

**Jean-François Forges**

***SHOAH* de CLAUDE LANZMANN  
LE CINÉMA, LA MÉMOIRE, L'HISTOIRE**

**Extraits de *Shoah*  
Livret pédagogique 2021**

**L'Eden Cinéma**

## SOMMAIRE

### **Première partie :**

*Shoah* de Claude Lanzmann

Le témoignage, l'histoire, l'art..... 4

### **Deuxième partie :**

*Shoah* (extraits).....25

Liste des séquences.....26

Étude des séquences.....29

Extrait 1.....30

Extrait 2.....38

Extrait 3.....44

Extrait 4.....51

Extrait 5.....56

Extrait 6.....63

**Proposition de travaux personnels sur le film.....68**

**En conclusion.....73**

**Bibliographie.....74**

**Correspondance des extraits avec les différents chapitres de l'édition intégrale en DVD  
(Les films Aleph)**

Extrait 1 **La disparition des traces**

**DVD 1, chapitres 1 à 14, 34 mn 23 s**

Extrait 2 **Les chambres à gaz de Treblinka et Auschwitz**

**DVD 1, chapitres 55 et 56, 27 mn 15 s**

Extrait 3 **Polonais de Grabow**

**DVD 2, chapitres 10 à 23, 19 mn 41 s**

Extrait 4 **Polonais de Chelmno**

**DVD 2, chapitre 26, 17 mn**

Extrait 5 **Le processus de la mort à Treblinka**

**DVD 3, chapitres 1 et 2, 34 mn 29 s**

Extrait 6 **Vie et mort à Birkenau des Juifs du camp des familles de Theresienstadt**

**DVD 4, chapitres 1 à 6, 37 mn 38 s**

Le film de Claude Lanzmann évoque plusieurs aspects de la Shoah, la mort de faim et d'épuisement dans les ghettos et plus particulièrement les assassinats de masse dans les chambres à gaz des centres de mise à mort<sup>1</sup> situés en Pologne où les victimes ont été conduites par les chemins de fer à travers toute l'Europe. Il n'évoque pas, délibérément, les « opérations mobiles de tueries » c'est à dire les massacres par balles où les victimes ont été tuées le plus souvent sur les lieux-mêmes de leur vie.

Les extraits du film abordent les transports des victimes loin de leurs résidences et la mort dans les chambres à gaz, un processus qui a le plus profondément frappé les esprits par sa radicale nouveauté historique.

Ce livret propose aux professeurs, après une réflexion générale sur des thèmes tirés de la totalité du film *Shoah* de Claude Lanzmann, 6 extraits de ce film. Chaque extrait, dont le plus long a une durée de 37 minutes, entre dans le cadre horaire d'un cours.

Les extraits sont étudiés plan par plan, en insistant sur la spécificité de l'œuvre et du langage cinématographique. Puis, en s'inspirant des bilans déjà réalisés de la présentation de *Shoah* à des élèves, le livret propose aux professeurs une série de thèmes pouvant être abordés au cours d'une réflexion, d'un débat ou de travaux personnels à propos du cinématographe, de la mémoire, de l'histoire et des nombreux problèmes affrontés par l'auteur du film et qui se posent à nous lors de notre propre confrontation à la réalité de la Shoah.

Les extraits de *Shoah* ont une fonction pédagogique bien connue dans l'école où la présentation de morceaux choisis, par exemple des grandes œuvres littéraires, doit non seulement instruire les élèves de l'existence des chefs d'œuvre, mais aussi les conduire à la connaissance personnelle des œuvres dans leur intégralité. Les extraits ne sauraient évidemment remplacer le film dans son identité c'est à dire dans sa durée de 9 heures 30 minutes, son rythme, son montage, projeté en 35mm, dans une salle de cinéma.

L'expérimentation et la rédaction de ce travail ont été entrepris, pour une grande partie, à l'Institut National de Recherche Pédagogique, alors que Philippe Meirieu en était le Directeur.

---

<sup>1</sup>. Il a existé d'autres lieux, où la mort a été donnée principalement par fusillades, qui peuvent entrer dans la catégorie des « centres de mise à mort » définie par Raul Hilberg, tel Maly Trostenets en Biélorussie (camps avec des constructions durables contenant des bâtiments conçus et construits en bois, en briques ou en ciment uniquement pour la mise à mort, des baraquements pour le commandement SS, pour leurs auxiliaires, pour les *Arbeitsjuden*, des clôtures, des barbelés, le tout établi de manière permanente malgré des périodes de ralentissement ou même d'arrêt de l'activité criminelle).

## **Première partie**

### ***Shoah* de Claude Lanzmann, le témoignage, l'histoire, l'art**

La question de la transmission se pose, aujourd'hui, d'une manière centrale. Le film de Claude Lanzmann, *Shoah*, est un rempart contre la gestion institutionnelle et mondialisée de la transmission d'un savoir mort qui peut conduire au passage à l'oubli, en toute bonne foi et au nom même de l'Histoire, de la commémoration ou de l'éducation<sup>2</sup>.

Les artistes – aèdes de l'enfer comme dit Pierre Vidal-Naquet – nous donnent les médiations par excellence de la transmission de la mémoire et de l'histoire en les plaçant au cœur d'une œuvre d'art.

