

## PRÉSENTIFICATION, REPRÉSENTANCE ET EMMNÉSIE DANS LE DOCUMENTAIRE MÉMORIEL

Gabriel Laverdière  
(Université Laval)

### Résumé

Le documentaire mémoriel mène l'enquête tout en procédant à une réflexion sur l'inscription et la réception de faits passés qui, mis en récit et en représentation, sont destinés à une transmission *postmémorielle* ou, mieux, à une réécriture mémorielle. Le spectateur acquiert alors un souvenir par la médiation de *présentifications*. Les configurations expressives qui les font advenir permettent au spectateur de prendre conscience d'états de choses tirés du passé. Les représentations et récits que propose le documentaire mémoriel *tiennent* ainsi lieu d'états de choses passés. Cette *représentance* dépend de la capacité du support filmique à accueillir une écriture de l'histoire et des moyens utilisés pour reconfigurer le passé en une image destinée à un spectateur doué de mémoire. L'analyse porte sur le film polonais *Entendez mon cri* (1991), qui emploie des documents d'archives et des témoignages afin de ranimer le souvenir d'un événement violent, le suicide d'un homme.

### Abstract

The memorial documentary both investigates past events and reflects upon their inscription and reception. As they are turned into story and representation, these events can be transferred through a process of *postmemory* or, rather, of memorial rewriting. The spectator thus acquires memories by the mediation of *presentifications*. The expressive configurations which create them allow the spectator to become aware of states of affairs drawn from the past. The memorial documentary thus offers representations and narratives that can take the place of past states of affairs. This *standing for* depends on the capacity of the filmic apparatus to receive the writing of history and on the means used to reconfigure the past into an image that is intended for a memory-abled spectator. The analysis focuses on the Polish film *Hear My Cry* (1991), which uses archival documents and testimonies to revive the memory of a violent event, a man's suicide.

« Le film est entièrement construit de lambeaux de mémoire<sup>1</sup>. »

Bien que le film de fiction invite à considérer la relation de référence entre la représentation et la réalité, le statut logique du film documentaire, ainsi que les présomptions qu'il inspire, font en sorte qu'à son sujet, de telles réflexions s'imposent. Des associations hâtives n'ont jamais vraiment cessé d'opérer, à tout le moins dans l'esprit populaire : fiction et imaginaire d'un côté, documentaire et réalité de l'autre. Ces associations ont été maintes fois remises en cause pour de nombreuses raisons. Notons seulement ce qui suit : le film de fiction invente ou compose des récits d'imagination tout en empruntant à l'Histoire, aux logiques qui

---

<sup>1</sup> Drygas M. J., « Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego Usłyszcie mój krzyk », in *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, vol. XVI, n° 25, 2015, p. 157.

président aux relations humaines, à la psychologie, au monde naturel, etc. Quant au documentaire, la réalité à laquelle il donne accès est avant tout la réalité filmique (l'« image »), qui résulte d'une lecture – celle d'un documentariste – et s'inscrit dans un imaginaire – celui d'un spectateur.

Par cette entrée en matière fort générale, nous souhaitons indiquer le seuil depuis lequel sera menée l'analyse ici proposée. Il ne s'agira pas d'explorer à nouveau, pas à pas, ces associations ou les nuances qu'elles appellent. Nous inspirant des travaux de Paul Ricœur sur la mémoire et l'histoire, nous souhaitons plutôt examiner un paradoxe du documentaire historique ou mémoriel qui a trait à l'absence et à la présence concomitantes d'états de choses tirés du passé, puis portés en des représentations et des récits. Par le pouvoir qu'ont ces représentations et ces récits de rendre présents des états de choses manifestement absents, le spectateur est en mesure de viser une idée de ce qui a eu lieu et d'en acquérir la mémoire – la mémoire de cette idée –, qu'il adopte et adapte aux propriétés de sa conscience. Cette adoption-adaptation est aussi déterminée par la mise en forme des images ou les relations qui s'établissent entre elles – par le montage séquentiel – et entre les différentes couches de l'image. Le documentaire a la vocation de montrer autre chose que lui-même, mais ce qu'il met en présence – un absent réputé authentique – dépend d'un support de représentation qui seul peut assurer la médiation entre le monde objectif et la conscience du spectateur.

L'analyse portera sur un exemple tiré de la cinématographie polonaise qui emploie des documents d'archives et des témoignages afin de ranimer le souvenir d'un événement violent. Le film *Entendez mon cri* (*Usłyszcie mój krzyk*, 1991), réalisé par Maciej Drygas, est un documentaire qui s'interroge sur les circonstances ayant mené au suicide d'un homme, qui s'est immolé par le feu dans un stade bondé à Varsovie. Il recompose le déroulement du drame, c'est-à-dire qu'il dresse la chronologie des faits tout en élaborant une image, une idée, de la victime au moyen de documents dont il dispose et des confidences de ceux qui l'ont connue. Des matériaux d'archives dont le public ignorait jusqu'alors l'existence sont au nombre des moyens employés par le film pour médiatiser, *présentifier* ou rendre présent à la conscience du spectateur des états de choses passés<sup>2</sup>.

Par ce documentaire mémoriel, Maciej Drygas mène une enquête à caractère historique, puisqu'il tente de restaurer les traces, la logique et les circonstances de faits passés qui ont été écartés de l'histoire officielle et ainsi voués à l'oubli. Il consigne ces faits par l'assemblage de témoignages et de documents, dont un enregistrement sonore du défunt et un court film découvert par le réalisateur. Mais il y a plus : en cherchant à tirer l'événement de l'oubli, à le hisser à la hauteur de la mémoire historique nationale, le film en destine le souvenir à une transmission, que certains qualifieraient de *postmémorielle*, un terme que nous rejetterons. Plutôt, nous proposerons qu'en visionnant le film, le spectateur, dont on présume qu'il n'a pas assisté aux faits représentés, est sujet à un gain de mémoire, à une *emmnésie*. N'ayant pas connu les êtres et les lieux du passé auxquels le film se consacre, et n'étant pas détenteur de

---

<sup>2</sup> Nous avons d'abord prévu de mener une analyse comparative du film de Drygas et d'un autre documentaire polonais, *Chronique couleur du ghetto de Lodz* (Dariusz Jabłoński, 1998), où l'histoire de ce ghetto est racontée à partir d'une série de photographies couleur qui y ont été prises par un employé nazi et découvertes des décennies plus tard.

souvenirs formés d'après la perception directe des faits relatés, le spectateur acquiert un souvenir médiatisé par les moyens représentationnels et narratifs du film.

Ce travail de médiatisation n'est pas incident ou subsidiaire. Il induit des effets variés et assure le processus de signification. De manière générale, il pourrait être admis que toute représentation d'un fait en amoindrit la réalité : sa complexité temporelle, spatiale et psychologique y subit une synthèse, voire une réduction. Inversement toutefois, la représentation paraît cristalliser le fait, ou avoir sur lui un effet de concentration qui permet d'en saisir la pleine mesure, l'épaisseur ou le sens. Admettons, avec Ricœur, que l'« intelligence du passé<sup>3</sup> » n'existe pas en elle-même, qu'elle demeure à découvrir, à établir et à comprendre. La représentation y contribue en ce qu'elle « permet de mettre debout la pensée<sup>4</sup> », grâce à des supports d'écriture qui déterminent son apparaître. Roy, que nous citons, évoque une réflexion menée par Heidegger à propos de la *technè*. Puisqu'elle use du cadrage et du montage, la *technè* du cinéma détermine un certain apparaître du monde et de la pensée sur le monde. Par exemple, au moyen d'une catégorie d'image qu'on appelle le gros plan, le film peut, en vertu de la même découpe ou de la même image, *réduire* le corps d'un personnage à son visage et *intensifier* l'effet de présence de l'être ainsi représenté. Que l'image soit considérée comme réduction ou comme intensification, cet être se trouve prédiqué. Autrement dit, puisque la représentation et le récit filmiques recourent au cadre, au montage, à la parole, etc., qui sont des opérateurs de signification, le film dote la réalité *de sens* ou de *son sens*.

Quel qu'il soit, l'état de choses retenu par le documentaire historique a cessé d'être depuis longtemps. Pour continuer à exister, il dépend d'une variété de *présentifications*. Il est tributaire de la mémoire qui s'en souvient, de l'imaginaire qui le reconstruit et de discours ou de représentations qui le mettent en images et en récits. En ce sens, les représentations d'événements passés contribuent à en augmenter ou à en assurer la réalité, car elles en tiennent lieu. C'est ainsi que la représentation historique, à laquelle se prête notamment le documentaire mémoriel, est une manière de *représentation-suppléance*, car elle supplée ou remédie à l'insuffisance de sens et de réalité du passé, une manière de *lieutenance* (elle en tient lieu) ou encore de *représentance*<sup>5</sup>, terme qui sert à désigner « l'ensemble des opérations historiographiques » mises en œuvre « au service de la vérité en histoire<sup>6</sup> », écrit Paul Ricœur.

Bien qu'il compose le récit de faits passés et qu'il ait contribué à rendre à l'Histoire et à la culture (de la Pologne, surtout) la figure d'un homme oublié, Ryszard Siwiec, le film de Drygas n'emprunte pas la trajectoire de l'histoire officielle<sup>7</sup>. Si « [l]'histoire est fille du récit », comme

---

<sup>3</sup> Ricœur P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2000, p. 360.

<sup>4</sup> Roy L., *Le Pouvoir de l'oubliée. La perception au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2015, p. 137.

<sup>5</sup> Ricœur P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 359-369 (ces termes sont discutés par Ricœur aux pages indiquées).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>7</sup> Il en va de même pour d'autres documentaires mémoriels, dont le célèbre film de Claude Lanzmann qui a pour titre *Shoah*. L'approche y est différente de celle du film de Drygas. Les témoignages de survivants de l'Holocauste ont été privilégiés et les documents d'archives, exclus. La représentation (ou présentification) du passé procède ainsi par le langage et la voix.

y pensait François Furet, et qu'elle correspond à « un type de discours<sup>8</sup> » plutôt qu'au seul objet dont elle se préoccupe (un fait passé), certaines approches historiennes ont davantage mis à jour les problèmes de l'histoire. C'est bien parce que le fait qui intéresse l'historien n'est plus et lui demeure, donc, inaccessible que la méthode pose problème<sup>9</sup>. Ces approches de *l'histoire-problème* ont paru reconnaître que la *vérité en histoire* ne dépendait pas que de l'établissement de faits, mais d'une écriture. En adoptant le mode discursif du documentaire historique ou de l'historiographie, le film de Drygas cherche la vérité d'un événement et la destine à une emmnésie spectatorielle. Ce faisant, il use frontalement d'une écriture qui rend manifeste, d'une part, l'horreur du drame et, d'autre part, celle de son oubli ou de l'indifférence qui lui a été réservée.

Comme d'autres documentaires, l'œuvre réalisée par Drygas alimente le spectateur en renseignements qui concernent les faits évoqués et qui ont une indéniable valeur historique – la préparation du suicide, la vie familiale de la victime, la date et le lieu choisis pour le passage à l'acte, le comportement des témoins, etc. Néanmoins, l'inscription mémorielle ou l'emmnésie que le film suscite repose sur l'« ouvrage » auquel le réalisateur a soumis les matières de l'expression filmiques<sup>10</sup>. Les éléments de la réalité que le film amène à considérer – le destin tragique d'un homme, ce qui l'a préparé, ses conséquences – non seulement n'apparaissent pas seuls ou par leurs propres moyens, mais doivent leur sens, leur singularité et leur mémorabilité à une écriture du film qui, certes documentaire, n'en est pas moins, avancerons-nous, *expressionniste*. Cette proposition veut rendre compte de la force expressive du film et, plus précisément, des moyens d'écriture qu'il emploie pour faire d'une part comprendre mais même sentir au spectateur la *vérité en histoire*. Celle-ci ne relèverait pas des seuls faits documentés grâce aux méthodes historiographiques, mais aussi de vécus, d'expériences et de perceptions des faits. Ces états de choses documentés *ainsi que* ces vécus, expériences et perceptions constitueraient *l'événement*<sup>11</sup>. Le film de Drygas parviendrait à en assurer la *lieutenance*, la *représentance* par son surcroît d'expressivité<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Furet F., « De l'histoire-récit à l'histoire-problème », in *Diogène*, n° 89, 1975, p. 113.

<sup>9</sup> Ricœur paraphrase Raymond Aron : « le passé, conçu comme la somme de ce qui est effectivement arrivé, est hors de la portée de l'historien. » Ricœur P., *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1983, p. 176.

