



Shoah

Un film
de Claude Lanzmann
(1985),
diffusé
en quatre parties.
9 h 30 min

Obsédant et obsédé, le lent et long cheminement mené par Claude Lanzmann à travers la mémoire du génocide des juifs durant la seconde guerre mondiale fait surgir des fantômes et entrevoir ce qui n'était pas visible. La parole libérée des victimes, des bourreaux et des témoins de l'horreur est terrible: elle est indispensable pour comprendre.

D'entre les morts

Histoire, philosophie et lettres, lycée

« Pour la première fois, nous vivons [l'affreuse expérience] dans notre tête, notre cœur, notre chair. Elle devient la nôtre », écrivait Simone de Beauvoir lors de la sortie du film en 1985. Œuvre singulière, *Shoah* emmène le monde des vivants à la rencontre d'êtres qui vivent dans la mort. Rescapés, bourreaux, témoins actifs ou pas, tous sont marqués par ce qui reste une énigme. Pourquoi des hommes ont-ils décréé qu'une catégorie d'humains devait disparaître de la surface de la terre ? « Il y a des moments où comprendre, c'est la folie même », répond le réalisateur qui préfère dire et faire dire les faits : les moyens de transport des déportés, la topographie des camps, la disposition des corps, l'organisation du temps.

Filmer l'indicible

> *Dégager les grands principes auxquels se tient le film dans son approche de la Shoah.*

Shoah repose sur des partis pris radicaux, y compris dans son écriture. Avec une réflexion continue sur comment filmer la réalité de l'anéantissement et, plus crûment, comment filmer la mort. De la relation entre les paroles de l'extermination et les images dépourvues de tout voyeurisme jaillit l'essence de l'œuvre.

Shoah repose en grande partie sur la notion d'identification, car il est essentiel au projet du film que le spectateur devienne celui qui va mourir. Pour Claude Lanzmann, il s'agit de donner à voir, puis de donner à comprendre, pour enfin donner à être. Ainsi, dans la scène de la locomotive avec Henrik Gawkowski, la caméra est placée de telle façon que le spectateur découvre le panneau de Treblinka avec les yeux des juifs à l'issue de leur voyage. Ou bien à Auschwitz, sur le trajet de l'escalier menant à la salle de déshabillage du crématoire, la caméra sur l'épaule rend compte de la réalité de la descente par le tremblé de l'image, par le glissement involontaire.

Mais la caméra s'interdit tout point de vue centré sur un seul personnage. Elle peut être un survivant, un juif « resuscité » (dans la séquence de la locomotive, le zoom avant sur le panneau de Treblinka accentue cette position) ; elle est parfois Claude Lanzmann lui-même, en tant qu'intervieweur au cours des entretiens, ou bien en tant que metteur en scène, en représentation – par exemple lors de la première rencontre avec le SS Unterscharführer Franz Suchomel. Avec ces points de vue multiples, l'enjeu du film se donne à voir : manifester le double échec des nazis (ils voulaient exterminer les juifs et détruire toute trace) et matérialiser la volonté des juifs de témoigner.

Le cadre est inséparable de deux états : le plein et le vide. Le grand écran et la profondeur de champ, tout d'abord, facilitent l'intrusion d'éléments séparés – ainsi deux scènes peuvent se dérouler en même temps au premier plan et au fond de l'écran, sans que l'on sache précisément laquelle est la principale. Mais dans *Shoah*, cette indifférenciation n'a peut-être pas lieu d'être : c'est de la mise en relation des deux scènes que surgit le sens. Comment en effet hiérarchiser le cadre où Simon Srebnik, dans une barque, remonte le cours de la Ner en chantant et où, dans un moment furtif, apparaît sur l'autre rive notre *alter ego*, un personnage qui assiste à la scène en spectateur et se trouve être « l'idiote » du village ? Comment hiérar-

chiser le cadre où Czeslaw Borowi, au premier plan, parle de l'arrivée du premier convoi en provenance de Varsovie, en juillet 1942, tandis qu'en arrière-plan passe un train sous le soleil ?

Parfois, ce qui semble un vide d'indices signifiants dans le cadre peut révéler un trop-plein de sens : les panoramiques sur les forêts israéliennes et polonaises, les plans fixes sur un paysage nocturne dans lequel luit une pleine lune, apparemment simples vues descriptives, en disent autant que certaines paroles quant à la volonté de dénégarion de l'extermination et au surgissement d'un passé-présent. Au-delà des choses à voir, une lecture du vide s'offre à nous.