L'activité artistique est créatrice d'humanité même si elle veut décrire l'inhumanité. En ce sens, *Shoah* est une arme contre la barbarie, la frivolité, l'oubli, l'édulcoration.

Du point de vue de la mémoire, de l'histoire et de l'art, le film et le livre *Shoah* se distinguent de la plupart des productions cinématographiques ou littéraires quant à l'intensité des témoignages, la rigueur historique et la puissance de la transmission d'un savoir vivant dans la conscience des spectateurs et des lecteurs.

Mais l'admiration pour le film de Lanzmann n'est pas de l'ordre de l'incantation. Elle implique une attitude intransigeante de recherche obstinée de la vérité des faits et des lieux. Elle exige de soutenir un regard résolu et empathique sur un événement extraordinairement inconcevable et opaque.

### **Une œuvre d'art**

*Shoah* est une œuvre d'art, réalisée par un très grand cinéaste. C'est un film d'un genre unique, jamais vu encore, inclassable, ni fiction, ni documentaire. Lanzmann utilise pleinement le langage cinématographique. Les images, les paysages, les trains, les mouvements de caméra, la géographie des visages, la complexité et la subtilité du montage parlent autant que les paroles des personnages. Le film s'inscrit dans l'histoire du cinéma comme la quintessence de la rencontre d'une expression artistique exceptionnelle et de la connaissance historique.

La lecture de *Shoah* comme une œuvre d'art permet de résoudre le problème qui se posera toujours devant un tel film. Le cinéaste veut-il avant tout faire un film ? Est-il prêt à

---

<sup>2</sup>. Voir le dossier présenté sur ce thème (*Témoigner de la Shoah*) par *Les Temps Modernes*, n°608, mars, avril, mai 2000.

tout pour réaliser cet objectif, y compris à provoquer de la souffrance ? Si l'on admet l'exigence impérieuse de la transmission, on ne peut que rechercher les moyens de transmettre les plus efficaces. Comme beaucoup d'œuvres majeures, *Shoah* n'est pas réalisé dans la facilité et la sérénité. Le film exige de son auteur et de la plupart de ses personnages, comme de ses spectateurs, une immersion dans une réalité aveuglante et déchirante, à la limite des forces des rescapés. Ceux-là, les victimes, personnages de *Shoah*, n'acceptent, sans doute, de revivre l'horreur inconcevable que parce que c'est le prix de souffrance à payer, non pas pour faire un film, mais pour transmettre ce regard frontal et nécessaire sur le mal qui ne peut avoir un sens de dignité humaine et de résistance contre la barbarie qu'au cœur d'une œuvre d'art.

Assurément, les chefs-d'œuvre transmis par l'école n'ont pas été réalisés spécifiquement pour des adolescents. Pourtant le devoir des professeurs est d'instruire les élèves de tous les chefs-d'œuvre inscrits dans le patrimoine culturel de l'humanité. De ce point de vue, il n'est pas permis d'exclure une œuvre aussi considérable que le film de Lanzmann des œuvres étudiées dans les lycées. Un grand nombre de jeunes cinéastes<sup>3</sup>, d'écrivains, d'historiens ont dit combien ce film les avait profondément marqués et guidés vers leurs propres créations ou leurs propres recherches. Les élèves ont le droit de n'être pas privés de *Shoah*.

Le film permet de se placer dans l'histoire du cinéma et d'évoquer avec précision le langage des images. Il montre aussi que le cinéma est un art qui peut penser avec une profondeur et une intensité que les élèves voient plutôt attribuées au théâtre ou à la littérature, au cours de leurs études.

Si le film a sa place dans l'histoire du cinéma, il peut être replacé dans l'histoire de l'art en général. On peut faire, par exemple, des comparaisons pertinentes entre des tableaux de Van Gogh ou de Vlaminck où un angoissant mystère est suggéré par des chemins qui s'abîment vers un inconnu indistinct, au milieu même de l'image et les plans du film, montrant des chemins qui s'enfoncent dans les profondeurs de l'écran, à Treblinka ou à Chelmno. Le livre de Gérard Wajcman, *L'objet du siècle* met *Shoah* à sa place, dans l'histoire de l'art. Son analyse se révèle particulièrement féconde. Il montre comment *Shoah* « est une œuvre qui fait de la Shoah un événement visible dans notre présent<sup>4</sup> » comme le rayonnement de l'explosion originelle : « L'Absence, Objet du siècle, résonne lointainement à la façon

---

<sup>3</sup>. On peut citer par exemple, Arnaud Desplechin, plus particulièrement pour le film *La vie des morts* (1990) ou Arnaud de Pallières pour *Drancy Avenir* (1996).

<sup>4</sup>. Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, Verdier, 1998, 234 pages, page 22.

d'une vibration fossile, écho d'une déflagration immense au fond de ce qui est notre réalité. *Shoah* fait voir cela<sup>5</sup> ».

**Le cinéma : « Je comprends ce film. C'est un témoignage pour l'histoire <sup>6</sup>»** (Jan Karski)

Quel est le pouvoir du cinéma ? Quel est le pouvoir d'un cinéaste ?