<sup>10</sup> Nous empruntons ici un terme proposé par Lucie Roy, *ouvrage*, afin d'insister sur la mise en forme de la représentation dont tout film résulte et dont chaque manifestation constitue une adresse au spectateur. Est ainsi entendu que le film prévoit des lectures, des trajectoires d'intelligibilité ou « des visées lectorales à partir desquelles le travail de la perception et de la mémoire risque d'être "intelligé" » par le spectateur. Roy L., *Le Pouvoir de l'oubliée*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>11</sup> Ricœur considère quelque peu différemment (de nous) le fait et l'événement : « L'événement, écrit-il, est ce qui simplement arrive. Il a lieu. Il passe et se passe. Il advient, il survient. [...] les événements dont traite l'histoire documentaire revêtent la forme propositionnelle qui leur donne le statut de fait. » Ricœur P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 28-29. En songeant au film analysé dans ce texte, il nous paraît pertinent de considérer, en l'événement, les affects associés à la perception de ce qui « a lieu » et « se passe ». Cet aspect apparaît d'ailleurs dans la définition du *Petit Robert* : « Ce qui arrive et qui a quelque importance pour l'homme. » (Nous soulignons.)

<sup>12</sup> Jacques Aumont remarquait que les usages de l'« expressionnisme » au cinéma ont été parfois reconnus comme ce qui déborde les pratiques filmiques fidèles aux conventions en usage : « la forme, au sens de "convention formelle", résultat d'une norme stylistique explicite ou non, devient expressive dès qu'elle dépasse ce qui est strictement nécessaire à la représentation réaliste [ou, pour le documentaire, à la représentation

## I. Poétique du documentaire mémoriel

En un sens, tout documentaire fait appel à la mémoire pour autant qu'il porte sur des états de choses passés, desquels il serait une sorte de passeur. Or, souhaitant définir plus précisément le documentaire mémoriel, nous proposons les éléments suivants. Ce type de documentaire veillerait i) à archiver des documents historiques qui recèlent des traces du passé (une *archivation*), ii) à fournir des réflexions sur son sens par le moyen de représentations et de récits (une *herméneutique*), iii) à témoigner des paradoxes ou des apories de la mémoire et des représentations qui cherchent à la reconstruire pour l'offrir à des perceptions (une *phénoménologie*), et iv) à inscrire ou faire naître le souvenir d'états de choses passés dans la conscience du spectateur (une *éthique*). Reprenons pas à pas cette proposition.

Premièrement, un documentaire mémoriel archive des documents dont la valeur est historique. Il peut s'agir, par exemple, de photographies plus ou moins anciennes, d'un enregistrement d'actualités ou de témoignages – ceux-ci peuvent avoir été livrés pour les biens du film (ils seront alors devenus documents d'archives) ou au préalable<sup>13</sup>. De plus, le film fait œuvre de mémoire et rend compte d'un passé par les perceptions dont les documents utilisés conservent la trace. Cette rétention dépend du support d'inscription : la conscience est le support des témoignages livrés verbalement ; la pellicule et l'écran sont ceux des photographies ou des actualités filmées<sup>14</sup>. Enfin, le documentaire devient lui-même un objet, un document destiné à l'archivation ou susceptible de servir à d'autres discours<sup>15</sup>.

Deuxièmement, le documentaire mémoriel utilise les documents archivés pour composer des représentations et des récits. Il n'est donc pas qu'une illustration ou consignation d'états de choses. Par le pouvoir de signification ou les formes discursives que font agir les représentations et les récits, il en propose une herméneutique, une lecture, il en suggère une compréhension et un sens qui se déduisent des modalités compositionnelles et expressives privilégiées. Il s'agit du cadrage, de la composition visuelle, des rapports entre sons et images, du montage, bref de tout ce qui fait le langage ou la sémiotique du film. Autrement dit, les documents d'archives se prêtent à une écriture.

Troisièmement, le documentaire mémoriel s'interroge plus ou moins explicitement sur la mémoire elle-même et ses apories. Souvent, il adopte pour cela une approche peu directive, qui, par exemple, exclut la voix explicative en surplomb (typique d'un certain mode

---

informative], elle-même conventionnellement définie. » Aumont J., *L'Œil interminable*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 2007, p. 269.

<sup>13</sup> Dans le cas de *Shoah*, les témoignages réalisés au cours des nombreuses années de la production ont été, grâce au film et par lui, archivés. Les récits confiés à Lanzmann par les témoins qu'il a rencontrés, ainsi que leur voix et leur visage, sont les documents sur lesquels le film s'appuie. Ce sont eux qui gardent la trace – et le poids – du passé.

<sup>14</sup> Dans le cas où des films numériques auraient servi de documents d'archives, le support serait non pas la pellicule, mais le capteur CCD ainsi qu'un appareillage informatique. Pour l'heure, la majorité des archives filmiques sont argentiques.

<sup>15</sup> Ce fut notamment le cas du film *Nuit et brouillard*, réalisé par Alain Resnais. Sur cette récupération culturelle du film, voir Lindeperg S., « *Nuit et Brouillard* : l'invention d'un regard », in J.-M. Frodon (éd.), *Le Cinéma de la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2007, p. 85-109.

documentaire) ou maximise la puissance évocatrice ou affective des images. L'écriture du film invite à considérer les opérations de la mémoire. Celle-ci est, dans la conscience, toujours en lutte contre l'oubli d'états de choses disparus. Elle revient, se ravive ou s'accroît au moyen de *présentifications*, c'est-à-dire de la formation ou de l'apparition d'images mentales qui, à partir des souvenirs primaires (*mneme*), logés au creux de la mémoire, composent des souvenirs secondaires, des ressouvenirs (*anamnesis*)<sup>16</sup>. Tout en rappelant l'absence des états de choses visés par ces images, les présentifications en tiennent lieu et ont lieu dans le maintenant de la conscience. Elles n'en sont pas des copies, mais les produits de la pensée : « le souvenir désigne le passé ; mais il le désigne *en le figurant*<sup>17</sup> », en n'étant pas lui. Une présentification est donc un acte de conscience qui rend présent et au présent, qui « présente [...] un [objet] non-présent<sup>18</sup> ».

Par analogie, l'historiographie et les arts de la représentation et du récit, dont le cinéma, sont aussi concernés par cette aporie d'absence-présence car, quel que soit le support d'écriture (linguistique, pictural, scénique, filmique, etc.), le récit et la représentation présentent ou *re-présentent* des objets non-présents<sup>19</sup>, qu'ils soient tirés de la réalité ou de l'imaginaire. Le documentaire mémoriel adopte une approche heuristique plutôt que didactique ou démonstrative, il privilégie l'affect et l'évocation, et mobilise fréquemment une diversité de points de vue et de médias ou types de documents. Il « fait œuvre » de mémoire en ce qu'il accomplit un travail de recherche et de composition du passé, qu'il ravive ou accroît en interrogeant le sens d'hier (le présent de passé, l'existence de l'événement au passé) et d'aujourd'hui, moment où le passage du temps et la durée de l'absence de l'événement sont tenus pour significatifs<sup>20</sup>. « On peut dire ceci, écrit Ricœur : la représentation historique est bien une image présente d'une chose absente ; mais la chose absente se dédouble elle-même en disparition et existence au passé. Les choses passées sont abolies, mais nul ne peut faire qu'elles n'aient été<sup>21</sup>. » Le documentaire mémoriel tient ce paradoxe pour fondamental et en fait, aussi, son propos.

Quatrièmement, si le documentaire mémoriel intègre ces dimensions – l'archivage de documents, l'herméneutique correspondant à leur assemblage et, au sens qu'il induit, la phénoménologie de la mémoire de l'événement dont le film tient lieu –, c'est pour s'offrir à la perception d'un spectateur et veiller à la possible inscription d'états de choses passés dans sa conscience. Comme c'est le cas pour tout film, à l'étape de la réception, des questionnements éthiques sont susceptibles d'apparaître. Le spectateur procède généralement à une lecture qui considère le référent, mais sans toujours prendre la mesure

---

<sup>16</sup> À propos de cette distinction, voir Ricœur P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 32-33, 53 ; Husserl E., *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, § 14.

<sup>17</sup> Ricœur P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 368. (Nous soulignons.)

<sup>18</sup> Husserl E., *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 2018, p. 130, § 43.

<sup>19</sup> Le terme allemand *Vergegenwärtigung* est diversement traduit par *présentification* et par *re-présentation*, qui sont donc, pour nous, synonymes.

<sup>20</sup> Dans le film *Nuit et brouillard*, évoqué plus tôt (et suffisamment connu pour servir ainsi d'exemple), les images d'archives y côtoient celles du tournage qui s'est fait là où, des camps de la mort, il ne restait que des vestiges, des souvenirs et la *vue* (par le montage) du passage du temps.

<sup>21</sup> Ricœur P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 367.

du modelage auquel le film l'a soumis. Toutefois, il peut aussi considérer les moyens (justifiés ou non) par lesquels le documentaire lui donne accès à ce référent et, par là, évaluer la démarche historique ou documentaire du film.

Le documentaire mémoriel, pour plus de précision, n'aura pas seulement compté sur la communication au spectateur de renseignements, mais aura exploré les possibilités de représenter l'épaisseur temporelle de l'événement. Considérant l'approche historique, herméneutique et phénoménologique du documentaire mémoriel, nous pourrions prétendre que « "le représenté [y] parvient à son être même : il subit un accroissement d'être". Ce qui est ainsi augmenté par la représentation figurée, c'est l'appartenance même de l'événement au passé<sup>22</sup> », son appartenance au sens fort, c'est-à-dire son ayant-été, son être-là dans un présent du passé. Inversement, les approches associées à l'histoire officielle tendent à convertir l'événement en un fait, à le consigner dans un passé dépourvu d'épaisseur temporelle.

La dimension éthique du projet se trouve là aussi mise à jour, mais d'une autre manière. Puisque le documentaire mémoriel s'ouvre à une herméneutique du passé, à une phénoménologie de la mémoire, et que la re-présentation du passé y procède manifestement de multiples opérations d'écriture, il permet de mieux saisir l'expérience en laquelle consiste toute représentance. Citons à cet égard les propos de Paul Ricœur :

« [...] la représentation littéraire ou scripturaire [de l'histoire ou du passé] devra se laisser épeler en dernière instance comme représentance, la variation terminologique proposée mettant l'accent non seulement sur le caractère actif de l'opération historique, mais sur la visée intentionnelle qui fait de l'histoire l'héritière savante de la mémoire et de son aporie fondatrice. Ainsi sera souligné avec force le fait que la représentation au plan historique ne se borne pas à conférer un habillage verbal [ou filmique] à un discours dont la cohérence serait complète avant son entrée en littérature [ou en écriture], mais qu'elle constitue une opération de plein droit qui a le privilège de porter au jour la visée référentielle du discours historique [et non seulement le référent lui-même]<sup>23</sup>. »

La dimension éthique du documentaire mémoriel découle ainsi du fait que la mémoire et l'histoire sont des re-présentations ou font appel à des représentations, donc à des écritures, et que c'est la condition de toute restauration du passé : « l'histoire est écriture de part en part<sup>24</sup> », en conclut Ricœur, depuis la sélection des documents jusqu'à la phase de la mise en texte, ou « représentation scripturaire <sup>25</sup> », en passant par celle de l'explication compréhensive.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 368. L'auteur cite les propos de Gadamer.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>25</sup> *Idem.* L'expression est de Michel de Certeau.

Ayant reconnu que « [l']histoire est de bout en bout écriture<sup>26</sup> », que « la pensée et le langage [sont] inséparables<sup>27</sup> », puis ayant « renoncé à tenir l'expression [le langage ou l'écriture] pour un vêtement neutre et transparent posé sur une signification complète en son sens<sup>28</sup> » – la signification qui serait d'emblée toute contenue dans un état de choses –, on convient aussitôt que « la forme scripturaire de l'historiographie [...] contribue [...] à [la] valeur cognitive<sup>29</sup> » des états de choses représentés. Si la représentance permet de faire exister un ayant-été, c'est bel et bien dans la conscience d'un spectateur ou d'un lecteur qu'elle le fait. La restauration d'états de choses passés n'est possible qu'au moyen de supports de représentation et qu'en vertu d'une « pensée en écriture<sup>30</sup> », d'une pensée qui procède de l'écriture, qui accompagne toute présentification et qui est destinée à un spectateur-lecteur. Du moment qu'elle est admise, la représentance est, en cela justement, une opération éthique.

