
H-France Review Vol. 12 (November 2012), No. 143

Griselda Pollock and Max Silverman, eds., *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog (1955)*. New York: Berghahn Books, 2012. x + 238 pp. 60 illustrations, bibliography, index. \$95.00/£55.00 (cl). ISBN 978-0-85745-351-8.

Compte-rendu par Yves Laberge, Université Laval.

Il existe une quantité incalculable de films sur la Shoah et possiblement un nombre tout aussi considérable d'études universitaires consacrées à ce vaste sujet.[1] Le présent ouvrage, paru sous la direction des professeurs Griselda Pollock et Max Silverman (tous deux de l'Université de Leeds) ne devrait pas être considéré comme étant simplement « un livre de plus sur l'Holocauste au cinéma », mais bien comme une contribution originale sur l'histoire et la mémoire, qui apporte une dimension théorique originale dans l'étude d'un ensemble de phénomènes liés à la représentation de l'Holocauste au cinéma. Comme l'indique son titre, ce livre publié dans la série « Berghahnfilm » est centré sur le film *Nuit et Brouillard* (1955) d'Alain Resnais, dont les multiples significations peuvent encore aujourd'hui être examinées, débattues, et prolongées. Ce court métrage est à juste titre considéré par les co-responsables de ce livre comme étant emblématique, au même titre que *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, auquel il sera également fait allusion dans certains chapitres (pp. 4, 144 et 251).

Un cadre conceptuel original

La substantielle « Introduction » des co-responsables occupe plus d'une cinquantaine de pages et contient une réflexion approfondie sur le concept de « cinéma concentrationnaire » (« *concentrationary cinema* »), expression ambiguë et pratiquement intraduisible qui donne son titre à cet ouvrage (pp. 1-54). En langue française, cette expression ne semble avoir été utilisée que par quelques historiens comme Marc Ferro et Vincent Lowy.[2] En fait, cette expression imagée dériverait du titre du livre de David Rousset intitulé *L'Univers concentrationnaire* (Paris, Éditions de Pavois, 1946). Résistant, David Rousset (1912-1997) était lui-même un survivant de la déportation, mais relativement peu de chercheurs ayant adapté son concept ont fait nommément référence à son livre fondateur, rédigé peu de temps après la fin de la guerre (p. 18).

Or, selon Griselda Pollock et Max Silverman, ce type de cinéma concentrationnaire se caractériserait non pas tant par le sujet abordé (ce qui serait trop large), mais d'abord par son esthétique inusitée qui « met à profit des techniques de montage et de désorientation » (p. 1), et qui contient aussi des « mouvements de caméra et un commentaire en contrepoint » (p. 2). Ce contrepoint inhérent au cinéma concentrationnaire en est l'élément central, et réside particulièrement dans le contraste—souvent dramatique, mais sans aucune surenchère—entre le contenu des images et le commentaire récité sobrement en voix-off. Le résultat est précisément dans la capacité du cinéaste de désamorcer, de dédramatiser et d'objectiver le message du film en évitant le pathos. Autrement dit, l'émotion réelle qui émane du film résulte de l'esprit, de l'intellect, du raisonnement opéré par le spectateur, de ce que l'on comprend au fur et à mesure, et non du spectaculaire ou de l'image sanglante. Sans être tout à fait nouveau du point de vue narratif (je donnerais comme exemples antérieurs *Las Hurdes* [1932] de Luis Buñuel ou *Le Sang des bêtes* [1949] de Georges Franju), ce procédé proche de la distanciation (selon la théorie de Brecht) atteint un très haut niveau d'efficacité dans des films comme *Muriel* (1963) d'Alain

Resnais et *La Jetée* (1962) de Chris Marker (p. 4). D'ailleurs, ce rapprochement avec la théorie brechtienne de la distanciation, que l'on pourrait aussi nommer théorie de la défamiliarisation (afin de respecter l'étymologie du terme allemand) mériterait d'être approfondi et précisé.

Dès les premières pages, Griselda Pollock et Max Silverman rappellent en outre à quel point *Nuit et Brouillard* a marqué l'imaginaire de plusieurs générations (p. 3). On s'étonne en apprenant que son producteur, Anatole Dauman, prédisait à ce documentaire une carrière plutôt discrète tout en reconnaissant les mérites de sa mise en scène (p. 2). La diffusion internationale de ce film a prouvé que le producteur avait—heureusement—eu tort quant au potentiel véritable et à la réception de ce film, qui a reçu plusieurs prix internationaux dès sa sortie, dont le Prix Jean-Vigo, en 1956 (p. 33).

