

Carol Bergami

# Pour l'amour du Luxembourg

Sur l'économie des émotions dans le documentaire  
*Léif Lëtzebuenger*

Les rédactions des médias populaires, qui s'adonnent de plus en plus souvent à une écriture de l'histoire, semblent capables d'écrire une histoire du vécu pour laquelle l'historiographie académique, en tant que discipline des lettres et marquée par son héritage positiviste, a longtemps été mal outillée. L'objet, l'image, la voix des témoins, vivante et personnelle, la reconstitution scénique, la mise en scène d'images et d'objets originaux : voilà autant de sources et de moyens de communication qui non seulement recourent à l'expression non écrite, mais souvent même non verbale. Comment écrire, comment qualifier ce qui ne se dit pas et ce qui fait pourtant partie de notre passé : les affections, les émotions en général ? Quel usage faut-il faire de l'impression sensorielle qui se dégage d'un objet, de l'image, et de l'image animée cinématographique surtout, qui, dotée de mouvement et doublée du son, nous place dans une situation de communication tellement plus riche et plus complexe que le seul texte ? Comment garantir la rationalité de l'analyse scientifique face à ce qui ne s'exprime que partiellement par le langage articulé des mots ? L'historiographie académique s'est constituée grâce à un effort d'abstraction par rapport à ces éléments. La constitution même du fait historique correspond à une recherche d'objectivité qui fait abstraction du vécu personnel et de l'émo-

tionnel, attribués au domaine de la pure contingence.

Qu'il s'agisse là d'une limitation sérieuse du champ de la recherche historiographique n'a pourtant pas échappé à ces « historiens du dimanche » qui exercent leur profession en dehors de l'académie

---

**La constitution même du fait historique correspond à une recherche d'objectivité qui fait abstraction du vécu personnel et de l'émotionnel, attribués au domaine de la pure contingence.**

---

et qui contribuent depuis les années 1970 à un vaste renouvellement de la science historique. Ce renouvellement introduit une conception nouvelle du fait historique, qui s'ouvre à la complexité du vécu quotidien autant qu'à sa dimension forcément individuelle. A maints égards, l'essor que connaît l'histoire à la télévision à partir des années 1980 consacre ses innovations sous la forme d'une *Erlebnisgeschichte* qui possède désormais ses crédits académiques.

Cette consécration s'est accompagnée d'une interrogation méthodologique importante sur la place à attribuer dans le récit historique à l'expérience individuelle et à l'émotion. L'image, le document filmé s'adressent au spectateur d'une façon prérationalnelle, en mobilisant des images de l'histoire intérieures

associées à des sentiments qui dirigent notre interprétation de ce que nous voyons. Cet élément prérationalnel fait partie intégrante du message que véhiculent ces images. En tant que tel, il est soumis à l'intentionnalité de celui qui les produit et doit faire partie de la critique des sources qu'en fait l'historien, qui doit en dégager la nature, les mobiles et les intentions. Si donc, tout comme la source écrite et contrairement à ce que pourrait faire croire sa suggestive authenticité, l'image ne s'emploie pas innocemment dans le récit historique, la critique historique doit, en plus d'une simple interrogation sur la « vérité » factuelle du message qu'elle délivre, s'interroger sur le « comment » de cette transmission, ce qui implique aussi une prise en considération des caractéristiques esthétiques de l'image. La difficulté de l'exercice réside dans le fait que celles-ci en sont inséparables, on ne peut en dépouiller l'image pour la réduire à une information purement rationnelle. En pratique, on aboutira toujours à une présentation différenciée selon la nature des documents que l'on cite : les caractéristiques formelles d'un film de propagande ne correspondent pas à celles d'un film amateur, et, citées dans un documentaire filmé, elles ne peuvent se situer à un même niveau.

Cette irréductibilité de l'image, et la multiperspectivité de la présentation historiographique qui en découle, s'applique dans une plus forte mesure encore à l'emploi que l'on peut faire du témoignage oral. Car les souvenirs du

---

Carol Bergami prépare une thèse de doctorat sur l'histoire de la construction européenne aux universités de Freiburg i. Br. et de Paris I.