## II. Transmission ou réécriture mémorielle : remarques sur la *postmémoire*

L'œuvre choisie pour cette étude se sert de documents argentiques : des photographies de famille et un court enregistrement filmique, découvert longtemps après le moment de sa production. Ces documents, que nous examinerons plus loin, ont retenu des traces de l'authentique réalité saisie par l'appareil<sup>31</sup>, en plus du point de vue de l'observateur ou du preneur d'images. Ce point de vue ne manque pas d'intérêt dans la mesure où le sens des images en dépend :

« Il y a [...] un élément qui renvoie toujours à l'énonciation et à son sujet [l'énonciateur] [...] : c'est le regard qui institue et organise ce qui est montré, c'est la perspective qui délimite et ordonne le champ visuel, c'est la place d'où l'on suit ce qui tombe sous les yeux ; en un mot, c'est le point de vue d'où l'on observe les choses, car c'est lui qui constitue le pivot autour duquel s'organisent les images (et les sons) et qui en détermine les coordonnées et l'aspect<sup>32</sup>. »

Si le sens dépend donc de ce regard auquel l'image doit sa composition, il provient aussi du contexte que détermine le film dans son ensemble (une série d'images, de plans, de scènes) et du contexte qui a trait à la réception de l'image (une lecture). Quant au premier contexte, nous avons postulé que le film *Entendez mon cri* s'inscrivait dans une trajectoire non

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>28</sup> *Idem.* Comme l'indique Ricœur, la métaphore de l'expression comme vêtement déposé sur la signification est empruntée à Husserl : « l'expression apparaît en quelque sorte comme étant *posée sur* la chose, comme si elle était son vêtement. » Husserl E., *Recherches logiques*, tome 3, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 39 [25].

<sup>29</sup> Ricœur P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 360.

<sup>30</sup> Roy L., *Petite phénoménologie de l'écriture filmique*, Paris, Québec, Nota Bene, Méridiens Klincksieck, 1999, p. 235.

<sup>31</sup> La précision qui suit cherche à expliquer le choix ou la présence du terme *argentique* : l'image numérique ne pourrait pas profiter du même *a priori* que l'argentique en ce qui concerne le statut d'existence de ses référents.

<sup>32</sup> Casetti F., *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », 1990, p. 43.



seulement historique, mais mémorielle. Quant au second, il paraît raisonnable de penser que le spectateur est susceptible d'emprunter la même trajectoire puisque le film l'y invite<sup>33</sup>.

Le document d'archives le plus significatif est un court enregistrement filmique montrant un homme en flammes au milieu d'une foule. Un caméraman a saisi « sur le vif » ces images – pour le compte de la Polska Kronika Filmowa, c'est-à-dire pour raisons professionnelles. L'opérateur intervient dans le cours du documentaire à titre de témoin. Toutefois, il nous paraît peu probable que le spectateur ayant emprunté la trajectoire de lecture proposée par le film en vienne à associer ces images à la mémoire ou à la conscience du caméraman. Le singulier travail d'écriture auquel s'est livré le réalisateur par le découpage et le montage – et sur lequel nous reviendrons – leur a imposé d'autres points de vue et leur a conféré un sens nouveau, à tel point qu'elles ne peuvent plus être tenues pour de « simples » images d'archives. Elles sont ancrées dans la subjectivité d'une vision et pourraient être réattribuées imaginativement à la mémoire de ceux qui se sont confiés au réalisateur : les proches de la victime (surtout) ou les témoins du drame. Par leur présence et surtout par les affects dont leur visage, leur voix et leurs propos sont empreints, ces témoins de la vie et de la mort de Siwiec alimentent la *mémorialité* des images d'archives. Elles attestent alors d'autre chose que du seul fait enregistré.

Il se produit donc une sorte de débordement, de transit ou d'étalement de la mémoire, qui n'est plus rattachée à leur unique auteur véritable et à son point de vue sur la scène qu'il a observée et filmée. Le témoignage des membres de la famille Siwiec, qui n'ont pas assisté au drame, charge les images d'archives d'un surcroît de sens et de réalité, car ils ont été présents dans la vie du défunt, jusqu'à son décès, et qu'ils en ont assurément conservé – de sa vie et de sa mort – une mémoire vive, affective et, de toute évidence, affectée. Ces images sont, en ce sens, des projections de leur propre mémoire.

Un tel transit mémoriel, pour lequel certaines images servent de support, se fonde sur la perception et la lecture d'un spectateur, mais aussi sur les moyens d'écriture mobilisés par le film. Ce sont eux qui aiguillent le spectateur au moment d'actualiser en sa conscience le sens des présentifications ou représentations. S'ensuit un second transit mémoriel : ces images-souvenirs intègrent la mémoire du spectateur par effet d'emmnésie, avons-nous proposé, car il se les approprie en les apercevant. Il devient lui-même porteur de cette mémoire, de cette vision de l'événement, qui se sera ajustée à sa conscience.

À l'égard de ce qui précède et pour autant que le film de Drygas peut en effet s'offrir à ces réflexions, on le dira mémoriel. Certains, toutefois, le qualifieraient plutôt de *postmémoriel*. Ce terme, dont l'emploi s'est répandu depuis les années 1990, désigne un phénomène de transmission mémorielle, qui touche plus particulièrement les membres d'une même famille, que ce soit entre des générations différentes ou au sein d'une seule génération.

---

<sup>33</sup> Précisons que cette présomption tient, forcément, à notre propre lecture ou réception, qui n'est pas pour autant étrangère à l'œuvre. La *force* de celle-ci se conçoit, pour évoquer une voie d'analyse privilégiée par Louis Marin, au « pôle des *effets* » : « L'unique façon de connaître la force de l'image [...] sera donc d'en reconnaître les effets en les *lisant* dans les signaux de leur exercice sur les corps regardants et en les interprétant dans les textes où ces signaux sont écrits [...] jusqu'à capter quelque chose de la force qui les a produits. » Marin L., *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 1993, p. 15.

La *postmémoire* serait dès lors une sorte de décalque, de transit ou de reprise de souvenirs appartenant à autrui. La définition proposée par Marianne Hirsch est plus étroite, cependant, car les souvenirs réputés transmis sont précisément ceux de traumatismes passés (notamment liés à la Shoah) :

« Le terme de postmémoire décrit la relation que la “génération d’après” entretient avec le trauma culturel, collectif et personnel vécu par ceux qui l’ont précédée, il concerne ainsi des expériences dont cette génération d’après ne se “souvient” que par le biais d’histoires, d’images et de comportements parmi lesquels elle a grandi. Mais ces expériences lui ont été transmises de façon si profonde et affective qu’elles *semblent* constituer sa propre mémoire. Le rapport de la postmémoire avec le passé est en vérité assuré par la médiation non pas de souvenirs [ce qui serait impossible], mais de projections, de créations et d’investissements imaginatifs<sup>34</sup>. »

On conviendra qu’il s’agit chaque fois de souvenirs issus de nouvelles perceptions plutôt que de souvenirs associés à l’impression originale. Ces souvenirs seconds ont été transmis ou acquis par le biais de représentations. Puisque la psychanalyse s’est préoccupée de la mémoire et des symptômes causés par le refoulement, elle s’est penchée sur ce phénomène, surtout dans le cas où la transmission mémorielle est inconsciente et risque d’avoir pour objet des traumas comme l’inceste, la violence, l’adoption cachée, etc. Dans ces cas où la famille semble hantée par « la mort sans sépulture<sup>35</sup> » qu’est le trauma cerné de silence, la thérapie a pour but de « rétablir un processus de signification interrompu et, dans la mesure où il est nécessaire de restituer le mot et l’image au non-dit, [...] de sémiotiser ce qui a été vécu<sup>36</sup> ».

Malgré sa popularité, le terme *postmémoire* pose problème. Le préfixe latin *post* sert à indiquer la postériorité. Or, puisque le fait de se souvenir revient toujours à se souvenir de quelque chose, le seul état qui fait suite à la mémoire est l’oubli. Au sens propre, la postmémoire indiquerait ainsi un déficit mémoriel plutôt que son prolongement. Autrement dit, ce qu’on désigne par ce terme n’est rien d’autre qu’une modalité de la mémoire. Tout peut faire l’objet de la mémoire, y compris le vécu d’autrui. L’enfant d’un parent rescapé des camps de la mort, par exemple, aura acquis le souvenir d’événements de la Shoah par l’intermédiaire de récits, de comportements et du sens qu’il en aura déduit grâce, notamment, aux liens affectifs qui déterminent sa position dans ce *roman familial*. La mémoire en question n’est plus celle d’autrui, mais la sienne, qui s’est laissée impressionner. En ce qui concerne le phénomène de la « mort sans sépulture », induit par l’entour de secret qui maintient certains traumas à la hauteur de l’inconscient, il s’agit d’une mémoire spectrale qui hante les esprits et, en un autre sens, qui s’étend sur le spectre déployé par les relations humaines – familiales

---

<sup>34</sup> Hirsch M., « Postmémoire », in *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 118, 2014, p. 205-206 [en ligne : <https://journals.openedition.org/temoigner/1274>].

<sup>35</sup> Abraham N. et Török M., *L’Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987, p. 413.

<sup>36</sup> Violi P., « Los engaños de la posmemoria », in *Tópicos del seminario*, vol. 2, n° 44, 2020 [en ligne : <https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/698>]. (Nous traduisons, à l’aide du traducticiel DeepL.)

principalement. Abraham et Török parlent du traumatisme comme d'un « fantôme » qui dort dans l'inconscient et « le travaille »<sup>37</sup>.

Outre la dimension spectrale de la postmémoire, le terme servirait aussi à désigner la transmission mémorielle elle-même, sans qu'il soit question du souvenir de traumas. La chose paraît impensable, car le référent de cette mémoire d'emprunt ou de seconde main demeure étranger à celui qui s'en réclame, et l'on ne saurait imaginer des souvenirs passer *de main en main* comme le témoin d'une course de relais. Pourtant, on peut prétendre que la mémoire déborde la seule conscience impressionnée originairement parce que des représentations produites *a posteriori* la manifestent et que chacun est alors en mesure de se l'approprier en l'intuitionnant. Cette mémoire seconde est héritée pour autant qu'elle résulte d'une présentification, d'une perception et d'une appropriation. Patrizia Violi, dont nous partageons les réserves quant à l'usage du terme *postmémoire*, explique comme suit ce genre de transmission :

« La postmémoire a été définie comme la mémoire des souvenirs d'autrui, mais le fait est que notre mémoire individuelle est toujours entrelacée avec eux. Nous en sommes tous également constitués, car ils nous parviennent à travers leurs mots, leurs récits, leurs textes et leurs documents. [...] [Qui plus est] cet aspect métamémoriel empreint en fait tous nos souvenirs, qui sont sans cesse réinscrits, même lorsqu'ils nous apparaissent comme des souvenirs originaux. De ce point de vue, la postmémoire n'est rien d'autre que la forme générale de la mémoire [...] dans la mesure où aucun souvenir originel ne reste inchangé<sup>38</sup>. »

D'une part, la mémoire est en soi métamorphique ou composite et peut se répandre au-delà des confins d'une seule conscience par le truchement de représentations. D'autre part, et dans une perspective plus particulière, la mémoire peut être spectrale, lorsque la conscience est en proie à la hantise de traumas. Cela étant précisé, on dira, avec Violi, que la métaphore de la transmission n'est pas idéale. Non seulement les souvenirs sont sujets à transformation<sup>39</sup>, mais l'appropriation de souvenirs étrangers adapte, en l'adoptant, leur contenu, objet ou référent. Il s'agirait alors moins d'un transfert linéaire que d'une écriture ou d'une réécriture mémorielle, ou encore, pour Violi, d'une traduction :

« Ainsi, plutôt que d'être transmise, la postmémoire [c'est-à-dire, pour nous, la mémoire] est continuellement réécrite et réinterprétée ou, plus précisément, traduite. Elle doit donc être analysée non plus selon un modèle transmissif, mais selon un modèle traductionnel dans lequel chaque traduction, tout en conservant

---

<sup>37</sup> Abraham N. et Török M., *L'Écorce et le noyau*, *op. cit.*, p. 412. Y est évoquée « [...] l'installation dans l'inconscient dynamique d'un ou de plusieurs "étrangers" qui se manifestent [...] par la *hantise*, contraignant le sujet à des conduites réactionnelles non directement symboliques [et donc *illisibles*], ayant pour but de réduire [...] le constant traumatisme que constitue pour le Moi la présence du fantôme ». *Ibid.*, p. 404.