Fait inhabituel dans les publications collectives de ce type, l'introduction de *Concentrationary cinema* constitue assurément la portion la plus riche et la plus significative de tout le livre ; en effet, en dépit de la qualité de plusieurs de ses chapitres, les textes émanant de différents auteurs ne parviennent pas à épuiser tout le potentiel contenu dans ces cinquante premières pages. Alors qu'habituellement beaucoup d'universitaires lisent un livre collectif en sautant machinalement les textes liminaires qui précèdent normalement l'entrée en la matière, le présent ouvrage offre un cadre conceptuel très riche, qui devrait certainement servir dans le futur pour d'autres recherches sur ce sujet. Loin d'être une simple énumération des résumés des chapitres à venir, on y trouve des commentaires pertinents, une mise en contexte et des prolongements originaux de la part des co-responsables.

L'intérêt de ce texte conjoint réside en plusieurs points. D'abord, Griselda Pollock et Max Silverman ont voulu situer leurs études dans l'optique du « cinéma concentrationnaire », mais sans pour autant dénigrer le rôle significatif des autres approches théoriques et disciplinaires qui lui sont connexes : études sur l'Holocauste, études juives, études mémorielles, études filmiques, et études historiques (p. 5). Citant les travaux antérieurs de quelques historiens du cinéma, on ne manque pas de rappeler à quel point le commentaire de *Nuit et Brouillard* touchait précisément un lieu de mémoire, un lieu de mise à mort, sans insister systématiquement sur la dimension éminemment judaïque de l'Holocauste (p. 5). Autrement dit, l'universalisation des origines (ou des appartenances) respectives des millions de victimes (juives, mais aussi non-juives) des camps de la mort risquerait peut-être de diminuer aux yeux de certains observateurs la dimension antisémite à l'origine de ce génocide (p. 9). Mais ce débat est momentanément laissé de côté par les auteurs puisqu'il pourrait à lui seul occuper un tout autre ouvrage.

Une autre dimension originale de l'introduction de *Concentrationary cinema* se trouve dans l'élargissement conceptuel inhérent à un tel sujet : ici, Griselda Pollock et Max Silverman ajoutent dans leur présentation des onze chapitres à venir plusieurs remarques complémentaires et des références bibliographiques non-incluses par les auteurs respectifs des textes subséquents. Ces ajouts utiles sont plus que bienvenus et peuvent orienter la réflexion dans de nouvelles directions. Ainsi, les références aux études fondamentales faites autrefois par des sociologues comme Theodor Adorno ou encore Zygmunt Bauman sur l'Holocauste sont des bases indispensables sur ce sujet, mais elles restent relativement peu fréquentes dans les études cinématographiques en langue française (p. 23).

Un univers concentrationnaire

Certains des passages les plus intéressants de *Concentrationary cinema* touchent les intuitions initiales contenues dans le livre de David Rousset^[3], telles que discutées et mises en contexte dans la France d'après-guerre par Griselda Pollock et Max Silverman (p. 20). Selon eux, le nazisme en tant que système organisé aurait créé un modèle, une mémoire, une culture, voire une esthétique liée à cet univers concentrationnaire, dont les caractéristiques se sont mises en place dans l'immédiate après-guerre et qui ont évolué sensiblement au fil des années (p. 20). Cette idée centrée sur l'esthétique (voire l'esthétisation) était déjà annoncée dans le sous-titre de ce livre. On comprend que plusieurs des intuitions (et des métaphores, par exemple au caractère kafkaïen ou ubuesque du nazisme) utilisées par David Rousset

dans son livre primé ont par la suite été reprises ailleurs et avec une plus large diffusion, notamment par Hannah Arendt (p. 21) mais aussi par Primo Levi (p. 28).

D'ailleurs, l'un des premiers articles d'Hannah Arendt sur la Shoah parus dans la *Partisan Review* et faisant allusion aux camps de concentration d'Auschwitz citait en exergue le livre de David Rousset (p. 24). En guise d'exemple, les auteurs analysent une de ces images emblématiques représentée à maintes reprises montrant un prisonnier de guerre miraculeusement rescapé des camps de la mort, amaigri et livide, presque squelettique, auquel le spectateur serait presque tenté de souhaiter la mort en guise de libération. Cette image bouleversante également véhiculée par les Alliés et leurs caméramans pourrait précisément servir d'illustration à cette thèse de l'esthétisation de la déshumanisation dans ce processus nommé « univers concentrationnaire » (p. 27).

