

J'AIMERAIS QU'IL RESTE QUELQUE CHOSE



Un film de Ludovic Cantais

Vendredi Distribution, La Luna Productions
et Maje Productions présentent

J'AIMERAIS QU'IL RESTE QUELQUE CHOSE Un film de Ludovic Cantais

Documentaire 1h19 France 2018 Couleur et N&B 16:9 Dolby SR
Visa : 150.242

Sortie le 13 novembre 2019



VENDREDI DISTRIBUTION

Marie Vachette
marie@vendredivendredi.fr
06 65 38 38 56
vendredivendredi.fr

PRESSE

Rachel Bouillon
06 74 14 11 84
rachel@rb-presse.fr



Chaque semaine, une équipe de bénévoles du Mémorial de la Shoah à Paris recueille des témoignages et collecte les archives personnelles des déportés et de leurs familles.

J'AIMERAIS QU'IL RESTE QUELQUE CHOSE va à la rencontre de ceux qui racontent et donnent, ainsi que de ceux qui écoutent et reçoivent.

Au fil des entretiens, au détour d'une histoire, s'affirme l'indélébile présence des absents.



→ Suchen nach
Personen

http://192.168.16.27/resources/507/Mms-1142478_M.jpg

http://192.168.16.27/resources/507/Mms-1142478_M.jpg



251 [redacted]
252 ERKIMER Alice
253 ERGAS Victor

30. 6. 93 Kaufmann
19 Schneider
96 ohne
22 Schneider
18 Verkäufe
17 Modistin
43 Händler
34 Händler
24 ohne
46 ohne
13 Polizei
05 Arzt
09 ohne
14 Soldat
03 Verkäufer
00 ohne
89 ohne
99 ohne
09 ohne
06 ohne
31 ohne

Mémorial de la Shoah - Internet Explorer,
optimized for Bing and MSN



ENTRETIEN AVEC LUDOVIC CANTAIS

L'idée, ou l'envie, de réaliser un film sur le travail des bénévoles du Mémorial de la Shoah vous est venue lorsque vous-même vous y travailliez. Vous souvenez-vous du moment où le projet a vu le jour dans votre esprit ? Y a-t-il un événement, une rencontre, qui l'a déclenché ?

Tout commence entre mars et mai 2012, c'est la fin du Sarkozysme et François Hollande va bientôt être élu, une page se tourne et entre deux, il y aura l'affaire Mohamed Merah, massacre prémonitoire de ce qui allait advenir avec Charlie Hebdo, l'Hyper Casher, le Bataclan, Nice etc. Voilà à peu près dans quel contexte politique et culturel j'ai commencé à envisager ce film. Le monde d'avant...

À cette époque, et par un concours de circonstances assez improbable, j'ai l'opportunité de travailler pour le Mémorial de la Shoah en tant que documentaliste, sur une exposition, LES ENFANTS DANS LA SHOAH. Mon travail consiste à négocier les droits d'auteurs et de représentation de plus de 300 archives et documents sélectionnés au préalable par la commissaire d'exposition Sophie Nagiscard (Photographies, lettres, objets, dessins etc). C'est durant cette mission que je

découvre l'existence de la permanence photographique du Mémorial de la Shoah dirigée par Lior Smadja. Tous les mardis de 14h à 17h30, des bénévoles accueillent des familles juives qui souhaitent faire don de leurs archives personnelles. Elles font cette démarche soit parce qu'elles n'ont pas d'héritier, soit parce qu'elles ne font pas confiance à leurs héritiers (c'est plus rare, mais ça existe malheureusement), soit parce qu'elles souhaitent déposer un double au Mémorial, et garder l'original, ou vice versa. Ces personnes souhaitent "qu'il reste quelque chose", comme il est dit à plusieurs reprises dans le film. Lorsque j'ai assisté pour la première fois à ces échanges, ces dons, et ces discussions, j'ai eu comme un déclic, un coup de foudre, "un truc" qui m'a donné l'énergie et l'enthousiasme de vouloir faire ce film à tout prix. Coûte que coûte. Une nécessité. Filmer ces moments fragiles et fugaces, quand l'intime entre dans l'institutionnel et le collectif. Cependant, une question demeurait : comment filmer la Shoah aujourd'hui dans les années 2010 en essayant de trouver un nouveau point de vue ? Je tenais mon sujet. Ce film serait sur la transmission de la mémoire et comment ça se passe. Filmer ceux qui donnent, mais aussi ceux qui reçoivent. Ceux qui parlent et ceux qui écoutent. Filmer ce qui ne l'avait jamais été a priori, à savoir le collectage d'archives, leur indexation, penser, classer, trier comme dirait Perec. Ce film serait donc aussi un portrait en creux des bénévoles, des petites mains qui œuvrent à la sauvegarde de cette mémoire. Réaliser un documentaire sur les documents, une mise en abyme, un métadocumentaire.

Le dispositif que vous avez choisi pour tourner est un dispositif très intime, qui s'immisce dans une relation que l'on sent déjà délicate, de confiance et de respect, entre les personnes qui transmettent et celles qui reçoivent la transmission. Est-ce que vous vous êtes heurté à des résistances, des incompréhensions, ou au contraire avez-vous suscité des curiosités, des remerciements ?