Grande-Duchesse Charlotte à Hollywood. Archives CNA (droits réservés)

témoin mêlent également de façon indissoluble les faits mémorisés et les émotions qui s'y rattachent, déterminées par de nombreux facteurs de la biographie individuelle. Or si l'histoire orale, qui a grandi dans une histoire sociale marquée par l'emploi de méthodes statistiques, a longtemps rêvé d'une possibilité d'objectivation par la constitution de séries, qui vise à objectiver et à anonymiser l'information recueillie, le rôle du témoin dans le documentaire filmé a été différent dès le début. Garant d'authenticité justement à cause de l'individualité concrète de son vécu de l'histoire, il introduit sa perspective par rapport au sujet évoqué et contribue, par les émotions qu'il communique à son interlocuteur, à vivifier une analyse historique abstraite. Le bon témoin sera ainsi non pas celui qui donnera la vision la plus « correcte » de l'événement, mais celui qui saura le mieux faire revivre un épisode de l'histoire et transporter son interlocuteur à un moment déterminant de sa biographie. Le rôle du témoin se distingue ainsi de celui de l'expert, qui contribue à mettre en perspective les différents témoignages en en reconstituant le contexte, comme de celui du narrateur, garant de l'objectivité scientifique des affirmations que fait le film dans son ensemble.

Il existe donc, tout spécialement pour le documentaire historique filmé, une nécessité de faire face à toute une économie des émotions, un système d'interactions, de complémentarités et de contradictions immanent au matériel qu'il utilise. Or le médium cinématographique n'est

pas en tant que tel prédestiné à cette évocation plurielle. Les techniques du montage peuvent aussi bien suggérer la continuité d'un grand récit linéaire dans la tradition livresque du XIX<sup>e</sup> siècle que contribuer à rendre évident le caractère composite de l'évocation fournie. Elles peuvent servir à construire un arc dramatique continu et homogène, qui captive le spectateur du début à la fin par l'évocation d'un épisode particulièrement dramatique de la Grande Histoire, ou à rompre cette homogénéité au profit de l'intérêt qui se dégage des nombreuses petites histoires qui en font partie.

### Les ambiguïtés du film Léif Lëtzebuenger

Disons tout de suite que le reproche essentiel qu'on peut faire au documentaire *Léif Lëtzebuenger. D'Grande-Duchesse am Exil 1940-1945* est d'avoir opté trop exclusivement pour la première de ces deux possibilités. Car le film ne pêche certainement pas par un manque de richesse dans la documentation qu'il met en œuvre, ni par un choix trop restreint ou autrement mauvais des personnes appelées à contribuer, par leur témoignage ou leur expertise, à l'œuvre commune. Il y a parmi les documents cinématographiques qu'il a réussi à découvrir de vraies perles, telles que ces images en couleur des festivités du centenaire de l'indépendance luxembourgeoise en 1939, ou les images prises lors de la visite de la Grande-Duchesse par les cinématographes amateurs de la famille Leyder aux Etats-Unis.

Le documentaire rassemble également des témoignages forts et poignants. Celui de Curtis Roosevelt compte parmi ceux-ci lorsqu'il se remémore, sur un cimetière militaire américain on ne peut plus attristant sous une neige mêlée de pluie, le choc qu'a constitué pour les Etats-Unis l'offensive menée par les Allemands en décembre 1944 dans les Ardennes. On pourrait aussi relever la confession que fait en rigolant Jean Dupong, lorsqu'il se souvient que, bien que porté à la sobriété, le jour de la Libération fut pour lui un jour de fête plutôt bien arrosé. La fraîcheur de ces déclarations est soulignée par la caméra qui, selon les cas, opte soit pour un cadrage plus serré sur le visage, soit pour un cadrage plus large qui inclut les bras et les mains et qui observe ainsi subtilement les émotions des témoins, telles qu'elles s'expriment dans leur mimique et leurs gestes.