Grosso modo, il y a de nos jours deux sortes d'analyses en études cinématographiques : celles qui sont davantage descriptives ou critiques, et par ailleurs celles qui font plutôt intervenir la théorie (ou des théories) afin de dégager du sens et des interprétations que les cinéastes n'envisageaient parfois pas. D'une part, on pourrait aisément se documenter et fournir les explications du cinéaste, les motivations du réalisateur, l'inspiration du scénariste ou le travail patient du monteur, sur leurs intentions initiales ; mais on pourrait d'autre part donner du sens à l'œuvre en faisant intervenir des théories opérationnalisées (sur l'esthétique, la mémoire, etc.) dans un cadre théorique cohérent. Ainsi, le texte d'Andrew Hebard sur la réception de ce film de Resnais en Allemagne juste après sa sortie fait intervenir successivement ces deux approches, d'abord à partir du thème de l'étrangeté dans *Nuit et Brouillard* (car les objets et les humains semblent devenus étranges et inhabituels en raison du quotidien extrême des camps), puis dans sa réflexion sur le sentiment de culpabilité de la génération d'Allemands nés après la guerre. J'ajouterais que ce thème de l'étrangeté évoqué par Andrew Hebard rejoint l'idée de défamiliarisation évoquée plus haut à propos de la distanciation brechtienne. Cette réflexion fondamentale sur la responsabilité collective rejoint un autre questionnement centré sur la redéfinition de l'identité collective en Allemagne (p. 234). La conclusion d'Andrew Hebard résume efficacement l'origine de l'étrangeté de *Nuit et Brouillard* en insistant sur le décalage entre le passé (tragique) et le présent (apparemment anodin) d'un même endroit, devenu lieu de mémoire (p. 235).

La mémoire et le point de vue

Ouvrage protéiforme et impossible à résumer complètement, *Concentrationary Cinema* contient onze chapitres inégaux. Faute d'espace, nous ne présentons ici que certains des textes les plus représentatifs. Parmi ceux-ci, le chapitre bien étayé de Libby Saxton sur « le regard déshumanisant » propose une comparaison intéressante de *Nuit et Brouillard* avec l'inclassable *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Précisément, en refusant d'inclure dans son film des images d'archives filmées par les soldats nazis, Lanzmann rejetait ainsi le point de vue des bourreaux qui, même dans leur manière de les filmer, déshumanisaient leurs victimes tout en incitant le spectateur à adopter une adhésion (filmique, perceptive) à leur position dominante de l'opresseur (p. 144). Autrement dit, le point de vue idéologique du caméraman influence indéniablement la perception qu'en aura le spectateur en le visionnant (p. 145). Cette position théorique sur la perception du spectateur avait cependant été critiquée (notamment par Judith Butler), et Libby Saxton ne manque pas d'exposer des perspectives opposées, faisant valoir que le spectateur peut s'identifier (ou non) d'une manière fluide, plurielle, instable ou changeante selon les circonstances (p. 144). Qui plus est, Libby Saxton soutient fort pertinemment qu'avec le passage du temps, certaines images historiques des camps contenues dans *Nuit et Brouillard* deviennent éminemment plus fortes ou plus saisissantes, non pas tant par ce qu'elles montrent ou dévoilent, mais bien par ce qu'elles symbolisent (p. 145). Ce sont les deux apports les plus forts de cet excellent chapitre.

Quelques passages de ce livre rappellent le contexte d'émergence de *Nuit et Brouillard*, et particulièrement cette volonté qu'avait alors le cinéaste d'actualiser son propos dans la France de 1955. Une phrase symptomatique, qui est citée dans plusieurs chapitres, évoque l'illusion d'un événement daté

qui ne pourra jamais se produire de nouveau (la Shoah) et insiste sur l'incapacité du spectateur de pouvoir « voir » autour de lui l'actuelle réalité de la souffrance et de l'univers concentrationnaire (voir le texte de Debarati Sanyal, p. 152). Dans son chapitre sur Auschwitz en tant qu'allégorie, Debarati Sanyal utilise l'expression d'une « esthétique de la complicité », puisque dans la multitude de perspectives amenées dans *Nuit et Brouillard* se trouve également le point de vue du bourreau, réanimé par l'usage d'images d'archives tournées par les caméramans nazis (voir le texte de Debarati Sanyal, p. 153). Plus loin, Debarati Sanyal emploie l'expression d'une « esthétisation de la souffrance et de l'anéantissement dans les camps » (voir le texte de Debarati Sanyal, p. 155). Les références à la Guerre d'Algérie (on disait à l'époque « les événements d'Algérie ») à propos de *Nuit et Brouillard* étonneront peut-être certains lecteurs (pp. 180-181). Dans ses notes de fin de chapitre, Debarati Sanyal explique que la tentation d'universaliser et de transposer le contexte de *Nuit et Brouillard* pour critiquer l'action militaire française en Algérie avait déjà donné lieu à plusieurs écrits critiques faisant intervenir la mémoire comparée, notamment ceux de Charles Krantz (voir les notes 37 et 38 de Debarati Sanyal, p. 180).