<sup>38</sup> Violi P., « Los engaños de la posmemoria », *op. cit.* (Nous traduisons, à l'aide du traducticiel DeepL.)

<sup>39</sup> Husserl indiquait que le ressouvenir se produit « de façon indépendante, sans se rattacher à des perceptions » (Husserl E., *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, *op. cit.*, p. 50, § 14).

quelque chose du texte original, le modifie en partie, le réécrivant à partir d'autres points de vue, perspectives, systèmes de valeurs, attitudes passionnelles<sup>40</sup>. »

En pliant des documents d'archives à la logique d'une représentation et d'un récit filmiques, le documentaire à l'étude adopte et adapte, traduit et transforme la mémoire retenue par ces documents en vertu de leur passéité, de leur artefactualité – ils sont les produits d'un faire, d'un agir – et, dans le cas des documents photographiques et filmiques, de leur support argentique, qui atteste d'un avoir-été. Cette adoption-adaptation consiste en une réécriture. De fait, le nouveau contexte sémiotique dans lequel les documents sont transposés suppose de multiples écritures : l'une est attribuable à la figure de l'*énonciateur impersonnel*, soit l'instance responsable de l'orchestration des matières de l'expression filmique<sup>41</sup> ; les autres sont attribuables à l'intervention de voix, celles de témoins et de commentateurs. Nous pourrions ajouter, entre parenthèses, que la mémoire y est également spectrale en ce que les événements auxquels elle se rapporte, ou dont elle porte le souvenir, ont suscité des affects chez ceux et celles qui s'en rappellent et qui continuent d'être hantés par eux.

Si le documentaire adopte et adapte – en l'actualisant – la mémoire contenue à l'état de virtualité dans les documents mis au service de la représentation et du récit, c'est bien sûr parce qu'il se destine à une réception. Les différents « transits » mémoriels ou réécritures du passé dont le film est l'agent et le support se termineraient en une emmnésie, en l'acquisition ou en l'adoption-adaptation de la mémoire de l'événement par le spectateur.

### III. L'intermédialité au service de la mémorialité : l'exemple de la photographie

« Les films de Drygas envisagent le passé [...] dans une perspective mémorielle. La mémoire en elle-même y est un problème, ou plutôt son absence, l'oubli<sup>42</sup>. »

Le temps est venu d'entrer dans un plus grand détail, ou de passer à l'analyse du film. Cela implique certaines répétitions qui serviront à préciser et à renforcer le propos. Il nous a fallu déjà considérer et décrire des aspects du film, car c'est à partir de lui que la proposition théorique s'est élevée. Commençons par la description du film et de la démarche qui a été celle de son réalisateur, Maciej Drygas.

L'événement auquel se consacre le documentaire *Entendez mon cri* n'est pas un simple fait divers. Outre la dimension humaine du drame, que nos propos jusqu'ici ont sans doute indiquée, il a un caractère politique, que le film permet d'éclairer et, à vrai dire, de révéler, puisque les autorités avaient empêché qu'il soit connu. Les images d'archives évoquées ont été tournées dans un stade à Varsovie le 8 septembre 1968 à l'occasion d'un événement culturel et politique, la fête des moissons, qui réunissait environ cent mille personnes (y compris les médias et de hauts représentants du pouvoir, dont le Premier secrétaire du

---

<sup>40</sup> Violi P., « Los engaños de la posmemoria », *op. cit.* (Nous traduisons, à l'aide du traducticiel DeepL.)

<sup>41</sup> Nous faisons ici allusion à l'ouvrage suivant : Metz C., *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

<sup>42</sup> Werner A., « Kronikarz lat pogardy », *Maciej J. Drygas*, coffret DVD et livret, Varsovie, Polska Szkoła Dokumentu, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, [2006], p. 3. (Nous traduisons.) Cette édition du film comprend des sous-titres anglais, français, allemands et russes.

Parti). Les célébrations, qui comportaient des numéros de danse et des discours, étaient rediffusées en direct à la radio et filmées par des opérateurs d'une agence officielle. Au cours de la fête, Ryszard Siwiec, un comptable sans histoire âgé de 59 ans, s'est aspergé de solvant puis s'est immolé par le feu sous les yeux de nombreux spectateurs. Il a été hospitalisé, puis a rendu l'âme le 12 septembre. Son suicide, qu'il avait planifié, devait signaler publiquement sa protestation contre le régime communiste et l'intervention de l'armée polonaise en Tchécoslovaquie<sup>43</sup>.

Le film présente une série d'interviews avec des proches du défunt, dont sa veuve et ses cinq enfants, puis avec des témoins directs. Les témoignages sont entrecoupés d'extraits des enregistrements tournés le jour même, dont l'existence n'était pas connue publiquement. Drygas les a retrouvés au cours de ses recherches<sup>44</sup>. Des plans choisis montrent d'abord des moments du spectacle puis, dans la dernière partie du documentaire, les réactions de choc ou d'incrédulité de spectateurs. Le film se termine avec les images de Siwiec recouvert de flammes<sup>45</sup>.

En lui-même, le film est un objet d'histoire. Outre le destin exceptionnel d'un homme, dont il présente le récit, son existence nous renseigne sur le passage du communisme au postcommunisme. Le changement de régime a permis d'étudier ce que le pouvoir avait dissimulé. On pensera ainsi, comme Marc Ferro le proposait au sujet d'une variété de films étudiés dans son livre *Cinéma et Histoire*, qu'il a joué « un rôle actif en contrepoint de l'Histoire officielle [de la période socialiste] » et qu'il est devenu « un agent de l'Histoire pour autant qu'il [a] contribu[é] à une prise de conscience<sup>46</sup> ». Son importance historique est renforcée par la présence de documents d'archives, sur lesquels reposent à la fois l'herméneutique du film (des explications sont fournies quant au geste posé par Siwiec) et la phénoménologie de la mémoire (l'aporie de l'absence-présence est sous-jacente) : le testament de Siwiec et une lettre d'adieu rédigée par lui, qui sont lus par des narrateurs, un enregistrement sonore réalisé par Siwiec deux jours avant son suicide<sup>47</sup> et, enfin, l'enregistrement filmique mentionné plus haut. La valeur de ces documents découle non seulement de leur pouvoir d'authentification – ils participent de l'intention véridique du documentaire historique –, mais aussi de ce que, malgré la dimension publique du drame, ces documents avaient été tenus secrets par le pouvoir<sup>48</sup>. Leur présence en histoire procède du

---

<sup>43</sup> En août 1968, l'URSS lançait une offensive armée contre la Tchécoslovaquie afin de contrer le mouvement de réformes du Printemps de Prague. L'armée polonaise a été mise à contribution.

<sup>44</sup> Le réalisateur a appris l'existence de Siwiec en 1989 en lisant un article où le fondateur d'un groupe dédié à la mémoire de Jan Palach et Ryszard Siwiec, un artiste du nom de Adam Macedoński, s'exprimait à son sujet. Drygas M. J., « Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego *Usłyszcie mój krzyk* », *op. cit.*, p. 147 ; Lubelski T., *Histoire du cinéma polonais*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 407.

<sup>45</sup> Notons qu'un documentaire a aussi été produit qui retrace le suicide par le feu d'un autre Polonais, Walenty Badylak, intitulé *Święty ogień* (Feu sacré). Voir à ce sujet une courte analyse comparée des deux films : Tes U., « Human on fire as a gesture of self-offering in Polish documentary films », in *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, vol. XXV, n° 34, 2019, p. 173-179.

<sup>46</sup> Ferro M., *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 13.

<sup>47</sup> Ce manifeste a été retranscrit et publié en 1981 par l'un de ses fils (sous le titre *8 września 1968 r. Żywa pochodnia na Stadionie X-lecia*).

<sup>48</sup> Des agents intervenus sur place auraient avisé les témoins que Siwiec était ivre et que cela expliquait son geste. Les rumeurs ont ainsi pu courir, d'autant plus que dans la presse polonaise (étroitement surveillée par le

travail de recherche effectué par le réalisateur qui, par sa démarche, a permis d'en faire de véritables objets documentaires :

« [...] Drygas a passé beaucoup de temps dans diverses archives, épluchant entre autres les documents non utilisés de la Polska Kronika Filmowa. Avec l'aide d'une archiviste, il a examiné tous les documents accessibles, tous les classeurs, a ouvert des centaines d'enveloppes. L'employée des archives a fini par trouver un minuscule rouleau de pellicule identifié par les mots suivants : *plan d'un homme en feu*<sup>49</sup>. »

S'ajoutent à ces documents retrouvés des photographies de type portrait. Quant à la fonction narrative, ces images servent d'introduction aux membres de la famille qui, tour à tour, prennent la parole. L'apparition des photographies est associée à la voix masculine d'un narrateur, qui entreprend la lecture du testament, par lequel Siwiec avisait des biens légués à chacun<sup>50</sup> : « Moi, Ryszard Siwiec, sain de corps et d'esprit, à la suite de longues réflexions, j'ai décidé de protester contre l'absolue tyrannie du mal, de la haine et du mensonge qui tient le monde sous son emprise. Puisque rien ne pourrait faire que je m'en sorte indemne, je dispose de mes biens comme suit [...]»<sup>51</sup>. » La voix sert à indiquer au spectateur l'identité des témoins : « je lègue à ma femme Maria, ... à ma fille Innocenta... », etc. Au moment où le narrateur nomme l'un d'eux apparaît une photographie (vieille de plusieurs années), ce qui permet au spectateur de reconnaître la personne qui prendra la parole.

Par la nature des propos tenus et le type de document dont il s'agit – rédigé avant la mort, mais posthume malgré tout –, les photographies et les témoignages des « survivants » du suicide paternel sont nimbés d'une aura spectrale. En un sens, la voix ravive les photographies, permettant d'y reconnaître les personnes représentées, et les hante, comme si Siwiec prenait la parole depuis l'au-delà. Si le réalisateur avait adopté une approche documentaire conventionnelle afin d'identifier les témoins, il aurait eu recours aux mentions écrites plutôt qu'à la lecture du testament et à l'intégration d'images<sup>52</sup>. L'entrelacement intermédial sert à

---

pouvoir) aucune information sur l'incident n'a été communiquée avant 1989. La rédaction de la section polonaise de la Radio Free Europe n'a, elle, pas jugé plausibles les faits qui lui ont été rapportés au lendemain du drame. Toutefois, quelques médias étrangers ont évoqué l'affaire en 1969. (Kulmiński R., *Tu pali się ktoś. Ryszard Siwiec, Jan Palach, Zdeněk Adamec*, Cracovie, Libron, 2016 p. 54-55, 60.) Selon un document officiel contemporain des faits (et classé secret), Siwiec aurait souffert de « troubles psychiques » à tel point que « l'équipe médicale [aurait] déclaré sans réserve que Siwiec [était] un psychopathe ». (Nous traduisons.) Antczyk H., « Notatka służbowa », in Institut Pamięci Narodowej, *Krzyk szarego człowieka. Ryszard Siwiec 1909-1968*, Rzeszów, 2018 [en ligne : [www.ryszardsiwiec.com](http://www.ryszardsiwiec.com)]. (Cette note de service est datée du 10 septembre 1968).

<sup>49</sup> Kozubek M., « Jeden film z PRL-u. Maciej Drygas jako historyk kultury ? », in *Dyskurs*, n° 16, 2013, p. 45. (Nous traduisons.) Voir également Drygas M. J., « Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego *Usłyszcie mój krzyk* », *op. cit.*, p. 151.

<sup>50</sup> Le film n'indique pas de qui est la voix, de sorte que le spectateur pourra la tenir imaginativement pour celle du défunt. Elle appartient cependant à l'un de ses fils, Wit Siwiec, qui a lu le texte pour les biens du film. (Communication personnelle avec Maciej Drygas par courriel, août 2022.)

<sup>51</sup> Siwiec a rédigé son testament le 20 avril 1968, soit plus de quatre mois avant le drame. Kulmiński R., *Tu pali się ktoś*, *op. cit.*, p. 39. (Nous adaptons quelque peu la traduction offerte sur le DVD consulté.)