Oui, certaines personnes n'ont pas accepté d'être filmées. D'autres au contraire étaient très enthousiastes à l'idée. Il fallait dans un premier temps expliquer le pourquoi et le comment du film à chaque personne, les convaincre de se laisser filmer, gagner leur confiance. Ensuite il fallait savoir un peu en amont quelles étaient leurs histoires individuelles sans trop en dire non plus.

Que peut le cinéma pour la mémoire ? Que peut apporter de spécifique le cinéma, par rapport à la photographie ou à la littérature par exemple ?

Le cinéma c'est de l'image en mouvement et du son, c'est un moyen d'enregistrement formidable, mais le plus important pour moi reste le montage, c'est-à-dire l'agencement et le sens que l'on donne à ce tout. Donner une forme et une structure.

Est-ce que le cinéma n'a pas des atouts spécifiques parce qu'il permet justement la mise en abyme des supports de mémoire ?

Sa spécificité serait le son et l'image en mouvement et donc le temps. On est dans une temporalité que

n'apporte pas la photographie par exemple, ou du moins différemment. Comme l'a si bien écrit Jean Cocteau, "le cinéma filme la mort au travail". Mais encore une fois le cinéma n'est rien sans le montage, je pense que c'est définitivement le montage qui fait la différence. L'agencement des plans, la construction d'une narration, son rythme, ses pauses, ses silences, ses trous, ses ellipses, l'orchestration de sa durée. Le cinéma dit-on, c'est la preuve par l'image, mais je n'y crois quand même que moyennement, surtout aujourd'hui où l'on peut tout fabriquer avec le numérique. Depuis quelques années, je suis de plus en plus fasciné par les archives radiophoniques, elles sont bien souvent tellement plus évocatrices et *cinématographiques*...

Peut-on parler de représentation cinématographique de la mémoire ? Ou plutôt de mise en scène ? Quels modèles de films sur la mémoire et de films mémoriels avez-vous eu à l'esprit pendant ce travail ?

Oui c'est bien une représentation car il ne faut pas être dupe, toute mise en scène est manipulation. Tout plan raconte quelque chose sur celui qui filme, tout plan est politique et le film a fortiori. L'objectivité n'existe pas, c'est unurre et le fait d'introduire une caméra modifie forcément le comportement et l'attitude des gens filmés. Esthétiquement, j'avais en tête les films de Raymond Depardon comme *DÉLITS FLAGRANTS*, certains films d'Alain Cavalier, d'André S. Labarthe et des Frères Lumière. J'ai toujours aimé les cinéastes qui savent écouter plus qu'ils ne montrent. D'où mon goût pour une certaine sobriété, une certaine distance, pour les ellipses et le hors-champ. D'une certaine manière, l'un des enjeux de mon film était de montrer l'écoute et de filmer la parole.

Vous choisissez de filmer le travail de la mémoire qui a lieu au Mémorial de manière extrêmement sobre, objective, sans voix off explicative, sans déplacement de caméra. Quel est le sens de ces choix ?

Il y a quelques années j'ai eu la chance de filmer Hubert Selby Jr, un écrivain américain qui a été très important pour moi et à qui je dois beaucoup. Un jour, il m'a confié que quand il écrivait, il essayait toujours de faire "... *Simple, direct and obvious...*" , c'est devenu une sorte de mantra pour moi, une règle d'or. J'ai une relative aversion pour les voix off et la façon dont elles sont utilisées. Bien souvent, la voix off des documentaires télé est redondante, lourde, poussive, et elle me procure la désagréable impression d'être pris pour un idiot, je n'ai pas besoin qu'on m'explique ce que je vois. Si la voix off n'apporte rien de plus, elle n'a aucun intérêt, il existe cependant des voix off formidables, celles de Godard, de Chris Marker ou d'André S. Labarthe, pour ne citer qu'eux, mais ce sont de véritables textes. Ce ne sont pas des bâquilles ni des cache-misère. La voix off, dans mon film, n'aurait eu aucun sens, car le plus important était ce que les témoins allaient dire. Et puis je préfère faire confiance à mes plans. Pour ce qui est des interviews, j'ai opté pour la frontalité et la fixité de façon à ne pas troubler les témoins et les bénévoles, il fallait qu'à un moment, ils oublient le dispositif filmique et la caméra, qu'on se fasse discret. La frontalité me permettait d'avoir les deux personnes dans le même cadre et aussi une cer-

