

Zitierhinweis

Heimburger, Franziska: Rezension über: Sylvie Lindeperg, «Nuit et Brouillard», un film dans l'histoire, Paris: Odile Jacob, 2007, in: ~ Annales. Histoire, Sciences Sociales, 2008, 6 - Arts visuels, S. 1445-1446, DOI: 10.15463/rec.1189720186

Annales

Histoire, Sciences Sociales

copyright

Dieser Beitrag kann vom Nutzer zu eigenen nicht-kommerziellen Zwecken heruntergeladen und/oder ausgedruckt werden. Darüber hinausgehende Nutzungen sind ohne weitere Genehmigung der Rechteinhaber nur im Rahmen der gesetzlichen Schrankenbestimmungen (§§ 44a-63a UrhG) zulässig.

logique peut paraître « gros » d'une contradiction insurmontable à terme, qui devrait conduire l'analyste à distinguer des périodes de plus en plus fines à mesure qu'il distinguera des régimes sémiologiques de plus en plus différenciés. Ou à réintroduire les catégories honnies d'« anticipation », « avance » et « retard » – le livre ne s'en prive d'ailleurs pas, se trouvant rapidement en butte à une certaine rigidité de son modèle. C'est un peu le paradoxe de cet ouvrage d'être amené – dans le cadre de cette spécification des deux périodes – à rejeter des paramètres ou à les ignorer dans un cas et à valoriser un type de cinéma, l'« artistique », dans l'autre. L'une des « leçons » du cinéma des premiers temps a été de nous faire découvrir, d'une part, la foncière hétérogénéité de ce medium/média (film « scientifique », vue documentaire, sketch comique, dessin animé, « Passions », tableaux vivants, illustration pédagogique, etc.), d'autre part la fécondité de la notion d'« attraction » en tant que morceau autonome, laquelle ne cesse pas d'être mise en jeu par la suite : or ces deux apports externe et interne disparaissent en quelque sorte dans l'approche que propose A. Gaudreault sous l'empire d'un modèle narratif représentatif qui serait celui du cinéma « institutionnel ». En dépit de la vigueur argumentative de l'auteur, on se fait donc *in petto* un certain nombre d'objections qui vont, notamment, de la notion d'« institution » (identifiée à celle dénotée « art cinématographique ») à cette réduction des « vues » Lumière à la seule « empreinte automatique » du profilique, ou à la rigidité de la distinction attraction/narration (qu'avait déjà contestée Charles Musser et à qui il n'est pas répondu).

FRANÇOIS ALBERA

Sylvie Lindeperg

« *Nuit et Brouillard* », un film dans l'histoire
Paris, Odile Jacob, 2007, 289 p.

Publier en 2007 un livre sur *Nuit et Brouillard*, c'est un pari risqué. Après tout, c'est un terrain qui, depuis la sortie du film en 1956, fut déjà largement investi par les historiens, les spécialistes du cinéma, sociologues, musicologues et comparatistes¹ ? Il fallait pour réussir ce pari

une approche neuve, une maîtrise des sources les plus variées et une écriture qui allie la synthèse des éléments connus à l'exploration de nouvelles pistes – ce que Sylvie Lindeperg réalise avec brio dans ce livre clair, bien structuré et agréable à lire. Notons cependant que l'appareil critique se trouve malheureusement consigné au seul site web de l'éditeur, ce qui est peu commode.

S. Lindeperg tire bénéfice de ses travaux antérieurs² pour les mettre au profit d'une analyse d'une qualité rare qui réussit à replacer ce film successivement dans ses contextes de création et de réception. La structure de l'ouvrage découle de ce choix : la première partie livre une étude très détaillée des étapes d'élaboration du film, tandis que la deuxième examine l'accueil qui lui est réservé dans un grand nombre de pays et de contextes historiques et politiques différents. Pour reconstituer ce film et son « scénario palimpseste » (p. 80), S. Lindeperg déploie deux outils formidablement maîtrisés : premièrement, un croisement impressionnant de sources très diverses et, deuxièmement, une chronologie très fine des étapes de création et de réception, qui fait émerger les subtiles évolutions du projet et de son statut.

S. Lindeperg choisit de commencer et terminer son récit avec des chapitres dédiés à la contribution d'Olga Wormser-Migot. C'est un excellent moyen pour faire ressortir le cheminement parallèle et commun de la connaissance historique et du projet artistique : au moment de la production de *Nuit et Brouillard*, les travaux sur le système concentrationnaire sont quasi inexistants et c'est finalement la thèse d'O. Wormser-Migot, soutenue en 1968, qui posera les fondements de cette histoire.