<sup>52</sup> Notons que des mentions écrites ne sont pas davantage employées pour identifier les autres témoins du film. Leur identité, qui se limite parfois au fait qu'ils ont vu le drame, n'est signalée que par leurs propos ou par les

documenter des faits (ces personnes ont existé), des relations affectives et à informer le spectateur sur la personnalité du défunt :

« Le passé se mêle au présent. [...] La lecture du testament et les biens que Ryszard Siwiec a légués à chaque membre de la famille en disent long sur le protagoniste lui-même, ainsi que sur son système de valeurs. L'œil patient du documentariste ne suffit pas à l'observation d'une telle scène. Il faut lui donner vie, sans bien sûr nuire à la vérité documentaire<sup>53</sup>. »

Ces images ont en soi moins de pertinence documentaire, historique ou archivistique qu'elles permettent d'accroître la mémorialité du film. Le tressage des photographies, de la voix narrative et des plans d'interviews fait en sorte que le présent y croise le passé, car la jeunesse apparemment stoïque ou sans souci que les photographies ont saisie, qui paraît même irréaliste par leur fixité, contraste avec les visages vieillissants et, pour plusieurs, préoccupés de la femme de Siwiec et de ses « enfants ». Outre le croisement des voix des témoins, associées au présent, et de celle du narrateur, associée au passé, cet effet paradoxal provient de la coprésence intermédiaire d'images fixes et mouvantes. Il procède ainsi de l'intermédialité, puisque c'est comparée à la mobilité du support filmique que la fixité des photographies semble appauvrir la charge référentielle ou réalisante de ces images. Pour le dire autrement, le mouvement filmique paraît muséifier les photographies. L'effet découle aussi de la perception croisée de visages d'abord arrêtés dans une sorte d'ailleurs inaccessible, où la mort du père n'avait pas encore transformé le réel, puis d'autres visages – les « mêmes » comme d'autres – soumis au passage des années et modulés ou animés par des pensées, peut-être des visions, assurément des émotions qui en changent l'apparence<sup>54</sup>.

Une allusion vient d'être faite à l'ouvrage de Paul Ricœur intitulé justement *Soi-même comme un autre*, où l'auteur examine en quelles manières l'identité tient à la *mémeté*, soit le fait que la personne reste la même malgré l'écoulement du temps et les transformations du corps et de la pensée, et à l'*ipséité*, soit la reconnaissance de soi comme une seule et même personne qui demeure, ce qui se traduit par l'idée de « maintien de soi » et de « fidélité à la parole donnée »<sup>55</sup>. À propos du dernier aspect, l'auteur entend « la justification proprement éthique de la promesse [maintenue dans le temps] », qui concerne aussi bien « la confiance que l'autre met dans ma fidélité »<sup>56</sup> (fidélité même mémorielle, ajoutons-nous) et l'imputabilité, soit le corollaire de cette confiance et de cette dimension de l'identité qu'est l'ipséité. Dans le film de Drygas, la promesse paraît avoir été tenue de se souvenir de Ryszard Siwiec, ce qu'atteste la participation des membres de sa famille – et des autres témoins, dans une moindre mesure.

---

objets qu'ils portent (l'infirmière, le médecin et l'agent de sécurité sont en uniforme, le caméraman tient une caméra, le journaliste un micro, etc.). Autrement dit, il est attendu que le spectateur la déduise.

<sup>53</sup> Drygas M. J., « Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego *Usłyszcie mój krzyk* », *op. cit.*, p. 153. (Nous traduisons.)

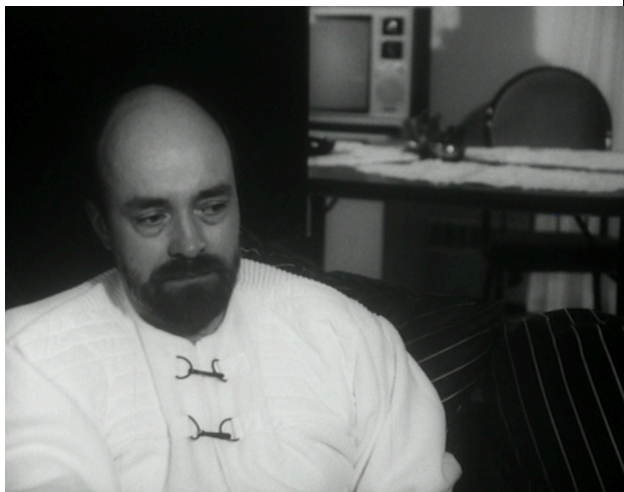
<sup>54</sup> Faute d'information quant à la date de production des photographies – le film ne le dit pas –, le spectateur risque en effet de déduire qu'elles précèdent le drame ou, à tout le moins, qu'elles sont tirées de cette époque-là. Nous pouvons confirmer que ces photographies, que la famille a prêtées au réalisateur, ont été prises avant la mort de Ryszard Siwiec. (Communication personnelle avec Maciej Drygas par courriel, août 2022.)

<sup>55</sup> Ricœur P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1990, p. 148-149.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 149



Photogramme extrait du DVD du film *Entendez mon cri* (capture d'écran).



Photogramme extrait du DVD du film *Entendez mon cri* (capture d'écran).

Le montage intermédial des interviews et des photographies – celles-ci servant de vignettes introductives à celles-là – complète la dialectique de l'identité des personnages, marquée du sceau de la mémoire. Ricœur précise que l'identité narrative, qui est le produit du récit, offre une sorte de résolution « aux perplexités et aux paradoxes de l'identité personnelle<sup>57</sup> ». Ici, la composition du récit procède non seulement des témoignages et de la structure globale du film, mais aussi des images, de la bande-son et du montage. La passivité que les portraits familiaux connotent, leur juxtaposition aux plans des témoins racontant dans le maintenant du film et l'écart temporel entre ces deux séries d'images *font* aussi le récit, ou plus généralement participent de l'acte configurant et médiant qu'est la *poiésis* ou l'écriture du film<sup>58</sup>.

D'une part, ce genre de mise en forme intermédiaire, qui fait alterner le présent et le passé par différents supports de représentation, suppose une herméneutique de l'événement – le présent sert à proposer des explications que les retours au passé vérifient ou justifient. D'autre part, elle traduit surtout une phénoménologie de la mémoire. L'ancrage du récit et du spectateur dans le maintenant du présent est assuré par le nombre de scènes ou de plans consacrés aux témoignages qui ont été confiés à la caméra du réalisateur. Les photographies, leur présence et leur articulation aux témoignages filmiques et à la lecture du testament, marquent le passage du temps depuis le drame ainsi que la longue durée de la douleur ou du souci que la mémoire prolonge, de même que la promesse de ne pas oublier. L'écart temporel, qui se déduit ou est perçu grâce à la juxtaposition intermédiaire, semble nous faire comprendre que les personnages n'ont pas fini de vivre ce qui s'est passé en 1968.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>58</sup> « Ces multiples dialectiques [ou médiations] ne font qu'explicitier l'opposition [...] entre la dispersion épisodique du récit [et des événements qui y imposent des moments de discordance] et la puissance d'unification déployée par l'acte configurant qu'est la *poiésis* elle-même. » *Ibid.*, p. 169.



#### IV. Re-présentation d'un moment d'épouvante : un documentaire expressionniste ?

« Si j'avais été plus près de l'événement, je m'y serais peut-être intéressé, mais à une telle distance, n'apercevant qu'une silhouette de cet homme en feu, je dois dire que je n'ai pas vraiment eu de réaction émotionnelle à ce qui se passait<sup>59</sup>. »

L'exemple que nous venons d'analyser était régi par une structure alternative ou croisée (A, B, A, B...). À d'autres moments du film, l'écriture procède de manière comparable, c'est-à-dire que le réalisateur soumet des documents d'archives (officielles ou familiales) au principe de l'alternance entre passé et présent, ou à tout le moins de leur juxtaposition. Un autre principe formel doit cependant être ici considéré, puisque le film le met en œuvre et au service de l'expressivité : celui du rapprochement, ou de l'approche – brusque ou graduelle – de l'objet et du sens, jusqu'à même la déformation du premier. Cette déformation, qui à la toute fin se fait expressionniste, n'altère pas, toutefois, le sens. C'est au contraire par elle que le film cherche à le manifester, à le « documenter », à l'« archiver » puisque la mémoire – et non seulement la connaissance – de l'événement, s'il lui faut exister de manière signifiante, ne doit pas avoir été purgée de l'horreur du drame.

Trop grande, la proximité risque de dissoudre les formes de la représentation – la vision se brouille. Mais seule la proximité rendrait possible une présentification qui ait le pouvoir de susciter dans la conscience du spectateur un effroi *tel* qu'ont pu le ressentir les témoins de l'événement qui se sont trouvés près de Ryszard Siwiec. Dans la citation mise en exergue, le caméraman ayant capté la scène depuis l'autre côté du stade admet une certaine indifférence au drame qui s'est joué loin de lui ce jour-là. Cela suggère qu'une vue éloignée des mêmes faits aurait pu garder le spectateur à l'abri de l'horreur. Or, selon l'intention du réalisateur, que le film nous laisse présumer, il fallait que le spectateur soit témoin non pas des seuls faits objectifs, dont le film assure également la relation, mais du sens des gestes posés, ou, comme le dit Drygas, qu'en fin de compte il « cesse de n'être qu'un observateur et devienne un témoin de la protestation de Siwiec<sup>60</sup> ».

Le principe de l'approche est appliqué dès l'entrée du film et les divers documents mis à contribution dans la suite nous amènent au plus près de ce qui a eu lieu. Selon ce principe, la vue ou la perception première est partielle et la chose visée est appelée à se dévoiler, ou à se comprendre par déduction : au rapprochement préexiste l'éloignement, à la vue préexiste son détournement, au ressouvenir préexiste sa recherche. À cet égard, le prologue se révèle annonciateur. Décrivons-le. Au premier plan, des agents, identifiables à leur uniforme, sortent d'un immeuble en portant des paquets, qu'ils jettent dans un feu dont n'est visible que la fumée. Le point de vue imposé par la caméra, située derrière un muret, ne permet pas de percevoir toute la scène. En gros plan apparaissent des papiers non identifiables en train de brûler<sup>61</sup>. Le plan suivant montre une foule anonyme et compacte, aplatie par un téléobjectif. Elle se compose de gens sans identité particulière, dirait-on, et qui en cela sont à l'image de

---

<sup>59</sup> Propos tenus par Zbigniew Skoczek, le caméraman ayant filmé les images de Ryszard Siwiec en feu. Nous adoptons la traduction offerte sur le DVD consulté.

<sup>60</sup> Drygas M. J., « Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego *Uslyszcie mój krzyk* », *op. cit.*, p. 154. (Nous traduisons.)

<sup>61</sup> Le film nous apprendra que des agents de l'État ont détruit des documents officiels concernant l'affaire Siwiec.

ce qu'on appelle le peuple. Le montage invite à une déduction par association : ce sont ceux contre qui le pouvoir s'est longuement exercé, ne serait-ce qu'en empêchant – par le mensonge ou l'autodafé – la mémoire de faits jugés nuisibles à la permanence de son emprise. Apparaît ensuite une photographie commémorative de Ryszard Siwiec, vue à travers une fenêtre de la maison où il vivait – ce que le film ne nous dit pas. La caméra panoramique vers la droite, jusqu'à l'inscription du titre<sup>62</sup>. Les éléments thématiques constitutifs du récit ont presque tous été introduits : les agissements du pouvoir, la destruction par le feu, l'indolence du grand public, la présence spectrale de Siwiec.

Ensuite, une femme vue de dos s'avance vers une porte, qu'elle déverrouille. La caméra la suit alors qu'elle en franchit le seuil, puis elle déverrouille et passe ainsi deux autres portes avant de pénétrer dans une salle que remplissent des piles de documents. Cette séquence et ces amas de papiers ficelés, qu'une préposée fouille à la recherche, pensera-t-on, de ceux qui concernent Ryszard Siwiec, évoquent deux images. D'abord, le désordre de la mémoire : les souvenirs s'y entassent indifféremment et les obstacles à franchir pour y avoir accès sont nombreux (les souvenirs seraient moins rendus que rapaillés). Ensuite, le manque de soin avec lequel le pouvoir a traité les documents qui concernaient la population sur laquelle il était censé veiller et les mécanismes inhibiteurs prévus pour limiter leur consultation – sans parler de la documentation pléthorique produite par l'appareil communiste. Le film signale ainsi sa démarche historique (voire archéologique, pour reprendre l'image privilégiée par Drygas<sup>63</sup>) : la vérité dépend de la recherche, de la découverte et de la sélection des traces pertinentes laissées par l'Histoire, de leur collecte et de leur assemblage. Cette démarche est elle-même soumise au principe de l'approche graduelle des faits, du sens et de la vérité. Elle a permis au réalisateur, comme l'atteste la suite, de se trouver au plus près de son objet, grâce aux documents que sont les photographies de famille, le testament de Siwiec, sa lettre, les enregistrements filmiques des célébrations de la fête des moissons, l'enregistrement sonore de son manifeste et l'enregistrement filmique de son immolation par le feu.