*Shoah* est un film de cinéma c'est à dire un film mis en scène. Il est nécessaire d'apprendre à lire les images du cinématographe. Il faut en voir la construction et faire la part de la spontanéité des personnages et de leur mise en situation par le cinéaste.

Lanzmann n'a jamais caché qu'il avait filmé, pendant plus de dix ans, plusieurs centaines d'heures et qu'il a fallu choisir les plans et les paroles de *Shoah*. On comprend la complexité de la construction du film qui fait monter le sens de chaque plan par sa confrontation avec d'autres plans, selon le langage du cinéma. L'écriture du film, son style, c'est à dire le choix des plans et le montage ont, nécessairement, une part de subjectivité.

Certains ont vu, dans ce dispositif, une manipulation<sup>7</sup>. Il est bien évident que c'est la mise en scène et le montage de Lanzmann qui provoquent le surgissement de la mémoire. C'est la définition même de l'art du cinématographe. Le film indique très clairement sa propre fabrication et les procédés de l'auteur pour recueillir les témoignages des nazis. On voit le car vidéo (extrait 2, plan 1) qui permet d'avoir les images de Suchomel en le trompant (« Ne citez pas mon nom » « Non, non, je vous l'ai promis <sup>8</sup>») et l'auteur laisse dans son film le passage où Walter Stier, lui aussi filmé secrètement, l'appelle « Dr Sorel <sup>9</sup>».

Lanzmann multiplie les signes pour avertir qu'il y a une mise en scène. Les premiers mots qui paraissent à l'écran sont : « L'action commence <sup>10</sup>» et les deux premiers plans du film montrent bien clairement cette mise en scène (extrait 1, plan 1 et 2). On est, d'abord, sur une rive de la Ner et on voit une barque passer où se trouvent deux personnages, Srebnik et le

<sup>5</sup>. *L'objet du siècle*, op.cit., page 252.

<sup>6</sup>. Claude Lanzmann, *Shoah*, Gallimard, coll. « Folio », 1998, 284 pages, page 240.

<sup>7</sup>. Depuis Lev Koulechov, on sait que le montage peut être un moyen de manipulation. On peut se reporter, à propos de *Shoah*, au Musée-Mémorial de l'Holocauste de Washington qui a mis en ligne 185 heures de rushes d'interviews et 35 heures de tournage en extérieur présentées à l'état brut, sans montage et, pour les séquences en anglais ou en allemand, sans sous-titres français. Cependant, pour les autres langues, comme dans le film, les séquences sont traduites en français par une interprète au cours du tournage. De toute manière, l'ensemble est accompagné d'une transcription en anglais (voir « USHMM Claude Lanzmann Shoah Collection » ou <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1000017>).

<sup>8</sup>. *Shoah*, op.cit., page 84, plan 8 de l'extrait 2.

<sup>9</sup>. *Shoah*, op. cit., page 197.

<sup>10</sup>. *Shoah*, op. cit., page 21.



rameur. Puis, aussitôt, on se trouve à la place du rameur, devant Srebnik, dans l'ubiquité cinématographique.

Jan Karski apparaît au début de la dernière partie du film. Il a d'immenses difficultés à affronter sa mémoire de témoin du ghetto de Varsovie. Il hésite. Il quitte le champ et la caméra suit son départ sur la gauche et revient sur sa place vide. Puis la mise en scène de son retour est montrée par la place de la caméra, installée à l'endroit où il s'est retiré et dont il s'éloigne pour rejoindre le cinéaste qu'on voit au fond de l'image<sup>11</sup>. On entend sa voix hors-champ sur la fin du plan. Enfin il parle devant la caméra, les larmes aux yeux, par phrases brèves, quelquefois seulement par des mots « Des cadavres », « Les pleurs », « La faim », « C'était une sorte... une sorte... d'enfer », « J'étais pétrifié<sup>12</sup> ». C'est un regard porté sur la Shoah mais aussi, en abîme, sur le film *Shoah* lui-même. Arnaud Desplechin remarque que Karski se trouve précisément dans notre situation si nous devons raconter ce que *Shoah* a exprimé avant cette séquence. Comment dire ?

« Ce n'était pas l'humanité.

Je n'en étais pas.

Je n'appartenais pas à cela<sup>13</sup> »

Un plan montre et met en scène Czeslaw Borowi, paysan témoin de Treblinka, arrivant assis au sommet du chargement de sa charrette, avant de donner son témoignage. On entend, comme si on était à leurs côtés, les personnages éloignés selon l'usage fréquent du cinéma. Lanzmann garde un plan où varie la lumière, à Grabow (extrait 3, plan 13). On voit même l'ombre de la caméra, sur un des plans de Treblinka (extrait 2, plan 9).