Signalons quelques étapes importantes vers et à partir du film. Le « double parainage » (p. 37) du projet cinématographique par le très connu Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale et le beaucoup moins médiatisé « Réseau du souvenir » est à l'origine de tensions dans la vocation artistique et mémorielle du film. Après la recherche documentaire en France, en Pologne et dans des archives britanniques et néerlandaises, c'est la phase de l'écriture « à quatre mains » (p. 71) qui retient l'attention de S. Lindeperg. En effet, les contributions des historiens

O. Wormser-Migot et Henri Michel, du réalisateur Alain Resnais et finalement de Jean Cayrol, lui-même ancien déporté et chargé de la rédaction du commentaire, doivent être distinguées pour comprendre le film dans sa totalité. Dans le chapitre sur le montage du film, la notion de « deux générations d'images » (p. 104) est particulièrement frappante et caractérise bien la juxtaposition de matériel de la période nazie et d'archives datant de la libération des camps et produits par les Alliés, auxquels se rajoutent les plans couleurs tournés en Pologne par A. Resnais. La partie sur l'élaboration du film est complétée par un chapitre particulièrement pertinent sur le commentaire de J. Cayrol, « témoignage sans 'je' et presque sans témoin, mais témoignage quand même » (p. 123), et un autre qui regroupe des analyses du travail de Hanns Eisler pour la musique du film.

Dans la deuxième partie, consacrée à la réception du film, S. Lindeperg examine d'abord le dossier de censure pour permettre une meilleure compréhension de l'affaire du képi de gendarme français, avant d'analyser longuement ce qu'elle appelle l'« Imbroglia à Cannes ». Ce sont surtout les chapitres consacrés aux différentes traductions allemandes du film, mais aussi à sa réception détournée aux États-Unis, qui font ressortir ce que l'auteur appelle un « lieu de mémoire portatif » (p. 201).

S. Lindeperg a su livrer une analyse très complète d'un document qui continue à jouer un rôle important dans la transmission des savoirs et ce livre, qui met les outils de l'historien au service de la compréhension d'un film dans et avec son temps, sera d'une utilité précieuse à quiconque songe à l'utiliser dans un contexte pédagogique. S. Lindeperg dépasse de loin les débats pénibles autour de la vérité historique du film quand elle écrit : « *Nuit et Brouillard* est tout à la fois un document historiquement daté et une œuvre suffisamment complexe pour qu'on ne la rabatte pas seulement sur son sens littéral. Plutôt que de condamner définitivement le film [...], il me semble plus juste de réfléchir – plus encore que de les condamner – aux usages parfois inadéquats qui en sont faits, usages qui ont varié dans le temps et qui ont eux aussi une histoire » (p. 93).

Il reste à savoir si l'auteur, en appliquant ce qu'elle appelle une « micro-histoire en mouvement » à *Nuit et Brouillard*, a su créer un modèle d'analyse pour films historiques et documentaires ou si elle a plutôt trouvé le film idéal pour mettre à l'épreuve les cadres théoriques développés antérieurement. Les particularités de ce film, notamment dans sa conception et son écriture, nous font pencher pour la seconde possibilité, mais il serait néanmoins fascinant de poursuivre la réflexion sur cinéma et histoire dans le sillage de ce travail.

FRANZISKA HEIMBURGER

1 - À titre d'exemple, Richard RASKIN, « *Nuit et Brouillard* » by Alain Resnais: *On the making, reception and functions of a major documentary film*, Aarhus, Aarhus University Press, 1987.

2 - Sylvie LINDEPERG, *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS Éditions, 1997, et *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

Vanessa R. Schwartz

It's so french! Hollywood, Paris, and the making of cosmopolitan film culture
Chicago, The University of Chicago Press, 2007, 262 p.

Quand Brigitte Bardot apparaît à la une de *Look*, hebdomadaire américain grand public, en janvier 1958, la photographie dit autre chose que la seule légende qui l'accompagne : « Brigitte Bardot conquiert l'Amérique. » Il s'agit, pour Vanessa Schwartz, d'un signe révélateur d'une nouvelle culture, ce qu'elle nomme la « cosmopolitan film culture » dans le titre de son nouveau livre, extrêmement stimulant. Bardot fut en effet la première « marchandise culturelle d'exportation » (p. 7), populaire et française, de l'après-guerre, au succès unique et phénoménal, notamment aux États-Unis. Ce corps, cette moue, cette manière de bouger et de parler, sont alors considérés à travers le monde comme un signe souverain de la « francité » au cinéma, alliant à la fois la figure traditionnelle de femme-enfant et l'affirmation moderne de l'indépendance, le symbole sexuel, l'affranchissement par rapport aux règles morales et l'icône d'un