taine "immédiateté", "*Simple, direct and obvious*". Ensuite, le choix du plan séquence s'est imposé pour ne pas troubler les témoins, casser leurs propos. Cependant, ce dispositif demeure uniquement pour les témoignages, ensuite j'ai opté pour une mise en scène "à l'épaule", beaucoup plus aléatoire. J'ai donc changé de style en cours de film, pas seulement par pragmatisme, mais aussi parce que "trop de forme tue la forme" et de toute façon le réel, la vie seront toujours plus forts que vous et vos intentions. Je ne crois pas aux intentions, mais plus à l'attention et l'intuition. Le réel vous obligera toujours à vous adapter. Un rappel à l'ordre, à l'ordre des choses. Enfin et surtout, je n'aime pas trop savoir à l'avance, j'adore quand ça ne se passe pas comme prévu, j'aime l'inconfort du doute, j'aime les accidents, bons ou mauvais, laisser une place au hasard, à la chance, au ratage, à la sérendipité. Si je sais d'avance comment ça va se passer, ça ne m'intéresse plus, quel est l'intérêt de filmer ? Réaliser un film ne doit pas être une entreprise de vérifications, mais une expérience, une aventure et tant pis si on rate un peu, on fera mieux la prochaine fois. Trop de documentaires à mes yeux sont conçus comme une thèse, maîtrisée, une démonstration certifiée conforme. Ce sont des films mort-nés où il n'y a pas de place pour la vie. J'aime beaucoup la théorie d'André S. Labarthe sur le verre brisé, grossso modo : c'est quand le verre se brise qu'il commence à exister, l'accident, l'imprévu qui vient troubler et perturber la vie. Le "plan séquence-fixe-frontal" tout comme la "caméra épaule" m'ont permis de capturer ces moments-là.

Comment alors avez-vous abordé le travail du montage, qui suppose une intervention, une action plus invasive par rapport aux choix premiers de prise de vue?

Le montage est pour moi l'étape la plus excitante du processus. Pour certains réalisateurs c'est traumatisant, une véritable torture car il faut renoncer à plein de choses, faire des choix douloureux, faire le deuil de certaines idées, de certains plans etc. Le montage c'est l'exercice de vérité, le film rejette de lui-même certains plans... il y a comme un inconscient du film, des plans a priori "ratés" au tournage peuvent trouver leur place, tandis que certains a priori "réussis" sautent... C'est terrible et excitant à la fois... Il ne faut pas aller contre le film, de toute façon il s'imposera de lui-même. Monter, c'est écrire avec des plans et c'est passionnant. Pour les séquences de témoignages (frontaux, en plan-séquence) je n'avais qu'un axe possible, bien évidemment il a fallu couper car on ne pouvait garder les interviews dans leur intégralité. De ce fait, il n'y avait pas beaucoup de solutions, aussi j'ai préféré mettre des plans noirs, assumer les coupes, ce qui visuellement me permettait de créer "des trous de mémoire", les témoignages sont fragmentés, souvent approximatifs et troubles, je souhaitais le montrer à l'image, et les plans noirs me permettaient de souligner la fragilité de cette mémoire. Généralement au montage, on ne montre pas les coutures, on cache, dissimule, on donne l'illusion de continuité, mais pour ce film, je trouvais qu'il était important de montrer la dimension parcellaire et fragmentée de la mémoire.

Quelles réactions et quels effets aimeriez-vous que le film produise ?

Selon une enquête Ifop pour la Fondation Jean-Jaurès parue le 20 décembre 2018, 10 % de la population française n'a pas entendu parler du génocide des Juifs, mais ce qui est le plus terrifiant c'est que ce taux de personnes ignorantes de la Shoah s'élève à 19 % chez les 25 à 34 ans et à 21 % chez les 18 à 24 ans !

De ce fait, j'aimerais simplement que le spectateur soit intéressé par ce qu'il voit et entend, d'une certaine manière, j'aimerais aussi qu'il en reste quelque chose.

Propos recueillis par Eloïse Lièvre (Ecrivain)



LA MÉMOIRE

UN LIEU DE MÉMOIRE

“ En avril 2012, j'ai l'opportunité de travailler comme documentaliste sur l'exposition LES ENFANTS DANS LA SHOAH qui se déroula de juin à décembre au Mémorial de la Shoah à Paris. Durant cette mission, je fais la connaissance de nombreuses personnes qui œuvrent au sein de cette institution dont notamment Sophie Nagiscard, commissaire de l'exposition et responsable du service des activités culturelles et Lior Smadja, responsable de la prestigieuse photothèque du même lieu. Pendant ces deux mois, je découvre l'existence d'un lieu passionnant, la permanence photographique du Mémorial de la Shoah. [...]”

Au milieu des années 80, dans l'optique de monter des expositions commémoratives, Laurent Goldberg (militant communiste juif, ancien prisonnier et résistant de la 2ème DB, [Division blindée ou division Leclerc qui deviendra Division française libre]) commence à collecter, avec l'aide d'anciens résistants, des documents, des photographies, des manuscrits et des lettres pour leur association La Mémoire Juive de Paris.

