

Seul, un film

Shoah de Claude Lanzmann. France, 1985, 9 h 26 min.

Guillaume Lafleur

Numéro 228, septembre–octobre 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1937ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lafleur, G. (2009). Seul, un film / *Shoah* de Claude Lanzmann. France, 1985, 9 h 26 min. *Spirale*, (228), 46–48.

Seul, un film

SHOAH de Claude Lanzmann

France, 1985, 9 h 26 min.

par GUILLAUME LAFLEUR

Suggérer la possibilité d'un monde rutilant, fait de brique et de broc avec du carton, répond à un désir fantasmagique très présent dans le cinéma. C'est ainsi que des films qui s'attaquent à une reconstitution de l'histoire plus ou moins récente ont une approche ambiguë et problématique de notre réalité matérielle, où couve parfois le souhait secret d'un enfermement dans un monde parallèle et clos. Dans le pire des cas, une place congrue est accordée à la parole et l'on fait silence sur la réalité extérieure à la bonbonnière, où s'estompent une vision idéalisée du monde. À cela s'associe le réflexe du spectateur qui se réfère à des films comme on le ferait d'un fétiche promettant le bonheur, au sein d'une réalité lisse. Si le cinéma promet la fétichisation du monde, il tient aussi le miroir où l'horreur du monde se couvre de silence.

Il est vrai que mettre en boîte les yeux bleutés d'une actrice et son sourire en coin, enfermer le mont Rushmore au final d'un suspense délirant, apprivoiser la mort, tout cela constitue peut-être le penchant naturel du cinéma, où l'idée de beauté et de bonheur se confond avec le miroir des représentations. Hitchcock est allé aussi loin qu'il le pouvait dans ce projet effarant de taxidermie du monde tel qu'il va, souvent avec génie (*Psycho*). Depuis, sur ce terrain, nous présentons un piétinement progressif. Est-ce pour cela que revoir des films *mainstream* des années 1980 peut ressembler à une longue révérence à Hitchcock? Poser la question, c'est y répondre.

De l'autre côté de ce spectre cinématographique, alors dominé par des cinéastes comme Brian de Palma ou Paul Verhoeven, il y a cette citadelle dont les limites ne sont pas imposées par le choix des angles de

caméra : *Shoah*, de Claude Lanzmann. Alors que l'on s'accorde souvent pour faire de ce film un monument aux disparus dans les camps de concentration de la Seconde Guerre mondiale, il est possible de le considérer autrement. Proposons que *Shoah* est aussi un déploiement irrépressible, essentiel, qui désigne la continuité d'un mouvement vital et, bien sûr, le refus de l'enfermement. De ce fait, c'est un film antidogmatique : pas question de prophétiser en faisant des camps de la mort un fantasme retors sur la fin de l'homme et du poème, sorte de réponse totalitaire à un moment limite de l'histoire contemporaine. Face à l'extrême, à l'appel ambigu au mutisme des condamnés, Lanzmann oppose la figure solitaire du témoin, survivant des camps.

Mais allons plus avant pour préciser la place qu'occupe *Shoah* dans le cinéma des trente dernières années. Il fait partie de ces œuvres filmiques rares où le processus compte autant que sa finalité et expose en cela la dimension éthique de son approche.

Filmer le projet

Il arrive que les histoires concernant le projet d'un film et son accomplissement passionnent davantage que le résultat lui-même. Faire un film est une aventure, parfois même une traversée d'obstacles exemplaire qui fait œuvre. Que la démarche et sa résultante soient aussi passionnantes et s'éclaircissent l'une l'autre représente déjà une première force du film de Lanzmann.



Luis Jacob, *A Dance for Those of Us Whose Hearts Have Turned to Ice, Based on the Choreography of Françoise Sullivan and the Sculpture of Barbara Hepworth (With Sign-Language Supplement)*, 2007

Vidéo, couleur, sans son, 8 min 35 s. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Birch Libralato, Toronto.

