Colpi, *Défense et illustration de la musique dans le film*, Lyon, Serdoc (Sté d'édition de recherches et de documentation cinématographiques), p. 130. Dans *l'Atelier d'Alain Resnais* (*op. cit.*, p. 270), le cinéaste revient sur le « mystère » de cette musique : « Comment se fait-il que Giovanni Fusco ait écrit pour la scène du musée au début d'*Hiroshima mon amour* un thème qui se trouve être pratiquement le même qu'avait utilisé Hanns Eisler dans *Nuit et Brouillard*, alors que Fusco n'avait jamais vu *Nuit et Brouillard*. Peut-être ont-ils tous les deux puisé dans quelque chose qui préexistait ? C'est troublant... ».

40.P. 138, ligne 33. A. Dümmling, article cité. Ma traduction.

- 41.P. 139, **ligne 8**. Plus tard rebaptisé Bundeszentrale für Politische Bildung.
- 42.P. 139, **ligne 10**. *Ibid.* Cette version est conservée au Bundesarchiv-Filmarchiv de Berlin.
- 43.P. 139, **ligne 13**. Selon Ida Pozner, Eisler n'aurait accepté qu'avec réticence et aurait pris soin d'écrire une musique sur laquelle on ne puisse marcher au pas. Émission France Culture citée.
- 44.P. 139, **ligne 24**. L'anecdote est confirmée par Georges Delerue qui se souvient pour sa part qu'il s'agissait du cor et non de la clarinette. Il ajoute qu'Eisler, après avoir demandé traduction de la remarque, rétorqua à l'instrumentiste : « Ma musique, ce n'est pas de l'opérette » (témoignage de Delerue recueilli et communiqué par François Porcile).
- 45.P. 139, **ligne 33**. Jacques Doniol-Valcroze, *Cahiers du cinéma*, n° 59, mai 1956.

Chapitre 9

BRAS DE FER AVEC LA CENSURE

1.P. 143, **ligne 13**. Réunie en sous-commission. Sauf indication contraire, les documents cités ci-après (au sujet des films *Nuit et Brouillard*, *Guernica* et *Les Statues meurent aussi*) proviennent des archives de la « Commission de contrôle des œuvres cinématographiques » conservées par le CNC (commission de classification). Je remercie Sylvie Hubac et Pierre Chaintreuil de m'avoir permis de les consulter.

2.P. 144, **ligne 1**. Dont la présidence avait été significativement confiée au ministre de l'Éducation nationale, André Marie.

3.P. 144, **ligne 5**. AN 72AJ695.

4.P. 144, **ligne 7**. Rejoint dans son vote par ceux de la Défense nationale, de la Santé publique et des Associations familiales.

5.P. 144, **ligne 25**. Plan n° 39 ; time code 04'27.

6.P. 145, **ligne 10**. L'application de l'ordonnance du 3 juillet 1945 instituant le contrôle cinématographique sur une base légale permanente s'était d'abord déroulée dans un relatif état de grâce lié à un large consensus sur les normes du représentable et aux avancées libérales que proposaient l'ordonnance et son décret d'application. En effet, si la circulation des films était désormais conditionnée à l'obtention des visas d'exploitation et d'exportation délivrés par le ministère de tutelle, ce dernier devait recueillir au préalable l'avis d'une commission composée à part égale de fonctionnaires et de membres de la profession. Dans le cas des films français, le ministre ne pouvait prendre une mesure plus rigoureuse que celle proposée par la commission. En ce sens, le principe de parité constituait une avancée. Ce n'est donc pas un hasard si, à partir de mars 1948, dans un climat détérioré par la guerre froide, le ministère de l'Information s'employa à modifier cet équilibre. Les aménagements successifs apportés insidieusement à la composition de la commission suscitèrent, le 3 mai 1950, la démission en bloc du collège des professionnels. Si le rééquilibrage opéré l'année suivante calma finalement les esprits, les tensions persistèrent et se fixèrent sur quelques cas emblématiques (*Avant le déluge* d'André Cayatte ; *Le Blé en herbe* de Claude Autant-Lara ; *Bel ami* de Louis Daquin, etc).

7.P. 145, **ligne 26**. Note administrative du 16 février 1954 pour le ministère de l'Information, AN F4123718A.

8.P. 146, **ligne 6**. Sur requête du représentant des Affaires allemandes et autrichiennes.

9.P. 146, **ligne 16**. Voir *infra*, chapitre 11.

10.P. 146, **ligne 24**. Dossier de censure du film (archives du CNC) et archives du ministère de l'Information, AN F4123718A.

11.P. 146, **ligne 41**. Lettre du ministre de la France d'Outre-mer, 14 avril 1953, AN F4123718A, signée pour le ministre (Louis Jacquinot) par son directeur de cabinet J.-N. Adenot.

12.P. 147, **ligne 10**. Lettre de Henry de Ségogne à Tadié-cinéma, 31 juillet 1953. La commission s'était réunie une nouvelle fois le 8 juillet 1953 pour envisager la suppression pure et

simple de la troisième bobine du film mais le vote n'était pas allé à son terme en raison de l'absence de certains membres.

13.P. 147, ligne 22. Dans l'avant-projet, cette troisième partie était intitulée « palingénésie ».

14.P. 147, ligne 26. L'un des points de départ du film avait été la question suivante : pourquoi les arts grec ou égyptien se trouvent-ils au Louvre alors que l'art africain est présenté au Musée de l'Homme et cantonné ainsi au domaine de l'ethnographie ?

15.P. 147, ligne 34. Témoignage d'Alain Resnais in Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, PUF, 1998, p. 380.

16.P. 147, ligne 41. Relevé du commentaire déposé à la Commission de contrôle, conservé dans le dossier de censure.

17.P. 148, ligne 34. Pour reprendre l'expression de Robert Benayoun, in *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, op. cit., p. 49.

18.P. 148, ligne 38. Telles les images de Pie XII ou celle de la visite officielle de François Mitterrand en Afrique du nord, probablement tirée des actualités et assortie d'un tout autre commentaire.

19.P. 149, ligne 7. La voix du président étant prépondérante en cas de partage égal des votes.

20.P. 149, ligne 10. Question orale du 11 janvier 1955, *Journal Officiel* du 12 janvier 1955. Intervention également citée dans la note du CNC pour le ministère de l'Information du 11 janvier 1955, AN F4123728A. Sédar Senghor appartenait au collectif « Présence africaine », commanditaire du film.

21.P. 149, ligne 15. Je souligne.

22.P. 149, ligne 20. Un visa d'exploitation commerciale fut accordé le 3 janvier 1957 pour une version tronquée de la dernière partie, mais le visa non commercial demandé pour la version complète fut refusé. En juin 1961, le président du Conseil de la République du Sénégal, Mamadou Dia, tenta une médiation auprès d'André Malraux qui fit suivre à son homologue de l'Information, Christian de la Malène, lequel ne jugea pas utile de revoir la position de la Commission. En juillet 1962, André Tadié s'adressa de nouveau au ministre de tutelle, arguant du fait que le film ne présenterait plus « qu'un caractère historique » en raison de « l'évolution des événements ». Tel ne fut pas l'avis d'Alain Peyrefitte qui répondit par un courrier du 25 juillet 1962 : « Je me suis fait présenter ce film et [...] il ne me paraît pas opportun de revenir sur les décisions prises par mes prédécesseurs. » Ce fut en octobre 1964, après un nouveau visionnage, que le même Alain Peyrefitte décida d'accorder le visa d'exploitation au film qui put enfin être présenté dans son intégralité (ministère de l'Information, AN F4123838B).

23.P. 149, ligne 28. D'autant que la censure, réduite à cette seule coupe, ne menace pas la distribution et l'exploitation du film.

24.P. 149, ligne 44. Entretien avec Jean-Luc Douin, in *Dictionnaire de la censure au cinéma*, op. cit., p. 379.

25.P. 150, ligne 4. *Nuit et Brouillard* reçut la même année la médaille d'or du Grand Prix du cinéma français.

26.P. 150, ligne 8. Voir *L'Express* 31 janvier 1956, *Les Lettres françaises* 2-8 février 1956, *L'Humanité* 5 février 1956 ; ces deux derniers journaux avaient coutume de mener la fronde contre une censure cinématographique qui marquait régulièrement sa franche hostilité à l'encontre des films soviétiques et des réalisateurs communistes (tel Louis Daquin).

27.P. 150, ligne 14. *L'Humanité* 5 février 1956. Le critique de *Combat* (2 février 1956) écrit pour sa part « *Nuit et Brouillard* devait être diffusé par la Télévision. Peur ? Administration pointilleuse ? Dans tous les cas le film fut supprimé... faute d'autorisation. »

28.P. 151, ligne 3. Joseph Weill, *Contribution à l'histoire des camps d'internement dans l'anti-France*, op. cit.

29.P. 151, ligne 18. Dans le découpage du film, la photographie de Pithiviers est ainsi légendée : « Camp de Pithiviers. Agence Fulgur 46 rue Laffitte "autorisé par censure 7 mai

1941” ». Il s’agit en fait du 17 mai 1941 comme l’indique le verso de ce cliché consultable au CDJC (cote CIII-53). Sur l’agence de presse parisienne Fulgur, voire Françoise Denoyelle, *La Photographie d’actualité et de propagande sous le régime de Vichy*, Paris, CNRS Éditions, 2003, p. 198 et suivantes.

30.P. 151, ligne 39. Comité d’histoire de la Deuxième Guerre mondiale, AN 72AJ679.

31.P. 152, ligne 22. *RHDGM, op. cit.*, p. 3. Dix ans plus tard, dans son ouvrage *Vichy, année 40*, l’historien suggérait l’autonomie décisionnelle de l’État français « résultat d’un antisémitisme spécifique et autochtone » ; avant même la parution du livre événement de Paxton, « la politique antijuive du régime » quittait son « statut d’appendice » pour se trouver « désormais intégrée dans une analyse globale » (Renée Poznanski, article cité, p. 60). Henri Michel, *Vichy, année 40*, Paris, Robert Laffont, 1966 ; Robert O. Paxton, *La France de Vichy, 1940-1944*, Paris, Seuil 1973 (éd. américaine, 1972). La traduction de l’ouvrage important de l’historien allemand Eberhard Jäckel, *La France dans l’Europe de Hitler*, parut au Seuil en 1968, trop tôt selon Henry Rousso pour rencontrer en France un succès ou un écho (cf. *Le Syndrome de Vichy, op. cit.*, p. 286 et suivantes.).

P. 152, ligne 31. Cf. Arlette Farge, *Le Goût de l’archive*, Paris, Seuil, 1997, p. 40.

32.P. 152, ligne 42. Un tel cliché avait d’ailleurs été présenté à l’exposition de la rue d’Ulm.

33.P. 153, ligne 8. La plaque commémorative apposée dans les années 1950 à Beaune-la-Rolande sur initiative de l’Amicale des Anciens Déportés Juifs de France est ainsi rédigée : « Ici furent internés par les occupants hitlériens le 14 mai 1941 plusieurs milliers de juifs déportés par la suite dans les camps en Allemagne où la majorité a trouvé la mort. N’oublions jamais. » Texte cité in Serge Barcellini, Annette Wiewiorka, *Passant, souviens-toi ! op. cit.*, p. 460.

34.P. 153, ligne 13. Le texte, composé comme suit, fut déposé pour accord à la Commission :

« Nous attirons l’attention des spectateurs sur le caractère tragique du documentaire *Nuit et Brouillard* sur les camps de concentration nazis. Ce court-métrage présente certaines scènes particulièrement pénibles où le drame se mêle à l’épouvante.

Des images d’agonisants et de cadavres sont susceptibles d’émouvoir fortement les enfants et les êtres sensibles. »

Dans son courrier du 2 mars 1956, la commission exigea que cet avertissement soit également intégré en pré-générique. Ce souhait fut-il exaucé dans les premières bobines d’exploitation ? On constate en tout cas que ce texte, qui ne figure pas dans les copies du film aujourd’hui en circulation, a été reporté sur les affiches établies pour la première exploitation commerciale de 1956.

35.P. 153, ligne 21. L’étude de quelques dossiers des années 1950 montre que les représentants des distributeurs, des exploitants, des producteurs et de l’UNAF (Union des Familles) votèrent à diverses reprises avec les représentants des pouvoirs publics pour la censure partielle de certains films.

36.P. 153, ligne 26. Lettre du 2 mars 1956.

37.P. 155, ligne 25. *France-Observateur*, 12 avril 1956.

38.P. 155, ligne 26. *Les Lettres françaises* 12 avril 1956.

39.P. 155, ligne 34. Pour reprendre l’expression d’Henry Rousso dans le *Syndrome de Vichy, op. cit.*

40.P. 155, ligne 37. *Le Monde* 19 décembre 1979.

41.P. 155, ligne 40. *Le Canard enchaîné* 19 décembre 1979.

42.P. 156, ligne 7. Dans l’émission *Libre Court* (FR3 9 mai 1997), la « nouvelle version » du film est présentée pour la première fois, accompagnée d’un témoignage d’Alain Resnais. Au cours de cet entretien, Resnais se déclara choqué : « Je me demande si cette formule n’est pas là pour faire plaisir à des acheteurs [...] j’ai demandé à ce qu’on [...] remplace cet autocollant par “Et pour la première fois le képi du gendarme”... » Cette partie de l’entretien ne fut pas conservée au montage ; elle fut en revanche diffusée dans *Metropolis* (Arte 24 mai 1997). Inathèque de France.

43.P. 156, ligne 8. *Libre Court*, FR3 9 mai 1997 ; *Metropolis*, Arte 24 mai 1997 ; *Le Cercle de Minuit*, FR2, 24 mai 1997. On trouve une première allusion à la censure du gendarme, dans un reportage du JT de 20 heures de TF1 en date du 18 avril 1992 consacré à l'exposition « Le Temps des rafles ». Le sujet signé par Corinne Lalo se termine sur un panoramique gauche-droite sur la célèbre photographie accompagnée du commentaire suivant : « Ne pas occulter le passé, c'est par exemple se souvenir que dans les années 1950, cette photographie du film *Nuit et Brouillard* a été censurée parce que là sur la gauche, il y avait un képi de gendarme. » Inathèque de France.

Chapitre 10

IMBROGLIO À CANNES : RADIOGRAPHIE D'UN SCANDALE

1.P. 157, ligne 5. Parmi lesquels Pierre Braunberger, Henri Calef, Nino Frank, Jacques Doniol-Valcroze ; commission présidée par le réalisateur Jean Dréville.

2.P. 157, ligne 12. Remplacé dans la sélection officielle par le court-métrage de Brassai, *Tant qu'il y aura des bêtes*. Ce film avait été proposé à l'invitation par la Commission (même si les invitations ne relevaient pas en principe de sa compétence mais de celle du comité du Festival). Non content de bousculer le choix de la Commission, Lemaire proposait en outre à l'invitation le court-métrage *Nuits royales*, documentaire sur les spectacles son et lumière sous la monarchie française qui n'avait pas retenu ses suffrages. Cette initiative fut considérée comme une provocation. Confrontés au persiflage des critiques, les producteurs de ce court-métrage, Élisabeth et Georges Freedland, annoncèrent le 18 avril qu'ils retiraient la candidature de leur film en déclarant qu'il ne pouvait être question pour eux « de prendre la place d'un film d'un camarade ».

3.P. 157, ligne 22. Le point de vue de Jean Dréville fut publié par les *Lettres françaises* du 12 avril 1956.

4.P. 157, ligne 24. Voir notamment Simone Dubreuil « Dialogue autour d'une interdiction », *Les Lettres françaises* 12 avril 1956. *L'Express* 13 avril 1956.

5.P. 158, ligne 8. *L'Information*, 10 avril 1956 ; *La Croix* 15-16 avril 1956 ; *Le Monde* 10 avril 1956 ; *L'Humanité* 9 avril 1956 ; *Libération* 9 avril 1956. Dans son entretien avec Richard Raskin, Alain Resnais rapporte que des déportés de Nice et de Cannes avaient menacé quant à eux de défilier en tenue de déporté sur les marches du palais du Festival pour marquer leur protestation (*Nuit et Brouillard* by Alain Resnais, *op. cit.*, p. 63).

6.P. 158, ligne 11. Notamment dans *Le Monde* du 10 avril 1956 et *La Croix* du 15-16 avril 1956. Les différentes versions de cette question orale sont conservées au Centre d'études Edmond Michelet et le texte final fut largement diffusé par la presse. Pourtant, on ne trouve nulle trace de cette intervention au *Journal Officiel* (voir à ce sujet, Sylvie Lindeperg, « Cinéma, mémoire, histoire. Étude réalisée à partir de deux films d'Alain Resnais : *Nuit et Brouillard*, *Hiroshima mon amour*. » Mémoire de DEA sous la direction de Jean-Pierre Azéma, IEP de Paris, septembre 1987).

7.P. 158, ligne 22. Les brouillons de son intervention montrent que le sénateur avait initialement rédigé une adresse plus directe en demandant si le film avait bien « été frappé d'interdit à la demande de l'ambassade d'Allemagne ». Documents communiqués par Patricia Reymond (du Centre d'études Edmond Michelet) que je remercie.

8.P. 158, ligne 24. Appartenant, comme on l'a vu, au premier cercle du Réseau du souvenir.

9.P. 158, ligne 25. Cf. *Franc-Tireur*, 13 avril 1956.

10.P. 158, ligne 29. « Mes amis allemands, que pensez-vous de cet attentat contre notre amitié, car c'est un attentat, n'est-ce pas, cher Heinrich Böll, puisqu'on nous enlève ce qui nous avait réunis : cette même horreur contre l'avilissement de l'homme et son humiliation. Puisqu'on nous retire notre commune protestation », *Le Monde* 11 avril 1956.

11.P. 158, ligne 45. Envoyé le 11 à l'AFP et publié largement dans la presse du lendemain.