Commençons par la lettre d'adieu. À bord du train devant le mener à Varsovie, Ryszard Siwiec a rédigé cette dernière lettre, destinée à sa famille. Elle est lue avec détachement par une voix masculine qu'accompagnent des images tournées dans un train. La lettre, qui avait été postée, n'est parvenue à Maria Siwiec que vingt ans plus tard : les Services de sécurité l'avaient réquisitionnée et Maciej Drygas l'a découverte parmi les archives du ministère des Affaires intérieures<sup>64</sup>. Elle permet d'expliquer les gestes de Siwiec, qui, au contraire des versions officielles, étaient calculés et non pas (ou pas seulement) motivés par des troubles psychiques :

---

<sup>62</sup> L'ironie du sort a voulu que la maison où vivait Siwiec soit voisine d'un bureau des Services de sécurité. Avant de se faire expulser des lieux (il avait prétendu réaliser un film écologique), Drygas a pu tourner ce plan de grue depuis leur cour, dont on peut voir un mur coiffé de fils barbelés. (Drygas M. J., « Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego *Usłyszcie mój krzyk* », *op. cit.*, p. 155.)

<sup>63</sup> Czerkawski P., « Filmmaker and archeologist. Talk with Maciej Drygas », in *biweekly.pl*, n°21, juin 2011 [en ligne : <https://www.biweekly.pl/article/2307-filmmaker-and-archaeologist.html>].

<sup>64</sup> Kulmiński R., *Tu pali się ktoś*, *op. cit.*, p. 39-40. La voix du narrateur appartient à un acteur non professionnel. (Communication personnelle avec Maciej Drygas par courriel, août 2022.)

« Ma chère Marysia, ne pleure pas, ça te coûterait trop de forces, et tu en auras tant besoin. Je suis persuadé que c'est pour en venir à cet instant que j'ai vécu 60 années. Pardonne-moi, il ne pouvait en être autrement. Pour que la vérité, l'humanité et la liberté ne disparaissent pas, c'est moi qui disparaïs. Et c'est un bien moindre mal que ne le serait la mort de millions d'hommes<sup>65</sup>. »

Le film nous amène à suivre les pas de Siwec : après cette scène, nous nous trouvons en compagnie de témoins dans le stade de Varsovie, où ils ont été conviés pour y livrer leur témoignage et permettre de reconstruire le fil des événements. Leurs propos sont entrecoupés d'images d'archives (découvertes par Drygas) qui montrent des pratiques ou rituels de la fête des moissons. Ces rushes inutilisés étaient destinés à un film de propagande (produit en 1968)<sup>66</sup>. Les images ont été enregistrées au moyen d'un processus qu'on appelle *anamorphose*, qui comprime optiquement l'image en largeur, ce qui allonge les figures en hauteur (sur la pellicule). En temps normal, les formes naturelles sont rétablies à la projection, sur écran large – le processus a justement pour but de projeter une image plus large que le permet le format de la pellicule. Drygas a toutefois délibérément omis de restaurer les dimensions prévues, laissant à ces images un aspect étrange, voire surréaliste, qui est d'ailleurs accentué par une musique mystérieuse. Ces plans contrastent avec d'autres images de la fête, présentées plus tôt dans le film (leur aspect n'avait rien d'anormal et une musique festive les égayait). Dans les plans anamorphosés, les danses traditionnelles et les offrandes symboliques qui ponctuent la fête paraissent troublées, comme si elles recelaient une sourde menace, sans doute celle qu'avait évoquée Ryszard Siwec et qu'il voyait peser sur la vérité, l'humanité et la liberté. Elles servent aussi à retarder le dévoilement des images de l'homme en feu.

Mais quoi qu'il en soit des interprétations qu'elles invitent, on remarque que le traitement réservé à ces images se veut plus expressif que documentaire. Il préfigure en cela la déformation à laquelle le réalisateur a soumis l'ultime document du film, vers lequel toutes les scènes convergent. Nous aborderons maintenant cet enregistrement, le plus important sans doute auquel Drygas a eu recours. Il révèle enfin au spectateur l'objet de toutes les descriptions, réflexions et allusions du film. Conformément au principe de l'approche graduelle, ce fragment n'apparaît que dans la troisième et dernière partie – c'est dire que le film a retenu pour la fin l'exhibition morbide du geste de Siwec et incité, à son sujet, un certain suspense, peut-être malsain<sup>67</sup>.

Le plan large d'une durée de sept secondes montre, en son centre, Ryszard Siwec en flammes et les spectateurs qui, autour de lui, se sont écartés et réagissent à son embrasement. Plutôt que d'en présenter l'intégralité, Drygas en a fait une analyse dramaturgique et filmographique, s'en servant comme d'une matière première destinée à la mise en forme, au discours et à une expressivité maximale. Il a procédé à un découpage interne, isolant une variété de microscènes constituées de réactions du public auxquelles sont consacrés des

---

<sup>65</sup> Nous adaptons quelque peu la traduction offerte sur le DVD consulté.

<sup>66</sup> Drygas M. J., « Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego *Usłyszcie mój krzyk* », *op. cit.*, p. 157.

<sup>67</sup> Nous sommes reconnaissant envers nos étudiants de l'automne 2022 pour avoir souligné cet aspect, qui nous avait échappé. Nous les en remercions chaleureusement.

plans distincts, dans lesquels interviennent parfois des mouvements de caméra et des recadrages, afin de suivre tel ou tel personnage. Par conséquent, l'unité et la continuité spatio-temporelles du plan d'origine sont rompues et la durée initiale de la scène est allongée – des actions sont d'ailleurs répétées d'un plan à l'autre. Le réalisateur et le caméraman, Stanisław Śliskowski, ont isolé et agrandi des photogrammes du plan d'origine qu'ils ont ensuite projetés image par image sur grand écran, où ils les ont filmés, image par image, après avoir recadré avec précision des sections choisies de l'écran grâce à un micromètre<sup>68</sup>.

Le découpage et le montage permettent au spectateur de porter attention à des comportements qu'il n'aurait pas remarqués en visionnant le plan intégral : des gens portent la main à la bouche, s'écartent ou fuient, affichent un air abattu, stupéfait, etc. Cette série de plans réactionnels accroît la représentation et le récit en vertu du cache que le montage impose à l'objet de tous les regards : il demeure hors champ, où il emmagasine une force expressive destinée à être relâchée au moment de son apparition finale. Les regards effarés des membres du public servent de relais pour celui du spectateur et l'impliquent dans la scène ou le drame en cours<sup>69</sup>. À considérer l'objectivité généralement associée au registre documentaire, on s'avise de la déformation à laquelle le réalisateur soumet le plan d'origine, ainsi que la réalité référentielle qu'il donne à voir – à tout le moins son unité spatio-temporelle. Inversement toutefois, il paraît tenter de restituer la réalité de la scène phénoménologique originaire – un moment d'épouvante – de sorte que le spectateur ne puisse demeurer indifférent à l'événement et que ce dernier impressionne sa conscience, s'inscrive dans sa mémoire.

Quelques-uns de ces nouveaux plans (six, d'après notre calcul) sont d'abord montés, dans la deuxième partie du film, en alternance avec des extraits de témoignages, comme une sorte de ponctuation. Ensuite, dans la troisième partie, treize de ces plans servent à composer la scène du manifeste de Siwiec. Quatre jours avant le drame, l'homme avait enregistré ce texte au moyen d'un magnétophone. Il y expliquait ses motivations. Un extrait de cet enregistrement, émaillé de bruits de friture, occupe la bande-son de la scène. La bande-image se compose de plans réactionnels du public. La voix dit :

« Gens du peuple, reprenez vos esprits ! Jeunes gens, vous qui êtes l'avenir de notre nation, ne vous laissez pas tuer tous les vingt ans dans le seul but [...] qu'un groupe, quel qu'il soit, puisse s'approprier le pouvoir absolu. Vous qui n'avez pas encore oublié le mot le plus magnifique d'entre tous : mère ! Je m'adresse à vous, en qui survit toujours une étincelle d'humanité, de sentiment humain : reprenez vos esprits ! Entendez mon cri, celui d'un homme ordinaire, d'un simple fils de la nation qui, par-dessus tout et même plus que sa propre vie, a chéri la liberté pour soi-même et pour autrui. Reprenez vos esprits ! Il n'est pas encore trop tard<sup>70</sup>. »

---

<sup>68</sup> Drygas M. J., « Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego *Usłyszcie mój krzyk* », *op. cit.*, p. 155-156.

<sup>69</sup> « Au cinéma, quand le personnage regarde vers le bord de l'écran, ce qu'il fixe [...] finit toujours par apparaître aux yeux du spectateur. Et ce qui lui apparaît est d'autant plus fascinant qu'il est gonflé du regard "écranique" qui a précédé le sien. » Warren P., *Le Secret du star system américain. Le dressage de l'œil*, Montréal, Éd. de l'Hexagone, 2002, p. 12.

<sup>70</sup> Nous adaptons la traduction offerte sur le DVD consulté.

À mesure que le film approche de son terme, les plans réactionnels alternent à nouveau avec des interviews. L'un d'entre eux permet d'apercevoir, au bord inférieur du cadre, des gerbes de flammes. Comme nous l'avons indiqué, Ryszard Siwiec a été soigneusement écarté du champ des 24 plans réactionnels tirés du document d'origine : « Nous y sommes toujours les témoins d'un drame dont l'épicentre se trouve hors cadre<sup>71</sup>. » À la fin, toutefois, le film culmine avec son dévoilement, au centre de l'écran. Il ne se contente plus d'évoquer ou de suggérer sa présence, il l'exhibe. Tous les plans, tous les propos assemblés jusque-là convergent en cet instant d'ultime proximité, où se manifeste encore le principe de l'approche, qui intensifie la scène (un effet de *crescendo*<sup>72</sup>, comme l'écrit Drygas). Le même plan est présenté cinq fois consécutives et le cadrage, à chaque répétition, se rapproche ou se resserre<sup>73</sup>. Le recadrage effectué à chaque reprise magnifie la figure de Siwiec, jusqu'à en offrir la vue de son visage, dont la bouche est ouverte en un cri muet.

Le mutisme de l'image est comblé par une trame musicale singulière, qui accompagne d'ailleurs les premières images du film (le prologue, que nous avons décrit plus haut). Composée par Paweł Szymański et intitulée *Partita III pour clavecin amplifié et orchestre*, cette pièce instrumentale se caractérise par une suite rapide de variations sur un thème et frappe l'esprit par une cascade ou un tourbillon de notes nerveuses, à la limite de la cacophonie. La turbulence musicale traduit celle des émotions suscitées par l'événement. Bien que l'image soit privée du son de la voix humaine, la scène permet, semble-t-il, d'entendre le cri de l'homme. Puis, après la série de rapprochements, la musique s'interrompt brusquement, de même que le mouvement filmique lui-même. Figé par l'arrêt sur une image de son visage, Siwiec devient un signe : celui du film, celui de sa vie, celui de la mémoire qu'ont gardée de lui ses proches. Au spectateur d'en tirer les conclusions. L'image peu à peu s'efface en un fondu au blanc et le générique défile en cartons successifs dans un saisissant silence<sup>74</sup>.

Comme l'indique la description précédente, le film procède à des déformations, ce qui peut sembler paradoxal eu égard au registre du documentaire et à la réalité objective dont il est réputé faire la promotion. Dans cette perspective, les exigences associées au documentaire auraient conduit le réalisateur à documenter les faits et, donc, à présenter un plan très large et muet de sept secondes. Assurément, cela n'aurait pas permis d'entraîner le même effet d'emnésie. Il fallait compter sur les pouvoirs d'écriture du film et re-présenter l'événement

---

<sup>71</sup> Drygas M. J., « Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego *Usłyszcie mój krzyk* », *op. cit.*, p. 158. (Nous traduisons.)

<sup>72</sup> Drygas évoquait plus précisément la scène du manifeste. *Ibid.*, p. 154.

<sup>73</sup> Le premier plan est de taille large, le second américain, le troisième un plan taille, le quatrième un plan poitrine et le dernier un plan épaules, pour emprunter la terminologie en usage.