On passe de l'Allemagne ou de la Grèce à Auschwitz en deux plans exemplaires. Au cours de l'entretien avec Jan Karski<sup>14</sup>, on voit une structure industrielle à trois cheminées se découpant sur la fumée et sur le ciel des aciéries de la Ruhr. Puis dans un même plan de ciel, on voit les branches tendues et noires d'un arbre mort que la caméra montre, peu à peu, à Birkenau. De même, le film montre la déportation des Juifs de Corfou, par la mer, puis par la voie ferrée. On entend encore la voix, en français, d'Armando Aaron, le Président de la communauté juive, alors qu'on est déjà embarqué sur la mer et que la côte s'éloigne. Le plan suivant plonge sur les flots. Les étincelles d'embruns et les reflets de soleil jaillissent, en plein écran : vague d'étrave et sillage du bateau. Le raccord avec le plan suivant se fait sur le son et

<sup>11</sup>. Le plan correspond à la page 239 de *Shoah, op.cit.*

<sup>12</sup>. *Shoah, op.cit.*, pages 249, 251 et 252.

<sup>13</sup>. *Shoah, op.cit.*, page 255.

<sup>14</sup>. *Shoah, op.cit.*, page 246.

l'image. Avant la fin du plan de mer, le bruit de l'eau laisse entendre le bruit du train. On passe de la mer au rail par un plan en plongée sur une voie ferrée dont le flou provoqué par la vitesse du train se confond, un temps, dans l'esprit, avec les vagues du plan précédent. La voie ferrée fuit derrière nous, filmée de l'arrière du train. Puis, elle arrive sur nous, filmée au-dessus de la locomotive dont on voit, largement dans le champ, le dos de Léviathan, noir, monstrueux. Sur ce plan est inscrit : « Prochain personnage : Walter Stier ex-membre du parti nazi <sup>15</sup> ». Puis vient encore un plan, en plongée, sur la machinerie, l'attelage et les tampons de deux wagons. La campagne polonaise défile ensuite, vue d'une fenêtre, à droite du train. Puis, on est, à nouveau, au-dessus de la locomotive, avec le tender en premier plan et on voit Henrik Gawkowski, qui conduisait les trains de Treblinka et qui conduit celui-là. Il se penche hors de la locomotive. Ensuite arrive Walter Stier, l'homme qui, de son bureau de la *Reichsbahn*, dirige, sans les voir jamais, les machines et les gens qu'elles emportent. Avec même des trous de mémoire : « Comme ce camp, quel est son nom voyons... qui appartenait au district d'Oppeln... <sup>16</sup> ».

L'impression est saisissante. Cette succession d'images crée une tension qui paraît irrésistible. Un processus inexorable est en marche et nul ne peut ou ne veut arrêter les machines, les bielles et les engrenages mis en marche par des hommes et qui vont broyer, par exemple, les Juifs de Corfou.

Une séquence de pur cinéma, rigoureux et irrécusable.

Il y a une autre scène où le cinéma produit un effet extraordinaire de communion des victimes, des témoins et de nous-mêmes représentés par l'auteur du film, autour de la mémoire. Lanzmann, au cours de son entretien avec Madame Michelson, la femme de l'instituteur nazi de Chelmno, évoque la chanson du folklore militaire allemand que chantait Simon Srebnik, sur la Ner. Il dit le premier vers : « Quand les soldats défilent... » et Madame Michelson continue la chanson : « Les jeunes filles ouvrent leurs portes et leurs fenêtres... ». Puis Simon Srebnik, sur la rivière aujourd'hui, reprend lui-même le couplet en entier<sup>17</sup>. Et notre émotion est grande parce que l'on voit se construire si solidement un fait, une mémoire, une histoire et que la chanson résonne en la conscience cinéphile d'une manière particulière. La voix de Marlene Dietrich habite à jamais le cinéma et c'est elle qui nous a appris, jadis, avec *Lili Marlene*, cette chanson même :

---

<sup>15</sup>. *Shoah*, *op.cit.*, page 191.

<sup>16</sup>. *Shoah*, *op.cit.*, page 196.

<sup>17</sup>. *Shoah*, *op.cit.*, page 138. Voir aussi l'analyse des paroles de la chanson faite par Shoshana Felman dans le chapitre *À l'âge du témoignage* dans l'admirable et inépuisable livre dirigé par Michel Deguy *Au sujet de Shoah le film de Claude Lanzmann*, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1990, 319 pages, pages 154 et 155.

« *Wenn die Soldaten  
Durch die Stadt marschieren  
Öffnen die Mädchen  
Die Fenster und die Türen*<sup>18</sup> »...