12.P. 159, ligne 12. Film interdit le 12 avril 1945 par la censure militaire, cf. S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7*, op. cit., p. 164-165 ; voir également la correspondance entre le cabinet du ministre de l'Information et Léo Figuières (Bureau national de l'Union de la Jeunesse Républicaine de France) qui proteste contre l'interdiction du film (lettre du 26 avril 1956 et réponse du cabinet, AN F4123788B). Sur ce film, voir l'article de Stuart Liebman « La libération des camps vue par le cinéma : l'exemple de *Vernichtungslager Majdanek* », op. cit.

13.P. 159, ligne 19. *Le Monde* 13 avril 1956.

14.P. 159, ligne 25. Archives du ministère des Affaires étrangères (MAE), cabinet du ministre C. Pineau, n° 36.

15.P. 159, ligne 35. *Les Lettres françaises*, 12 avril 1956.

16.P. 160, ligne 13. Voir *supra*, chapitre 3.

17.P. 160, ligne 20. « La succession revendiquée », in *L'Humanité*, 13 avril 1956.

18.P. 160, ligne 23. Cf. Alfred Grosser, *La IV^e République et sa politique extérieure*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 193 et suivantes.

19.P. 160, ligne 37. *Le Républicain Dinan*, 19 avril 1956.

20.P. 161, ligne 3. Extrait du communiqué du Réseau du souvenir, publié notamment dans *Libération*, 16 avril 1956.

21.P. 161, ligne 10. Le mot « SS » est cité à neuf reprises dans le texte, celui de « nazi » quatre fois.

22.P. 161, ligne 13. *Le Parisien libéré*, 9 avril 1956.

23.P. 161, ligne 15. Cité par *Libération*, 9 avril 1956.

24.P. 161, ligne 23. *L'Observateur*, 21 février 1954. Parmi les rares voix à évoquer la question algérienne et la dénaturation de l'héritage de la Résistance, celles de deux anciens déportés : Joseph Rovay (*Témoignage Chrétien* 13 avril 1956) et Pierre Daix (*Les Lettres françaises*, 12 avril 1956).

25.P. 161, ligne 34. Dans *Libération* (12 avril 1956), le critique Jeander s'en prenait ouvertement aux deux ministres tandis que *Combat* (14 avril 1956) titrait : « L'affaire *Nuit et Brouillard* atteint M. Pineau ».

26.P. 161, ligne 36. Lettre de P. Arrighi à C. Pineau, 11 avril 1956, Réseau du souvenir, AN 72AJ2160. Arrighi s'adressa également au président du conseil Guy Mollet, à Mendès-France, Mitterrand, Chaban-Delmas, Tanguy-Prigent, Masson, Champaix, Bourges-Maunoury. Voir cet échange de correspondance dans les archives du Réseau du souvenir (op. cit).

27.P. 161, ligne 44. Lettre du 13 avril 1956, *ibid.*

28.P. 162, ligne 13. MAE, cabinet Pineau, op. cit.

29.P. 162, ligne 19. MAE, *ibid.* Edgar Faure s'étant également désisté, ce fut François Mitterrand qui inaugura la séance d'ouverture.

30. P. 162, ligne 23. L'Association nationale des familles de Résistants et d'otages morts pour la France (ANFROMF) ; l'Association nationale des familles de fusillés et massacrés de la Résistance française (ANFFMMRF) ;

l'Association des déportées et internées de la Résistance (ADIR) ;

la Fédération nationale des déportés et internés de la Résistance (FNDIR) ;

la Fédération nationale des déportés, internés résistants et patriotes (FNDIRP) ;

le Réseau du souvenir ;

l'Union nationale des associations de déportés, internés et familles (UNADIF).

31.P. 162, ligne 29. *France-Observateur*, 19 avril 1956.

32.P. 162, ligne 31. Dans une lettre à Paul Arrighi, Marie-Elisa Nordmann-Cohen, présidente de l'Amicale des Déportés d'Auschwitz, propose de se satisfaire de ce compromis, (courrier du 19 avril 1956, AN 72AJ2160). Les échanges épistolaires entre le Réseau et les différentes associations et fédérations attestent que le combat contre le retrait a été conduit en commun et dans un large esprit de concertation.

33.P. 162, ligne 38. L'affaire Guingouin notamment qui éclate en 1953. Cf. Fred Kupferman, *Les Premiers Beaux Jours*. Paris, Calmann-Levy, 1985.

Henry Rouso, *Le Syndrome de Vichy*, op. cit. ; Paul-Marie de La Gorce, *Naissance de la France moderne. L'après-guerre 1944-1952*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1978.

34.P. 162, ligne 43. Voir *infra*, chapitre 11.

35.P. 163, ligne 2. Question écrite du 19 avril. Débats parlementaires. Assemblée nationale, *Journal Officiel*, année 1956.

36.P. 163, ligne 7. Archives désormais conservées par la Bibliothèque du Film (Bifi) ; l'inventaire de ce fonds, année par année, est en cours. Je remercie Valdo Kneubühler, Régis Robert et Marc Vernet de m'avoir permis et facilité l'accès à ces archives pour l'année 1956.

37.P. 163, ligne 13. Loredana Latil, « La création de l'exposition cinématographique cannoise en 1939 », in *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 62 et *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005.

38.P. 163, ligne 20. Fut également récompensé le film propagandiste *Luciano Serra pilote* de Goffredo Alessandrini.

39.P. 163, ligne 28. « Comment naquit le Festival de Cannes », catalogue établi pour le quarantième anniversaire du Festival de Cannes 1946-1986, édition du FIF, p. 270. Voir également L. Latil, op. cit., p. 19 et suivantes.

40.P. 163, ligne 32. Voir Philippe Erlanger, *La France sans étoile. Souvenirs de l'avant-guerre et du temps de l'Occupation*, Paris, Plon, 1974, p. 105 et suivantes.

41.P. 163, ligne 38. « Comment naquit le Festival de Cannes », op. cit.

42.P. 164, ligne 9. À titre indicatif, voici un aperçu non exhaustif des films liés peu ou prou à la Seconde Guerre mondiale qui furent présentés à Cannes en 1946. France : *Réseau X* (cm), *Le Père tranquille*, *La Bataille du rail*. Suisse : *GI's in Switzerland* cm ; *Prisonniers de Guerre*, cm ; *La Dernière Chance*. URSS : *Berlin*, cm, *Le Tournant décisif* ; *Matricule 217*.

43.P. 164, ligne 15. Voir Loredana Latil, « La création de l'exposition cinématographique cannoise en 1939 » op. cit. et *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, op. cit., p. 105-117. Dans l'après-guerre, les organisateurs furent particulièrement soucieux d'intéresser les États-Unis à la manifestation cannoise (un ouvrage de Vanessa Schwartz, en préparation, devrait éclairer cette question des relations franco-américaines au sein du FIF).

44.P. 164, ligne 26. Lettre du 27 mars à Michel Plouvier ministère de l'Industrie et du Commerce (Bifi, FIFA 425B73).

45.P. 164, ligne 30. Cette fiction retraçait le parcours d'un déporté yougoslave parvenant à s'échapper d'un camp de concentration et à atteindre la frontière suédoise grâce à la solidarité d'une famille de bûcherons norvégiens.

46.P. 164, ligne 33. Règlement du Festival pour l'année 1955.

47.P. 164, ligne 40. Le Festival n'eut pas lieu en 1948 et en 1950 : officiellement faute de crédit pour l'un ; en raison d'un retard dans la construction du Palais de la Croisette pour l'autre.

48.P. 165, ligne 11. Lettre de la direction des Relations culturelles au cabinet du ministre, 1er mars 1956, MAE, *ibid*.

49.P. 165, ligne 14. L'organisme Unifrance Film (UFF) avait été fondé en 1949 par l'ensemble des producteurs de films en vue de promouvoir les films français à l'étranger et de faciliter les contacts avec les professionnels du Septième Art sur le plan international.

50.P. 165, ligne 27. Souligné dans le texte. Cette précision concernant *Nuit et Brouillard* a été ajoutée à la main par Jacques Flaud, dans une note de renvoi placée en bas du courrier dactylographié. Note de Jacques Flaud pour le président du FIF à l'attention de M. Robert Favre Le Bret, 26 mars 1956 (Bifi, FIFA 425B73).

51.P. 165, ligne 40. Lettre du 27 mars 1956 à Michel Plouvier (Bifi, FIFA 425B73).

52.P. 166, ligne 18. Selon le critique Jeander – qui venait de recueillir les témoignages des producteurs d'Argos, *Libération*, 12 avril 1956.

53.P. 166, ligne 24. Émission de France Culture citée.

54.P. 166, ligne 39. Lettre du conseiller culturel de l'ambassade de la RFA, Dr. V. Tieschowitz, à Favre Le Bret, 11 avril 1956 (Bifi, FIFA, 424B72).

55.P. 166, ligne 41. Voir *infra*, chapitre 11.

56.P. 167, ligne 6. Guy Desson précise encore « l'ambassade d'Allemagne était officieusement intervenue ».

57.P. 167, ligne 9. Archives du MAE, cabinet C. Pineau, *op. cit.*

58.P. 167, ligne 13. Plusieurs historiens allemands ont tenté, pour l'instant en vain, de retrouver les traces de ces tractations ; les archives de l'ambassade d'Allemagne à Paris ont été détruites en 1965 (voir Walter Euchner « Unterdrückte Vergangenheitsbewältigung : Motive der Filmpolitik in der Ära Adenauer », in *Gegen Barbarei* (dir. Rainer Eisfeld et Ingo Müller), Francfort, Athenäum, 1989, p. 348 et Christoph Classen, *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965*, Cologne, Weimar, Vienne, Éditions Böhlau, 1999, p. 91.

59.P. 167, ligne 20. *Franc-tireur*, 13 avril 1956.

60.P. 167, ligne 24. Copie du courrier de C. Pineau à M. Lemaire, 10 avril 1956, MAE cabinet Pineau, *op. cit.*

61.P. 167, ligne 30. Comme l'ont établi les historiens des relations internationales, il n'est pas rare en effet que la culture de ministère, portée par des fonctionnaires relativement inamovibles, l'emporte sur la volonté politique de certains ministres cherchant à combattre l'inertie des traditions dans leurs départements. Il est plus rare en revanche que les ministres désavouent leurs services et s'en ouvrent, même à mots couverts, à la presse... En outre, Alfred Grosser remarque, dans son ouvrage *La IV^e République et sa politique extérieure* (*op. cit.*, p. 67), que Christian Pineau avait « une conception très précise des rapports du ministre avec ses subordonnés : ceux-ci ne doivent être que de simples exécutants, toute la réalité du pouvoir devant appartenir à l'homme politique ».

62.P. 167, ligne 31. Doniol-Valcroze *France-Observateur*, 19 avril 1956 ; Jeander *Libération*, 12 avril 1956. En 1946, Jeander avait déjà vertement critiqué le Festival de Cannes ; il rappela dans le même article qu'Erlanger l'avait « assez mal » dirigé à l'époque. La presse ironisa également sur la double casquette de Philippe Erlanger, conseiller historique de *Marie-Antoinette*, film de Jean Delannoy en compétition pour l'édition 1956.

63.P. 167, ligne 39. Desson, Erlanger et Plouvier demandent au Quai d'Orsay des instructions claires afin que soient évités les cafouillages de l'année précédente ; les trois intéressés précisent qu'ils entendent prendre leurs responsabilités « en plein accord avec [les] directives » du ministre. Archives MAE, cabinet Pineau, *ibid.*

64.P. 168, ligne 3. CA du 24 avril, Bifi, FIFA 390B66.

65.P. 168, ligne 9. Lettre de Guy Desson à Christian Pineau, 5 avril 1956, MAE, cabinet C. Pineau, n° 36.

66.P. 168, ligne 10. *A Town Like Alice*, film de Jack Lee évoquant l'occupation de la Malaisie par les troupes japonaises à travers l'odyssée d'un groupe de Britanniques.

Signe des temps, en 1946, à la demande de l'ambassade de la Chine, le Quai d'Orsay avait exigé que le mot « chinois » soit remplacé par le mot « japonais » pour désigner un personnage de « type oriental » présenté comme un agent des nazis dans le film de Maurice de Canonge, *Mission spéciale*. Copie de la lettre 25 mars 1946 de la Direction des relations Culturelles au ministère de l'Information (archives MAE, Relations Culturelles 1945-1947 (Œuvres diverses. Boîte 243).

67.P. 168, ligne 13. CA du 13 avril, FIFA 388B66.

68.P. 168, ligne 15. *Gembaku No Ko*, long métrage de Kaneto Shindo.

69.P. 168, ligne 17. *Himmel ohne Sterne*. Kautner avait notamment réalisé *Les Assassins sont parmi nous* et *Le Général du Diable*.

70.P. 168, ligne 18. CA du 26 avril. Bifi, FIFA 390B66.

71.P. 168, ligne 23. Lettre de Favre Le Bret à Michel Plouvier, 27 mars 1956, Bifi, FIFA 425B73.

72.P. 168, ligne 27. Remplaçant, au sein du CA, Charles Chézeau, représentant de la Fédération nationale du spectacle. Je remercie Valdo Kneubühler pour toutes les informations qu'il m'a communiquées sur le règlement du FIF et la composition du CA.

73.P. 169, ligne 9. *Tuntematon Sotilas*, film d'Edwin Laine. Lors du CA du 26 avril, Erlanger et Desson rendent compte de leurs conversations avec la délégation soviétique qui a estimé :

« 1° — Que le film est un réquisitoire contre leur politique européenne ;

2° — Que le rôle du sous-officier russe — qui peut être jugé sympathique par des Français —, est considéré par eux comme très désagréable, puisque le geste de fournir un laissez-passer pour l'Ouest à une Allemande de l'Est est une prise de position contre la politique russe, ce qui est impensable de la part d'un membre de l'armée. » Bifi FIFA 390B66.

74.P. 169, ligne 11. Propos rapportés par Jacques Flaud lors du CA du 24 avril, FIFA390B66.

75.P. 169, ligne 15. Procès-verbal du CA du 26 avril, FIFA390B66.

76.P. 169, ligne 18. *Pod Jednym Niebem*.

77.P. 169, ligne 23. CA du 24 avril, Bifi, FIFA 390B66.

78.P. 169, ligne 28. Lettre de Leonard Borkowicz à Guy Desson 28 avril 1956, Bifi FIFA 426B74 et CA du 27 avril 1956, FIFA 390B66. Le brouillon de la lettre envoyée par le FIF à Leonard Borkowicz indique que si cette œuvre apparaît « admirable tant par la qualité de ses images que par l'élévation de son commentaire, elle n'en dégage pas moins une impression pénible par son réalisme aussi objectif que saisissant » (FIFA 426B74).

79.P. 169, ligne 31. Procès-verbal du CA du 27 avril, FIFA 390B66.

80.P. 169, ligne 34. Télégramme du 10 avril 1956. *Commandant hussite* constituait le second volet d'une trilogie du réalisateur Otakar Vávra dont le premier épisode était consacré à Jan Hus. Le réalisateur de *Dalibor* est Vaclav Krška.

81.P. 169, ligne 43. CA du 27 avril 1956, FIFA390B66.

82.P. 170, ligne 3. L'article 3 stipulait que ne pouvait concourir un film déjà exploité en Europe ailleurs que dans le pays producteur ; or *Ciel sans étoiles* avait déjà été distribué en Hollande et en Suisse.

83.P. 170, ligne 4. Ce raté diplomatique fit une victime médiatique en la personne de Philippe Erlanger violemment pris à parti par Jeander qui en fit le *deus ex machina* de toute l'affaire franco-allemande :

« [l'incident] semble avoir été forgé de toutes pièces par M. Erlanger et par M. Erlanger seul.

Mis en cause dans l'affaire *Nuit et Brouillard*, il a voulu sa revanche, il l'a.

Elle est ridicule et scandaleuse.

Car il est ridicule non seulement d'invoquer le fameux article 5 du règlement du Festival [...] étant donné que ce *Ciel sans étoiles* est tout comme l'enfer pavé de bonnes intentions. Il est encore ridicule de le retirer en plein Festival sous prétexte que M. Erlanger a ses nerfs.

Et il est en tout cas scandaleux d'essayer de faire porter la responsabilité de la suppression de ce film à la Délégation Soviétique.

Nous reparlerons sans doute de cette affaire et de M. Erlanger ».

(*Libération*, 1^{er} mai 1956).

Cet article volontairement ou involontairement mal informé fut lu lors du CA du 28 avril. Tous ses membres se déclarèrent entièrement solidaires d'Erlanger et décidèrent d'envoyer une lettre à *Libération*. Le CA n'accéda pas toutefois à la demande de l'intéressé qui souhaitait publier un démenti du chef de la délégation soviétique (ce dernier l'avait en effet autorisé à faire état publiquement de sa protestation officieuse...).

L'autre victime de l'affaire fut Helmut Käutner qui se montra d'une élégance parfaite qui échappa toutefois aux organisateurs en raison d'une fâcheuse erreur de traduction. Le 2 mai 1956, le cinéaste avait envoyé un télégramme par lequel il déclarait regretter « infiniment la protestation

allemande contre *Nuit et Brouillard* et le départ de la délégation allemande en raison de la suspension de [son] film *Ciel sans étoile* ». Une traduction hâtive avait trahi le sens de son courrier qui devenait ainsi : « Regrette infiniment d'avoir à protester contre *Nuit et Brouillard* et contre départ de la délégation allemande en raison du refus de mon film »... (Bifi, FIFA, 424B72).

84.P. 170, ligne 13. Lettre de G. Desson à J. Flaud du 1^{er} mai 1956 (Bifi, FIFA 424B72).

85.P. 170, ligne 27. Comme l'explique une note du service d'Unifrance en Allemagne à M. Cravenne en date du 7 avril 1956, le film de Kautner a été sélectionné à la demande des représentants de l'industrie cinématographique et contre l'avis d'une majorité des représentants du gouvernement qui émit des doutes sur l'opportunité d'un tel choix : « Bonn a toutefois décidé de ne pas opposer de veto et d'annoncer le film comme participation officielle de l'Allemagne. Toutefois, la question n'a pas cessé d'occuper Bonn à la suite en particulier de l'opinion émise par le secrétaire d'État du *Gesamtdeutschen* concernant les deux Allemagnes, M. Thediek, qui considère la manière de traiter le sujet comme insuffisamment adéquate et propre à attirer des complications avec les États de l'Est. », CAC, 19760010 art. 43.