Les mémoires que vient de publier l'auteur chez Gallimard (*Le lièvre de Patagonie*, 2009) permettent d'amplifier la perception que l'on peut avoir de cette interrelation. De longues années de travail de recherche et de tournage en Europe (Allemagne, Pologne et Grèce en particulier), aux États-Unis, en Israël, trois directeurs photo différents (et des assistants qui vont devenir fameux, comme Caroline Champetier et Jean-Yves Écoffier), des caméras dissimulées dans les sacs, des tournages de guérilla pour contourner les obstructions de toutes sortes visant à soustraire à l'œil de la caméra d'ex-nazis planqués... Le plan de travail change à mesure que les témoignages inédits amènent de nouvelles pistes

de réflexion et d'autres rencontres, voyages dont on ne prévoyait pas à quel point ils seraient nécessaires. Le film est le projet : Shoah raconte aussi le récit d'un cinéaste qui s'évertue à faire de la parole le centre de l'énonciation de la vie au cinéma, désignant de nouveaux chemins à emprunter et proposant de ce fait un travail créateur qui négocie avec l'imprévu.

Cette vénérable entreprise créatrice, Lanzmann la relate avec précision et passion dans ses mémoires comme une somme de ferveur et d'entêtement. Retrouver les *sonder-kommandos* qui ont survécu et les quelques participants à la Solution finale qui ont habilement sauvé leur peau constituait le

projet de départ du film. Lanzmann y est accompagné notamment de deux directeurs photo très talentueux, William Lubtchansky et Dominique Chapuis. Au service de cette rigueur, jamais Lubtchansky ni Chapuis ne tombent dans l'esthétisation, alors même qu'ils se sont révélés dans d'autres films de véritables virtuoses de l'image, au service d'un cinéma de fiction exigeant un sens aigu de la forme, comme en témoignent les mouvements amples de caméra et l'admirable composition des plans de Lubtchansky dans des films comme *Secret défense* et *Histoire de Marie et Julien* de Jacques Rivette.

Dans *Shoah*, Lanzmann est présent à l'image pour interroger d'anciens acteurs des camps d'extermination, ce qui place le spectateur face aux difficultés de tels entretiens. On peut saisir combien le chemin singulier arpenté avec acharnement est également ce qui justifie le film en train de se faire. Dans ses mémoires, Lanzmann explique comment, après une première partie de son travail portant sur la confrontation avec d'anciens nazis louvoyants, il prend le chemin de la Pologne. En traversant le pays, encore très rural il y a une trentaine d'années, il découvre une ville portant le nom d'Oswiecim (Auschwitz). La découverte a la force de l'évidence : Auschwitz existe au-delà des cartes et des manuels d'histoire, il est traversé de petites routes, et des gens y vivent, jeunes et vieux, selon un quotidien assez semblable à ce qu'il était au temps de la dernière guerre. *Shoah*, c'est aussi cela : un film qui condense l'histoire dans l'espace et le temps que peut exprimer un film.

La posture de Lanzmann, qui est souvent filmé à l'écran lorsqu'il mène les interviews, ne correspond jamais au bréviaire de prétendue objectivité dont se targue trop souvent un certain journalisme. Lorsqu'il rencontre Franz Suchomel, ancien Unterscharführer SS dans le camp de Treblinka, il adopte un ton professoral apte à susciter la confiance, tandis que tous les deux décrivent ensemble le processus d'extermination à l'œuvre, en poin-

tant à la baguette le tableau où est reproduit le plan du secteur d'extermination du camp. À plusieurs reprises, Suchomel s'adresse au cinéaste en le nommant « Doktor Sorel », détail révélateur du jeu de fausses identités auquel s'est prêté le cinéaste, faute de quoi, selon ses termes, il n'aurait jamais obtenu un quelconque témoignage. L'image noir et blanc qui capte l'entretien en contre-plongée à quelques centimètres du sol montre d'ailleurs clairement que la caméra est cachée dans un sac.

Le cinéaste rappelle qu'il ne serait pas arrivé à obtenir ces témoignages avec une équipe de cinéma officielle, affichée comme telle devant les témoins. Son subterfuge permet au spectateur attentif de saisir la prise de risque inhérente à cette posture qui soulève des questions éthiques, explicitées en ces termes : « *La franchise et l'honnêteté s'étaient payées d'une retentissante faillite, il fallait apprendre à tromper les trompeurs, c'était un devoir impérieux* » (*Le lièvre de Patagonie*).