Tout au long de *Shoah*, un visage en gros plan occupe souvent aussi le cadre : pendant que la parole advient, que le temps s'écoule, l'image est émotion. En ces instants privilégiés, le cadre atteint une réalité d'une rare intensité. Le problème n'est plus alors de relier le dedans et le dehors du cadre, mais de transcender cette opposition.

Shoah, en tant que mouvement cinématographique, s'organise d'abord à partir des travellings. Avec les images de convois, de trains et de camions, de voies ferrées et de routes, des rampes de camps menant à la mort, nous refaisons les trajets, mais aussi nous revivons la durée interminable du voyage. Quant au panoramique, métaphore de la circularité de l'œuvre dans son ensemble, il découvre à nos yeux des lieux d'aujourd'hui qui taisent les lieux d'autrefois. Ce qu'il donne à voir est une nature silencieuse, une Pologne qui préfère enfouir au plus profond d'elle-même ce qui trahit sa mémoire. Mais de cette rotation, de ce cercle, naît la vérité de l'extermination.

Pour en savoir plus

- LANZMANN Claude (préf. Simone de Beauvoir), *Shoah*, Gallimard, coll. « Folio », 1997. Le texte intégral du film (paroles et sous-titres).
- DEGUY Michel (dir.), *Au sujet de Shoah : le film de Claude Lanzmann*, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1990.
- Sur le site de l'INRP, la rubrique Enjeux de mémoire propose des réflexions ainsi que de nombreux documents à propos du devoir de mémoire et de vérité autour de *Shoah* de Claude Lanzmann.

<http://ecehg.inrp.fr/ECEHG/enjeux-de-memoire/Shoah-et-deportation/>

Rédaction Michel Doussot, Pierre Ramognino, professeur d'histoire et de géographie, et René Paulin, professeur de lettres modernes (pour *Télescope*, janvier 1998)

Crédit photo D.R.
Édition Émilie Nicot et Anne Peeters
Maquette Annik Guéry

Ce dossier est en ligne sur le site de *Téledoc*.

www.cndp.fr/tice/teledoc/

Enseigner avec Shoah

> Comment respecter l'œuvre de Lanzmann tout en permettant à un public d'élèves de l'approcher ?

« Il suffit de formuler la question au plus simple, de se demander : pourquoi les juifs ont-ils été tués ? Elle dévoile d'emblée son obscénité. Il y a bien une obscénité absolue du projet de comprendre. Ne pas comprendre fut ma loi d'airain pendant toutes les années de l'élaboration et de la réalisation de *Shoah*. » Dans ces propos publiés en 1988, Claude Lanzmann expliquait le parti pris qui fonde sa démarche et le contresens majeur à éviter. Son film n'est pas un outil pour comprendre l'incompréhensible, à savoir la destruction méthodique, circonscrite dans le temps et l'espace, des juifs d'Europe. L'objectif d'un enseignement qui passerait par l'œuvre de Lanzmann doit éviter à tout prix la tentation de donner un sens à ce qui n'en a pas. La seule leçon que l'on puisse tirer est celle de David Rousset et Hannah Arendt : les hommes normaux ne savent pas que tout est possible, que le mal absolu peut être d'une banalité absolue et, à cela, il n'y a pas d'explication. Enseigner avec *Shoah*, c'est d'abord entretenir ce refus de comprendre et donc d'admettre. Mais si le film refuse de rationaliser *a posteriori* l'incompréhensible, la méthode pour s'en approcher est empreinte d'une rigueur scientifique. La quête de Claude Lanzmann est celle du philosophe ou de l'artiste qui tente d'opposer à la monstruosité de l'anéantissement des juifs par les nazis une œuvre humaine. En même temps, sa méthode est celle de l'historien qui questionne et critique ses sources pour leur faire rendre leur part de vérité. Il insiste de manière oppressante sur chaque détail, il croise et recroise les témoignages de ses personnages, il décode chaque trace d'une archéologie du génocide. Mais, ici, les documents sont des fragments du paysage où les paroles des témoins permettent de reconstruire des bribes d'un passé dont il reste peu d'écrits et pratiquement pas d'images.