<sup>74</sup> Par contraste, mentionnons qu'il existe un autre document d'archives audiovisuel montrant ces faits. Il n'a été mis au jour que quelques années après la production du film de Drygas (communication personnelle avec Maciej Drygas par courriel, août 2022). Il s'agit d'un film d'information enregistré par un employé des Services de sécurité, Tadeusz Czyżewski. Le carton introductif indique la mention *Sprawa kryptonim « Wawel »*, c'est-à-dire que le film, vraisemblablement destiné à un public restreint d'employés de ce service, a été classé sous le nom de code « Wawel ». D'une durée de 90 secondes, il se compose de plusieurs plans montrant Siwiec en feu, des hommes tentant de lui venir en aide, des agents de sécurité intervenant pour son arrestation, etc. L'enregistrement muet est supplémenté par une musique orchestrale guillerette et une narratrice qui relate les faits (en indiquant faussement la date de 1969 plutôt que 1968). Institut Pamięci Narodowej, *Krzyk szarego człowieka. Ryszard Siwiec 1909-1968*, *op. cit.*

non pas tel que l'a capté l'appareil et tel que l'a perçu l'observateur – à une si grande distance qu'il y est demeuré indifférent –, mais *tel que* les témoins l'ont vécu : ceux qu'on peut apercevoir réagir auprès de Siwiec et ceux qui ont porté le pénible souvenir de sa mort.

La locution « tel que » indique ici que la perception de l'événement par le spectateur serait *analogique* à la perception ou à la re-présentation qu'en ont eue diverses personnes en 1968. À l'évidence, nulle image ne saurait offrir une réeffectuation de l'événement ou de sa perception. Puisque toute représentation ne peut produire que des présentifications, c'est donc à de nouvelles expériences et de nouveaux vécus perceptifs qu'elle invite. Les pouvoirs d'écriture dont le film est pourvu pourraient toutefois produire une expérience de perception telle qu'elle réactive quelque chose de la scène phénoménologique originale.

L'historiographie donne accès à des connaissances à propos du passé. Il n'en demeure pas moins que, par la lecture de textes historiques, le lecteur ou spectateur se prête à une expérience. À l'apport cognitif dont il bénéficie grâce à elle s'ajoutent des impressions affectives, imaginatives et mémorielles. Dans le cas du film de Drygas, le spectateur est mis au fait d'un événement, de ce qui y a mené et de ses conséquences. Des documents attestent de la véridicité des renseignements fournis. Il ne se satisfait pas, toutefois, de documenter les faits. L'expérience dans laquelle il entraîne le spectateur n'est pas que cognitive. La déformation, avons-nous dit, y est en ce sens paradoxale. N'étant pas nécessaire à la communication d'information, elle n'a pas essentiellement une fonction cognitive. Sa fonction y est d'une part expressive et d'autre part affective et mémorielle. Elle participe de la transposition de l'expérience de l'événement en une nouvelle expérience dont l'objet est, *d'une certaine manière*, le même.

Cette expérience analogique, qui est celle du spectateur, se joue sur une nouvelle scène phénoménologique. Les pouvoirs représentationnels de l'image filmique permettent la reproduction de certaines qualités de la scène phénoménologique originale, qui sont notamment tributaires du point de vue. Il a été brisé, décomposé, multiplié. L'énonciateur a quitté le poste de l'observateur réel. Les nouveaux points de vue sur l'action sont censés tenir lieu de la variété de regards qui ont réellement été portés sur le drame. S'y ajoute la voix de Siwiec, qui lit son manifeste. Ce faisant, il dote d'un sens particulier les plans réactionnels de la foule. Cette orchestration audiovisuelle culmine en une sorte d'icône, soit la figure souffrante – ou victorieuse, selon le réalisateur<sup>75</sup> – de Siwiec, et restaure non pas sa vie ou la « réalité objective », mais son être au passé, son existence dans un passé, tout en attestant de sa disparition. La déformation, qui fait partie de la représentation, imprègne la présentification de la réalité d'une *subjectivité documentarissante* : elle tente de documenter le vécu de l'événement plutôt que d'attester seulement de son existence ou de sa factualité. C'est par un surcroît d'expressivité que la scène permet de re-présenter l'événement, de l'offrir à la perception du spectateur et de s'inscrire pour longtemps dans sa mémoire.

---

<sup>75</sup> « Malgré la terrible douleur qu'il s'est infligée, ce n'était pas là le visage d'un homme en souffrance. Il a ouvert la bouche et crié quelque chose. Son regard exprimait la victoire. » Drygas, « Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego *Usłyszcie mój krzyk* », p. 156. (Nous traduisons.)

De même que le cinéma documentaire a été associé à l'objectivité ou à la vérité, face auxquels l'expressivité paraissait suspecte ou coupable d'entamer l'authenticité des faits représentés, la photographie en soi a été associée à des pratiques documentaires. À vrai dire, le cinéma a hérité de certaines propriétés de la photographie puisqu'évolutivement il la prolongeait. Dans l'esprit de plusieurs, la valeur de la photographie documentaire argentine demeure subordonnée à l'authenticité du réel dont elle est réputée garante en vertu de son support d'inscription ainsi que de certaines pratiques, dont la captation fortuite de situations, de comportements, d'états de choses : « Du photographe, nous attendons qu'il soit un espion dans la maison de l'amour et de la mort [un simple témoin de la vie suivant son cours], et des sujets photographiés, qu'ils n'aient pas conscience de la présence de l'appareil, qu'ils soient "pris au dépourvu"<sup>76</sup>. » Si nombre de photographies ont été « truquées » ou mises en scène, dans certaines la violence brute de la réalité saisie par l'appareil semble avoir elle-même attesté de son authenticité. Sontag cite de cela un exemple célèbre : une photo prise au Vietnam en 1972 par Huynh Cong Ut, intitulée *La terreur de la guerre*. Elle montre des enfants fuyant leur village bombardé. De cette image, où l'attention du spectateur, comme sa sympathie, est assurément accordée aux enfants terrorisés, Sontag dit qu'elle « appartient à cette catégorie de photographies dont on ne peut penser qu'elles sont des mises en scène<sup>77</sup> ».

Cette réflexion semble exclure que soit prise en compte, par le spectateur, la composition de l'image. Qu'il la prenne ou non en compte, c'est bien elle qui fait agir les effets de l'image : dans l'exemple cité, la saisie de l'instant (les enfants ont été véritablement pris au dépourvu, dans tous les sens qu'on voudra) ainsi que la frontalité de la « scène » la rendent particulièrement éprouvante – les enfants courent en notre direction et paraissent ainsi réclamer l'aide de celui qui les regarde. Dans le cas des images montrant Siwiec en flammes, ce n'est pas celui-ci qui s'est trouvé « pris au dépourvu » – il menait à terme son triste projet –, mais plutôt le filmeur, dont le regard et, donc, la caméra ont été distraits par l'éclat des flammes et l'agitation de la foule, au loin. Il a été saisi *momentanément* et, à en croire le témoignage qu'il a confié au réalisateur, son détachement par rapport à la scène a dû correspondre à l'éloignement spatial et donc perceptif qui l'en séparait. Le spectateur du film *Entendez mon cri*, lui, risque d'être saisi *durablement* en vertu des pratiques peu usuelles qu'a privilégiées le réalisateur. C'est par « trucage », découpage, mise en scène et en séquence, puis par rapprochement du point de vue et des visages ou des corps que l'événement y est rendu manifeste, que la violence brute apparaît et y sert d'attestation d'un fait, d'un état de choses.

Enfin, l'utilisation que nous avons faite du qualificatif « expressionniste » exige des explications, qui trouvent ici leur place. La sorte d'excès d'écriture qui rend marquante la dernière séquence du film fait pendant à l'excès d'expressivité dont Siwiec a lui-même été l'agent et la victime. Son cri a été comparé à la toile célèbre du précurseur des expressionnistes qu'était Edvard Munch<sup>78</sup>. L'intensité de la douleur psychique du personnage y motive la force de son expression. La représentation du réel s'en voit transformée au point d'altérer les formes naturelles du paysage. Les expressionnistes avaient en partage une

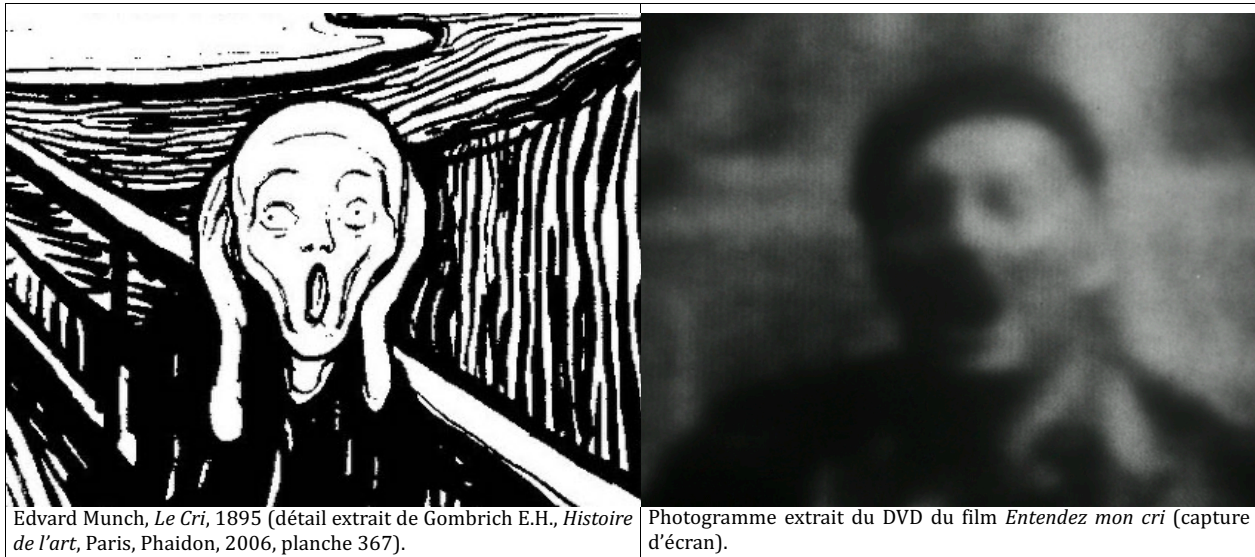
---

<sup>76</sup> Sontag S., *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2003, p. 63.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>78</sup> Blos-Jáni, M., « Sensing history. On the uses of medium-specific noise in Eastern European found footage films », in *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies*, vol. 15, 2018, p. 146. Nous insistons sur le fait que Munch était un précurseur. Il a précédé de nombre d'années les expressionnistes allemands.

subjectivité exacerbée, qui régissait artistiquement ou esthétiquement leur rapport au réel (ce qui se traduisait par une variété de styles et de sujets). Cet axiome présidait au *réalisme* singulier dont ils étaient les promoteurs, ou à la manière dont leurs œuvres symbolisaient la réalité. L'expressivité manifeste par laquelle l'écriture du film de Drygas témoigne de faits et du souvenir qu'ils ont laissés dans la mémoire de certains ne cherche pas qu'à documenter ce qui s'est passé. Son apport est impressionnel et emmnésique.



Edvard Munch, *Le Cri*, 1895 (détail extrait de Gombrich E.H., *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2006, planche 367).

Photogramme extrait du DVD du film *Entendez mon cri* (capture d'écran).

#### V. Pour une éthique de la représentance : remarques conclusives

Toutes les images ou représentations symboliques sont des présentifications en ce qu'elles amènent sous nos yeux des objets non-présents en soi (des personnages, des lieux, des actions, des situations). Leur non-présence n'empêche pas un spectateur de les viser, bien que la perception de la chose elle-même ne puisse être réeffectuée. Dans l'image filmique, par exemple,

« nous intuitionnons quelque chose avec la conscience que cela figure ou indique de manière signitive une autre chose ; lorsque nous tenons [l'image] dans le champ de l'intuition, ce n'est pas sur elle que nous sommes dirigés, mais, par la médiation d'un acte d'appréhension fondé [grâce à un support de représentation], c'est sur l'autre, sur celle qui est figurée, désignée<sup>79</sup>. »

L'absence *réelle* de la chose ne réduit nullement l'intérêt qu'on lui porte. Le contraire, même, peut s'avérer puisque l'apparaître-en-représentation de cette chose est susceptible de concentrer l'attention et d'éveiller la sensibilité du regardeur. La représentation ne peut pallier l'absence de la chose, mais sa nature symbolique ou sémiotique et sa matérialité expressive ont leur propre pouvoir réalisant. En transposant le présent du passé dans un

<sup>79</sup> Husserl E., *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, op. cit., p. 129, § 43.



présent autre, celui de la présentification, c'est-à-dire de la perception de représentations, l'image fait advenir la chose dans la conscience, où elle trouve aussi son lieu.