Lettre de Dauman à Muszka 7 mai 1956, Institut Lumière. Alain Resnais n'en avait pas fini avec la diplomatie cannoise : en 1959, *Hiroshima mon amour*, retenu par la Commission de sélection aux côtés des *400 coups* et *d'Orpheo Negro* fut retiré à l'initiative des organisateurs du Festival puis projeté hors compétition, le 8 mai 1959, (cf. S. Lindeperg, « Cinéma, mémoire, histoire », mémoire de DEA, *op. cit.*, p. 44-47) ; en 1966, *La Guerre est finie* (1966) fut à son tour évincé sous la pression des autorités franquistes (voir L. Latil, *op. cit.*, p. 127 et p. 168).

86.P. 170, ligne 40. Ce film avait fait l'objet d'une première intervention du gouvernement espagnol dès le stade de l'écriture du scénario comme l'indique une note du ministère de l'Information : « Notre ambassadeur à Madrid a été convoqué au ministère des Affaires étrangères espagnol et un conseiller d'ambassade espagnol à Paris a été reçu au Quai d'Orsay. » Le Quai d'Orsay et la commission de contrôle qui examinèrent le scénario en pré-censure décidèrent pourtant de passer outre, non sans avoir averti le producteur du « risque de coupures si les attaques contre le gouvernement espagnol étaient trop violentes » et du risque possible d'interdiction à l'exportation pour certains pays. Note de B. Cheramy, 13 août 1965, à l'attention du ministre de l'Information, AN F4123798B.

Chapitre 11

PREMIERS REGARDS OUTRE-RHIN

1.P. 171, ligne 4. Un grand merci à Dominique Trimbur qui m'a apporté une aide très précieuse pour les chapitres sur l'Allemagne et les a relus attentivement.

2.P. 171, ligne 6. Sozialdemokratische Partei Deutschlands (Parti social-démocrate d'Allemagne).

3.P. 171, ligne 7. Interpellé publiquement par Cayrol dans *Le Monde* (cf. *supra*), Böll accuse réception par voie de télégramme le 17 avril 1956 : « Je reçois seulement ce soir votre déclaration complète dans *Le Monde*. Je vous écrirai plus tard. Recevez déjà l'expression sincère de ma sympathie et de mon amitié » (archives de l'IMEC, fonds J. Cayrol).

4.P. 171, ligne 9. Schallück fut également cosignataire, avec Heinrich Böll et Eugen Kogon, d'une déclaration en faveur du film d'Alain Resnais. Ce texte fut publié dans les *Frankfurter Hefte* 1956 n° 11, sous le titre « « Nacht und Nebel. » – eine Erklärung » (cité par Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburger Edition, 2001, p. 526).

5.P. 171, ligne 17. Cité par Rémy Roure in *Le Monde juif, revue du CDJC*, juin 1956.

6.P. 171, ligne 19. Recueils de presse consultés à l'Institut Lumière et dans les archives de la radio-télévision allemande (Deutsches Rundfunkarchiv – DRA – de Babelsberg).

Karl Kom fut l'un des premiers à réagir dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* du 13 avril 1956 :

« quand donc comprendrons-nous que le monde ne se sentira solidaire de nous dans le domaine de l'esprit, tant que nous ne nous solidarisons pas pleinement avec les valeurs morales de ce monde qui ne nous pardonne pas de montrer de l'opportunisme dans les questions cardinales de l'humanité » (traduction R. Roure, *op. cit.*).

7.P. 171, ligne 27. *Neue Volkszeitung* du 21 avril 1956 titra son article : « Identifiziert sich Bonn mit KZ-Verbrechen ? »

8.P. 172, ligne 8. *Das Parlament*, n° 17, 25 avril 1956, p. 8. « Angeordnete Fragen-Minister antworten ». Ce débat se trouve partiellement reproduit et traduit dans un article de René Wintzen in *Documents. Revue mensuelle des questions allemandes*, mai 1956, p. 507-509.

9.P. 173, ligne 1. Theodor Heuss, le premier président de la RFA, proposa cette distinction entre « *Kollektivschuld* » et « *Kollektivscham* » dès le 7 décembre 1949, dans un discours tenu à Wiesbaden à l'occasion de la « Semaine de la Fraternité » organisée par les Amitiés judéo-chrétiennes ouest-allemandes. Il reprit cette distinction à l'occasion de son discours pour l'inauguration du mémorial de Bergen-Belsen, le 30 novembre 1952 (merci à Dominique Trimbou pour cette information).

10.P. 173, ligne 17. De même que s'étaient taris le débat intellectuel et l'examen critique du national-socialisme qui virent le jour dans l'Allemagne des décombres comme l'a montré Jean Solchany dans son livre *Comprendre le nazisme dans l'Allemagne des années zéro (1945-1949)*, Paris, PUF, 1997.

Sur ces questions liées au passé national-socialiste dans la mémoire allemande, voir notamment : Norbert Frei, *Vergangenheitspolitik : die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, Munich, Beck, 1996 ; Mary Fulbrook, *German National Identity after the Holocaust*, Cambridge, Polity Press, 1999 ; Pierre-Yves Gaudard, *Le Fardeau de la mémoire*, Paris, Plon, 1997 ; Jeffrey Herf, *Divided Memory. The Nazi Past in the Two Germanys*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 1997 ; Andréa Lauterwein, *Essai sur la mémoire de la Shoah en Allemagne fédérale (1945-1990)*, Paris, Éditions Kimé, 2005 ; Peter Reichel, *L'Allemagne et sa mémoire*, Paris, Odile Jacob, 1998 ; Régine Robin, *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001.

11.P. 173, ligne 27. Régine Robin, *ibid.*, p. 41.

12.P. 173, ligne 29. Pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de Karl Jaspers *Die Schuldfrage*, traduit en français sous le titre infidèle : *La Culpabilité allemande* (Paris, Éditions de Minuit, rééd. 1990).

13.P. 173, ligne 38. Alfred Bauer demande cependant que la projection soit officiellement organisée par le « Congrès pour la liberté de la Culture » afin d'éviter une récupération par les communistes. À la même période, le 17 août 1956, aboutissaient les mesures d'interdiction à l'encontre du KPD qui fut dissous à cette date.

14.P. 174, ligne 2. Extrait du rapport du 24 mai 1956 rédigé par Herbert Antoine, l'assistant du sénateur Tiburtius (cité par Wolfgang Jacobsen, in *50 Years Berlinale. Internationale Filmfestspiele Berlin*, Berlin, Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Beuermann, 2000).

15.P. 174, ligne 12. Lettre de B. Guillonnet (Institut français de Berlin) à Cravenne (Unifrance) du 24 mai 1956, Archives nationales, CAC 19760010 art 30. L'intéressé concluait par ces mots : « [je dirai à Bauer] qu'il ne doit pas faire connaître ce projet publiquement, car si les autorités françaises décidaient en définitive de ne pas envoyer le film, il pourrait mettre Paris dans une situation difficile et une partie de la presse pourrait s'emparer de l'affaire, avec les commentaires que nous devinons. »

16.P. 174, ligne 14. *Ibid.*

17.P. 174, ligne 17. À Bonn le 30 juin 1956 et à Munich en août 1956.

18.P. 174, ligne 20. Organe de la section allemande du Mouvement européen de la Jeunesse.

19.P. 174, ligne 28. Les résultats du questionnaire de Bonn (projection du 30 juin 1956 au Metropol-Theater) furent consignés par *Die Europäische Zeitung* (note datylographiée, archives DRA de Babelsberg). Une traduction française partielle des résultats fut proposée dans la revue *Documents. Revue mensuelle des questions allemandes*, août 1956 (p. 900-904). Unifrance se chargea également d'une traduction réalisée à partir du *Bulletin* de l'Office de Presse et d'Information du Gouvernement fédéral (daté du 20 juillet 1956) ; document conservé dans le dossier de censure du film *Nuit et Brouillard*. Les résultats du questionnaire de Munich furent partiellement divulgués par *Die Süddeutsche Zeitung* (Munich) et *Die Tat* (Francfort) en date du 4 août 1956. J'ai pour ma part repris et traduit les questions et les réponses fournies de première main par *Die Europäische Zeitung* avec l'aide précieuse de mes étudiants de la Freie Universität (Berlin) et de ma collègue Alexandra Schneider.

20.P. 175, ligne 3. Le panel de Bonn fut ainsi composé : une trentaine de journalistes, une dizaine de députés, des employés et fonctionnaires des ministères en assez grand nombre ; le groupe le plus important fut celui des membres du Ciné-club étudiant de l'Université de Bonn et des étudiants de Cologne.

21.P. 175, ligne 29. Jean Neurohr (cf. article de Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 3 juillet 1956).

22.P. 175, ligne 31. Certains sondés refusèrent de se prononcer sur la première question en faisant valoir qu'ils ne pouvaient juger du commentaire en raison de leur méconnaissance de la langue française.

23.P. 176, ligne 2. Voir Jean Solchany, *op. cit.*, p. 34-38.

24.P. 176, ligne 4. Et notamment lors du procès de Nuremberg, voir à ce propos Lawrence Douglas, *The Memory of Judgment, Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, New Haven, Yale University Press, 2001.

25.P. 176, ligne 7. Le journal du 5 au 12 juin 1945 fut entièrement consacré aux camps de concentration.

26.P. 176, ligne 11. Burger occupait la fonction de lieutenant au sein du Psychological Warfare Department. Le film fut produit par l'Office of Military Government (US) et l'Information Control Division. Il conçut un premier montage de quatre-vingt-seize minutes qui fut jugé trop long. Wilder fut chargé de le réduire à vingt-deux minutes. Sur la genèse de ce film, on consultera l'article de Jeanpaul Goergen, « Aufnahmen beglaubigter Kameraleute. *Die Todesmühlen* » in *Filmblatt* n° 19/20, été-automne 2002, p. 25-31 ; Brewster. S. Chamberlain, « *Todesmühlen*. Ein früher Versuch zur « Massenerziehung » im besetzten Deutschland 1945-1946 », in *Vierteljahrshäfte für Zeitgeschichte*, 29, 1981, p. 420-436 ; Kay Gladstone « Separate intentions : the Allied screening of concentration camp documentaries in defeated Germany in 1945-1946 : *Death Mills and Memory of the Camps* », in *Holocaust and the Moving Image, op. cit.*, p. 50-64.

De leur côté, les Britanniques avaient confié à Sidney Bernstein la réalisation du documentaire *Memory of the Camps* qui fut finalement abandonné en août 1945 sur décision du Foreign Office (cf. *supra*, chapitre 6, note 63).

27.P. 176, ligne 23. *Der Spiegel* n° 33, 1992, p. 177, traduit par Pierre-Yves Gaudard, in *Le Fardeau de la mémoire, op. cit.*, p. 63.

28.P. 176, ligne 31. Alexandre et Margarete Mitscherlich, *Le Deuil impossible*. Paris, Payot, 1972, p. 41. Ces réactions se retrouvent dans les comptes rendus des visites de civils allemands organisées dans les camps libérés par les puissances occupantes. Christian Pineau décrit en ces termes le défilé des habitants de Weimar qui furent contraints par les troupes américaines à venir visiter le camp de Buchenwald :

« Curieux spectacle que ce pèlerinage forcé ! Les hommes d'un certain âge regardent avec horreur, certains avec honte. Beaucoup de femmes pleurent. Les jeunes, ceux d'une vingtaine d'années, les plus intoxiqués, détournent la tête indiquant ainsi qu'ils ne veulent pas voir. L'un d'eux – il a dix-huit ans à peine – ricane en passant devant le four. Alors le sergent américain qui

monte la garde lui flanque une gifle à assommer un bœuf. Le gamin, brutalement arraché à son rêve hostile redevient tout à coup un enfant ». Cité par Marie-Anne Matard-Bonucci « Le difficile témoignage par l'image » in *La Libération des camps et le retour des déportés op. cit.*, p. 65.

29.P. 176, ligne 35. À la demande du Psychological Warfare Branch « German Reactions to Nazi Atrocities » in *The American Journal of Sociology*, septembre 1946, p. 141-146 ; cité par Clément Chéroux in *Mémoire des camps, op. cit.*, p. 122-123.

30.P. 177, ligne 8. Enquête citée par Jean Solchany, *op. cit.*, p. 35-36.

31.P. 177, ligne 10. Remarques rapportées pour le seul questionnaire de Bonn.

32.P. 177, ligne 12. Partiellement reprise par l'Office de Presse et d'Information du Gouvernement fédéral : ce dernier en retient une trentaine, contre plus d'une soixantaine pour le premier.

33.P. 177, ligne 14. Le public de Bonn était réparti comme suit : dix-huit spectateurs de moins de vingt ans (4,37 %) ; cent quatre-vingt-dix-neuf de vingt à trente ans (48,30 %) ; quatre-vingt-sept de trente à quarante ans (21,11 %) ; cinquante et un de quarante à cinquante ans (12,38 %) et cinquante-sept de plus de cinquante ans (13,84 %).

34.P. 177, ligne 17. *Le Monde*, 1^{er} août 1956, p. 8.

35.P. 177, ligne 22. Parmi les dix-huit spectateurs de Bonn âgés de moins de vingt ans, dix-sept jugent le film objectif et un ne se prononce pas. Il s'agit de la seule catégorie de spectateurs n'ayant pas été directement exposés à l'événement car âgés de neuf ans au plus lors de la capitulation du III^e Reich.

36.P. 177, ligne 28. Classe d'âge qui constitue près de la moitié des personnes ayant répondu au questionnaire.

37.P. 178, ligne 4. Comme l'explique Béatrice Fleury-Vilatte (in *Cinéma et culpabilité en Allemagne, op. cit.*) la production cinématographique allemande d'après-guerre s'employa à fournir des dérivatifs à l'agressivité supposée des anciens alliés occidentaux : en jouant la carte de la guerre froide pour stigmatiser l'URSS ou la RDA ; parfois également en trouvant matière à déculpabilisation dans le rappel des crimes plus récents commis par les puissances coloniales (au premier rang desquelles, la France).

38.P. 178, ligne 23. « Die Henker sind unter uns » écrit ce spectateur. *Die Mörderer sind unter uns (Les Assassins sont parmi nous)* fut réalisé par Staudte dans la zone d'occupation soviétique après que le scénario fut refusé par les autorités françaises et américaines. Ce film, emblématique du « cinéma des décombres » (*Trümmerfilme*), est considéré comme le premier film – et longtemps le seul – à avoir abordé de front la question de l'héritage nazi et de sa persistance dans l'Allemagne vaincue. Dans son analyse, Béatrice Fleury-Vilatte estime cependant que les personnages de Staudte affrontent moins le passé que les perspectives offertes par l'avenir et la reconstruction (*Cinéma et Culpabilité en Allemagne, op. cit.*, p. 34-35).

Travaillé par la thématique du remords et de la faute, le film de Staudte invitait du moins les spectateurs allemands à un examen critique sur leur passé récent, contrairement au cinéma ouest-allemand des années 1950. Les films est-allemands produits par la Defa sur une ligne résolument antifasciste tendaient quant à eux à rejeter commodément la faute sur l'autre Allemagne.

39.P. 178, ligne 29. Directives que les juges, avocats, administrateurs étaient censés suivre dans l'application de ces lois. Pour sa défense, Globke affirma plus tard qu'il avait rédigé ce commentaire de façon à atténuer les rigueurs de la loi. L'argument ne pouvait satisfaire ses détracteurs qui firent notamment valoir qu'en acceptant de rédiger ce texte, alors même qu'il n'était pas nazi, Globke leur avait donné une apparence de légitimité (cf. Dennis L. Bark et David R. Gress, *Histoire de l'Allemagne depuis 1945*, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1992, p. 81 ; sur l'affaire Globke, voir « Braune Eminenz. Hans Globke und die Nürnberger Rassegesetze (1950-1963) » in Thomas Ramge, *Die großen Polit-Skandale. Eine andere Geschichte der Bundesrepublik*. Francfort, Campus-Verlag, 2003, p. 46-63).

40.P. 178, ligne 36. Quartier de Berlin-Est où se situait l'administration gouvernementale est-allemande, « Pankow » servait alors de manière péjorative à désigner la RDA sans la reconnaître.

Un autre spectateur fit remarquer qu'il trouvait inopportune la transformation musicale du thème du *Deutschland-Lied*.

41.P. 179, ligne 18. La présentation de ce film à la Berlinale de 1955 avait donné lieu à d'intenses discussions, cf. Jacobsen, *op. cit.*, p. 59-60.

42.P. 179, ligne 20. En juillet 1957, à l'initiative des *Jungen Europäischen Föderalisten*, *Nuit et Brouillard* fut projeté à Hanovre à l'occasion de la commémoration de l'attentat du 20 juillet. À Berlin, pour sa sortie commerciale, *Nuit et Brouillard* fut couplé avec le film de Wolfgang Kiepenheuer *Ernst Reuter* (portrait de l'ancien exilé et premier maire de Berlin-Ouest qui s'était illustré lors du blocus de la ville) ; à Kiel, en mars 1957, le choix des exploitants porta sur le film *Evangelium in Stein*.

43.P. 179, ligne 26. Sur les films ouest-allemands des années 1950 consacrés à la « résistance militaire », voir Bernard Eisenschitz, *Le Cinéma allemand*, Paris, Nathan, Université, 1999 et Béatrice Fleury-Vilatte, *op.cit.* Citons pour mémoire les films *Canaris* (Alfred Weidenmann, 1954), *Des Teufels General/Le Général du Diable* (Helmut Käutner, 1955) ; *08-15* (Paul May, 1954-1955).

44.P. 179, ligne 27. Limites sur le plan sociologique auxquelles s'ajoute une amplitude trop vaste dans la définition des classes d'âge qui ne permet pas de saisir avec finesse les effets de l'« exposition à l'événement » ; ainsi l'expérience du nazisme ne peut être considérée comme équivalente pour ceux qui avaient 9 ans en 1945 et pour ceux qui en avaient 19.