Il reste des sortes d'immenses tumulus de cendres à Majdanek ou à Sobibor. Le sol des clairières sableuses de Belzec est criblé de fragments d'os, remontés des profondeurs du sol, au fil des années, comme on le voit quelquefois à Birkenau, par exemple à l'emplacement des fosses, au nord du Crématorium<sup>19</sup> V. Sans survivants, c'est la terre et les pierres qui témoignent de l'ampleur extraordinaire du massacre. Mais, le plus souvent, le projet national-socialiste d'anéantissement a été réalisé totalement et il faut le cinéma de Lanzmann pour montrer, derrière des images tranquilles, une réalité terrifiante qui nous serait inaccessible. Qu'est ce qu'il y a au-delà du miroir des eaux calmes de la Ner, du Bug (extrait 1, plan 33) ou de l'étang des cendres de Birkenau (extrait 6, plan 12) ? Qu'est ce qu'on voit derrière les arbres de la forêt de Sobibór (extrait 1, plan 18), à travers les herbes folles de Treblinka (extrait 5, plan 15) ou dans la poignée de terre que Simon Srebnik ramasse dans une clairière de Chełmno (extrait 1, plan 31) ? Le plan 8 de l'extrait 5 montre une petite gare ordinaire de campagne. Mais déjà, à l'intérieur du plan, sans qu'on le sache encore, se cache le nom maudit. Le panneau de Treblinka, révélé par un travelling avant, surgit dans les feuillages des arbres qui le dissimulaient. Ou alors, c'est la fumée d'échappement d'une voiture qui devient terrifiante quand nous sommes embarqués sur la route des camions qui transportaient les Juifs, de l'église de Chełmno à la forêt de Rzuchów (extrait 4, plan 21). Le monde présenté par Lanzmann cesse d'être innocent. Le mal n'est pas hors-champ<sup>20</sup>.

<sup>18</sup>. « Quand les soldats défilent  
Les jeunes filles ouvrent

Leurs fenêtres et leurs portes » (traduction dans *Shoah*, *op. cit.*, page 26).

<sup>19</sup>. Si l'on souhaite nommer correctement les choses, le mot « crématoire », souvent employé en français, est trop imprécis. Pour éviter les confusions et d'après les documents de la Direction des Constructions d'Auschwitz et de l'entreprise Topf & Fils d'Erfurt, le mot « crématorium » (*Krematorium*) désigne le bâtiment contenant d'une part une ou plusieurs morgues (*Leichenhallen*, *Leichenkeller*), et d'autre part des fours [de crémation] (*Öfen*) comportant chacun plusieurs chambres [de crémation] (*Muffeln*) chauffées par plusieurs foyers [à coke] (*Generatoren*). Le crématorium abrite également divers locaux médicaux, techniques ou administratifs. À l'automne 1941 au camp principal d'Auschwitz et, au tournant de 1942-1943, à Birkenau, des aménagements ont permis d'utiliser en chambres à gaz [criminelles] (*Vergasungskeller*, *Gaskeller*) à l'acide cyanhydrique (Zyklon B) certaines de ces morgues - puissamment ventilées dès leur construction - ou d'autres pièces des crématoriums. Les salles d'épouillage [de vêtements] (*Entlausungskammern*) au Zyklon B, parfois désignées sous le nom de chambres à gaz (*Gaskammern*), ne se trouvent jamais dans les crématoriums.

<sup>20</sup>. Friedrich Wilhelm Murnau exprime une idée semblable dans *Nosferatu* (1922). Celui qui porte la mort en Allemagne n'entre jamais dans le champ (à une exception près quand il traverse l'écran dans le haubanage du bateau). Il est déjà présent au début du plan ou bien il devient visible, soudain, au milieu de l'image.

Abraham Bomba, le coiffeur, Henrik Gawkowski, le cheminot, sont à la retraite. L'un ne coupe plus les cheveux, l'autre ne conduit plus les locomotives. Ils jouent volontairement leurs propres rôles dans un film. Et les spectateurs le savent. Mais ce ne sont pas des acteurs. Ils ne jouent pas leur tristesse et leurs larmes. Elles sont bien réelles. Nous sommes là dans l'originalité du film. C'est la mise en scène qui produit les paroles et les attitudes qui disent et transmettent la mémoire et l'histoire<sup>21</sup>. On a vu que Lanzmann ne cache pas cette mise en scène et il n'impose aucune lecture de son film qui ne comporte aucun commentaire. Il n'exprime aucun jugement. Il nous laisse totalement libres de penser par nous-mêmes. Il livre seulement, si l'on peut dire, la vérité. *Shoah* est un combat pour la vérité de la mémoire et de l'histoire, mais aussi, comme le dit Dominique Païni<sup>22</sup>, c'est un combat pour la vérité de la mise en scène, pour la vérité du cinéma, pour la vérité de l'art.

« C'est le lieu<sup>23</sup> » (Simon Srebnik)

Il est bien clair qu'avant de réaliser *Shoah*, Lanzmann a travaillé. Il arrive en Pologne avec un savoir qui entraîne la précision du film dans les indications des lieux et dans la concordance rigoureuse entre les paroles et les images, entre l'histoire et la géographie de la Shoah.

Le problème, en effet, est que beaucoup de lieux de la Shoah ont été transformés dès le temps de la guerre. Le massacre a été effacé. La méthode du cinéaste est de retrouver ces lieux, exactement, et d'y inscrire les récits des événements dont ils furent le théâtre. Il s'agit toujours du lieu réel lui-même et non d'un symbole du lieu disparu<sup>24</sup>. Si l'on veut souligner le caractère unique de *Shoah*, on est bien obligé de remarquer que ce scrupule est rare, qui semble pourtant élémentaire. La justesse du lieu montré, l'exactitude de l'image sont très rarement les préoccupations des films documentaires réalisés sur les camps. Il n'y a, à peu

---

<sup>21</sup>. En ce sens, les citations du livre *Shoah* – questions du cinéaste et réponses des témoins – sont bien données sous le nom unique de leur auteur : Claude Lanzmann.