À l'époque, la mission de Laurent Goldberg consiste à se rendre chez les particuliers pour y récupérer des archives. Rapidement, ce travail de prospection s'avère bien plus fructueux qu'il ne l'avait imaginé. **Ce minutieux collectage permet de constituer un fond d'archives inestimables (témoignages, photos,**



lettres et documents), toutes porteuses d'histoires personnelles et singulières. Cette mémoire ainsi sauvée de l'oubli servira ensuite à mettre en œuvre des expositions, des colloques, des séminaires et des conférences qui auront une portée internationale. À ce jour, plus de 40 expositions ont été montées grâce à ce travail de collectage. La photothèque possède ainsi plus de 250 000 photos, l'une des plus grosses collections mondiales après celle du Yad Vashem à Jérusalem. En 2001, pour des raisons pratiques, Le Mémorial de la Shoah et La Mémoire Juive de Paris se rapprochent pour optimiser leurs fonds respectifs. Lior Smadja et Laurent Goldberg décident alors d'ouvrir une permanence photographique au sein même du Mémorial. Depuis cette date, la permanence accueille toutes celles et ceux qui désirent transmettre leurs archives familiales avant qu'elles ne disparaissent, ne se dispersent ou ne tombent dans l'oubli. Tous les mardis, des bénévoles viennent accueillir les donateurs venus leur confier leurs archives et leur livrer le témoignage de leur vie.” (Ludovic Cantais)

LA MÉMOIRE

LA MÉMOIRE À LA PAROLE

Tourné au Mémorial de la Shoah, **J'AIMERAIS QU'IL RESTE QUELQUE CHOSE** prend le parti de montrer en quelque sorte les coulisses quotidiennes de cette institution et de l'institutionnalisation de la mémoire. Il saisit la mémoire à l'œuvre, c'est-à-dire comme processus en cours, en train d'avvenir. La parole est le premier viatique de ce qui est plus alors de l'ordre de l'événement, inscrit dans le temps, que de celui de l'archive, du stock, où l'on est susceptible de puiser, ce que la mémoire est aussi et que le film, en dévoilant les réserves du Mémorial, montre également. Que la



mémoire relève de la parole a plusieurs implications. Le rôle du récit, notamment de soi, est ainsi mis en valeur.

Ce que reçoivent les bénévoles du Mémorial de la Shoah, ce ne sont pas seulement des personnes, comme on dit d'un médecin qu'il reçoit ses patients, ce ne sont pas seulement des souvenirs sous forme d'objets - photographies, jouets, vêtements etc.- ce sont des récits. Il est important que ces récits soient livrés oralement.

Ça l'est d'abord parce que la parole, qui ici se fait mémoire vive, ce n'est pas seulement un matériau linguistique qui fait sens, transmettant des informations ou permettant l'expression, c'est aussi du silence, de la respiration, de l'intonation, de l'hésitation, un ballet de regards entre interlocuteurs, de la patience, de l'urgence, des sourires, des larmes, des mimiques, de l'émotion, tout ce dont seul le cinéma peut rendre compte.

Ensuite, l'oralité des récits met en valeur le caractère spontané, vif, mobile, fragile aussi, de la mémoire. Elle partage les caractéristiques de la parole saussuriennne dans son opposition à la langue, structurelle, stable, immuable : la parole est éphémère, relevant de l'instant, évanescante, d'où la nécessité de la fixer par le moyen le plus adéquat, le moins dénaturant qu'est le film.



Enfin, cette révélation de la parole comme lieu privilégié de la mémoire souligne que la mémoire n'est pas qu'une faculté individuelle et un regard tourné vers le passé. Quand on dit "je me souviens", le dire

LA MÉMOIRE

compte autant que le souvenir. D'ailleurs, la mémoire opère toujours dans deux directions. Elles peuvent correspondre à deux temps de la mémoire, rétention et restitution d'informations, ou être simultanées et la mémoire est alors, comme dans l'interlocution, véritable interaction entre partenaires de mémoire, celui qui transmet et celui qui reçoit la transmission, dans le film les donataires de souvenirs et les bénévoles qui les écoutent. La mémoire est un échange. Un bouche à oreille.

LA MÉMOIRE AU TRAVAIL

Cette mémoire montrée à l'œuvre est aussi une mémoire au travail. L'expression peut être entendue dans plusieurs sens. Le travail de la mémoire, ce peut être ici l'effort que font certains donateurs pour confier



des biens qui leur sont chers, vivant une véritable souffrance de la séparation, opérant un travail de deuil qui dure longtemps après celui qu'a imposé la disparition des proches. C'est aussi, plus trivialement, plus pratiquement, celui des salariés du Mémorial, que

l'on voit dans leurs emplois quotidiens, derrière leur bureau se livrant à des tâches administratives, ou dans le résultat de celui-ci sous forme d'exposition, dans leur rôle de passeur de mémoire. Il y a donc des métiers de la mémoire comme des métiers du spectacle ou de la finance. Mais le film s'intéresse particulièrement au



travail des bénévoles qui offrent de leur temps lors de la permanence du mardi. Il apparaît que comme tout travail, comme toute tâche, celui-ci requiert technique et savoir-faire. Choisissant de se focaliser dans un premier temps sur la passation de mémoire, le film ne montre pas les coulisses de ce travail, par exemple la formation qu'il nécessite, mais on la devine aisément au tact, au respect, à l'empathie dont font preuve les personnes en charge de recevoir les donateurs. On peut penser alors à un autre sens du mot travail, qui n'est pas sans lien avec la parole, celui de l'accouchement. De fait, les bénévoles de la mémoire sont des femmes, auxquelles nos sociétés ont longtemps confié exclusivement les affaires de la maternité et de la naissance, mais aussi des sages-femmes.