Mais cette position change considérablement lorsque le cinéaste filme les exécutants au service des nazis (les *sonder-kommandos*), de même que les villageois en territoire polonais. En effet, il adopte alors à plusieurs reprises une posture de confrontation. Il visite les habitants de l'ancien quartier juif de Grabow en leur demandant depuis combien de temps ils y habitent et, dans certains cas, les interroge sur leurs souvenirs de jeunesse dans ce quartier. Un moment très significatif est cette conversation avec quelques femmes à propos des juives de l'époque (exterminées au camp de Chelmo), où l'une d'elles affirme : « *Elles faisaient rien, pendant que les Polonaises devaient travailler, elles pensaient à leur beauté et s'habillaient bien.* » Cette conversation permet au cinéaste de mettre au jour un antisémitisme stupéfiant, ancré au point d'avoir survécu à l'entreprise d'extermination des juifs d'Europe. Sur ce plan, la volonté de démonstration n'est nullement voilée et les intentions de Lanzmann dans ce jeu de questions sont claires.

L'image parlante

La réalité vivante d'Auschwitz au moment du tournage, c'est aussi une ville où les maisons, toujours habitées, sont à moins d'un kilomètre du camp d'extermination. Pendant la guerre, les habitants y labouraient leurs champs dans une odeur pestilentielle de mort, tandis que retentissaient des hurlements non loin de là.

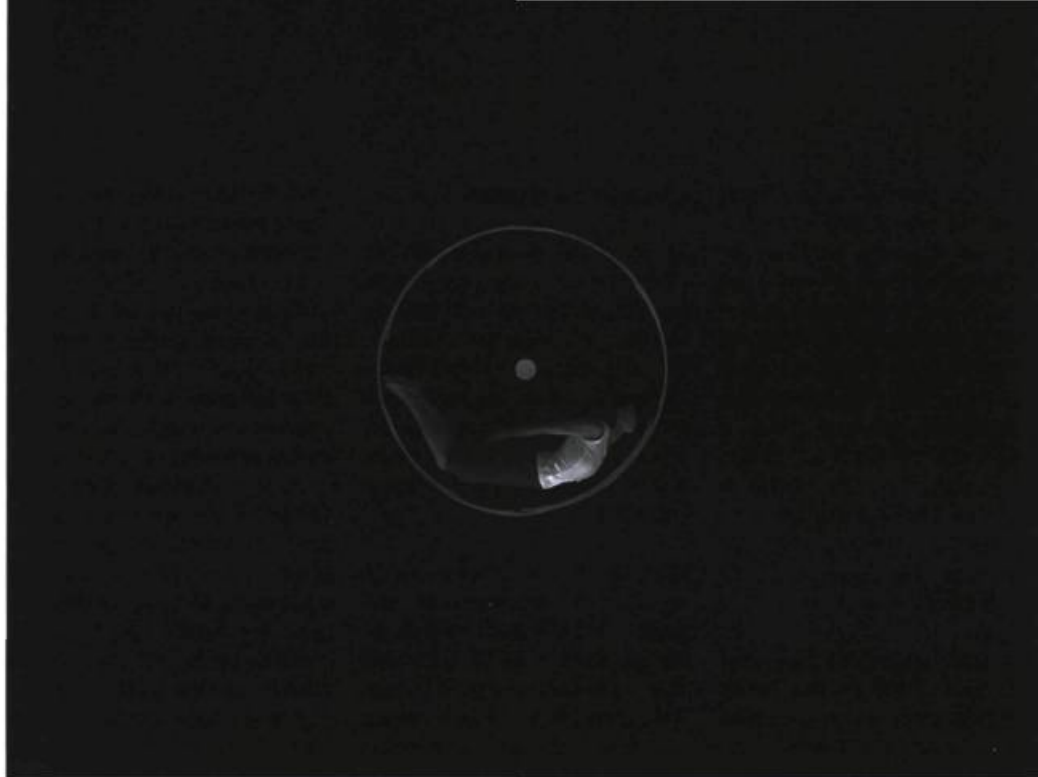
Cet état de fait trouve avec la forme cinématographique son mode d'expression adéquat et unique. Partant de là, il semble vain d'opposer la force de l'image à la possibilité de mettre en valeur un témoignage que les lieux filmés viennent appuyer. Il va de soi que la fait de valoriser une image et de déprécier la parole désigne surtout une béance et l'impossible résurgence d'un passé donné à la compréhension d'autrui. Par l'accent mis sur la parole, le cinéaste de *Shoah* permet la mise en question de ce passé en un récit partiel où l'expérience singulière est prise en compte, sous le joug « objectif » de l'image seule. L'exemple de ce Polonais conducteur de train, Henrik Gawtowski, qui accepte de reprendre pour la caméra le trajet qu'il faisait afin de mener les juifs et autres cibles privilégiées des nazis vers le camp de Treblinka, est à cet égard significatif. Certes, le principe de la reprise est en place au cinéma depuis les débuts (il y a, par exemple, plusieurs versions de la sortie des usines Lumière, l'un des premiers films de l'histoire) mais l'apport original du cinéaste consiste ici à inscrire cette reprise d'une expérience singulière et tragique dans le récit de la « grande » histoire récente, en l'extrayant des limites du quotidien, du banal. La reprise est dans ce cas une épreuve pour celui qui s'y astreint, et si l'on peut légitimement parler d'une perversion de la mise en scène documentaire, celle-ci met aussi à nu la vaste mise en scène barbare de la Solution finale, fondée sur la tromperie et le silence.