<sup>22</sup>. *La cinémathèque française* a programmé, à Paris, en mars-avril 2000, l'intégrale des films de Claude Lanzmann, présenté par son directeur Dominique Païni, dans le programme réalisé à cette occasion, comme « le cinéaste qui a marqué la fin du siècle en constituant la mémoire de ce qui n'était ni imaginable, ni représentable » (page 14).

<sup>23</sup>. *Shoah*, *op.cit.*, page 25.

<sup>24</sup>. On peut évoquer à ce propos, en particulier, le souci de Jean-Marie Straub et de Danielle Huillet de faire de chacun de leurs films un « relevé archéologique, géologique, ethnographique (...) d'une situation historique(...) » (Serge Daney, *Cahiers du Cinéma*, n° 305, novembre 1979). Straub et Huillet filment ainsi, exactement, le lieu même d'un massacre de civils italiens dans *Fortini-Cani* (1976) ou le lieu où furent enterrés des morts de la Commune dans *Toute révolution est un coup de dés* (1977). On peut penser aussi au regard de Nanni Moretti sur le lieu de l'assassinat de Pier Paolo Pasolini dans *Caro Diario* (*Journal intime*, 1993).

près, aucune image cinématographique de la Shoah<sup>25</sup> : seulement quelques dizaines de secondes sur une fusillade perpétrée par les *Einsatzgruppen*, sans doute dans l'un des pays baltes. La décision de Lanzmann de ne pas montrer d'archives n'est pas seulement le résultat de considérations d'ordre artistique. C'est aussi une question de déontologie d'historien. Annette Wieviorka, dans son livre *Déportation et génocide* évoque le film *La dernière étape* de Wanda Jakubowska. À propos d'un plan montrant le départ d'un train, elle écrit : « L'authenticité de cette scène est telle qu'Alain Resnais, faute de documents, l'introduisit dans *Nuit et Brouillard*<sup>26</sup> ». Cependant, en toute rigueur, sans images d'archives, il faut que le cinéaste invente une autre manière de cinéma pour dire de l'histoire avec, nécessairement, des images. C'est ce qui fait de *Shoah* un chef-d'œuvre : Lanzmann est un inventeur de formes cinématographiques au moment où on pouvait penser que le cinéma avait épuisé toutes les formes possibles de représentation et était impuissant à montrer la Shoah. On peut distinguer radicalement *Shoah* de tout ce qui a été fait avant lui et constater que rien, depuis ce film, ne lui est comparable. Pour la question centrale de la représentation, le film de Lanzmann fournit les arguments décisifs dans un débat que l'histoire et la philosophie abordent en classe sur le problème des images de l'horreur et de leur utilisation.

Quand on veut évoquer dans un film, par exemple à propos de Primo Levi, le camp de concentration d'Auschwitz III Monowitz, on montre, à peu près toujours, le camp principal Auschwitz I où Levi n'est allé qu'en 1945, ou Auschwitz II Birkenau, où il n'est allé, peut-être<sup>27</sup>, qu'en 1965. En effet, il ne reste rien d'Auschwitz III Monowitz : terrains vagues,

---

<sup>25</sup>. Dans le monde médiatique, les images confèrent l'existence. Malgré la multitude de témoignages sur les camps staliniens, on se représente mal le Goulag, presque sans images. On confond souvent la mémoire des camps hitlériens, presque sans images, avec celle de leur effondrement, abondamment photographié et filmé par les Américains et les Soviétiques, à la fin de la guerre. On croit toujours voir la Shoah sans images dans les charniers de Bergen-Belsen et on a cherché les chambres à gaz sans images dans les salles de douche ou de désinfection des vêtements.

<sup>26</sup>. Annette Wieviorka *Déportation et Génocide Entre la mémoire et l'oubli*, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 1995, 506 pages, page 303. Il est vrai que c'est l'usage, dans les films documentaires, d'utiliser, sans en avertir les spectateurs, des séquences notoirement rejouées pour le cinéma, par leurs propres acteurs dans la réalité ou par d'autres personnes. C'est presque toujours le cas des films hitlériens de propagande (les images de guerre comme les images du ghetto de Varsovie qu'on montre sans toujours dire que ce sont des images nazies). C'est presque toujours le cas des films de propagande stalinienne (la prise de Berlin ou les images de la libération des camps dont on retrouve, d'ailleurs, des séquences dans *Nuit et Brouillard*). Parmi d'autres exemples, on peut évoquer le film *Octobre* présenté par la série télévisée des années 1980, *Les grands Jours du siècle*. Au milieu des documents d'archives sur la révolution bolchevique, les réalisateurs ont placé, sans aucune indication pour le spectateur, des séquences géniales mais tout à fait imaginaires du film *Octobre* de Serge Eisenstein.