LA MÉMOIRE

Le film met en avant les qualités d'humilité réclamées par la mission dont il veut saisir les instants. Un de ses titres provisoires a d'ailleurs été un temps LA MÉMOIRE DES HUMBLES, le terme renvoyant aussi bien aux quidams désireux d'institutionnaliser leurs souvenirs qu'aux modestes employés du Mémorial, ces travailleurs de l'ombre, effacés devant la parole des aussi minimisés qu'eux par la mécanique des puissants, ceux que l'on appelle dans d'autres métiers, ceux de la couture, encore une fois féminins, des "petites mains". L'expression ne saurait être plus juste ici car les travailleurs du Mémorial de la Shoah sont des travailleurs manuels : ils récoltent et manient avec une minutie et une attention étonnante, un tact indispensable, les objets qui leur sont confiés, comme le montrent les scènes de transmission du brassard d'un camp à



Clermont-Ferrand, ou de la visite des réserves où sont mesurés les souvenirs avant d'être archivés. Comme une entreprise de définition par l'image, **J'AIMERAIS QU'IL RESTE QUELQUE CHOSE** donne à voir ici

une des caractéristiques de la mémoire énumérées par exemple par Pierre Nora dans son introduction à l'ouvrage collectif publié sous sa direction LIEUX DE MÉMOIRE¹ : la mémoire est originellement physique, immédiate, directe, affaire de gestes, de savoir-faire et de savoir-être. Elle se distingue en cela de l'histoire, distance intellectuelle.

UNE MÉMOIRE OBJECTIVE

Ludovic Cantais s'intéresse particulièrement à ces circonstances où l'intime rencontre le public, l'humble touche au sublime, le particulier résonne dans l'universel. Les transmissions qui ont lieu au Mémorial de la Shoah relèvent précisément de cette conjonction de la mémoire personnelle et de la mémoire collective, de l'intimité et de la publicité historique, de l'histoire individuelle et de l'histoire de l'humanité. **Mais le film montre aussi que ces histoires fondamentalement humaines et vivantes s'expriment en prenant appui sur des objets.** Ce sont bien des objets que les donateurs du Mémorial de la Shoah confient : photographies, lettres, accessoires, jouets, ce sont des souvenirs, au sens matériel du terme.

Ainsi, la mémoire la plus subjective peut aussi être une mémoire objective². Roland Barthes employait cet adjectif pour qualifier la littérature du Nouveau roman, parce qu'elle accordait une place privilégiée à la description des éléments du décor, à la matérialité qui entoure la vie humaine, non par souci de situer les personnages dans la fiction, mais pour témoigner d'une

LA MÉMOIRE

époque. Il s'agissait aussi, significativement, d'une littérature d'après-guerre, d'une littérature d'après l'Holocauste. Privé de la possibilité de croire encore en l'humanité par les crimes nazis, l'être humain trouve refuge auprès de ce qui lui paraît plus certain, plus tangible et plus impérissable, le concret des objets. En exprimant le souhait " qu'il reste quelque chose ", les donateurs du Mémorial mettent en valeur ce sur quoi repose cette fonction mémorielle des objets. Les êtres meurent, disparaissent, sont réduits en cendres au point qu'il peut véritablement n'en rester aucune trace sinon les objets qui leur ont appartenu, qui en deviennent les incarnations, les symboles.



On peut ainsi rapprocher le travail de Ludovic Cantais et la démarche des donateurs de celle de Marcel Cohen, par exemple dans son livre *SUR LA SCÈNE INTÉRIEURE*³, qui se souvient et dans une mesure désespérée tant elle est tenue et pourtant réelle, fait revivre tous les membres de sa famille assassinés dans les camps de la mort à partir de l'évocation d'objets triviaux, humbles eux aussi, par exemple la gourmette

de sa sœur Monique, déportée à trois mois avec leur mère Marie, ou le coquetier conservé précieusement par l'amie à laquelle celle-ci l'avait offert : " Mais le coquetier, dans le placard à vaisselle, et ne serait-ce que de façon très épisodique, a eu bien des occasions de susciter quelques bouffées de tendresse à l'égard de Marie. [...] Je me dis qu'on ne conserve pas un objet aussi modeste, et aussi défraîchi, pendant soixante-dix ans sans de sérieuses raisons. La crainte de le voir disparaître confirme cet attachement. Le petit coquetier, aujourd'hui, n'est donc pas seulement la concrétion d'un souvenir. Est-il abusif d'y voir la qualité même de ce souvenir, sa texture, quelque chose d'aussi incertain que le reflet d'une aura ? " Parce que ces objets sont devenus de véritables incarnations des êtres, ils se dotent paradoxalement de leur fragilité et attirent sur eux l'affection liée à la peur de leur perte, d'où la nécessité de leur conservation. L'aura qu'évoque Marcel Cohen rappelle la fonction mémorielle des photographies personnelles telle que la décrit Edgar Morin⁴, comme équivalent des objets mystiques dans certaines sociétés dans *LE CINÉMA* : " Les pères et mères défunts, le frère tué à la guerre, regardent au milieu de leur grand cadre, veillent et protègent la maison campagnarde comme des dieux lares. Partout où il y a un foyer, les photographies prennent la succession des statuettes ou objets autour desquels s'entretenait le culte des morts. Elles jouent, de façon atténueée parce que le culte des morts est lui-même atténué, le même rôle que les tablettes chinoises, ces points d'attache d'où les chers disparus sont toujours disponibles à l'appel. La diffusion de la photographie n'a-t-elle pas