Ce que montre également *Shoah*, c'est combien cette mise en scène de la reprise d'une expérience singulière est jonchée d'obstacles.

Elle est non seulement bloquée par l'ordre établi, mais par la vie communautaire. Afin de retrouver les nazis cachés en Allemagne, le cinéaste devra passer incognito, les autorités gouvernementales rechignant à donner leur aval à cette démarche, sans compter les proches, les voisins, les connaissances de ces acteurs essentiels de la Solution finale qui s'obstinent à se taire. Les participants consentants, qui pourtant comprennent le projet du film, ont eux aussi leurs réticences. Ainsi, ce témoin polonais, Jan Karski, chargé par les politiciens juifs internationaux de rendre compte aux autorités alliées, en 1943, du sort fait aux juifs. En faisant le récit de son trajet dans le ghetto de Varsovie pour comprendre ce qui s'y passait, Karski ne peut s'empêcher de se lever et de quitter le champ de la caméra. Auparavant, il aura prononcé cette phrase redoutable : « *Ce n'était pas l'humanité* ».

Le montage du film met dès lors en scène, aussi, la difficulté d'approche. Nous comprenons que Karski finit par se maîtriser et décide de réapparaître ; la transition s'effectue par un plan de coupe et le récit du témoin est montré depuis un point de vue du couloir de l'appartement. Ce changement de plan souligne la violence de la répression qui accapare toujours les mémoires, suscite les silences, provoque les pleurs, mène à perdre contenance et à éprouver une rage légitime. Plus qu'une actualisation de la résistance, *Shoah* en est donc le révélateur hypersensible.

Si l'on s'en tient au seul horizon du cinéma, le film fait acte de résistance par son éthique spécifique, son travail sur la reprise et l'expression de témoignages entrecoupés d'images actuelles des camps — en partie détruits ou réduits à l'état de maquettes à Tel-Aviv — devant lesquelles s'expriment deux survivants. Cette mise à distance est une manière d'exprimer la situation présente, où l'enfermement accapare désormais les esprits et où la mémoire d'une expérience passée dans ces lieux précis est objet de souffrance.



Manon De Pauw, **Replis et articulations**, 2004
1 élément sur 9, épreuve à développement chromogène, 20,3 x 25,4 cm.
Collection de l'artiste.

Révéler une souffrance serait donc l'objectif du film? Ceci semble absent aux yeux de certains. Lanzmann explique dans ses mémoires qu'un tel objectif a rendu impossible le financement de son projet par des capitaux américains. Devant les producteurs états-uniens, il devait sans cesse faire face à la question : « *What is your message?* », qui le laissait sans voix. Pour le cinéma seul, *Shoah* formule cet urgent rappel : il peut être le véhicule de résistance idéal à cette idée voulant que la forme audiovisuelle ne soit qu'un simple outil de transmission menant à des interprétations univoques.

Les images prises en mouvement latéral à Treblinka pourraient résumer cette position éthique. Dans ces plans, en plus du passage du temps qu'évoquent les herbes folles, l'oubli volontaire menant à l'effacement des limites du camp est suggéré par le mouvement de caméra. Témoigner de la mémoire des lieux est un nœud de résistance actuel qui s'impose contre la disparition en la soulignant, dans le cadre d'un plan. L'avenir du documentaire demeure là, dans ces plans qui ne cherchent pas à montrer ce qui va bientôt disparaître,

pas plus qu'à figer une langue vernaculaire en la mettant sur pellicule. Au contraire, le verbe expressif prend déjà acte de la disparition radicale d'une communauté et la résistance découle désormais de cette prise en compte.