Pour Gérard Wormser, coauteur, avec le Centre de documentation juive contemporaine et l'INRP, d'un ouvrage sur l'enseignement et le génocide, cette absence d'images d'archives est un problème à relativiser puisque les archives, ce sont les témoignages. Il est par contre essentiel de respecter le statut d'œuvre du film : « *Shoah* est une œuvre originale, comme *Guernica* n'est pas un document historique sur les bombardements franquistes mais d'abord une peinture de Picasso. » Il s'agit donc de permettre aux élèves d'approcher l'œuvre dans sa globalité en établissant avec eux le cadre historique et conceptuel de sa réception.

Cette préparation nécessite une précision absolue dans les faits, les lieux, les chiffres, les situations évoqués. On insistera particulièrement sur la rupture que représente l'année 1941, la thèse capitale du film étant d'avoir montré le caractère irréductiblement nouveau et autonome de la Shoah de 1941 à 1945. Claude Lanzmann rompt avec une chronologie rigide qui établirait une suite logique, et donc inéluctable, entre l'accession au pouvoir des nazis en 1933 et le programme de destruction massive des juifs d'Europe. Si le désastre a eu lieu, il n'était ni nécessaire, ni inévitable. On soulignera aussi la distinction, parfois dans des lieux identiques comme à Auschwitz, entre le phénomène concentrationnaire et le processus d'extermination.

Ce travail préparatoire amènera à réfléchir sur le statut des sources orales en histoire et à rechercher des traces du génocide dans sa ville, dans sa région ou au cours d'un voyage sur les lieux de la déportation.

La durée du film, enfin, pose une alternative douloureuse à l'enseignant : s'il ne dispose pas du temps ou de la possibilité de le passer entièrement, doit-il pour autant en faire abstraction ?

« La pédagogie autour de *Shoah* doit, dans l'idéal, préparer les élèves à le voir dans son intégralité », estime Gérard Wormser. Pour Jean-François Forges, enseignant d'histoire à Lyon et auteur du livre *Éduquer contre Auschwitz*, il est en effet délicat de n'utiliser que des extraits de *Shoah* : compte tenu de sa structure et de son montage, des fragments ne peuvent en restituer la force. Mais si l'on décide de l'utiliser en classe, la séquence de Chelmno (quelques minutes au début et deux heures au milieu du film) permet de rendre compte, en partie, du projet et de la démarche de Lanzmann : « Tous les personnages typiques du film sont là : victimes, témoins polonais et allemands, tueurs allemands et Lanzmann lui-même... »

Pour en savoir plus

- FORGES Jean-François, *Éduquer contre Auschwitz*, Pocket, coll. « Agora », 2004.
- WIEVIORKA Annette, *L'Ère du témoin*, Hachette Littératures, coll. « Pluriel Histoire », 2002.
- Mémoire de la Shoah, un site de l'Association Internet pour la promotion et la défense des droits de l'homme, pour comprendre et enseigner la Shoah. <http://www.droitshumains.org/Racisme/shoah/shoah.htm>
- Mémoire juive et éducation, l'indispensable site de notre collègue Dominique Natanson. <http://perso.wanadoo.fr/d-d.natanson/>

Entre 1976 et 1981, trois cent cinquante heures de film ont été tournées. Durant dix campagnes de tournage, l'écrivain et cinéaste Claude Lanzmann a méthodiquement suivi les traces de l'infamie, relevé les pièces à conviction, identifié les lieux et écouté victimes, criminels et témoins. Faisant taire sa douleur, l'enquêteur pose les questions qui font mal à ses interlocuteurs, à lui-même et aux spectateurs. La vision de ce film est une épreuve, une expérience qui, même indirectement vécue, laisse des traces profondes.

C'est que *Shoah* est exceptionnel et radical quant à la représentation de l'horreur subie par les déportés dès leur arrivée dans les camps d'extermination. Refusant toute image de l'époque des faits, le film a succédé comme œuvre de référence à *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais.

La singularité de *Shoah* reste entière. Il ne s'agit pas d'un travail de journaliste ou d'historien, mais d'une création artistique, d'une tragédie hallucinatoire, autant dans ce qu'elle transmet que dans sa manière de le faire. Claude Lanzmann a fait œuvre de vie contre œuvre de mort.

En complément de ce dossier, un [entretien avec Claude Lanzmann](#), réalisateur de *Shoah*.

L'enfant chanteur

Plans rapprochés



[1]



[2]



[3]



[4]



[5]

La première séquence d'un film qui dure neuf heures trente nous conduit en Pologne, sur le lieu qui fut le premier site d'extermination des juifs par le gaz. Un des deux seuls rescapés, Simon Srebnik, alors enfant de treize ans, échappa à une exécution, fut recueilli par un paysan polonais et sauvé par un médecin-major de l'Armée rouge. Plus de trente ans après, Claude Lanzmann l'a convaincu de revenir à Chelmno et de remonter sur une barque le cours du temps.