Les scènes de reconstitution enfin, qui, pour l'essentiel, montrent une actrice incarnant la Grande-Duchesse Charlotte dans un studio reconstitué de la BBC des années quarante sont d'une subtilité qui ne peut que susciter l'admiration. Le générique tout entier, qui débute par le crépitement, dans le noir, d'un enregistrement sonore ancien et qui, successivement, du premier plan sur les gants que pose une personne qu'on ne voit pas encore sur la table derrière laquelle elle s'apprête à s'installer, jusqu'au dernier plan qui montre de profil le visage de cette même personne qui commence alors à lire l'un des messages adressés par la Grande-Duchesse au peuple luxembourgeois, est une merveilleuse évocation d'une absente à travers les témoignages que nous avons d'elle. D'autres reconstitutions, comme celle qui illustre la fuite du gouvernement luxembourgeois devant l'invasion allemande et celle qui montre l'écoute de la radio en cachette, prolongent des interviews enregistrées pour le compte du documentaire par une subtile complémentarité des prises de vue : à une caméra qui se concentre essentiellement sur les visages des témoins correspond, dans les reconstitutions, une concentration presque exclusive sur les gestes et les mouvements du corps, le témoin interviewé se superposant ainsi à son double de la reconstitution scénographique.

Et c'est pourtant dans cette superposition illustrative que s'annonce le défaut majeur de ce documentaire. Le film se caractérise par un emploi particulière-

ment fréquent du montage en parallèle, où une série d'extraits de documents, souvent deux ou trois, et une série d'extraits d'interviews du même nombre alternent dans l'évocation d'un même propos. La séquence sur la fuite des membres du gouvernement à l'approche de l'armée allemande en donne un exemple caractéristique : les propos de Paul Margue, qui raconte comment la voiture de son père, à l'époque ministre de l'Éducation, cette voiture ayant servi à la fuite se fait prendre entre les lignes de bataille françaises et allemandes, alternent avec des images documentaires qui montrent l'attaque allemande sur le front français, le tout relié par une bande sonore qui superpose la voix du témoin, comme un commentaire, aux images documentaires. Le procédé n'est certainement pas problématique en tant que tel. L'évocation des souvenirs d'un témoin peut être renforcée par l'usage d'images d'époque, et, dans ce cas, l'assimilation de l'extrait documentaire dans un but illustratif au propos de l'interviewé est certainement légitime. Le problème découle de la façon systématique dont le procédé est employé. Quand, dans la même séquence, Henriette Dupong, Mimy Bodson et Paul Margue racontent leur fuite en voiture en direction de la frontière belge, cette évocation est, d'une façon tout à fait similaire, entrecoupée des scènes de la reconstitution cinématographique de leur fuite. L'image documentaire se situe ainsi au même niveau illustratif que la reconstitution cinématographique, et les deux s'assimilent aux témoignages des individus sollicités.

Combien cette mise à niveau du document, du témoignage et du récit dans une même narration peut être problématique devient clair quand le documentaire utilise, exactement de la même façon illustrative, des images dont l'intention propagandiste est pourtant évidente. C'est le cas quand il superpose, en voix *off*, le témoignage de Mady Scheid-Speicher, qui, jeune fille, était femme de chambre au Palais, sur les émotions filiales qu'elle portait à la Grande-Duchesse, à un extrait de film issu des séances de portrait officielles de la Cour et montrant la Grande-Duchesse dorlotant le petit prince Jean, et quand il associe le tout aux images, encore une fois officielles, qui mettent en scène les bains de foule de la Grande-Duchesse à l'occasion du centenaire de l'indépendance luxembourgeoise. Il en résulte une image de la Grande-Duchesse en

mère de la nation, suggérée par les documents iconographiques utilisés, authentifiée par le témoignage de Mady Scheid-Speicher – qui pourtant n'est pas exactement congruent, puisqu'il ne s'applique qu'à elle et seulement par une double métonymie aux « petites gens », puis à la nation en général – et repris sans commentaire par la narration du documentaire. L'émotionnalité des différents éléments qui sont mis à contribution dans le documentaire – témoignages et documents cinématographiques – ne sont ainsi pas commentés et mis en perspective par le récit, mais ils se communiquent à lui, avec toutes les conséquences que cela peut avoir sur l'objectivité du message véhiculé par ce dernier.