45.P. 179, ligne 34. Voir *infra*, chapitre 15.

Chapitre 12

L'EXIL DE LA LANGUE : PAUL CELAN TRADUCTEUR

1.P. 181, ligne 2. Qui était à cette époque le président de la Commission parlementaire du Film, de la Radio et de la Presse.

2.P. 181, ligne 7. Voir Thomas Heck et Peter Gossens, « « Nacht und Nebel. » Ein Film wird übersetzt » in *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer* (dir. Axel Gellhaus), Marbach, Deutsche Schillergesellschaft, 1997, p. 223-234. L'auteur précise en outre que Celan avait visité l'exposition de la rue d'Ulm. Le Gouvernement fédéral fit tirer environ deux cents copies en 16 mm pour des prêts gratuits. Voir également le chapitre de Ewout van der Knaap « Enlightening Procedures : *Nacht und Nebel* in Germany », in *Uncovering the Holocaust. The international reception of Night and Fog*, (dir. E. van der Knaap), Londres, Wallflower Press, 2006, p. 59 et p. 83 et l'article de Jörg Frieß « Das Blut ist geronnen. Die Mäuler sind verstummt? Die zwei deutschen Synchronfassungen von *Nuit et Brouillard* », *Filmblatt*, n° 28, automne 2005, p. 40-57.

3.P. 181, ligne 9. Cf. Ewout van der Knaap « Enlightening Procedures », *ibid*, p. 56.

4.P. 181, ligne 15. Lettre d'A. Dauman à la société Defa (RDA) en date du 13 novembre 1957, Institut Lumière.

5.P. 181, ligne 19. Cf. Ewout van der Knaap, *op. cit.*, p. 58.

6.P. 181, ligne 21. Notons que Bertolt Brecht n'aurait pu accomplir cette tâche : il mourut à Berlin-Est au mois d'août 1956.

7.P. 182, ligne 4. Le territoire de Bucovine fut intégré à l'Empire des Habsbourg, puis à la Roumanie, à l'URSS, aujourd'hui à la République d'Ukraine. Celan fut interné dans un camp de travail à Tabaresti en Valachie.

8.P. 182, ligne 8. Alexis Nouss, « Parole sans voix » in *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 71.

9.P. 182, ligne 9. Selon l'expression de Bertrand Badiou, in Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange, *Correspondance*, éditée et commentée par Bertrand Badiou avec le concours d'Éric Celan, Paris, Seuil, Librairie du XXI^e siècle, 2001.

10.P. 182, ligne 16. « Discours de Brême », in *Poèmes* (trad. fr. par John E. Jackson), Le Muy, Éditions Unes, 1987.

11.P. 182, ligne 20. Claude Mouchard, « « Ici » ? « Maintenant » ? Témoignages et œuvres », in *La Shoah témoignages savoirs, œuvres* (dir. Annette Wiewiorka, Claude Mouchard), Cercil/Presses Universitaires de Vincennes, 1999, p. 253.

12.P. 182, ligne 22. *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer, op. cit.*, p. 223-234.

13.P. 182, ligne 32. Jean-Pierre Lefebvre, « Paul Celan traducteur des camps (sur cinq vers du poème « Engführung ») », in « Les Camps et la littérature. Une littérature du XX^e siècle », *La Licorne*, 1999, n° 51.

14.P. 183, ligne 2. Avec Andersch, lui-même membre du groupe (cf. *supra*, chapitre 11).

15.P. 183, ligne 4. Parmi lesquels *Fugue de mort* et *Une chanson dans le désert*.

16.P. 183, ligne 9. Cf. Andréa Lauterwein, *Essai sur la mémoire de la Shoah en Allemagne fédérale, op. cit.*, p. 127-134.

17.P. 183, ligne 11. *Ibid.*, p. 130.

18.P. 183, ligne 16. Voir l'analyse d'Andréa Lauterwein, *ibid.* L'auteur rappelle également que si les anciens adhérents du parti national-socialiste n'étaient pas admis dans le groupe, ses participants avaient pour la plupart un passé de soldat de la Wehrmacht.

19.P. 183, ligne 23. Lettre de Dauman à la DEFA, 2 novembre 1956, Institut Lumière.

20.P. 183, ligne 28. Walter Benjamin, « La tâche du traducteur » in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2000.

21.P. 183, ligne 30. Sylvie Rollet, « Une impression freudienne : rejouer, déjouer la mort », à paraître in *L'Imprimerie du regard : Chris Marker et la technique*, dir. A. Habib et V. Paci, Montréal-Paris, L'Harmattan, 2007, p. 9 ; Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 244-262. Le rapprochement entre le travail de traducteur de Celan et la conception de la traduction chez Benjamin a été proposé par Peter Szondi « Poetik der Beständigkeit : Celans Übertragungen von Shakespeares Sonett 105 », in *Schriften II*, Francfort, Suhrkamp, 1978.

22.P. 183, ligne 34. Voir notamment Thomas Heck et Peter Gossens, « « Nacht und Nebel. » Ein Film wird übersetzt », *op. cit.* ; Alexis Nouss « La traduction mélancolique. (Sur Paul Celan), in *Psychanalyse et traduction : voies de traverse*, (dir. Ginette Michaud), Études sur le texte et ses transformations, Association canadienne de traductologie, Université McGill, vol IX, n° 2, second semestre 1998, p. 201. Jean-Pierre Lefebvre, « Paul Celan traducteur des camps », *op. cit.* ; David N. Coury, « "Auch ruhiges Land...". Remembrance and Testimony in Paul Celan's *Nuit et Brouillard* Translation » *Prooftexts* 22, 2002, p. 55-76 ; Harald Olkus, « Historische und filmische Analyse von *Nuit et Brouillard* von Alain Resnais », *op. cit.*, p. 78-86. Andréa Lauterwein, « « Les deux mondes » Paul Celan et Anselm Kiefer », *op. cit.*, p. 724-736. Les pages qui suivent doivent tout particulièrement à ce dernier travail.

La plupart de ces auteurs ont travaillé sur les versions publiées des textes de Cayrol et de Celan qui présentent l'un et l'autre quelques différences avec les commentaires des films. Les extraits cités ci-après sont ceux des commentaires retranscrits lors du visionnage des versions française et ouest-allemande.

J'ai écarté de cette comparaison les remarques des auteurs sur la disposition typographique du texte de Celan tel qu'il est publié dans ses *Œuvres complètes* (Suhrkamp, 1983) : quoique fort intéressantes pour appréhender le travail et l'œuvre du traducteur qui marque nettement le passage de la prose à la poésie, elles n'entrent pas directement dans mon propos.

23.P. 184, ligne 11. A. Nouss, *op. cit.*, p. 213. Je remercie Janine Altounian d'avoir bien voulu relire et améliorer mes traductions ainsi que Claude Mouchard qui a relu ce chapitre et m'a fait bénéficier de ses remarques et de ses précieuses suggestions.

24.P. 184, ligne 20. A. Lauterwein, « Les deux mondes », *op. cit.*, p. 735.

25.P. 184, ligne 31. *Ibid.*, p. 727.

26.P. 184, ligne 33. *Ibid.*, p. 732. Cayrol écrit : « Tout près du camp, le commandant a sa villa où sa femme contribue à entretenir une vie familiale et quelquefois mondaine comme dans n'importe quelle garnison. Peut-être seulement s'y ennuie-t-elle un peu plus : la guerre ne veut pas finir. ». Celan traduit « *In unmittelbarer Nähe des Lagers ist die Villa des Kommandanten, die seine Frau zum trauten Heim zu gestalten weiß. Auch seinen gesellschaftlichen Verpflichtungen kommt man hier nach wie in irgendeiner Garnison. Nur daß die Zeit hier langsamer vergeht.* » (Tout près du camp se trouve la villa du commandant que sa femme s'entend à aménager en foyer confortable. On s'adonne également à ses obligations sociales comme dans n'importe quelle garnison. Sauf qu'ici le temps passe plus lentement). Sur le remplacement du mot « guerre » par « temps » (*Zeit*), on se reportera aux analyses d'A. Lauterwein, *op. cit.*, p. 732.

Figure également dans la liste des omissions la traduction très synthétique de la phrase de Cayrol : « La soupe. Chaque cuillère de moins, c'est un jour de moins à vivre » qui devient chez Celan : « *Jeder Löffel Suppe ist unschätzbar* » (« Chaque cuillerée de soupe est inestimable »).

27.P. 184, ligne 39. A. Lauterwein, *op. cit.*, p. 726.

28.P. 185, ligne 9. *Ibid.*, p. 735.

29.P. 185, ligne 13. Alexis Nouss, *op. cit.*, p. 224.

30.P. 185, ligne 18. « Les transports ténébreux – leur destination sont les crématoires ». Cayrol écrit pour sa part « Transports noirs qui partent à la nuit et dont personne ne saura jamais rien ».

31.P. 186, ligne 4. Voir Alexis Nouss, *op. cit.*, p. 221. Le remplacement de Zagreb par Vienne se fit dans un second temps de la traduction ; sur le tapuscrit de Celan, le nom allemand de la ville croate (Agram) a été rayé à la main pour faire place à Vienne (voir Thomas Heck et Peter Gossens, « « Nacht und Nebel. » Ein Film wird übersetzt », *op. cit.*, p. 232). La ville de Vienne qui est également citée dans le discours de Brême, comme destination des livres et du savoir.

32.P. 186, ligne 10. Qui peut également signifier les « épuisés ».

33.P. 186, ligne 10. A. Lauterwein, *op. cit.*, p. 731.

34.P. 186, ligne 13. Dans cette même phrase, comme le remarque J-P Lefebvre, Celan écarte la proposition « comme si on guérissait de la peste concentrationnaire » (*op. cit.*, p. 253). Pour Charles K. Krantz, cette expression cayrolienne trouve son origine dans les dernières pages de *La Peste* de Camus qui avait beaucoup impressionnées Cayrol (« Alain Resnais *Nuit et Brouillard*. A Historical and Cultural Analysis » in *Literature, the Arts and the Holocaust*, Greenwood, FL : Penkevill, 1987, cité par H. Olkus, *op. cit.*, p. 82).

35.P. 186, ligne 16. John Felstiner, *Paul Celan : Poet, Survivor, Jew*, New Haven, Yale University, Press, 1995.

36.P. 186, ligne 18. A. Nouss, *op. cit.*, p. 218.

37.P. 186, ligne 26. Nom réduit à Belsen dans le texte de Cayrol.

Alexis Nouss analyse une autre inversion opérée par le traducteur dans l'ordre des termes : « Ni jour, ni nuit, la faim, la soif, l'asphyxie, la folie »/« *kein Tag, keine Nacht, Hunger, Durst, Wahnsinn, Ersticken* ». « Celan corrige l'ordre des maux en inversant les deux derniers termes et rétablit une succession où l'asphyxie prend la dernière place, celle de la fin, comme elle la prit dans les chambres à gaz, fin de la représentabilité aussi (le paragraphe continue chez Cayrol, la ligne s'arrête là pour Celan » (*op. cit.*, p. 216).

38.P. 186, ligne 30. Les photos de Friedrich Frantz Bauer furent notamment publiées sous le titre « Die Wahrheit über Dachau » in *Münchner Illustrierte Presse* (16 juillet 1933) puis dans l'*Illustrierter Beobachter* (n° 49, 3 décembre 1936), cf. Ilse About, « La photographie au service du système concentrationnaire national-socialiste (1933-1945) », in C. Chéroux (dir.), *Mémoire des camps*, *op. cit.*, p. 41.

39.P. 186, ligne 35. Ces mêmes images, on l'a dit, sont montées à la fin du film *Nazi Concentration Camps*.

40.P. 186, ligne 39. Voir *infra* chapitre 11 note 9.

41.P. 187, ligne 23. A. Lauterwein, *op. cit.*, p. 733.

42.P. 187, ligne 35. E. van der Knaap, *op. cit.*, p. 56-57.

43.P. 188, ligne 2. Cayrol : « La grosse industrie s'intéresse à cette main-d'œuvre indéfiniment renouvelable » ;

Celan : « *Die Industrieplanung zeigt Interesse für dieses unerschöpfliche Arbeitskräftereservoir* » (« La planification industrielle manifeste de l'intérêt pour cette main-d'œuvre indéfiniment renouvelable »).

44.P. 188, ligne 8. Correspondance avec l'auteur du 9 août 2006.

45.P. 188, ligne 18. Ainsi, dans la sidérurgie allemande, les premières vagues de démantèlement et de remplacement des dirigeants compromis connurent une forte inflexion dès 1946 avant de faire place à un processus de re-concentration et de restitution qui s'amorça au milieu des années 1950.

Voir sur ce sujet, Philippe Mioche, « La reconstruction de la sidérurgie européenne 1945-1949 : sérénité des uns, nouveau départ pour les autres » in *Histoire, Économie et Société. Revue d'Histoire économique et sociale*, avril-juin 1999, n° 2, p. 397-412.

46.P. 188, ligne 22. Gerhart Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, p. 135, cité par A. Lauterwein, *op. cit.*, p. 734. Lauterwein et Nouss s'interrogent également sur la disparition de la date de 1945 dans le commentaire ; en fait, celle-ci figure dans la version filmée ouest-allemande, mais elle a été omise dans la version publiée du texte de Celan.

47.P. 188, ligne 26. Voir *supra*, chapitre 7.

48.P. 188, ligne 39. A. Lauterwein, *op. cit.*, p. 729.

49.P. 188, ligne 42. A. Nouss, « Parole sans voix » in *Dire l'événement*, *op. cit.*, p. 64, note 70.

50.P. 189, ligne 20. Voir A. Lauterwein, *op. cit.*, p. 730.

51.P. 189, ligne 33. Ewout van der Knaap « Enlightening Procedures », *op. cit.*, p. 56.

52.P. 190, ligne 15. Cet espace est encore modifié par des effets de silence consécutifs à la condensation du texte de Celan plus court que l'original et à des attaques de phrases un peu différées qui désynchronisent légèrement le rapport texte/image du montage original. Sur ce point, on se reportera à l'analyse d'Harald Olkus, *op. cit.*, p. 87-100.

53.P. 190, ligne 17. La distribution commerciale de *Nuit et Brouillard* fut assurée à Berlin-Ouest par Rebus-Film, à Munich par Ring-Film, à Düsseldorf par Willy Karp (*cf. FilmDokument*, n° 71, 28 janvier 2005, Jörg Frieß et Jeanpaul Goergen, CineGraph Babelsberg/Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung).

54.P. 190, ligne 23. Pour une étude détaillée de la réception du film en RFA, voir Martina Thiele, *op. cit.*, p. 183 à 206 et Ewout van der Knaap, *op. cit.*, p. 60-81.

Chapitre 13

BATAILLES DE TRADUCTIONS EN RDA

1.P. 191, ligne 3. Dans l'Allemagne occupée, la Defa (Deutsche Film Aktiengesellschaft) fut la première firme cinématographique qui obtint sa licence (attribuée par des Soviétiques). De 1947 à 1953, elle fut une société par actions germano-soviétique. Société de production et de distribution sous contrôle de l'État, la Defa fut placée sous la tutelle du ministère de la Culture, lui-même dépendant du Parti socialiste unifié, *cf. Bernard Eisenschitz, op. cit.*, p. 87-90.

2.P. 191, ligne 10. Lettre du 29 mai 1957, Institut Lumière.

3.P. 191, ligne 24. *Cf. supra*, chapitre 12.

4.P. 191, ligne 26. *Ibid.* Dans une lettre du 28 février 1957 adressée au ministère de la Culture, la Veb-Defa reprend de manière plus détaillée les mêmes griefs (citée par Jörg Frieß, « Das Blut ist geronnen », *op. cit.*, p. 51-52).

5.P. 192, ligne 6. Lettre du 13 novembre 1957 à Mme Schlotter, Institut Lumière.

6.P. 192, ligne 7. *Ibid.* En l'absence du commentaire allemand, certaines remarques et références (qui renvoient à des paragraphes précis) demeurent opaques.

7.P. 192, ligne 10. Voir *supra*, chapitre 6, note 21.

8.P. 192, ligne 32. Le paragraphe complet a été cité dans le chapitre 7.

9.P. 192, ligne 39. Journal d'Olga Wormser, archives privées.

10.P. 193, ligne 8. Voir l'ouvrage de Jeffrey Herf, *Divided Memory. The Nazi Past in the Two Germanys*, *op. cit.*, et l'article de Sonia Combe « Mémoire collective et histoire officielle. Le passé nazi en RDA » in *Esprit*, octobre 1987, p. 36-49. Rappelons que la RDA, considérant qu'elle avait définitivement mis fin au « fascisme » par l'établissement d'un régime « socialiste et démocratique », estimait n'avoir aucune réparation à verser aux victimes du régime nazi. En dépit de quelques négociations ayant vite tourné court, la RDA n'a jamais payé de réparation aux Juifs ou à Israël (qui en avait fait la demande dans diverses notes adressées aux puissances occupantes, et particulièrement dans celle du 12 mars 1951); cf. Dominique Trimbur, « L'attitude de la RDA face au problème de la réparation aux Juifs », in *Revue d'Allemagne* (Centre d'Études Germaniques, Strasbourg), XXVI (4), octobre-décembre 1994, p. 591-607.

11.P. 193, ligne 11. Cette instrumentalisation du passé pour diaboliser l'adversaire ne fut pas absente des préoccupations du PCF; on citera pour exemple le film *Buchenwald* (1954) conçu par l'Amicale française des Déportés Résistants Patriotes et Familles de Disparus dont le propos suggérait que l'Allemagne de l'Ouest n'avait pas eu la volonté de préserver la mémoire des camps dont les communistes étaient les seuls vrais garants. Cf. André-Pierre Colombat, *The Holocaust in French Film*, Londres, The Scarecrow Press, 1993, p. 15.

12.P. 193, ligne 16. Alors premier ministre de la RDA, cf. Jeffrey Herf, *op. cit.*, p. 177.

13.P. 193, ligne 21. Correspondance avec l'auteur (10 décembre 2003).

14.P. 193, ligne 23. Le terme de trahison est utilisé notamment par Dauman dans sa lettre à Film Polski du 6 mars 1958, Institut Lumière.