L'exemple du film *Entendez mon cri* nous a paru à cet égard significatif dans la mesure où son auteur s'est voué à restaurer une réalité qui avait été dissolue par le passage du temps et par l'indifférence des autorités ou du public. Mis à part le terrible sort que s'est réservé Siwiec, l'oubli de son geste était lui-même horrible : « bien que Siwiec soit mort [ou ait compté se donner la mort] en public, les gens rassemblés dans le stade ont entièrement ignoré son geste de protestation<sup>80</sup> », rappelle le réalisateur en évoquant la dimension politique de l'événement. La mémoire retenue au creux du film appelle donc à une justice posthume qui confère au projet un caractère éthique. C'est pour répondre à cette exigence que le réalisateur a entrepris un travail historiographique destiné à la mémoire de spectateurs, pour qui la représentation tiendrait lieu des événements et du drame qui s'est joué.

Ce qu'offre au spectateur cette représentation-suppléance, lieutenance ou représentance, c'est, avons-nous proposé, un remède à l'amnésie : un gain de mémoire, une emmnésie. Elle relève de l'adoption-adaptation des récits et représentations assortis au film, qui actualisent la mémoire des faits demeurée contenue à l'état virtuel dans les documents d'archives ou les témoignages. Nous avons dit qu'au lieu de compter sur une quelconque postmémoire, le passé se trouvait relayé par une série de réécritures ou de traductions mémorielles, dont celle du film de Drygas pour ce qui concerne la vie et la mort de Ryszard Siwiec. La lecture spectatorielle consiste elle-même en une réécriture ou, dirait le Ricœur de *Temps et récit*, une refiguration, par laquelle la chose absente continue sa métamorphose et se prolonge en mémoire.

Pour parvenir à son but, le réalisateur a employé des moyens usuels, comme l'intégration de documents d'archives et d'entrevues, qui remplissent la fonction d'attestation du documentaire historique. Il ne s'est toutefois pas empêché de recourir à une composition expressive, voire expressionniste, qui contrarie le *bon usage* associé au genre ou au registre qu'est le documentaire, dont il est souvent prévu qu'il soit objectif. De même, cette approche n'a pas cherché à aplanir les apories de la mémoire, pas plus que la hantise qui la talonne, puisque le passage du temps, que certaines images et voix invitent à se représenter, semble avoir été alourdi par la violence du geste du suicidé. Le documentaire, avons-nous prétendu, se fait ainsi plus mémoriel, voire expressionniste, que strictement historique.

Il faudrait s'interroger, alors, sur la « qualification véritative<sup>81</sup> » du film comme preuve ou discours historico-documentaire. Un documentaire a pour charge de rendre compte de la réalité ou « s'attache à décrire ou à restituer le réel<sup>82</sup> », dit-on. Cette tâche descriptive paraît aussitôt indissociable de présomptions quant à ce qu'il est possible de représenter et de dire,

---

<sup>80</sup> Drygas M. J., « Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego *Usłyszcie mój krzyk* », *op. cit.*, p.151. (Nous traduisons.) Certains ont avancé, pour expliquer cet « oubli », l'incompatibilité entre le suicide et les symboles d'héroïsme national dans la culture polonaise. Stach S., « An ordinary man, a national hero, a Polish Palach ? Some thoughts on the memorialization of Ryszard Siwiec in the Czech-Polish context », in *Acta Poloniae Historica*, vol. 113, 2016, p. 305.

<sup>81</sup> Ricœur P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 227.

<sup>82</sup> Passek J.-L. (éd.), *Dictionnaire du cinéma*. A-K, Paris, Larousse, 2000, p. 636.

ou quant à ce que signifie « restituer le réel ». On ne saurait prétendre que le film de Drygas a failli à cette tâche. La part d'affect, de subjectivité ou d'imaginaire que le « réel » comporte inmanquablement, en particulier sans doute dans le cas d'événements violents ou saisissants, a été, par le film, admise. En tentant de restaurer ou de « reproduire » l'événement plutôt que le fait, il en a proposé une interprétation et l'a rendu intelligible. On pourrait ainsi prétendre, comme y songeait Pierre Baudry, que « [l]e documentaire ne reproduit pas du "Réal", il produit de la pensée<sup>83</sup> ».

En 1915, le célèbre et controversé réalisateur américain D. W. Griffith avait évoqué le pouvoir que recelait, d'après lui, le cinéma pour l'historiographie et son avenir :

« Le jour viendra bien assez tôt [...] où c'est le cinéma qui enseignera presque toute matière aux enfants de l'école publique. Ils ne seront assurément plus tenus de lire le moindre livre d'histoire. Imaginez-vous la bibliothèque d'un proche avenir. [...] Plutôt que de faire appel à toutes les autorités en [une] matière et de fouiller une interminable série d'ouvrages jusqu'à vous en trouver perplexe, dépourvu d'une vision claire et nette de ce qui a précisément eu lieu et laissé en tout point confus par les avis divergents à cet égard, vous n'aurez qu'à vous asseoir face à un écran [...], dans une pièce scientifiquement conçue, à appuyer sur un bouton, puis à voir ce qui s'est passé. Nulle opinion ne sera proposée. Vous assisterez tout simplement à l'histoire en train de se faire<sup>84</sup>. »

Il serait facile de moquer la naïveté de pareille prévision. Après tout, même si le cinéma (sous la forme peut-être de ses futurs avatars numériques) était techniquement capable de produire une représentation si complexe qu'il permettrait de « voir ce qui s'est passé » ou d'assister à « l'histoire en train de se faire », des interprétations seraient intervenues à chaque étape de la production de ce document. Le sens de l'histoire n'est jamais véritablement acquis et il en va de même pour le monde qui nous est contemporain. Par conséquent, on pourrait adresser notre critique de ces affirmations de Griffith aux présomptions associées au documentaire comme discours d'objectivité. Quoi qu'il en soit, ces propos utopiques évoquent autre chose. Ils témoignent du désir d'histoire qui est le nôtre. Une aura de mystère entoure ce qui a disparu, même ce qui disparaît jour après jour. L'élan qui nous pousse à examiner les traces d'hier, des événements passés ou des êtres qui nous ont quittés, dont certains brutalement, comme Ryszard Siwiec, cette sorte de pulsion fait partie de la nature humaine et structure notre expérience dans la mesure où nous sommes pourvus de mémoire. Nous nous rappelons, et nous sommes ainsi amenés à nous interroger sur le sens de ce qui a eu lieu.

Des événements violents, comme le suicide par le feu, sont susceptibles d'avoir envenimé la mémoire. Toute hantise n'appelle-t-elle pas son exorcisme ? L'effort de conjuration que représenterait en ce cas le travail de la recherche et de l'écriture historiennes, qui permettent

---

<sup>83</sup> Baudry P., « Terrains et territoires », in *La licorne*, « Cinéma documentaire, cinéma de fiction : frontières et passages », n° 24, 1992, p. 12.

<sup>84</sup> Lang R. (éd.), *The Birth of a Nation : D. W. Griffith, director*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994, p. 4. (Nous traduisons.)

de « sémiotiser ce qui a été vécu<sup>85</sup> », impliquerait ce que Ricoeur nomme la « situation transférentielle indirecte<sup>86</sup> » de l'historien par rapport au trauma que des témoins invitent à conceptualiser en offrant le récit de faits passés. La violence et la gravité de ces événements alourdissent leur discours et investissent l'historien, qui les consigne ou s'en sert, d'un devoir éthique. Il en irait de même pour le réalisateur dans le cas de films qui usent de pareils témoignages et, par extension, pour le spectateur, à qui ils se destinent.

Ainsi, notre désir d'histoire, ou l'inclination que nous suivons en lisant ou en visionnant des documents qui re-présentent des moments du passé, parfois violents, nous impose un devoir éthique, au-delà, dirions-nous, de l'usage adéquat ou approprié de ces récits – au cinéma se poserait à cet égard la question des « us et abus » de l'image<sup>87</sup>. C'est sans doute le spectateur qui, seul en sa conscience, déterminera ce en quoi consiste un tel devoir. Nous pourrions suggérer, à titre d'hypothèse, que deux impératifs en font partie : reconnaître l'humanité commune liant les uns et les autres, ce que les représentations et mises en récit de drames authentiques peuvent servir à signifier, et reconnaître que ces diverses présentifications ont le pouvoir de nous affecter.

## Bibliographie

- Abraham N. et Török M., *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987.
- Aumont J., *L'Œil interminable*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 2007.
- Baudry P., « Terrains et territoires », in *La licorne*, « Cinéma documentaire, cinéma de fiction : frontières et passages », n° 24, 1992, p. 5-14.
- Blos-Jáni, M., « Sensing history. On the uses of medium-specific noise in Eastern European found footage films », in *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies*, vol. 15, 2018, p. 137-163.
- Casetti F., *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », 1990.
- Czerkawski P., « Filmmaker and archeologist. Talk with Maciej Drygas », in *biweekly.pl*, n° 21, juin 2011 [en ligne : <https://www.biweekly.pl/article/2307-filmmaker-and-archaeologist.html>].
- Drygas M. J., « Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego *Usłyszcie mój krzyk* », in *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, vol. XVI, n° 25, 2015, p. 147-160.
- Ferro M., *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993.
- Furet F., « De l'histoire-récit à l'histoire-problème », *Diogène*, n° 89, 1er janvier 1975, p. 113-131.
- Hirsch M., « Postmémoire », in *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 118, 2014, p. 205-206 [en ligne : <https://journals.openedition.org/temoigner/1274>].

---

<sup>85</sup> Violi P., « Los engaños de la posmemoria », *op. cit.*

<sup>86</sup> Ricoeur P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 336.

<sup>87</sup> Ricoeur propose une longue réflexion sur ces possibles « us et abus » dans la première partie de *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*.

- Husserl E., *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- Husserl E., *Recherches logiques*, tome 3, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.
- Husserl E., *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 2018.
- Institut Pamięci Narodowej, *Krzyk szarego człowieka. Ryszard Siwiec 1909-1968*, Rzeszów, 2018 [en ligne : [www.ryszardsiwiec.com](http://www.ryszardsiwiec.com)].
- Kozubek M., « Jeden film z PRL-u. Maciej Drygas jako historyk kultury ? », in *Dyskurs*, n° 16, 2013, p. 42-53.
- Kulmiński R., *Tu pali się ktoś. Ryszard Siwiec, Jan Palach, Zdeněk Adamec*, Cracovie, Libron, 2016.
- Lang R. (éd.), *The Birth of a Nation : D. W. Griffith, director*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994.
- Lindeperg S., « Nuit et Brouillard : l'invention d'un regard », in J.-M. Frodon (éd.), *Le Cinéma de la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2007, p. 85-109.
- Lubelski T., *Histoire du cinéma polonais*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017.
- Marin L., *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris, 1993.
- Metz C., *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- Passek J.-L. (éd.), *Dictionnaire du cinéma. A-K*, Paris, Larousse, 2000.
- Ricœur P., *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1983.
- Ricœur P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1990.
- Ricœur P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2000.
- Roy L., *Petite phénoménologie de l'écriture filmique*, Paris, Québec, Nota Bene, Méridiens Klincksieck, 1999.
- Roy L., *Le Pouvoir de l'oubliée. La perception au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2015.
- Sontag S., *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2003.
- Stach S., « An ordinary man, a national hero, a Polish Palach? Some thoughts on the memorialization of Ryszard Siwiec in the Czech-Polish context », in *Acta Poloniae Historica*, vol. 113, 2016, p. 295-313.
- Tes U., « Human on fire as a gesture of self-offering in Polish documentary films », in *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, vol. XXV, n° 34, 2019, p. 172-179.
- Violi P., « Los engaños de la posmemoria », in *Tópicos del seminario*, vol. 2, n° 44, 2020 [<https://tematicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/698>].
- Warren P., *Le Secret du star system américain. Le dressage de l'œil*, Montréal, Éd. de l'Hexagone, 2002.
- Werner A., « Kronikarz lat pogardy », in *Maciej J. Drygas*, coffret DVD et livret, Varsovie, Polska Szkoła Dokumentu, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, [2006].