Cependant, certains chapitres de *Concentrationary Cinema* sembleront plus évasifs et s'apparentent parfois à des évocations, où la description, certes pertinente et bien documentée, ne s'élève pas à un niveau d'analyse satisfaisant. Ainsi, les chapitres de l'archiviste Kay Gladstone et de l'historien de l'art Georges Didi-Huberman ne sont pas totalement dépourvus d'intérêt, mais ils traitent trop peu du thème du livre et encore moins de *Nuit et Brouillard* ; on s'étonne néanmoins de leur inclusion dans cet ensemble et les co-responsables auraient certainement pu placer ces deux textes en annexe. Mais on devine que leur position privilégiée dans la première moitié du livre s'explique par leur allusion à un aspect antérieur à la production de *Nuit et Brouillard*. Néanmoins, la richesse des notes en fin de chapitres et la diversité des références bibliographiques (en anglais et en français, ce qui est à souligner) impressionneront le chercheur francophone et ce, dans presque tous les textes réunis ici.

En somme, il ne faudrait certainement pas considérer ce *Concentrationary Cinema* comme étant simplement un livre de plus sur *Nuit et Brouillard* ; il s'agit beaucoup plus d'une série d'études sur le thème de la mémoire au cinéma, sur l'historiographie et sur les rapports multiples entre cinéma et réalité. Ce film est devenu un révélateur d'un moment historique mais aussi de sa commémoration. Pourtant, d'après Max Silverman, Alain Resnais lui-même aurait déclaré qu'il considérerait ses œuvres comme étant de l'ordre de l'imaginaire plutôt que de l'ordre de la mémoire (pp. 205 et 212, note 37). Même au terme de cette lecture, on sent que ce vaste sujet n'a pas été épuisé. Néanmoins, le thésard à la recherche de réflexions et d'intuitions sur la mémoire au cinéma trouvera des éléments substantiels dans l'Introduction, qui est peut-être la section la plus achevée sur le plan théorique. Mais l'ouvrage dans son ensemble propose une multitude d'avenues que le lecteur déjà familier avec ce film pourra certainement reconnaître, saisir, explorer ou prolonger.

NOTES

[1] Voir la bibliographie du livre de Suzanne Langlois, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994: de La Libération de Paris à Libera me*. Paris, L'Harmattan, collection « Cinéma et société », 2001.

[2] Vincent Lowy, *L'histoire infilmable: les camps d'extermination nazis à l'écran*. Paris, L'Harmattan, 2001, p. 20.

[3] David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*. Paris, Éditions de Pavois, 1946. Réédité à plusieurs reprises et récemment en format de poche dans la collection « Pluriels » (Fayard, 2011).

LISTE DES ESSAIS

Richard Raskin, "Acknowledgements"

Griselda Pollock and Max Silverman, "Introduction: Concentrationary Cinema"

Sylvie Lindeperg, "Night and Fog: A History of Gazes"

Kay Gladstone, "Memory of the Camps"

Georges Didi-Huberman, "Opening the camps, closing the eyes: image, history, readability"

Emma Wilson, "Resnais and the Dead"

Libby Saxton, "Night and Fog and the Concentrationary Gaze"

Deborati Sanyal, "Auschwitz as Allegory in *Night and Fog*"

Joshua Hirsch, "*Night and Fog* and Posttraumatic Cinema"

Max Silverman, "Fearful imagination: *Night and Fog* and concentrationary memory"

Andrew Hebard, "Disruptive Histories: Toward a Radical Politics of Remembrance in Alain Resnais's *Night and Fog*"

John Mowitz, "Cinema as a Slaughter bench of History: *Night and Fog*"

Griselda Pollock, "Death in the Image: The Responsibility of Aesthetics in *Night and Fog* (1955) and *Kapo* (1959)"

Yves Laberge
Université Laval
Yves.Laberge@fp.ulaval.ca

Copyright © 2012 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for edistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/ republication in electronic form of more than five percent of the contents of H-France Review nor re-publication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on H-France Review are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

ISSN 1553-9172