15.P. 194, ligne 1. Dans son ouvrage réédité en 1985, *Le Retour des déportés*, Olga Wormser-Migot réassigne l'épilogue à ce seul événement. Après avoir cité les dernières phrases du commentaire « d'un pessimisme désespéré », l'historienne précise : « Texte écrit en 1954 [*sic*], avant même que le mot Goulag ne fût devenu un terme internationalement sinistre et non plus le secret d'une minorité de gens qui "savaient" », *op. cit.*, p. II. Rappelons toutefois que, pour le milieu déporté, ce sont les affaires Kravtchenko et Rousset (1949-1950) qui introduisirent le débat sur « les camps concentrationnaires ».

16.P. 194, ligne 15. Entretien avec Richard Raskin, in *Nuit et Brouillard by Alain Resnais*, *op. cit.*, p. 57.

17.P. 194, ligne 22. Film Polski autorisa toutefois Argos à « contracter directement » avec la RDA en vue de l'établissement d'une version respectueuse du droit moral des auteurs (lettre de Dauman à Film Polski, 6 mars 1958, Institut Lumière).

18.P. 194, ligne 26. Lettre du 5 décembre 1957, Institut Lumière.

19.P. 194, ligne 28. Keisch fut peut-être également l'auteur de la première version mais les archives d'Argos ne permettent pas de vérifier ce point.

20.P. 194, ligne 33. Arrêté par la Gestapo, il fut grièvement blessé en sautant du convoi qui le conduisait en déportation.

21.P. 194, ligne 35. Parti socialiste unifié, désignation du parti communiste est-allemand.

22.P. 195, ligne 1. Lettre manuscrite du 23 février 1958, Institut Lumière.

23.P. 195, ligne 13. Dans le même esprit, Keisch prolonge la phrase « et même – oui – une prison » par cet effet de redoublement : « *Im Gefängnis ein Gefängnis!* » (dans la prison, une

prison !). Autre exemple de rallongement du texte : pour traduire « un trait rouge biffe les morts », Keisch écrit « *Die Namen der Toten werden mit Rotstift ausgestrichen* » (Les noms des morts sont rayés au crayon rouge...), là où Celan, comme on l'a vu, condensait l'expression cayrolienne (« *Durchgestrichen heißt tot* »).

24.P. 195, ligne 16. Je remercie vivement Dominique Trimbur qui m'a si effacement aidée pour la traduction des textes et du matériel nécessaires à ce chapitre.

25.P. 195, ligne 22. L'historienne remarque également la modification et le redoublement de la phrase : « les bouches d'aération ne retiennent pas le cri » ainsi traduite : « *Die Luftschächte können den Blick nach draußen verwehren, sie können nicht die Schreie ersticken* » (« les bouches d'aération peuvent empêcher le regard vers l'extérieur, elles ne peuvent étouffer les cris »).

26.P. 196, ligne 4. Burger ouvrier allemand est cette fois remplacé par « *Der Arbeiter in einer deutschen Stadt...* ».

27.P. 196, ligne 30. Lettre du 26 février 1958, Institut Lumière.

28.P. 196, ligne 31. Version visionnée au Bundesarchiv-Filmarchiv. Le texte de Keisch a été publié par *Film und Fernsehen*, treizième année, cahier n° 8, p. 62-64 : outre quelques variantes mineures, sa principale différence avec le commentaire enregistré réside dans la suppression d'une dizaine de phrases qui furent probablement coupées au moment de l'enregistrement.

Cette copie a été projetée pour la première fois, en regard avec celle de la RFA, au Cinegraph Babelsberg, le 28 janvier 2005, à l'initiative de Jörg Frieß et Jeanpaul Goergen.

Pour une première analyse de la découverte de cette version est-allemande, voir S. Lindeperg, « Le cinéma à l'épreuve de l'histoire », mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Université Paris III, 2003.

29.P. 196, ligne 35. Dans ce générique, le nom d'Eisler figure sur le troisième carton, juste après le titre et la mention du Grand Prix du cinéma français. L'orchestration de Georges Delerue, qui figure dans le générique de la version ouest-allemande, n'est pas mentionnée dans celui de la Defa. Le générique ouest-allemand est plus fidèle, même s'il ne mentionne pas l'origine des documents et le nom de certains assistants. Les génériques des deux films se trouvent reproduits avec précision par Jörg Frieß et Jeanpaul Goergen, dans *FilmDokument*, n° 71, *op. cit.*

30.P. 196, ligne 38. Je remercie Wolfgang Schmidt du Bundesarchiv-Filmarchiv pour cette information.

Raimund Schelcher a travaillé avec la Defa et la télévision est-allemande sur plusieurs films liés à la Seconde Guerre mondiale. En 1957, il est le narrateur du documentaire de la Defa, *Urlaub auf Sylt* (réalisé par Annelie et Andrew Thorndike) qui s'inscrit de plain-pied dans la politique de guerre froide et des luttes de mémoire entre les deux Allemagnes. Le film reconstitue en effet, à partir de photographies et de séquences d'archives, la carrière de l'ancien SS Heinz Reinefarth en Pologne occupée ; après avoir enquêté sur sa contribution à la destruction du ghetto de Varsovie, le récit se déplace en 1957 pour retrouver le même Reinefarth, devenu membre de la CDU et maire de l'île de Sylt... Dans la seconde moitié des années 1960, Raimund Schelcher participe à plusieurs films sur le procès de Francfort : il collabore en 1965 (aux côtés de Erwin Geshonnek), au film *Willst du dir ein schönes Leben zimmern*, produit par la télévision est-allemande ; en 1966, il interprète un témoin du procès dans l'adaptation de la pièce de Peter Weiss *Die Ermittlung* (*L'Instruction*), également produite par la DFF (*Die Ermittlung*, film réalisé Lothar Bellag et Ingrid Fausak). Pour plus de détails, voir le site du Fritz Bauer Institut (www.cine-holocaust.de).

31.P. 196, ligne 42. La Veb-Defa fut très satisfaite de l'interprétation de Schelcher. Dans une lettre du 8 août 1958 à la commission de contrôle (ministère de la Culture), elle estime que la voix du récitant remplit toutes ses exigences et qu'elle peut être « identifiée à celle d'un survivant de cet événement terrible » (cité par Jörg Frieß, « *Der Blut ist geronnen* », *op. cit.*, p. 54).

32.P. 197, ligne 22. Procès-verbal du 15 août 1958 (Bundesarchiv-Filmarchiv) cité par Jörg Frieß, *ibid.*, p. 55.

33.P. 197, ligne 33. Procès-verbal du 22 septembre 1958 (*ibid.*).

34.P. 197, ligne 35. Lettre de la commission (ministère de la Culture) du 22 novembre 1958 (*ibid.*).

35.P. 197, ligne 38. Voir Ewout van der Knaap, *op. cit.*, p. 77 et Jörg Frieß, *ibid.*, p. 56.

36.P. 197, ligne 39. Un courrier de Dauman à la société Film Polski indique en effet que le producteur prit sa revanche, en rejetant la demande de prorogation gracieuse des droits du film acquis pour cinq ans par la RDA, mais comptabilisés à partir de 1957 (date de l'envoi des bobines et non de l'exploitation effective de la nouvelle version qui fut terminée en décembre 1959). « Si la DEFA a jugé plus opportun de réaliser à ses frais une version d'un esprit différent » explique Dauman « nous ne pensons pas personnellement que cette trahison éventuelle des droits moraux d'un auteur mérite de notre part le moindre encouragement » (lettre à Film Polski, du 9 juillet 1963, Institut Lumière). Film Polski n'était plus à cette date détentrice des droits d'exploitation accordés au terme du contrat pour une durée de sept années (de 1956 à 1963).

Selon Jörg Frieß, *Nuit et Brouillard* fut encore présenté en 1966 dans le cadre de la semaine internationale du documentaire à Leipzig. Après cette date, la copie du film fut déposée aux archives d'État (Jörg Frieß, *op. cit.*, p. 56).

37.P. 198, ligne 4. Le 4 septembre 1974 sur la première chaîne, à 22 h 35 ; rediffusion le 5 septembre à 11 h 20.

38.P. 198, ligne 5. Je n'ai trouvé aucune information sur Evelin Matschke hormis le fait - communiqué par Matthias Steinle- que son nom figure comme coauteur, en collaboration avec Rolf Liebmann et Friedrich Salow, de l'ouvrage : *Filmdokumentaristen der DDR*, Berlin, Henschelverlag, 1969.

39.P. 198, ligne 7. Cet acteur berlinois travaille au début des années 1930 avec le collectif Piscator et figure aux côtés d'Eisler dans le générique du film *Kuhle Wampe*. Il adhère au KPD (parti communiste allemand) en 1929, à l'âge de vingt-trois ans. En 1933, il part à Varsovie avec une troupe de théâtre yiddish ; la tournée l'entraîne à Prague et en URSS. Arrêté en 1939, il est détenu pendant six ans en camp de concentration, à Sachsenhausen, Dachau puis Neuengamme. À Dachau, en 1943, il est l'un des principaux interprètes de deux pièces de théâtre montées par les détenus. En 1963, il s'appuie sur son expérience de l'internement pour interpréter *Nackt unter Wölfen* (*Nu parmi les loups*, Frank Beyer), l'une des fictions les plus marquantes réalisées en RDA sur les camps de concentration, adaptée du célèbre roman de Bruno Apitz (archives de la DRA).

40.P. 198, ligne 9. Avec la collaboration de Manfred Grabs, Eberhard Richter, K.-O. Kerner, Eugen Schneider. Au générique de l'émission, la réalisation est attribuée conjointement à Alain Resnais et à Gustel Perrin qui fut vraisemblablement chargé de coordonner l'élaboration de cette nouvelle version et de l'ensemble de l'émission *Filme contra Faschismus* (notons que le matériel d'accompagnement fait état, pour *Nuit et Brouillard*, d'une durée de trente-cinq minutes).

41.P. 198, ligne 12. Deutsches Rundfunkarchiv, Potsdam, Babelsberg. Je remercie Jörg-Uwe Fischer de m'avoir communiqué ces archives.

42.P. 198, ligne 18. « Même un paysage tranquille, même une prairie avec des vols de corbeaux, des moissons et des feux d'herbes, même une route où passent des voitures, des paysans, des couples ; même un village pour vacances, avec une foire et un clocher, peuvent conduire, tout simplement, à un camp de concentration ».

43.P. 198, ligne 34. Dans la longue liste des coupes, on relèvera encore ces quelques phrases omises : « Des squelettes aux ventres de bébé y venaient sept fois, huit fois par nuit. La soupe était diurétique » ; « les convois s'égarèrent, stoppent, repartent, sont bombardés, arrivent enfin » ; « on fabrique des cuillères, des marionnettes qu'on dissimule, des monstres, des boîtes » ; « de ces cobayes, quelques-uns survivront, castrés, brûlés au phosphore ».

44.P. 198, ligne 38. Et la phrase - « on s'organise politiquement »- se trouve prolongée et appuyée par ces mots : « *Und ist nicht mehr so wehrlos in dieser Hölle* » (« et ainsi on n'est plus à ce point sans défense dans cet enfer »). Les nombreuses coupes sont parfois compensées par des ajouts et des précisions. La phrase « Tout près du camp, le commandant a sa villa » devient : « *Der*

Kommandant wohnte natürlich nicht im Lager ; seine Villa steht etwas absteits, wo es grün und idyllisch ist » (« Naturellement le commandant n'habitait pas dans le camp, sa villa se dresse quelque peu à l'écart, où tout est vert et idyllique »).

45.P. 199, ligne 5. Dans ce même paragraphe, Matschke ajoute à la liste des pris sur le fait, des pris par erreur, des pris par hasard, la catégorie des « dénoncés » (« *die Denunzierten* »).

Le commentaire de Matschke emprunte à l'occasion la forme d'une visite guidée d'Auschwitz : pour évoquer le *Revier* et le centre chirurgical, l'auteur énumère les numéros des blocs du camp polonais : « *Das Haus Nr. 20* » ; « *das Haus Nr. 21* ».

46.P. 199, ligne 21. Littéralement : « Qui lui passent par-dessus la tête ».

47.P. 199, ligne 26. C'est sur l'image de Kramer et de ses acolytes que s'ouvre la dernière partie du film où s'opère par ailleurs une autre altération du texte original. La phrase de Cayrol « Quand les Alliés ouvrent les portes... toutes les portes » est ainsi traduite : « *Bis die Alliierten die Türen öffnen, und die bewachten Bewacherabgeführtwerden* » ; « Jusqu'à ce que les Alliés ouvrent les portes et que les gardiens gardés soient emmenés à leur tour ».

48.P. 199, ligne 36. Cette phrase coïncide avec la photographie de la visite par Himmler des chantiers de Monowitz. Les adaptateurs du film crurent reconnaître Krupp sur la photo comme l'indique cette annotation en marge du découpage : *Himmler – Besuch mit anschließender Besichtigung neben Krupp* (Visite de Himmler suivie d'une inspection aux côtés de Krupp).

49.P. 200, ligne 16. Dans le magazine télévisé est-allemand (*FF Dabei*, n° 36, 1er septembre 1974, p. 22), la diffusion du film d'Alain Resnais est ainsi annoncée :

« Les tortures auxquelles on procède dans les cages à tigre au Vietnam, les crimes de la junte militaire chilienne, ne nous permettent pas d'oublier les actes criminels qui ont eu lieu dans les camps de concentration de l'Allemagne hitlérienne. Nous avons vu beaucoup de documents sur les douze années du règne national-socialiste. Parmi tous ces témoignages, *Nuit et Brouillard* reste inoubliable en raison de sa réalisation artistique ».

Chapitre 14

UN LIEU DE MÉMOIRE PORTATIF

1.P. 201, ligne 6. La traduction suédoise fut établie par Erwin Leiser.

2.P. 201, ligne 11. La participation du film à la compétition officielle contrevenait à la réglementation en vigueur puisque *Nuit et Brouillard* avait déjà été présenté dans plusieurs festivals. Dauman fit cependant valoir que son film n'y avait jamais concouru et n'avait pu, de ce fait, défendre ses chances (lettre de Dauman au CNC, 1er avril 1957, Institut Lumière).

3.P. 202, ligne 5. Lettre de l'ambassadeur de France, Armand Bérard, au ministre des Affaires étrangères, 16 août 1956, Institut Lumière.

4.P. 202, ligne 16. Le premier visa enregistré par le CNC pour l'exploitation du film au Japon date de 1972.

5.P. 202, ligne 19. *Nihon no yoru tokiri*.

6.P. 202, ligne 21. Il s'agit d'une version sous-titrée.

7.P. 202, ligne 25. Judith Petersen, « A little-known Classic : *Night and Fog* in Britain » in Ewout van der Knaap (dir), *Uncovering the Holocaust, op. cit.*, p. 106-128.

8.P. 202, ligne 30. Ma traduction. Les pièces du dossier de censure britannique sont étudiées par Judith Petersen dans « A little-known Classic », *ibid.*

9.P. 202, ligne 33. *Ibid.*

10.P. 202, ligne 44. *Ibid.* Ma traduction.

11.P. 203, ligne 8. Cette version britannique écourtée, si elle a été conservée, mériterait plus ample examen : les plans incriminés étant montés pour l'essentiel dans la dernière partie du film, on imagine en effet que les coupes claires pratiquées dans la troisième bobine nécessitèrent un

réaménagement des sous-titres et de la bande musicale. La version intégrale fut rétablie pour l'édition du film en vidéo (voir Judith Petersen, *op. cit.*, p. 11).

12.P. 203, ligne 19. Voir notamment *Le Journal de Genève*, 5 septembre 1956.

13.P. 203, ligne 22. *Le Monde*, 5 septembre 1956 ; *Libération* 13 septembre 1956 ; *Le Journal de Genève*, *op. cit.*

14.P. 203, ligne 30. Lettre à Dauman, 28 avril 1960, Institut Lumière.

15.P. 204, ligne 14. Sur toute cette affaire, voir l'étude très complète de Jeffrey Herf, *Divided Memory. The Nazi Past in the Two Germanys*, *op. cit.*

16.P. 204, ligne 16. À l'issue du « procès », le conseiller d'Adenauer fut condamné à la prison à vie pour crimes contre l'humanité (*cf.* J. Herf, *op. cit.*, p. 184).

17.P. 204, ligne 24. Entretien de Buache, émission France Culture citée. Décrivant la séance de projection dans sa lettre à Dauman, Freddy Buache précise qu'il s'était fait traiter de « cryptocommuniste » ce qui, ajoutait-il, ne l'avait pas gêné tant il y était habitué (*op. cit.*).

18.P. 204, ligne 29. Les efforts de Buache et de Dauman ne furent pourtant pas vains : à l'issue de nouvelles démarches, les droits d'exploitation du film en Suisse furent négociés en janvier 1961.

19.P. 204, ligne 36. Lettre de Dauman à Youtkevitch, 27 février 1963, Institut Lumière.

20.P. 204, ligne 41. Ce point semble confirmé par les archives de la Filmoteka Narodowa de Varsovie où se trouvent recensés les détails de la distribution dans les salles d'exploitation polonaises ; aucune trace n'a pu être trouvée concernant une éventuelle exploitation commerciale de *Nuit et Brouillard* dans les années qui ont suivi sa réalisation.

21.P. 205, ligne 16. Lettre d'Édouard Muszka lue dans l'émission de France Culture citée.

22.P. 205, ligne 22. Dans une lettre à Argos du 25 juillet 1955, Henryk Matysiak (du Zwobid) « salue avec joie cette noble idée de réaliser un film sur les crimes de l'hitlérisme en Pologne », Institut Lumière.

23.P. 205, ligne 29. Je remercie Grzegorz Balski et Agata Zalewska de la Filmoteka Narodowa de Varsovie de m'avoir donné accès à la version polonaise de *Nuit et Brouillard* et Jean-Charles Szurek qui m'a fait bénéficier de ses compétences linguistiques en comparant les versions française et polonaise.