LA MÉMOIRE

en partie ranimé les formes archaïques de la dévotion familiale ? Ou plutôt les besoins du culte familial n'ont-ils pas trouvé, dans la photographie, la représentation exacte de ce qu'amulettes et objets réalisaients d'une façon imparfaitement symbolique : la présence de l'absence ?” Il y a là un véritable fétichisme, un fétiche étant un objet, naturel ou façonné, considéré comme le support ou l'incarnation de puissances supra-humaines et, en tant que tel, doué de pouvoirs magiques dans certaines religions primitives.

BESOIN D'HISTOIRE, BESOIN DE MÉMOIRE

Pourtant, comme les précautions que nécessite leur conservation en témoignent, les objets eux-mêmes ne sont pas éternels. Ils ne sont pas non plus infaillibles, au sens d'indubitables, au sens où un objet, en tant que support de sens, est susceptible d'ambiguïté. Une faille de la mémoire objective est ainsi révélée dans le film par la tension entre certains des objets présentés, certaines photographies par exemple, des lettres, discours objectivé par son caractère épistolaire, les miniatures en bois, souvenirs du camp d'internement de Pithiviers, dans le Loiret. Que voit-on sur ces photographies ? Des hommes ensemble, oisifs, qui sourient parfois, qui ne savent pas ce qui les attend et écrivent à leur famille des lettres, prenant le soin de ne pas les inquiéter. Les maquettes en bois fabriquées pour un enfant ne sont pas non plus en elles-mêmes des objets de désolation et de violence, ni armes, ni cris, mais des offrandes d'amour. Ce que montre l'optimisme de ces pièces, c'est que les objets de la mémoire ne sont rien, ou, d'une

certaine manière, des faux, sans les subjectivités qui les accompagnent, c'est-à-dire une histoire qui les présente et leur donne non pas un sens, mais leur sens. Plus encore c'est la mise en perspective de l'histoire, non plus personnelle, mais celle qu'on dit grande, l'histoire des historiens, qui leur restitue leur valeur mémorielle collective, en les complétant et reconstituant ainsi leur vérité.



Ludovic Cantais, au point précis où il a posé sa caméra, participe donc à l'interrogation sur les rapports entre mémoire et histoire. Nulle antagonisme ici, mais une alliance, au sens politique et même militaire du terme : défense d'intérêts communs, certes, mais dans le respect d'intérêts et de principes divergents par ailleurs. **Histoire et mémoire apparaissent comme complémentaires l'une de l'autre dans la mesure où l'une doit être la vigilance de l'autre. J'AIMERAIS QU'IL RESTE QUELQUE CHOSE** n'est pas un film d'histoire sur la Shoah, il n'est pas un film sur le travail des historiens, mais bien un film sur la mémoire, par le traitement du sujet choisi par le réalisateur.

LA MÉMOIRE

En optant en effet pour un dispositif minimaliste, intervenants face à la caméra, cadre et focale fixes, aucun gros plan, aucun zoom, le réalisateur crée une situation qui soustrait la rencontre et le don au spectacle tout en protégeant ce qu'il veut capter et qui caractérise la mémoire face à l'histoire, l'émotion. Ici rien de démonstratif, le spectateur est invité à prendre place dans cette expérience de transmission, dans le triangle ainsi



formé par donateurs, donataires et regard de la caméra, qu'il fait sien, à tenir son rôle, celui de témoin du témoignage, sans aucune connotation de voyeurisme. Le don semble alors se démultiplier, circuler entre les parties : don du donateur, don de l'écoute du donataire à celui-ci, don de l'attention du spectateur qui reçoit l'émotion cinématographique. La représentation de la mémoire qu'offre le film de Ludovic Cantais la donne donc à voir comme une communication d'empathie fondée sur l'émotion. Elle permet en ce sens d'interpréter le geste de donation non comme l'accomplissement d'un devoir de mémoire, supposant l'injonction extérieure, mais comme un appel, l'expression d'un besoin

de mémoire. Ce besoin s'incarne ici individuellement et montre que la mémoire n'est pas une faculté et une pratique tournée vers le passé, mais une entreprise d'anticipation : il ne s'agit pas pour les donateurs de se souvenir, il s'agit qu'on, les générations futures, se souviennent. Ce besoin est actuellement celui de toute la société : en explorant le phénomène des "capsules temporelles", fait d'enfermer et d'enterrer des témoignages d'une époque à destination d'époques à venir, Xavier Boissel, dans CAPSULES DE TEMPS⁵, interprète cette mode comme celle d'un monde de la catastrophe et du catastrophisme, précisant que ces *memorabilia* contemporaines sont aussi et surtout des "capsules de la fin des temps". En tout cela, on peut dire que la mémoire met



en garde l'histoire contre son principe fondamental, la distance, et sa possible conséquence, la froideur. N'est-ce pas le reproche que Charles Péguy adressait à Clio par sa bouche-même dans CLIO, DIALOGUE DE L'HISTOIRE AVEC L'ÂME PAÏENNE⁶ ? "vieille dame sténographe qui prend des copies" et ne boit que "de l'eau filtrée".