<sup>27</sup>. Les déportés sélectionnés pour le travail dans les conditions de Primo Levi passaient généralement par le Zentral Sauna de Birkenau pour y être tatoués, tondu, habillés. Lui-même pensait n'être jamais allé à Birkenau au temps de sa déportation (*Si c'est un homme*, Laffont, 1999, 308 pages, page 248). Des survivants de son convoi, interrogés par Marcello Pezzetti, historien au Centre de Documentation Juive Contemporaine de Milan, ont, pourtant, gardé le souvenir de leur passage à Birkenau.

immeubles, usines<sup>28</sup>... Lanzmann, sans doute, filmerait les installations industrielles, les maisons d'aujourd'hui, les bosquets de bouleaux. Il ferait surgir dans cette banalité présente, la vérité du passé. Mais c'est un difficile exercice de cinéma. De la même manière, l'arrivée des déportés à Auschwitz a été souvent illustrée seulement par des images de la nouvelle rampe de Birkenau. Or l'ancienne rampe, où sont arrivés Primo Levi, les enfants d'Izieu et les autres déportés juifs ou résistants jusqu'à la mi-mai 1944, n'est entré dans l'espace mémoriel qu'en 2005<sup>29</sup>. Quand Lanzmann l'a filmée, la *Judenrampe* était à l'abandon, envahie par les herbes, sans aucune indication ni information que ce lieu fût le terminus d'un voyage de cauchemar pour des centaines de milliers de personnes. La plus grande partie des gens exterminés à Auschwitz sont arrivés dans ce lieu de mémoire qui était alors étrangement oublié. Mais c'est bien le lieu que Lanzmann filme lorsque Rudolf Vrba parle, à New York, de la rampe d'Auschwitz<sup>30</sup>. Certes les deux rampes ne sont qu'à 800 mètres de distance. Mais, à 800 mètres près, ce n'est pas le lieu.

On se souvient d'avoir vu les extraits du procès Eichmann présentés par Rony Brauman et Eyal Sivan dans leur film *Un spécialiste*. Le Président Landau, le procureur Général Hausner et Eichmann lui-même ne parviennent pas à s'entendre sur l'emplacement de la ville de Cholm ou Chełm et ses rapports avec Chełmno, Kulmhof, Kulm, Kolm, dans le Warthegau ou dans le gouvernement Général<sup>31</sup>. Les spectateurs de *Shoah* n'ont pas cette ignorance. Jan Piwonski était aide-aiguilleur. Il nous explique comment les trains, avant de pousser les vingt wagons de déportés dans le camp de Sobibór, manœuvraient sur l'aiguillage de la voie ferrée de Chełm, dans le Gouvernement général<sup>32</sup> (à une trentaine de kilomètres au sud de Sobibór).

<sup>28</sup>. On voit encore à Oświęcim, le long de la rue Fabryczna, entre les quartiers de Chemików au nord et Monowice au sud, les restes des enceintes de béton et de barbelés des usines de l'I.G.Farben, clôturant aujourd'hui les usines polonaises. La photo aérienne de l'US Air Force du 26 juin 1944 (*Le Monde Juif*, N° 97, janvier-mars 1980) permet de constater que si on se tient à mi-longueur de la rue Glowackiego, on est exactement au milieu du camp de concentration d'Auschwitz III Monowitz : c'est le lieu.

<sup>29</sup>. Rudolf Vrba, lors de sa première intervention dans la seconde époque de *Shoah*, évoque la vieille rampe. Un premier plan (*Shoah, op.cit.*, page 175) montre des trains avec l'indication à l'écran : *L'ancienne rampe*. Au deuxième plan, pendant un travelling arrière sur la rampe de Birkenau il est précisé, par une inscription sur l'écran, que cette nouvelle rampe a été construite en 1944. Le plan suivant, enfin, est d'une très grande beauté (page 176). L'entrée de Birkenau, vue de l'extérieur est dans la brume. Un travelling arrière suivi d'un panoramique à droite montre la campagne polonaise : arbres, maisons, pylônes électriques, chemin. Puis, lorsqu'une voie ferrée entre dans le champ, la caméra repart à gauche, en suivant les rails. Le panoramique se termine sur une image de l'ancienne rampe où se tenait, précisément, la caméra. En venant d'Oświęcim et en allant à Brzezinka (Birkenau), au premier carrefour après le pont ferroviaire, la route de gauche, conduit à 300 mètres à l'ancienne rampe, la *Judenrampe*, sur la gauche de cette route, devant les ruines des entrepôts de pommes de terre de l'ancienne gare de marchandises.

<sup>30</sup>. *Shoah, op.cit.*, pp. 67 et 175.

<sup>31</sup>. Rony Brauman et Eyal Sivan, *Éloge de la désobéissance À propos d'« un spécialiste » : Adolf Eichmann*, Le Pommier, coll. « Manifestes », 1999, 176 pages, pages 154-157.

<sup>32</sup>. *Shoah, op.cit.*, page 65.

On peut voir ou, plus facilement, lire *Shoah* en suivant, ville par ville, village par village, l'itinéraire du film, une carte de Pologne sous les yeux. *Shoah* est de ces films enracinés dans un pays réel qui permettent de se représenter les lieux avec la plus grande précision (comme pour certains des films d'Hitchcock par exemple). On peut dessiner, à partir des images de *Shoah*, un plan du village de Chełmno, la rue principale, l'église, le terrain vague où était le château, le chemin qui descend à la rivière Ner, à droite de l'église, le tracé de la route qui va de l'église ou de l'ancien château voisin au lieu des assassinats, les chemins forestiers qui partent à gauche de la route, les arbres, les clairières, l'emplacement des fosses et des bûchers. Nul autre que Lanzmann ne nous avait jamais montré le chemin.