24.P. 206, ligne 2. Sur l'histoire du site, voir Jean-Charles Szurek, article cité et Annette Wieviorka, *Auschwitz, 60 ans après*, *op. cit.* ; sur le monument de Birkenau, voir James Young, *The Texture of Memory*, *op. cit.*, 1993.

25.P. 206, ligne 12. Hélène Liogier, « Le cinéma français en Espagne. 1939-1975 », thèse de doctorat de l'Université Grenoble II, 1998, p. 593. L'auteur explique qu'en mars 1968, *Nuit et Brouillard* fut soumis sans succès à la censure espagnole qui n'en autorisa pas l'exploitation commerciale (*ibid.* p. 544). Résultat de la censure à « plusieurs vitesses » en vigueur en Espagne, le film avait été interdit en 1961 dans le cadre du III^e concours international du cinéma documentaire de Bilbao mais il fut présenté peu de temps auparavant, pour une seule projection, au très franquiste ciné-club « Madrid » (*ibid.* p. 344 et p. 379). Remerciements à l'auteur.

26.P. 206, ligne 16. Dans le cadre de la « Semaine des Cahiers du Cinéma ». L'interdiction de *Nuit et Brouillard* s'inscrivait dans un ensemble de dispositions visant à proscrire « tout film faisant la moindre allusion » au nazisme ou au fascisme. Dans la programmation initialement prévue par l'équipe des *Cahiers* figurait également *Week End* (1967) de Jean-Luc Godard, interdit quant à lui pour « atteinte à la décence et aux bonnes mœurs ». Je remercie Sylvie Pierre de m'avoir communiqué ces informations.

27.P. 206, ligne 33. Lettre du 26 décembre 1956, archives du MAE, cabinet du ministre Christian Pineau, n° 36.

28.P. 206, ligne 38. Conformément à l'article 3 du décret du 17 septembre 1956 détaillant la réglementation sur les importations de films américains.

29.P. 207, ligne 1. Lettre du 29 décembre 1956 adressée à Daniel Mayer (Assemblée nationale), Institut Lumière.

30.P. 207, ligne 4. Né en 1918 en Éthiopie d'un père grec et d'une mère abyssinienne, Nico Papatakis s'est d'abord fait remarquer en France en dirigeant le fameux cabaret germanopratin « La Rose rouge » (où se produisent notamment Juliette Gréco et les frères Jacques). Sa réputation d'artiste sulfureux et révolutionnaire s'affirme lorsqu'il produit le fameux *Chant d'amour* de Jean Genet, court-métrage interdit par la censure. En 1963, il devait être à l'origine d'un nouveau scandale en réalisant lui-même, faute de candidat, l'adaptation filmée des *Bonnes* de Genet : le film *Les Abysses* doit, dans l'esprit de son réalisateur, servir d'allégorie pour évoquer l'insurrection du peuple algérien. En 1976, Papatakis réalisa *Gloria Mundi* consacré à la torture en Algérie.

31.P. 207, ligne 12. D'autant que la diffusion d'un film par la chaîne ouvrait des possibilités de revente auprès des stations dites « syndiquées », c'est-à-dire des stations indépendantes groupées pour la reprise de certains programmes. Lettre de Nico Papatakis à Anatole Dauman, 26 avril 1960, Institut Lumière

32.P. 207, ligne 16. Yates, qui a servi dans les Marines lors de la guerre de Corée, occupe depuis 1952, les fonctions de producteur et de correspondant pour NBC qui l'envoie « couvrir » de nombreux conflits armés. Il mourut dans l'exercice de ses fonctions, tué par balle à Jérusalem en juin 1967, lors du déclenchement de la Guerre des Six jours. En 1964, à l'âge de trente-quatre ans, il avait acquis une importante notoriété en produisant pour NBC, un documentaire fameux *-It's a Mad War-*, qui critiquait l'engagement militaire américain au Vietnam.

33.P. 207, ligne 22. Une seconde diffusion sur l'émetteur de New York eut lieu le 24 juillet.

34.P. 207, ligne 34. À ce jour, nul ne semble s'être encore penché sur cet étrange document, découvert en 2003 par un retraité de Floride et déposé au United States Holocaust Memorial Museum de Washington. C'est à la curiosité et à la générosité du chercheur américain Stuart Liebman que je dois d'en avoir pris connaissance.

35.P. 207, ligne 41. Pendant ses deux ans d'internement à Auschwitz, cette femme médecin gynécologue fut affectée au service du sinistre Mengele. En 1948, Gisela Perl publia ses mémoires sous le titre *I was a Doctor in Auschwitz*. À partir des années 1970, elle devait témoigner fréquemment devant les caméras (pour l'émission *World at War* notamment).

36.P. 208, ligne 9. Et de deux autres films britanniques également produits par le ministère de l'Information britannique : *London's Reply to Germany's False Claims* (1940) et *Christmas Under Fire* (1941). Il fit également à la même période sa première apparition dans un film de fiction, *The Big Blockade* produit par Ealing Studio. En 1947, Reynolds joue son propre rôle dans *Golden Earrings* de Mitchell Leisen, un film dont l'intrigue se situe dans l'Allemagne nazie, avec Marlene Dietrich interprétant une Tzigane au grand cœur. Le réalisateur Harry Watt qui travailla avec lui pendant sa période britannique affirma que Reynolds fut la « première star créée par le documentaire ». Voir Anthony Aldgate et Jeffrey Richards, *Britain Can Take It. The British Cinema in the Second World War*, Edinburgh University Press, 1986, rééd. 1994 (p. 120).

37.P. 208, ligne 11. *Ulica Graniczna aka Border Street*. Information fournie par S. Liebman que je remercie.

38.P. 208, ligne 30. Filmés chez eux, par deux caméras fixes, en une alternance de plans poitrine et de plans demi-ensemble. Il n'a pas été possible d'établir si ces entretiens furent filmés par l'équipe de Nocks ou bien, plus probablement, réutilisés depuis une source antérieure. À titre d'indice, on notera que Gisela Perl résidait à l'époque en Grande-Bretagne (information fournie par S. Liebman).

39.P. 208, ligne 36. Il ne s'agit là que d'un exemple parmi tant d'autres des « mésusages » et des décontextualisations des images, caractéristiques des productions audiovisuelles de l'époque et qui permettent d'évaluer en retour la rigueur du travail de documentation effectué par Resnais.

40.P. 210, ligne 17. Le « devenir archive » de *Nuit et Brouillard* avait commencé au même moment en RFA. En mars 1960, une société productrice de Cologne (Brevis-Film) qui préparait un

documentaire sur la « Nuit de Cristal » avait voulu négocier les droits de quatre séquences de *Nuit et Brouillard*. La commande portait indistinctement sur les plans d'archives (l'embarquement de Westerbork ; un plan d'entassement de cadavres) et sur les travellings couleurs (séquences devant les blocs d'Auschwitz et dans le crématoire de Majdanek). Mais ce premier essai de recyclage avait achoppé sur le prix de cession fixé par Dauman que Brevis-Film jugea exorbitant.

Échanges épistolaires entre Argos et Brevis-Film du 21 mars 1960 et du 4 avril 1960, Institut Lumière. Sur le recyclage des plans de *Nuit et Brouillard*, voir *supra*, chapitre 3.

41.P. 212, ligne 11. Ma traduction.

42.P. 212, ligne 18. La phrase introductive traduit assez fidèlement celle de Cayrol : « *These shots were taken a moment before an extermination.* »

43.P. 212, ligne 30. Traduction française reprise dans Rudolf Höss, *Le Commandant d'Auschwitz parle*, Paris, La Découverte, 1995, (réed. 2005, p. 183). Le passage entre crochets ne figure pas dans le commentaire de *Remember Us*.

44.P. 213, ligne 28. Ma traduction. Tous mes remerciements à Pietsie Feenstra qui m'a aidée à transcrire cette partie du commentaire.

45.P. 213, ligne 32. La référence à la Hongrie apparaît une première fois lorsque Reynolds évoque le destin tragique des combattants du ghetto de Varsovie dont l'appel à l'aide ne fut pas entendu : « Comme les combattants hongrois pour la liberté, le monde laissa périr les Juifs du ghetto de Varsovie. Ils moururent tous bravement dans la solitude et avec dignité. »

46.P. 213, ligne 42. Lettre de Papatakis à Dauman, 25 juillet 1960, Institut Lumière.

47.P. 214, ligne 15. Ma traduction.

48.P. 214, ligne 26. Peter Novick, *L'Holocauste dans la vie américaine*, Paris, Gallimard, 2001, p. 119-120 (trad. fr. par Pierre-Emmanuel Dauzat).

49.P. 215, ligne 2. *Ibid*, p. 166.

50.P. 215, ligne 10. Comme le note encore Peter Novick : « Si, de nos jours, le statut de victime est prisé, dans les années 1940 et 1950, il inspirait au mieux une pitié mêlée de mépris [...]. Rares étaient ceux qui voulaient se considérer comme des victimes, et plus rares encore ceux qui avaient envie d'être perçus comme tels par les autres » (p. 171). Les organisations juives américaines jugeaient ainsi plus opportun de célébrer le soulèvement héroïque des combattants du ghetto de Varsovie qui proposait une image jugée plus valorisante et édifiante de la communauté juive pendant la Seconde Guerre mondiale.

51.P. 215, ligne 12. Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

52.P. 215, ligne 18. Peter Novick, *op. cit.*, p. 188-189.

53.P. 215, ligne 28. Lettre de Dauman à Papatakis, 25 mars 1960, Institut Lumière. Dauman écrit à cet égard : « Il me paraît impossible que dans une ville qui réunit six millions de Juifs, on ne puisse trouver vingt mille pauvres dollars pour cette œuvre de commémoration inégalable entre toutes. »

54.P. 215, ligne 30. La situation aux États-Unis diffère en effet radicalement de celle de l'Europe : les survivants des persécutions nazies qui y ont émigré sont principalement des Juifs constituant diverses associations ou rejoignant les organisations juives déjà existantes. Il n'y a donc aux États-Unis aucun équivalent de l'Amicale de Mauthausen, de la FNDIRP ou du Réseau du souvenir.

55.P. 215, ligne 34. Lettre de Papatakis à Dauman, 27 juin 1960, Institut Lumière.

56.P. 215, ligne 35. Lettre du 29 juin 1960.

57.P. 215, ligne 38. Cette programmation, initiée par Amos Vogel (le patron du Cinema 16) fut en fait organisée par défaut en remplacement des *Statues meurent aussi*, retiré *in extremis* de l'affiche. Au cours de l'été 1960, *Nuit et Brouillard* avait également figuré au programme du cinéma Le New Yorker pour faire cette fois le « pendant » du *Triomphe de la volonté*, un curieux attelage qui permit peut-être aux spectateurs américains de repérer les citations du film de Riefenstahl dans le court-métrage de Resnais. Lettre de Nico Papatakis à Dauman, 26 avril 1960,

Institut Lumière. Voir également l'étude de Warren Lubline, « The Trajectory of *Night and Fog* in the USA » (in *Uncovering the Holocaust*, *op. cit.*, p. 149-164) qui étudie l'évolution sur plusieurs décennies de la réception américaine du film de Resnais.

58.P. 216, ligne 1. Lettres du 8 décembre 1960 et du 3 février 1961.

59.P. 216, ligne 3. Peter Novick, *op. cit.*, p. 146.

60.P. 216, ligne 8. Ces informations proviennent de l'étude de Nitzan Lebovic « An Absence with Traces : the Reception of *Nuit et Brouillard* in Israël », in *Uncovering Holocaust*, *op. cit.*, p. 86-105.

61.P. 216, ligne 20. *Ibid.*

62.P. 216, ligne 24. *Ibid.*

63.P. 216, ligne 26. *Ibid.*

64.P. 216, ligne 29. Selon l'étude de Levana Frenk citée par N. Lebovic, *ibid.*, p. 101. La version du court-métrage distribuée en Israël au début des années 1960 était celle établie par les Américains ; une version doublée en hébreu (dont l'étude reste à faire) fut réalisée par la suite, à une date non déterminée, qui pourrait coïncider avec la distribution plus large du film.

65.P. 216, ligne 40. D'après les transcriptions des audiences du procès consultées en langue française et anglaise au CDJC. Les neuf témoins choisis pour l'identification sont mesdames Salzberger et Kagan, messieurs Hoch, Aviel, Melkman, Ben-Zvi, Bakon, Chen et Aharon Hoter-Yishai.

66.P. 217, ligne 11. Dès l'annonce de l'arrestation d'Eichmann, l'ambassadeur d'Israël aux États-Unis a pris contact avec Symon Gould qui servit d'intermédiaire avec Argos. Dans un courrier du 3 février 1961, il invite Dauman, de manière pressante, à entrer en contact avec l'ambassadeur qui a exprimé le désir de le montrer « en rapport avec le procès Eichmann » (Institut Lumière).

67.P. 217, ligne 16. Cette communauté fut massacrée en décembre 1941. À l'époque du procès, Hausner ne dispose pas d'information sur l'auteur de ces prises de vues ainsi qu'il l'indique à l'audience.

68.P. 217, ligne 23. Haïm Gouri, *Face à la cage de verre. Le procès Eichmann, Jérusalem, 1961*, Paris, Éditions Tirésias, 1995, p. 142 (première parution sous le titre *La Cage de Verre*, aux éditions Albin Michel, en 1964).

69.P. 217, ligne 27. Décision prise lors de la soixant-huitième audience.

70.P. 218, ligne 2. Lors de la projection de ces images, Hausner annonce qu'il établira la « responsabilité directe » de l'accusé dans cette affaire. Sur la question liée au bûcher, le procureur reste évasif. À propos de Belsen, il répond qu'il n'attribue pas ces faits à l'accusé et à ses subordonnés : ces images, tournées par les « libérateurs », attestent en revanche l'état effroyable dans lequel ils découvrirent le camp.

71.P. 218, ligne 10. D'après une traduction établie par Alexander Allan. On remarquera que dans cette première version américaine, le traducteur élude la seule occurrence du mot juif : Stern, étudiant juif d'Amsterdam, devient « *Stern from Amsterdam* ».

72.P. 218, ligne 13. Robert S. Bird in *New York Herald Tribune*, 9 juin 1961.

73.P. 218, ligne 14. On s'étonnera que cette scène ait été retenue au montage puisque, tournée après-coup, elle tombait sous le coup des objections de Servatius.

74.P. 218, ligne 20. La séance de projection n'a été conservée que partiellement (voir *infra*, note 76). Leo Hurwitz travaillait pour le compte de la compagnie privée américaine Capital Cities Broadcasting Corporation (CCBC) à laquelle l'État d'Israël avait confié l'enregistrement vidéo du procès (le pays n'ayant pas encore son propre réseau de télévision). Pionnier du cinéma documentaire indépendant, fils d'immigrés juifs d'Europe de l'Est, Hurwitz a été l'un des principaux animateurs des trois groupements successifs de documentaristes américains, situés à l'extrême gauche de l'échiquier politique, The Workers' film (1930-1935), NYkino (1935-1937) et Frontier Film Group (1936-1942), y affirmant notamment son souci du racisme dont étaient

victimes les Noirs américains auxquels il consacra à nouveau son premier film de l'après-guerre (*Strange Victory*, 1948).

Les DVD des séances de projections m'ont été rapportés du Steven Spielberg Jewish Film Archive de Jérusalem par Annette Wieviorka que je remercie vivement.

75.P. 218, ligne 29. Ce montage fut effectué par Leo Hurwitz (selon le témoignage de son fils, Tom Hurwitz, recueilli par l'auteur, New York, 4 octobre 2006).

76.P. 218, ligne 43. Le contenu de ces bobines correspond à la fois :

— aux images qui apparaissent dans la séance de projection du 8 juin filmée par Hurwitz en champ-contrechamp (mais dont il manque une vingtaine de minutes correspondant à la partie centrale) ;

— aux descriptions fournies par la presse ;

— à l'énumération du contenu des bobines faite par Hausner pendant l'audience comme plus tard dans ses mémoires (Gideon Hausner, *Justice à Jérusalem. Eichmann devant ses juges*, Paris, Flammarion, 1966, p. 453-454).

77.P. 219, ligne 38. *The New York Times*, 28 mai 1961. Gilbert fut également appelé à témoigner lors du procès d'Eichmann.

78.P. 219, ligne 41. Lawrence Douglas, « Le film comme témoin » (traduction française de l'article « Film as Witness » paru dans le *Yale Law Journal*), in S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7, op. cit.*, p. 243). Cette étude pionnière est reprise et développée par l'auteur dans son ouvrage *The Memory of Judgment. Making Law and History in the Trials of the Holocaust, op. cit.*, chapitre 1, p. 11-37.

79.P. 220, ligne 15. *The New York Times*, 9 juin 1961 (ma traduction). Dans ses mémoires, Gideon Hausner relève lui aussi le désarroi des trois juges « rivés à leur fauteuil » : « Ils paraissent frappés de stupeur et pour la première fois depuis le début du procès, on put voir qu'ils avaient pleuré » (G. Hausner, *Justice à Jérusalem, op. cit.*, p. 454).

80.P. 220, ligne 19. *Face à la cage de verre, op. cit.*, p. 143-144.

81.P. 220, ligne 25. « Fatal rendez-vous », *op. cit.* Je remercie Jean-Louis Comolli de m'avoir communiqué ce texte.

82.P. 220, ligne 27. Les explications d'Hausner témoignent d'une connaissance en progression sur les images de la déportation et des camps ; sans doute trompé par le montage de *Nuit et Brouillard*, le procureur déclare toutefois que la séquence du bol de soupe (tournée par les Britanniques à Belsen) date de l'époque nazie.

83.P. 220, ligne 43. *Face à la cage de verre, op. cit.*, p. 143.

84.P. 221, ligne 10. Peut-être est-ce à cette tâche minutieuse qu'il se livre un instant pendant la projection, rompant sa pose impassible, pour prendre consciencieusement des notes à l'occasion d'un changement de bobines.

85.P. 221, ligne 14. Ainsi que les plans soviétiques sur la libération d'Auschwitz (il semble s'agir d'une des versions de *Chronique de la libération d'Auschwitz*), les séquences sur Westerbork et celles de Liepaja.