Le premier plan de Simon Srebnik, l'enfant chanteur, remontant à nouveau la Ner sur une embarcation [1] pose, dès le début du film, quelques éléments fondamentaux de l'ensemble de l'œuvre: les lieux (revenir sur le lieu même où s'est passée l'action), les voix (traduites ou sous-titrées, en fonction de leur connaissance ou non par Claude Lanzmann), les personnages (le juif, seul, immobile, qui ne voit pas où il va, et les Polonais qui parlent, qui agissent; chacun ayant sa manière propre de se souvenir), le panoramique (mouvement de caméra descriptif qui donne à voir, qui représente). Dès les premières images, il est indéniable que nous sommes face à une œuvre où la volonté de mise en scène s'affiche fortement.

Avec le plan rapproché puis, par un zoom avant, le gros plan de l'homme sur sa barque [2], en train de chanter les paroles entendues dans le plan précédent se mettent en place de nouveaux constituants forts du film: les visages (celui de Simon Srebnik, exceptionnel survivant, acquiert ici une valeur toute symbolique de tous les visages à venir), le travelling (mouvement de caméra qui accompagne, qui suit, qui conduit à revivre l'action), la répétition du même (revenir sur le lieu, rechanter les paroles, réentendre l'enfant, refaire les mêmes gestes...).

Simon Srebnik, en plan rapproché épaule, marche, silencieux, dans un chemin forestier [3]. La caméra, portée à l'épaule, le précède par un travelling arrière. Il regarde, cherche des yeux, s'arrête, hoche la tête et parle: c'est difficile à reconnaître, mais c'est le lieu. À la volonté de revenir sur les lieux s'oppose l'absence de trace. Tout a disparu, la nature a repris possession de son territoire. Il ne reste plus à Simon Srebnik qu'à refaire, redire, revivre, ici et maintenant. Cette absence et tout à la fois la permanence des lieux vont s'imposer tout au long des trajets, des voyages, des retours qu'accomplit, lui aussi, Claude Lanzmann.

Simon Srebnik décrit, face au vide que désigne la vaste clairière totalement nue, l'arrivée des camions, les immenses fours et les flammes qui montaient jusqu'au ciel. Il accompagne d'un regard et d'un geste la montée des flammes. Il les (re)voit. Mais son regard est aussi sans expression, sans repères, car Shoah est un film réalisé à partir de rien de ce que Claude Lanzmann appelle une défiguration des lieux.

En plan rapproché épaule, filmé de dos, suivi dans son déplacement, en un travelling avant, par une caméra portée à l'épaule, Srebnik arpente le lieu et parle [4]. S'y affirment deux impossibilités essentielles que nous retrouverons tout au long du film: celle du survivant pour qui il est impossible de raconter et celle pour l'accompagnateur de se représenter. Gageure insurmontable pour un art de la représentation que d'exprimer, dès les premières minutes, la vanité et l'échec de son projet. Élément important également de ce plan, l'apparition furtive mais clairement reconnaissable de Claude Lanzmann. Celui qui, dès l'introduction, proclamait son entière responsabilité dans cette œuvre, se montre et accompagne le survivant dans sa démarche physique et spirituelle. Il est à ses côtés, le soutient mais, nous le verrons aussi, le pousse à aller jusqu'au bout de l'innommable. Ce sixième plan s'achève sur un gros plan des visages de Srebnik et Lanzmann, avec un effet de très grande proximité mutuelle et avec le spectateur.

En un contrechamp par rapport aux plans du début de la séquence, Simon Srebnik est dans la barque, dans un déplacement de la droite vers la gauche: symboliquement, il remonte le cours du temps. Mais sur la berge, à proximité, nous apercevons l'église du village, des champs cultivés [5]: il est clair que les Polonais vivaient/vivent à quelques pas du lieu de cette extermination. Claude Lanzmann, par une démarche qu'il conserve tout au long du film, ne se contente pas de faire renaître les souvenirs dans les propos de Polonais qui sont au passé. Il veut savoir et leur faire dire ce qui se passe aujourd'hui dans leurs cœurs. La compassion est affirmée, dans sa permanence, ainsi que la reconnaissance de leur acceptation implicite et honteuse de ces actions.