---

**Témoins, experts, documents et éléments de fiction, au lieu de se commenter dans une approche plurielle, se fondent dans une voix collective qui gomme toutes les différences.**

---

La participation de nombreux experts historiens ne redresse pas la situation. Car tout comme le documentaire ne fait pas de distinction entre document et récit, il ne distingue pas non plus entre analyse et témoignage. Au lieu de se commenter mutuellement, témoins et experts semblent se livrer à des jeux de question et réponse : Emile Haag continue le rapport commencé par Jean Dupong de la fuite de l'équipe ministérielle vers le sud de la France, Paul Dostert répond à l'interrogation de Léon de Bruyn sur les causes de l'inaction des Français et des Britanniques à l'approche de la guerre. Systématiquement, le documentaire demande des analyses aux témoins – à Renée Clasen, par exemple, productrice de la BBC associée à la réalisation des discours de la Grande-Duchesse en exil, qui nous donne son opinion sur les raisons qu'avait Marie-Adélaïde de rester au Luxembourg pendant l'occupation du Grand-Duché lors de la Première Guerre mondiale. D'un autre côté, les experts historiens nous livrent des témoignages sur leurs impressions personnelles. Paul Dostert, par exemple, se laisse aller, à l'écoute des messages radiodiffusés de la Grande-Duchesse, à l'appréciation impressionniste : « On sent – du moins je le sens – l'effort qu'elle fait pour trouver le mot juste et toucher les gens. »

Ainsi se développe devant les yeux du spectateur un récit linéaire et continu, fortement émotionnalisé, raconté par personnes interposées. Témoins, experts, documents et éléments de fiction, au lieu de se commenter dans une approche plurielle, se fondent dans une voix collective qui gomme toutes les différences. Et pourtant, des différences, il y en a : dans le témoignage de Michel Behm semble percer un certain scepticisme d'un homme d'Eglise face à l'identification si rapidement adoptée par le documentaire entre la Grande-Duchesse et la Vierge Marie. L'appréciation que nous donne Serge Hoffmann du statut de la Grande-Duchesse dans la Résistance luxembourgeoise semble vouloir aller plutôt dans la direction d'une distinction entre résistance de gauche, attachée aux valeurs démocratiques, et résistance de droite, plus attachée aux symboles de la patrie. Et l'examen que livre André Linden des rédactions successives des messages de la Grande-Duchesse illustre bien moins un effort de trouver le mot juste pour se montrer aussi proche que possible des sentiments du peuple, comme nous le suggère le documentaire, qu'une tentative d'exclure du message tout ce qui pourrait être considéré comme démoralisant par les auditeurs potentiels. Loin d'illustrer la symbiose entre la Grande-Duchesse et « son » peuple, ces témoignages et analyses dévoilent en fait des techniques d'influence et traduisent à leur manière un rapport de puissance, sans qu'il soit cependant possible de le rendre explicite dans le récit général du film.

Il est déplorable que la différenciation nécessaire à toute bonne analyse historique se noie ainsi dans un grand récit plus mythifiant que véritablement éclairant. Il est plus déplorable encore que, ce faisant, *Léif Lëtzeburger* trahit aussi ce qui est pourtant son plus grand capital. Au lieu de donner un espace à un vécu de l'histoire, à le respecter dans cette émotionnalité directe et individuelle des sources et des témoignages, il succombe à la tentation de fondre ces individualités dans les effusions générales du sentiment patriotique de la communauté luxembourgeoise. Cela flatte peut-être son audience au Grand-Duché, mais c'est facile. ♦