86.P. 221, ligne 19. Contrairement à la séance de projection du 8 juin, le projectionniste a lui aussi négligé de porter une cravate.

Interrogé sur cet enregistrement, l'opérateur Emil Knebel (qui fit partie de l'équipe de tournage) se souvient d'avoir été convoqué en soirée pour filmer « hors audience » cette séance à laquelle Eichmann assista vêtu différemment des autres jours ; l'assistant-producteur Alan Rosenthal rapporte quant à lui qu'Eichmann – en raison de sa tenue décontractée – avait été très contrarié par la présence surprise des caméras (Knebel a été interrogé à ma demande par Stewart Tryster que je remercie ; le témoignage de Rosenthal provient de son intervention au colloque « Antisemitism & Prejudice in the Contemporary Media » organisé du 18 au 20 février 2003 par le Vidal Sasson International Center for the Study of Antisemitism).

En fait, le seul indice non concordant réside dans cette phrase de Haïm Gouri concluant son compte rendu de la soixante-dixième audience :

« Au fait, j'ai appris qu'il était mécontent, aujourd'hui. Sachant qu'il s'agissait d'une audience à huis clos, Eichmann était venu en chandail, sans cravate. L'audience terminée, il reprocha à ses géoliers de ne pas l'avoir averti que les journalistes seraient présents à la projection des films ; il aurait mis, leur dit-il, le complet sombre qu'il porte tous les jours » (*Face à la cage de verre, op. cit.*, p. 144).

Haïm Gouri aurait-il assisté à une séance de pré-visionnage et confondu les deux séances ? Je n'ai pu percer ce mystère.

87.P. 221, ligne 21. Autant qu'on puisse en juger à partir de l'enregistrement filmé, le dispositif d'éclairage n'a pas été maintenu à l'identique pour la projection à huis clos du 8 juin 1961 devant la Cour.

88.P. 221, ligne 22. Quatre caméras avaient été installées dans la salle d'audience, dissimulées derrière des cloisons, de manière à ne pas perturber les débats. Les opérateurs étaient dirigés par Hurwitz depuis sa régie (installée dans un autre bâtiment de la rue et reliée à la salle d'audience par un câble) d'où il contrôlait les images sur quatre écrans moniteurs et donnait des instructions pour le choix des angles et des valeurs de plans. Suivant le procédé du « tourné-monté », le cinéaste choisissait en direct celle des quatre caméras dont les images seraient enregistrées (voir à ce sujet Jeffrey Shandler, *While America Watches. Televising the Holocaust*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 81-132 ; Rony Brauman, Eyal Sivan, *Éloge de la désobéissance. À propos d'« Un spécialiste » Adolf Eichmann*, Paris, Éditions Le Pommier-Fayard, 1999, p. 35-47 ; Alan Rosenthal, *Jerusalem, Take One ! Memoirs of a Jewish Filmmaker*, Southern Illinois University Press, 2000, p. 65-87).

89.P. 221, ligne 26. Les images projetées sont filmées plein cadre ; Hurwitz effectue toutefois quelques plans en biais de trois quarts sur l'écran de projection qui décentre la vision et intègre dans le plan le faisceau lumineux du projecteur.

90.P. 221, ligne 36. Les plans d'Hurwitz sur Eichmann durent, pour la plupart, entre cinq et vingt secondes et ceux sur l'écran entre 8 et 20 secondes. Les plans plus longs sont compris entre trente et cinquante secondes. L'analyse de cet enregistrement m'a été facilitée par les outils conçus par l'équipe de l'IRI (Institut de Recherche et d'Innovation du Centre Pompidou). Je remercie particulièrement Bernard Stiegler et Xavier Sirven.

Chapitre 15

DÉPLACEMENTS DES REGARDS : L'INSTITUTION SCOLAIRE

1.P. 223, ligne 10. Serge Daney, « Le Travelling de *Kapo* », *Trafic* n° 4, automne 1992.

2.P. 224, ligne 12. Lettres de Paul Arrighi à Resnais et Cayrol en date du 4 janvier 1956. Réseau du souvenir, AN 72AJ2160.

3.P. 224, ligne 17. L'Association nationale des Familles de Résistants et d'Otages morts pour la France ; l'ADIF ; l'UNADIF ; l'Amicale nationale des Prisonniers politiques du camp de Flossenbürg ; l'Amicale d'Auschwitz, etc.

4.P. 224, ligne 19. Litige concernant la distribution pour des projections non commerciales, Institut Lumière.

5.P. 224, ligne 22. Il y fut projeté avec deux autres courts-métrages : *La Rose et le Réséda* d'André Michel (qui fut très souvent couplé avec *Nuit et Brouillard*) et *Guernica* d'Alain Resnais.

6.P. 224, ligne 25. Archives du Réseau du souvenir, AN 72AJ2157.

7.P. 224, ligne 40. Texte de Martin-Chauffier, « Journée du souvenir 1959 », Réseau du souvenir, AN 72AJ2160.

8.P. 225, ligne 7. Discours de Rennes, *op. cit.*, AN 72AJ2157.

9.P. 225, ligne 16. Déclaration de Marc Zamanski lors de l'Assemblée générale du Réseau du 29 février 1964, AN 72AJ2147.

10.P. 225, ligne 23. Déclaration du Père Riquet, Assemblée générale du 15 février 1958, *ibid.*

11.P. 225, ligne 28. Deux contrats sont signés, l'un au stade du montage financier (27 juin 1955), l'autre après l'achèvement du film (24 janvier 1956). Archives du CNDP communiquées par Jacques Beaujean que je remercie.

12.P. 225, ligne 38. Dimanche 24 avril 1960 (RTF, à 22 h 55) film précédé d'une présentation de Raymond Triboulet ; dimanche 30 avril 1961 (RTF, à 22 h 15, à la suite du *Père tranquille*). Le dimanche 26 avril 1964, la chaîne programma le court-métrage de Jean Cayrol *On vous parle* ; en 1967, ce fut le tour du controversé *Kapo* de Gillo Pontecorvo (30 avril 1967 à 20 h 44) puis du *Journal d'Anne Frank* de George Stevens (27 avril 1969, dans le cadre des *Dossiers de l'écran*). *Nuit et Brouillard* fut diffusé sur FR3 les dimanches 27 avril 1975 (à 20 heures) et 29 avril 1979 (à 21 h 35). Informations recueillies à l'Inathèque de France. Je remercie Christine Barbier-Bouvet et Jean-Michel Briard pour leur aide.

13.P. 225, ligne 40. Même le ministre Edmond Michelet trouve le temps de présenter *Nuit et Brouillard* à la demande du curé de St François d'Assise en avril 1958 ; le père Pézeril projette *Nuit et Brouillard* pour le Carême afin de méditer sur le « sens chrétien de la miséricorde » et de mobiliser les paroissiens qui désertent son lieu de culte... (archives du Centre d'études Edmond Michelet, lettres du Curé de St François d'Assise, Paris XIX^e, 7 février 1958 et 15 avril 1958).

14.P. 226, ligne 14. Article publié par le « Bulletin d'études et d'information » des éditions Hachette, n° 3, 1963-1964 portant comme titre « *Hitler connait pas*. Si les jeunes ignorent ce que furent la Résistance, la Déportation, la Libération, à qui la faute ? », archives du CHDGM, AN 72AJ310.

15.P. 226, ligne 24. Henri Michel, « Rapport sur l'enseignement de la Résistance et de la Déportation », février 1962, *ibid.*

16.P. 227, ligne 4. Archives du MAE, série relations culturelles. Sous série : Cabinet du directeur général, n° 27.

17.P. 227, ligne 12. Au près des jeunes spectateurs, le dispositif d'alerte fonctionna parfois dans un esprit plus conforme au souhait initial des auteurs du film. En novembre 1972, Henri Michel reçoit le rapport d'un enseignant à l'École de guerre de Bruxelles qui a montré le film à ses élèves et leur a demandé de consigner leurs réactions par écrit. Un tiers de ces jeunes spectateurs fait allusion à l'actualité et engage la question des responsabilités au Vietnam, au Biafra, et même au Congo belge où des parachutistes venaient de « s'illustrer » par l'usage de la torture. Archives du CHDGM, AN 72AJ310.

18.P. 227, ligne 31. L'article 4 du contrat du 24 janvier 1956 autorisait le ministère de l'Éducation nationale à « faire tirer, du film », s'il l'estimait nécessaire, « un court-métrage destiné à l'enseignement » : les sociétés productrices s'engageaient « à prendre à leur charge les frais techniques de montage et de sonorisation de cette version écourtée. Il était prévu que ce « film pédagogique », version courte de *Nuit et Brouillard*, serait « la propriété pleine et entière de l'État » (archives du CNDP).

19.P. 227, ligne 41. Olivier Lalieu, « L'invention du devoir de mémoire », *op. cit.*

20.P. 227, ligne 44. Lettre d'A. Dauman à Christine Ragoucy, 9 novembre 1987, archives du CNDP.

21.P. 228, ligne 7. *Télescope*, n° 10, 7 mai 1992, numéro spécial : « Le CNDP sur FR3 : *Nuit et Brouillard*, pas de non-lieu pour la mémoire ».

22.P. 228, ligne 13. Archives du CNDP.

23.P. 228, ligne 17. Cité par Claudine Drame, « Les représentations du génocide et des crimes de masse nazis dans le cinéma en France 1945-1962 : contribution à l'étude de la formation d'une mémoire », mémoire de DEA (dir. Pierre Nora), EHESS, 1992, p. 51.

24.P. 228, ligne 20. Contrats du 21 mai 1992 et 24 août 1992, archives du CNDP.

25.P. 228, ligne 40. TF1, JT de 13 heures, 4 mars 1988. Antenne 2, JT du 11 mai 1992, (Midi 2 et 20 heures).

26.P. 229, ligne 3. À partir des années 1980, dans certains sujets des journaux télévisés consacrés au négationnisme, les images de la libération des camps de concentration de l'Ouest (dont certaines se trouvent dans *Nuit et Brouillard*) sont utilisées de manière aporétique comme des preuves opposables aux allégations des négateurs. Voir à ce sujet Sylvie Lindeperg « Scénarisation du négationnisme par la télévision française : les temps et logiques d'un média », in *French Television*, sous la direction de Lucy Mazdon, *French Cultural Studies*, octobre 2002, p. 259-280.

27.P. 229, ligne 7. Darquier avait notamment déclaré à *L'Express* qu'à Auschwitz « on n'avait gazé que les poux ». *Aujourd'hui Madame*, Antenne 2, 17 novembre 1978, 14 h 04.

28.P. 229, ligne 11. TF1, 16 mai 1987 (à partir de 22 h 09). Pour cette diffusion Dauman a cédé gratuitement les droits (lettre de Dauman à Christine Ragoucy, 9 novembre 1987, archives du CNDP). Depuis la diffusion de 1992 sur FR3, *Nuit et Brouillard* a été de nouveau rediffusé sur FR3 le 9 mai 1997 (à 00 h 32 ; version « dite intégrale » cf. *supra*) et le 10 janvier 2001 (à 00 h 16) ; sur FR2 le 14 janvier 2005 (à 23 h 49), sur Arte le 24 octobre 2006 (à 00 h 35). Inatèque de France.

Les élus ne sont pas en reste : le 5 juin 1987, la ville de Montpellier organise une projection de *Nuit et Brouillard* pour mille huit cents scolaires parmi lesquels des lycéens, des collégiens mais également de jeunes élèves de CM1 et CM2... Georges Frêche, le député-maire socialiste de la ville, qui en a pris l'initiative, déclare à cette occasion : « On n'est jamais assez jeune pour découvrir la dignité et l'honneur » (in *Midi Libre*, 6 juin 1987, cité par Claudine Drame, « Les représentations du génocide et des crimes de masse nazis dans le cinéma », *op. cit.*, p. 52).

29.P. 229, ligne 16. Dans un article sur *Nuit et Brouillard* paru dans *Demain* (31 mai 1956), un photogramme du film était ainsi légendé : « Vous n'avez pas le droit de détourner les yeux », allusion à un film sur la guerre d'Espagne dans lequel le commentateur prononce cette phrase sur l'image d'une infirmière occupée à panser une horrible plaie. Ce slogan fut repris par la suite dans les actualités anglo-saxonnes consacrées à la libération des camps.

30.P. 229, ligne 21. À 00 h 02 sur TF1 ; 23 h 15 sur A2 ; 0 h 32 sur FR3.

31.P. 229, ligne 26. Série documentaire tournée au collège Garcia Lorca de Saint Denis (je remercie Michèle Lagny de me l'avoir signalée et communiquée).

32.P. 229, ligne 43. Sur ces questions voir notamment : *L'Holocauste dans les programmes scolaires : un point de vue européen*, Éditions du Conseil de l'Europe, 1999 ; Jean-François Forges, *Éduquer contre Auschwitz. Histoire et mémoire*, Paris : ESF, Paris, 1997 ; « Sur la pédagogie de la Shoah », *Le Débat*, n° 96 septembre-octobre 1997 ; *Entre mémoire et savoir : l'enseignement de la shoah et des guerres de décolonisation*, Rapport de recherche de l'équipe de l'Académie de Versailles, INRP, 2000-2003.

Sur les pratiques pédagogiques autour de *Nuit et Brouillard*, voir notamment l'article de Michel Montagne publié dans *Télescope*, n° 10, 7 mai 1992 et le dossier élaboré par René Vieu, « Aborder *Nuit et Brouillard* en classe » (en ligne sur le site du CNDP : <http://www.cndp.fr>).

33.P. 230, ligne 12. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* du 5 juillet 1956 ; *Welt der Arbeit*, 5 avril 1957 ; *Vorwärts*, 15 mars 1957.

34.P. 230, ligne 17. Jörg Frieß rapporte qu'à l'occasion de ces incidents, cinquante nouvelles copies furent tirées par la Bundeszentrale für Heimatdienst (équivalent du CNDP) in « Das Blut ist geronnen », *op. cit.*, p. 47, n° 38.

35.P. 230, ligne 18. La première ayant eu lieu dès le 18 avril 1957 à la télévision bavaroise. À propos de cette diffusion allemande, Alfred Grosser évoque « le choc produit par le passage à la télévision, un dimanche matin de Pâques, de la bouleversante évocation d'Alain Resnais », in *Le Crime et la mémoire*, Paris, Flammarion, 1989, p. 120. Une lettre, à Christian Pineau, du Consul

général de France à Munich, Robert de Nerciat (23 avril 1957) évoque les réactions à cette diffusion :

« La presse munichoise rend compte de la représentation à la télévision bavaroise, le jeudi de la Semaine sainte, du film *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais et la critique se montre bien loin d'être favorable. En effet, un journal comme la *Süddeutsche Zeitung* [grand quotidien d'information du sud de l'Allemagne] rapporte les commentaires tenus à ce sujet par le Journal-programme de Radio-Télévision pour le Land, qui déclare qu'après avoir vu le film on peut se poser la question de savoir à qui incombe la faute des terribles incidents relatés dans *Nuit et Brouillard*.

La citation de cette controverse correspond assez bien aux actuelles tendances de la *Süddeutsche Zeitung* qui, depuis quelques temps, perd rarement une occasion de faire preuve à notre égard des points de vue généralement hostiles aux anciens Alliés et à la politique occidentale du Chancelier Adenauer. » (MAE, Série Europe 1944-1969, sous-série Questions culturelles, carton 1219).

36.P. 230, ligne 36. Recueil de presse de l'Institut Lumière. Sous le titre « "Nacht und Nebel", nicht für Schulen », l'article de la *Süddeutsche Zeitung* (3 mai 1957) est entièrement consacré à cette question.

37.P. 230, ligne 38. Le film reçoit en effet, à la mi-novembre 1956, un visa d'exploitation avec interdiction aux moins de seize ans ; il est par ailleurs gratifié du « *Prädikat besonders wertvoll* », un label qui signale les œuvres ayant une valeur particulière.

38.P. 231, ligne 10. Cf. Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, *op. cit.*, p. 523.

39.P. 231, ligne 11. Habbo Knoch, *ibid.*, p. 523-524 ; Martina Thiele, *op. cit.*, p. 198-199.

40.P. 231, ligne 16. Andréa Lauterwein, *Essai sur la mémoire de la Shoah en Allemagne fédérale*, *op. cit.*, p. 88.

41.P. 231, ligne 23. Rapport cité par Peter Dudek, *Zur Pädagogischen Verarbeitung des Nationalsozialismus*, repris et traduit par A. Lauterwein, *ibid.*, p. 73.

42.P. 232, ligne 3. *Ibid.*, p. 74.

43.P. 232, ligne 23. Michael Schneider *Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder die melancholische Linke*, Damstadt, Luchterhand, 1981, cité par Pierre-Yves Gaudard in *Le Fardeau de la mémoire*, *op. cit.*, p. 99.

44.P. 232, ligne 27. Cette logique d'interpellation fut parfois plus précoce. Interviewé en 1960 dans *Cinq colonnes à la une*, Paul Schallück (voir *supra* chapitre 11), qui avait coutume de présenter *Nuit et Brouillard* à des étudiants allemands, évoque l'une de ces projections au cours de laquelle un jeune homme se leva pour dire : « Nous ne pourrions plus jamais croire à la génération plus vieille parce qu'elle nous a caché ce qui s'est passé. » « Sous l'impression de cette question passionnée », un « assez vieil homme s'est levé » à son tour pour déclarer : « Oui, vous avez raison : je me sens coupable ». Paul Schallück ajoute qu'il n'a quant à lui jamais appartenu au parti nazi mais qu'il a fait quelque chose de pire encore puisqu'il fut « indifférent ». (*Cinq colonnes à la une*, émission diffusée le 1^{er} juillet 1960 dans le cadre d'un reportage intitulé « Vingt ans après : les Allemands »), Inathèque de France.

45.P. 232, ligne 43. Régine Robin, *Berlin chantiers*, *op. cit.*, p. 71-72.

46.P. 233, ligne 12. Émission de France Culture citée.

47.P. 233, ligne 41. Cité par Pierre-Yves Gaudard in *Le Fardeau de la mémoire*, *op. cit.*, p. 152.