LA MÉMOIRE

Dans **J'AIMERAIS QU'IL RESTE QUELQUE CHOSE**, aucun filtre, c'est bien l'immédiateté de la mémoire qui a été recherchée, sa mise à nu.

Mais ce rapport de la mémoire à l'histoire est aussi réciproque, et doit l'être. L'histoire, à son tour, doit être garde-fou de la mémoire, tempérant la vivacité qui découle de son immédiateté, lui offrant précisément une mise en perspective et, n'en déplaise à Péguy, une forme de profondeur. C'est la distance historique, que le spectateur doit posséder, qui permet ainsi de saisir le



sens des photographies, des lettres, des objets rescapés de Pithiviers. En ne montrant que la mémoire à l'œuvre, et en faisant appel implicitement au savoir historique du spectateur, le film permet de saisir l'ironie tragique de ces objets. On connaît l'ironie tragique de l'histoire, mais il y a aussi une ironie tragique de la mémoire, dans le fait que les objets mémoriels, remis en perspective par la connaissance historique, pris dans ce que l'on sait et non pas seulement ce que l'on voit et ce que l'on ressent à partir de ce que l'on voit, ces objets n'ont pas

la même signification. De témoignage d'amour et du bien, ils deviennent témoignage de l'horreur nazie et du mal. Cette révélation souligne, aux côtés du besoin de mémoire, le besoin d'histoire. Que peut voir et comprendre dans le film le jeune Français sur cinq qui selon une enquête récente n'a jamais entendu parler de la Shoah ? Il peut en entendre parler pour la première fois, mais pour comprendre, il a besoin d'un savoir, de ceux qui savent, besoin de la médiation historique. C'est à ce point encore que le dispositif d'effacement choisi par Ludovic Cantais trouve encore une vertu : il souligne l'importance de nous qui savons, nous renvoie à notre responsabilité à l'égard de la mémoire.

Eloïse Lièvre (Ecrivain)

¹ *Les Lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora, « Bibliothèque illustrée des histoires », Gallimard, t. I. *La République*, 1984.

² Roland Barthes, « Littérature objective », dans *Essais critiques*, 1964.

³ Marcel Cohen, *Sur la scène intérieure. Faits*, Gallimard, 2013.

⁴ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Editions Minuit, 1956.

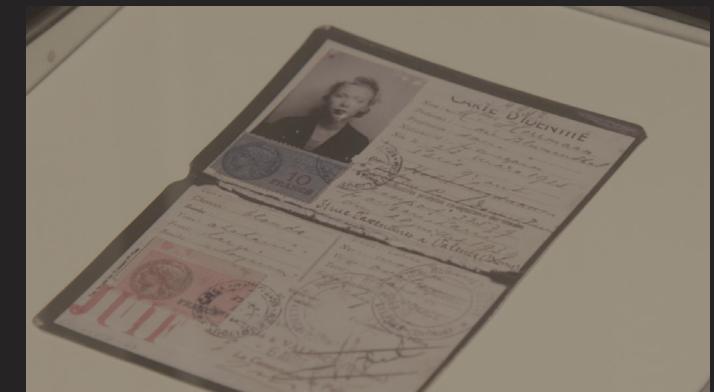
⁵ Xavier Boissel, *Capsules de temps*, éditions Inculte, 2019.

⁶ Charles Péguy, *Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*.

LE MÉMORIAL DE LA SHOAH

Le Mémorial de la Shoah puise son origine en avril 1943 dans la fondation par Isaac Schneersohn, industriel d'origine russe, de ce qui allait devenir le Centre de documentation juive contemporaine, dont le but est d'abord de réunir, des preuves documentaires de la persécution des Juifs d'Europe par le régime nazi. Après avoir récupéré les archives de la Gestapo et de Vichy et mis la documentation rassemblée à disposition de la plaidoirie française au procès de Nuremberg, Isaac Schneersohn décide en 1950 de créer un tombeau-mémorial à la mémoire des victimes de la Shoah, le Mémorial du Martyr Juif Inconnu. Il est érigé de 1953 à 1956 abritant le Centre de documentation Juive contemporaine, dans le quatrième arrondissement de Paris. Il est classé monument historique en 1991.

Devenu un des premiers centres de recherche internationaux sur la Shoah, le CDJC avec le Mémorial du Martyr Juif Inconnu deviennent en 2005 le Mémorial de la Shoah, augmentant ses activités d'archives et de recherches, ses missions muséographiques (expositions permanentes et temporaires, espace multimédia et auditorium) et pédagogiques. Un nouveau monument proprement mémorial a également vu le jour : le Mur des noms qui rassemble le nom de tous les Juifs déportés de France. En 2012, le Mémorial de la Shoah ouvre un musée à Drancy en face de la cité de la Muette, ancien camp d'internement. Lieu d'histoire et de transmission, complémentaire du Mémorial de Paris, ce centre a pour vocation de présenter l'histoire du camp de Drancy. Le Mémorial de la Shoah est aussi présent en province et à l'étranger.