Le cinéma après Shoah

On dit souvent qu'il y a un « avant » et un « après » *Shoah*. Cette proposition péremptoire se vérifie par un détail significatif : pour déterminer l'extermination massive perpétrée par les nazis, « Shoah » a remplacé le terme d'Holocauste depuis une vingtaine d'années. Le mot hébreu *Shoah* signifie « catastrophe » et il induit également le caractère singulier de cet événement dans l'histoire.

Au-delà de son apport à une pensée de l'éthique au cinéma, ce film exerce une influence délicate à cerner. Il faut souligner le fait que l'approche cinématographique privilégiée par Lanzmann est très originale. Comme on l'a vu, le travail de la direction photo met en place un souci esthétique de tous les instants qui permet de définir l'éthique du film. Ce contraste entre les témoignages et l'effort

mis sur la plasticité de l'image rompt avec la définition la plus répandue du cinéma direct qui est, rappelons-le, la forme documentaire, laquelle constitue l'apport le plus important des cinéastes québécois à l'histoire du cinéma mondial, encore aujourd'hui. L'une des caractéristiques de ce cinéma est la non-intervention relative des cinéastes à l'image, au profit d'un effacement évidemment fabriqué à l'étape du montage, ce qui produit très souvent, notamment chez Groulx et Perrault, des montages virtuoses. Rappelons que la sortie de *Shoah* correspond à un essoufflement généralisé de ce type de cinéma, à l'exception notoire des œuvres de l'Américain Fred Wiseman ou du Néerlandais Johann Van der Keuken.

D'un côté, Perrault réalise ses deux derniers films dans la toundra, happé par la traque de bœufs musqués que poétisera la voix hors champ; de l'autre côté, Robert Morin invente des mi-fictions, mi-documentaires où la partialité du point de vue fonctionne comme une obsession. Ce qui s'effrite alors, c'est sans doute la distance proposée par le montage appelant à une

vision totalisante du monde ou d'une réalité sociale donnée, et qui est encore la motivation de films représentant de vraies sommes tels que *Belfast-Maine* (Wiseman) ou *Amsterdam Global Village* (Van der Keuken), tous deux des fresques sur le mode de fonctionnement d'ensemble d'une ville.

De telles ambitions mènent plus souvent à des résultats formels virtuoses, où la déshumanisation est le sujet principal que le film semble mimer, inscrit au rayon des produits manufacturés (*Baraka*). Du côté de la fiction, la représentation du survivant des camps ou du ghetto au cinéma est devenue une manne, comme en témoignent des films comme *La liste de Schindler* de Spielberg ou encore *Sorstalansag*, film hongrois de Lajos Koltai adapté d'*Être sans destin* d'Imre Kertész. Si ces œuvres demeurent pétrées de bons sentiments (par exemple, la musique composée par Morricone pour *Sorstalansag* est à milles lieues de l'écriture âpre et implacable de Kertész), un cinéaste de la trempe de Roman Polanski y a trouvé l'inspiration pour un de ses films les plus aboutis (*Le pianiste*), sans doute parce qu'il est aussi le produit de sa propre expérience d'enfant, survivant du ghetto de Cracovie. Pour aborder un tel sujet, la reconstitution pure et simple abandonnée au cahier des charges du « bio-pic » formaté, en rupture avec l'expérience, est plus que jamais problématique.

Cela étant, *Shoah*, qui souligne la méfiance des anciens bourreaux envers les caméras ainsi que l'expérience forcément singulière des survivants mis en face du point de vue subjectif d'un cinéaste, se refuse à des généralisations quant à la représentation de la communauté. Ce que l'on voit est une parcelle de réalité à travers les témoignages que les mouvements de caméra, parfois en contrepoint, ne sauraient circonscrire. Le film désigne un horizon du documentaire où une forme englobante et finie est de moins en moins envisageable, au risque de se complaire dans une clôture formelle où la technique prend le pas sur la réalité d'un monde en friche qu'il s'agit d'affronter. ●