48.P. 234, ligne 29. Qui n'existe ni dans la version française originale ni dans les premières copies ouest-allemandes.

49.P. 234, ligne 33. Successeur de la Bundeszentrale für Heimatdienst. Entre 1996 et 2000, le Centre mit en circulation mille cinq cents copies vidéo de *Nuit et Brouillard* pour des diffusions à but pédagogique (cf. Ewout van der Knaap, *op. cit.*, p. 78).

50.P. 234, ligne 37. Cette liste est consultable sur le site de la Bundeszentrale für politische Bildung (<http://www.bpb.de>). Information communiquée par Matthias Steinle, que je remercie.

Chapitre 16
LA CONSTRUCTION
DU REGARD CINÉPHILE

1.P. 235, ligne 8. Cette première exclusivité qui débuta le 22 mai 1956, dura cinq mois et réalisa plus de huit millions de recettes en salle (lettre d'A. Dauman à M. Enoch, 26 novembre 1957), Institut Lumière.

2.P. 235, ligne 16. « Il reste à admirer sans réserve *Nuit et Brouillard* », écrit André Bazin dans *Radio-Cinéma-Télévision*, 9 février 1956.

3.P. 235, ligne 23. *L'Humanité*, 1er février 1956.

4.P. 235, ligne 25. *Le Parisien*, 24 mai 1956.

5.P. 235, ligne 27. *La Croix*, 27 mai 1956.

6.P. 236, ligne 6. *Arts*, 22 février 1956.

7.P. 236, ligne 8. *Positif*, n° 16, mai 1956.

8.P. 236, ligne 13. *Arts*, 12 avril 1956.

9.P. 236, ligne 20. *Cahiers du Cinéma*, n° 59, mai 1956.

10.P. 236, ligne 35. *France Observateur*, 24 mai 1956.

11.P. 236, ligne 40. *Positif*, n° 16, mai 1956.

12.P. 237, ligne 2. *Cahiers du Cinéma*, n° 56, février 1956.

13.P. 237, ligne 12. Entré comme critique aux *Cahiers* en 1956 à l'âge de dix-neuf ans.

14.P. 237, ligne 18. Les plans tournés par le soldat Fuller sont montés et commentés par le cinéaste dans les deux versions du film d'Emil Weiss : *Falkenau, vision de l'impossible – Samuel Fuller témoigne* (1988) et *Falkenau, Samuel Fuller témoigne* (2004). En 1958, dans *Verboten ! (Ordres secrets aux espions nazis)*, 1958), Fuller réintroduit les images des camps au cœur de la fiction : il y reconstitue la séance du procès de Nuremberg du 29 novembre 1945, au cours de laquelle fut projeté le film *Nazi Concentration Camps* (au sujet de *Verboten !* voir S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7*, *op. cit.*, p. 258-260). Dans *The Big Red One (Au-delà de la gloire)*, 1980), Samuel Fuller revient sur son expérience de soldat et consacre une longue séquence à l'arrivée à Falkenau.

15.P. 237, ligne 26. Luc Moullet, « Sam Fuller sur les brisées de Marlowe », in *Cahiers du Cinéma*, n° 93, mars 1959.

16.P. 237, ligne 28. Antoine de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, p. 201.

17.P. 237, ligne 33. *Cahiers du Cinéma*, n° 97, juillet 1959.

18.P. 237, ligne 37. Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 206.

19.P. 237, ligne 40. Il s'agit très probablement du documentaire de Félix Podmanitzky (RFA, 1958) qui sortit en France en avril 1959.

20.P. 238, ligne 13. La scène se déroule dans les séquences de l'aéroport : Charlotte entre dans le cinéma Publicis Orly, sous l'intercession d'une affiche représentant Alfred Hitchcock. Après le lever de rideau, Godard montre à l'écran l'amorce du premier travelling vertical de Resnais. Puis, tandis que la longue phrase inaugurale de Cayrol se poursuit en *off*, la caméra revient sur Charlotte et son amant, assis en fond de salle. Par un dernier retour sur l'écran, Godard procède alors à un bref « remontage » de *Nuit et Brouillard* : alors que la première phrase de Cayrol, initialement placée sur les premiers travellings, se poursuit puis s'achève, il insert la fin du plan sur la chambre du *kapo* suivi par la photographie de la villa du commandant, qui se trouvent par là-même désynchronisés par rapport au texte et déplacés dans l'économie du montage.

21.P. 238, ligne 34. *Cahiers du Cinéma*, n° 120, juin 1961.

22.P. 239, ligne 33. Jean-Michel Frodon, texte d'une conférence prononcée à New York University, le 7 octobre 2002. Je remercie l'auteur de me l'avoir communiqué et d'avoir enrichi ce chapitre par sa relecture attentive.

23.P. 239, ligne 37. Serge Daney, *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, POL Éditeur, 1994, p. 54.

24.P. 240, ligne 2. *Ibid*, p. 53.

25.P. 240, ligne 9. Serge Daney, « Le Travelling de *Kapo* », *Trafic*, n° 4, *op. cit.*

26.P. 240, ligne 10. Daney cite en effet et reprend lui aussi à son compte la formule de Jean Louis Schefer dans *L'Homme ordinaire du cinéma*, Éditions Gallimard/Cahiers du Cinéma, 1980.

27.P. 240, ligne 17. *Trafic*, n° 4, *op. cit.*

28.P. 240, ligne 29. Sur le tournage de G. Stevens voir *D-Day to Berlin-1944 (La Marche des Héros)*, 1945/1985 et les deux versions du film d'Emil Weiss (*op. cit.*). Ces films sont analysés par Laurent Le Forestier dans son article « Fuller à Falkenau : l'impossible vision ? » in *1895*, revue de l'AFRHC, n° 47, décembre 2005, p. 184-193.

29.P. 240, ligne 33. *Trafic*, n° 4, *op. cit.*

30.P. 241, ligne 8. Conférence de J.-M. Frodon, *op. cit.*

31.P. 241, ligne 30. S. Daney, *Persévérance, op. cit.*, p. 53.

32.P. 241, ligne 35. « Le travelling de *Kapo* » in *Trafic, op. cit.*

33.P. 242, ligne 6. Élisabeth Gille, *Le Mirador*, Stock, 2000, p. 313.

34.P. 242, ligne 11. Témoignage d'H. Ostrowiecki, in *La Marche du siècle* : « Il y a cinquante ans, la rafle du Vél'd'Hiv », FR3, 10 juin 1992 (cité par C. Drame, « Les représentations du génocide et des crimes de masse nazis... », *op. cit.*, p. 49).

35.P. 242, ligne 14. Voir également les propos tenus sur *Nuit et Brouillard* par l'écrivain et critique littéraire Serge Koster (*Trou de mémoire*, Paris, Éditions Critérium, 1991), cité par Vincent Lowy, *L'Histoire infilmable, op. cit.*, p. 138.

36.P. 242, ligne 18. François Maspero, *Les Abeilles et la guêpe*, Paris, Seuil, 2002, p. 29.

37.P. 242, ligne 23. Une génération dont la parole fut, selon Maspero, doublement confisquée (*op. cit.*, p. 30-31).

38.P. 242, ligne 31. Claude Lanzmann in Michel Deguy (dir.), *Au sujet de Shoah. op. cit.*, p. 10.

39.P. 242, ligne 42. Claude Lanzmann, *op. cit.*, p. 10.

40.P. 243, ligne 1. Serge Daney, in « Le travelling de *Kapo* », à propos du « cinéma rétro » des années 1970, *op. cit.*, p. 11.

41.P. 243, ligne 6. Michel Deguy « Une œuvre après Auschwitz », in *Au sujet de Shoah, op. cit.*, p. 30.

42.P. 243, ligne 10. Michel Deguy, *op. cit.*, p. 41.

43.P. 243, ligne 14. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire, op. cit.*, p. 7, cité par Annette Wieviorka in *Auschwitz, 60 ans après, op. cit.*, p. 20.

44.P. 243, ligne 21. Annette Wieviorka, « Histoire, éthique et Seconde Guerre mondiale », in *Science et éthique*, Centre d'études Edmond Michelet, Brive, 2003, p. 34.

45.P. 243, ligne 25. *Ibid.*

46.P. 243, ligne 31. Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor. Histoire juive et mémoire juive*, Paris, La Découverte, 1984, p. 60.

47.P. 243, ligne 33. *Ibid.*

ÉPILOGUE

1.P. 245, ligne 15. Mémoires d'Olga Wormser-Migot, archives privées. Sauf indications contraires, les documents cités plus bas proviennent de ce même fonds d'archives. Sur le rôle de

« messagère » d'Olga dans la rencontre entre Resnais et Duras, voir Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 339.

2.P. 245, ligne 21. Dans ses mémoires, Olga confesse qu'au moment du procès des *Lettres françaises* contre Kravtchenko et du procès contre David Rousset, elle a, en dépit des avertissements de Jacques Monod, suspecté les mobiles de l'auteur de *l'Univers concentrationnaire* et de sa commission d'enquête.

3.P. 246, ligne 12. *Le Monde*, 12 juillet 1956, p. 8.

4.P. 246, ligne 29. Lettre d'H. Michel à A. Dauman, 31 mai 1960, Institut Lumière.

5.P. 246, ligne 31. Dauman à Michel, lettre du 9 juin 1960 ; Michel à Dauman, lettre du 16 juin 1960, Institut Lumière.

6.P. 246, ligne 44. Lettre du 25 janvier 1960, Institut Lumière.

7.P. 247, ligne 2. Lettre d'Alain Resnais, 25 janvier 1960 et 27 février 1960 à Lifchitz, Institut Lumière.

8.P. 247, ligne 2. Archives Cayrol, IMEC. Lettre du 5 avril 1960 à M. Valley, Amicale des déportés de Mauthausen.

9.P. 247, ligne 13. Procès-verbal de l'AG du 4 février 1956, archives du Réseau du souvenir, AN 72AJ2147.

10.P. 247, ligne 29. Lettre du 12 juillet 1960, Institut Lumière.

11.P. 247, ligne 32. Lettre du 12 juillet 1960 : « Agent P2 des Forces Françaises Combattantes », « Membre de l'Union nationale des évadés de guerre, Croix de guerre, Croix de Combattant volontaire de la Résistance ».

12.P. 247, ligne 42. Lettre de Gilbert Dreyfus (26 juillet 1960) ; de M-E Nordmann-Cohen (6 août 1960) ; du CNC (17 août 1960), Institut Lumière.

13.P. 247, ligne 43. Tout comme devait s'enliser, pour d'autres raisons, l'édition en disque de la musique d'Eisler, preuve que chaque composante de l'œuvre *Nuit et Brouillard*, par sa qualité, faisait l'objet d'un vif intérêt.

14.P. 248, ligne 1. Selon l'expression de Dauman dans une lettre à Cayrol, 19 août 1960, archives de l'IMEC.

15.P. 248, ligne 10. Dans le cadre notamment du Mouvement de la Paix et des rencontres faites par l'intermédiaire de son beau-frère Pignon. C'est elle notamment qui contacte et choisit les peintres et sculpteurs pour l'exposition de Rennes.

16.P. 249, ligne 2. Procès-verbal de l'AG, 3 avril 1965, archives du Réseau du souvenir, AN 72AJ2147.

17.P. 250, ligne 9. Selon l'usage, la thèse principale est imprimée en 1968 aux PUF (*Le Système concentrationnaire nazi, op. cit.*) ; la thèse complémentaire est ronéotée.

18.P. 250, ligne 39. *Le Monde*, 30 août 1973.

19.P. 251, ligne 11. Lettre du 9 février 1970, archives privées d'Olga Wormser.

20.P. 251, ligne 33. Il s'agit de l'ouvrage *L'Hitlérisme et le système concentrationnaire*, Paris, PUF, 1967.

21.P. 252, ligne 2. *Le système concentrationnaire, op. cit.*, p. 10.

22.P. 252, ligne 11. *Ibid*, p. 11.

23.P. 252, ligne 15. *Ibid*, p. 12.

24.P. 252, ligne 22. *Ibid*, p. 541.

25.P. 252, ligne 25. Une chambre à gaz provisoire, pouvant tuer de cent cinquante à cent quatre-vingts personnes à la fois, a été installée à Ravensbrück au début de l'année 1945. La date la plus probable de sa mise en fonctionnement est le 8 février. Le nombre des femmes assassinées, pour la plupart âgées ou malades, pourrait être d'environ quatre mille, dont la moitié de femmes juives. Ces indications proviennent de l'ouvrage de Bernhard Strebel, *Ravensbrück. Un complexe concentrationnaire*, préface de Germaine Tillion, Paris, Fayard, 2005 pour la traduction française.

26.P. 252, ligne 33. « Olga Wormser-Migot, une historienne de la déportation », *Le Monde*, 8 août 2002. François Delpech fait une analyse similaire dans *Historiens et géographes* (n° 273, mai-juin 1979).

27.P. 253, ligne 7. *Le système concentrationnaire*, *op. cit.*, p. 12-13.

28.P. 253, ligne 25. *Ibid.*, p. 28.

29.P. 253, ligne 28. Dans son article de la *RHDGM* (n° 15-16, *op. cit.*) Germaine Tillion évoque pour sa part avec tact et finesse quelques erreurs des témoins ayant conduit à la surévaluation du nombre de déportées dans un convoi de Paris à Ravensbrück : « Cette addition n'est d'ailleurs nullement le fruit d'une invention, mais celui d'une contamination d'images. Tout se passe comme si la mémoire, tel un appareil photographique, avait enregistré des clichés qu'elle superpose ensuite, pour les projeter tous ensemble sur l'écran du souvenir » (p. 34).

30.P. 254, ligne 7. *Bulletin intérieur de l'amicale des déportés et familles de Mauthausen*, n° 146, septembre 1969, p. 2.

31.P. 254, ligne 17. Lettre du 9 juin 1969.

32.P. 254, ligne 27. Lettre du 10 juin 1969.

33.P. 255, ligne 9. Association nationale des anciennes Déportées et Internées de la Résistance.

34.P. 255, ligne 20. *Voix et Visages*, Bulletin bimestriel de l'ADIR, janvier-février 1969 n° 117. Je remercie l'ADIR de m'avoir communiqué les numéros du bulletin.

35.P. 255, ligne 38. Ce passage de *Ravensbrück* est livré en primeur, avant parution, dans un numéro de *Voix et Visages* de novembre-décembre 1972, n° 135.

36.P. 256, ligne 14. Additif publié et commenté dans *Le Bulletin de l'Amicale de Mauthausen* (n° 169, décembre 1973) et dans *Voix et Visages* (n° 141, janvier-février 1974).

37.P. 256, ligne 41. *Voix et Visages*, bulletin n° 141, janvier-février 1974.

38.P. 257, ligne 29. Car, comme l'écrit Nadine Fresco, le papier à en-tête est son « péché mignon », N. Fresco, « Les redresseurs de mort », in *Les Temps modernes*, n° 407, juin 1980.

39.P. 257, ligne 36. Valérie Igounet, *Histoire du négationnisme en France*, Seuil, 2000, p. 211-212. La lettre circulaire est ainsi formulée : « Puis-je me permettre de vous demander votre sentiment personnel, sur un point particulièrement délicat de l'histoire contemporaine : les chambres à gaz hitlériennes vous semblent-elles un mythe ou une réalité ? »

40.P. 258, ligne 7. Précédé de quelques jours par l'article du quotidien *Le Matin* (16 novembre 1978) reproduisant quelques extraits d'un entretien avec Faurisson, cf. Valérie Igounet, *op. cit.*, p. 222.

41.P. 258, ligne 9. Sur l'usage de cette citation, voir Nadine Fresco, *op. cit.* La citation d'Olga Wormser-Migot est référencée en note comme caution scientifique ; la seconde ne l'est pas, elle est empruntée au titre de la brochure négationniste de Thies Christophersen, fondateur d'une publication néo-nazie.

42.P. 258, ligne 12. Le 24 septembre 1974, au domicile d'Olga Wormser-Migot.

43.P. 258, ligne 15. Le 6 août 1977 en effet, alors que *Le Monde* refuse de publier l'article de Faurisson, Pierre Viansson-Ponté lui fait savoir qu'il exige l'avis scientifique de Germaine Tillion ou d'Olga Wormser-Migot : « Faute de la caution de l'une ou l'autre de ces spécialistes reconnues et probes, en qui j'ai toute confiance, je vous considérerai comme un falsificateur et un dangereux maniaque. »

44.P. 258, ligne 19. Copie de la lettre d'Olga Wormser-Migot à R. Faurisson, 7 novembre 1977.

45.P. 258, ligne 43. Lettre du 7 novembre 1977.

46.P. 259, ligne 14. *Le Monde*, 18 novembre 1978.

47.P. 259, ligne 21. *Le Monde*, 7 décembre 1978.

48.P. 259, ligne 32. Lettre du 20 novembre 1978 de Marie-Elisa Nordmann-Cohen au rédacteur en chef du *Monde*.

49.P. 259, ligne 36. *Le Monde* du 29 décembre 1978 pour le texte de Faurisson et celui de Wellers ; du 30 décembre 1978 pour celui d'Olga Wormser-Migot, publié en pleine page.

50.P. 259, ligne 38. Jean Pihan, 21 novembre 1978. Archives personnelles d'Olga Wormser-Migot.

51.P. 260, ligne 4. Plan n° 138 ; time code 13'39 (correspondant au texte « un orphelinat éphémère, constamment renouvelé »).

52.P. 260, ligne 23. Vercors, Olga Wormser-Migot, *Assez Mentir !*, Paris, Ramsay, 1979, p. 110 et p. 127 pour *Nuit et Brouillard*.

53.P. 260, ligne 33. Copie de sa lettre du 20 novembre 1978 au rédacteur en chef du Monde (archives privées).

54.P. 261, ligne 6. Germaine Tillion, *Ravensbrück*, Paris, Seuil, 1988, p. 17.

55. P. 262, ligne 8. Un raccourci par lequel elle désigne la photographie de l'arrestation des enfants du ghetto de Lodz (plan n° 38 ; time code 04'23).