BIOGRAPHIE DE LUDOVIC CANTAIS

Après des études de cinéma, Ludovic Cantais débute comme photographe de plateau puis s'oriente vers le portrait photographique et documentaire. Il réalise deux courts métrages de fiction et rejoint l'Agence photo Opale en 1998. L'année suivante, il achève son premier documentaire **HUBERT SELBY JR, 2 OU 3 CHOSES**, portrait de l'écrivain sulfureux américain. Il réalise par la suite d'autres portraits, **Jeremy Deller, Lorenzo Mattoti et Lydia Lunch**.

En 2002, il commence un travail sur ce qu'il nomme "l'archéologie contemporaine". Son exposition **LA PART DES CHOSES**, a pour sujet les objets abandonnés dans Paris. Avec **LA BIBLIOTHÈQUE FANTÔME** en 2010, il crée une bibliothèque de livres abandonnés et collectés dans les rues de la capitale. Puis en 2015, il conçoit une installation composée de photographies glanées dans les poussières, **SERENDIPICTURE**. L'année suivante, il commence un nouveau travail autour de la poussière toujours en cours à ce jour, **DEMANDE À LA POUSSIÈRE**. Ludovic Cantais travaille le plus souvent sur les notions d'abandon, de déchet, d'archive et de sérendipité. C'est en travaillant pour le Mémorial de la Shoah en tant que documentaliste, sur une exposition, **LES ENFANTS DANS LA SHOAH**, qu'il découvre l'existence de la permanence photographique du Mémorial dirigée par Lior Smadja. Il décide d'y consacrer un film, **J'AIMERAIS QU'IL RESTE QUELQUE CHOSE**.

FILMOGRAPHIE

J'AIMERAIS QU'IL RESTE QUELQUE CHOSE.

(Doc-79') 2019

LA BIBLIOTHÈQUE FANTÔME

(Doc-8') 2014

GARY PANTER/STÉPHANE BLANQUET

(Doc-24') 2011

CHARLES BURNS À LA GALERIE MARTEL

(Clip-3') 2010

LYDIA LUNCH, À CORPS PERDU

(Doc - 60') 2008

LORENZO MATTOTTI, LE TRIOMPHE DE LA COULEUR

(Doc - 26') 2004

JEREMY DELLER AND THE ACID BRASS

(Doc - 10 ') 2000

HUBERT SELBY JR, 2 OU 3 CHOSES

(Doc - 53') 1999

Prix Grand Prix du Documentaire / Bucarest 2000

Prix de la Fondation Marcel Bleustein-Blanchet 1997

VIRAGE

(CM- 24') 1995

Prix du scénario aux Rencontres Henri Langlois 1994

Prix de la Fondation Beaumarchais 1994

ALEA JACTA EST

(CM - 6') 1994

LISTE TECHNIQUE

Réalisation

Ludovic Cantais

Producteurs

Marie Savare de Laitre (Maje Productions) et Sébastien Hussenot (La Luna Productions)

Image

Florence Levasseur
Pierre Hémon

Son

Philippe Richard
Nicolas Cantin
Geoffrey Terreau
Xavier Piroelle

Montage

Yvan Gaillard

Montage son

Thomas Robert

Mixage

Leon Rousseau

Étalonnage

Axelle Gonay

Traductions

Alice Le Roy

Musique

Eluvium " Everything to come "
de Matthew Cooper - 2005



Responsable du Service de la Photothèque

Lior Lalieu-Smadja

Équipe de la Photothèque du Mémorial de la Shoah

Jérôme Aubignat

Roselyne Bloch

Caroline Didi

Cécile Fontaine

Annie Goldsztajn

Eli Grynberg

Arlette Jacobsen

Solange Rafowicz

Jean-Pierre Randon

Marcel Sztejnberg

Eliane et Claude Ungar

Service des archives

Marie Lainez

Guide conférencier

Alexandre Pengloan

Intervenants par ordre d'apparition

Daniel Vock

Liliane Rysfeld

Jacques Hochberg

Victor et Louis Blic

Marc Stanislawski Birencwajg

Liliane Brulant

Hubert Perez

François Feldman

Isidore Avramovici

M. Galaska

Paul Kravetz

Henri Benamou

Madeleine Wurm

Irène Gilpin

Dorothée Portail

Raymond Strompf

Laurent Goldberg

Remerciements

**Directeur du Memorial
de la Shoah**
Jacques Fredj

Responsable du service des activités culturelles

Sophie Nagiscarde

Association Cultuelle Israelite
de Clermont Ferrand

Centre Culturel Jules Isaac

Le collège Paul Bert de Fécamp

Service Passerelles du FSJU, sa
directrice Andrée Katz et ses
correspondantes en Province

Avec le soutien de
**La Fondation pour la Mémoire
de la Shoah**

**La Fondation Jacob Buchman
sous l'égide de la Fondation
du Judaïsme Français**

Natalie Serfaty



“Cher Ludovic,

Ce matin j'ai revu votre film.
Je le reverrai régulièrement,
il m'est indispensable
et je vous en remercie.”

Alain Cavalier
Le 25 mars 2019