Nous avons, souvent, une étrange impression, en parcourant les lieux réels, décors d'un film qui nous a marqués : on passe de la réalité au film. À Chełmno, par exemple, de la même façon, on passe dans le film de Lanzmann. Mais ce film est tel que passer dans *Shoah*, c'est passer dans la Shoah. C'est ce qui explique l'impression vertigineuse que connaissent les spectateurs du film mais aussi les voyageurs qui ont le souvenir de *Shoah*, c'est à dire, en un sens de la Shoah. Ils reconnaissent, en parcourant la Pologne, des lieux qui ne leur parleraient pas de la catastrophe sans les images du film : les rivages de la Ner, les maisons de Grabów, la gare de Sobibór... Les touristes, aujourd'hui, à Cracovie, se voient proposer toutes sortes de visites : les mines de sel de Wieliczka, Auschwitz-Birkenau ou le tour de la ville. Pour le « *Schindler's tour* », il s'agit de parcourir les lieux de tournage du film de Spielberg. Ainsi on est invité à s'arrêter, non pas dans les lieux réels du ghetto, mais dans les lieux choisis par Spielberg pour représenter le ghetto dont l'état actuel aurait donné une impression d'anachronisme. On va se recueillir rue Ciemna, dans l'ancien quartier juif de Kazimierz, où Spielberg a filmé une scène censée se passer dans le ghetto du quartier de Podgórze. On ne va pas dans le ghetto, sans intérêt puisque Spielberg n'y est pas allé. La fiction *La liste de Schindler* prend la place de l'histoire, enlève des couches de réel aux lieux véridiques pour les donner à des décors. En revanche, le voyageur qui voudrait retrouver les traces du film de Lanzmann en Pologne, retrouverait, *ipso facto*, les traces de la Shoah.

Ainsi, nous connaissons, après avoir vu *Shoah*, la gare de Treblinka et le chemin qui va au camp. Nous avons, certes, un savoir sur Treblinka. Il était abstrait, sans enracinement dans le réel. Ce savoir a basculé dans la réalité quand nous avons vu ce plan, affiché sur un mur, dans *Shoah*, parcouru de la pointe d'une canne à pêche par l'ancien SS Suchomel (extrait 2) : la rampe, le chemin vers la mort, le boyau, la palissade... Suchomel nous l'indique. Lui aussi,

il se souvient : les hommes attendent « là, là »<sup>33</sup>, on ne pouvait rien voir à travers les murs de feuillage du boyau qui va aux chambres à gaz « ici, ici, ici et ici...et ici »<sup>34</sup>. Là, ici : ce sont les lieux, encore, toujours.

Et même, si on veut, on pourra aller plus loin et lire la description que fait Filip Müller des fours d'Auschwitz<sup>35</sup> dans le même extrait 2, avec, sous les yeux, les plans des ingénieurs de la Topf, publiés, par exemple, par Jean-Claude Pressac<sup>36</sup>, des années après le témoignage de Müller devant la caméra de Lanzmann. Après tout, pourquoi pas ? Peut-être qu'un spectateur du futur se demandera si Müller sait bien de quoi il parle. Il pourra vérifier, en toute rigueur.

Le film permet une étude sur la manière de faire de l'histoire avec des témoignages et même avec des documents. Pour aller au plus près de la Shoah, les documents habituels des historiens ne suffisent pas, car, lorsqu'ils existent, ils restent imprécis et n'évoquent jamais directement la fonction criminelle des installations des camps<sup>37</sup>. Alors, le dispositif lanzmannien de l'utilisation des documents et de la mémoire produit de l'histoire à propos de la Shoah.

### **La mémoire et l'histoire : « L'action commence de nos jours à Chelmo- sur- Ner, Pologne »<sup>38</sup>**

C'est le destin de beaucoup de monuments commémoratifs de perdre leur signification au fil des années. Les élèves des lycées passent, maintenant, avec la plus grande indifférence devant les plaques rappelant la mort des anciens élèves dans les tranchées de 1914-1918. Les monuments de style stalinien (ou, d'ailleurs hitlérien) de Buchenwald ne nous disent rien sur le camp lui-même. Ils ne nous renseignent que sur l'image qu'avaient, du camp de Buchenwald, les communistes des années 50. On sait aujourd'hui que même un film aussi

<sup>33</sup>. *Shoah, op.cit.*, page 158

<sup>34</sup>. *Shoah, op.cit.*, page 160.

<sup>35</sup>. *Shoah, op.cit.*, page 92. Lanzmann demande à Müller des précisions : « *Les ventilateurs ?* »

<sup>36</sup>. Jean-Claude Pressac, *Les Crématoires d'Auschwitz*, CNRS Éditions, 1993, 153 pages, page 13 : plan du four Topf fixe bimoufle (four à deux chambres de crémation) chauffé au coke, type Auschwitz. Chaque chambre de crémation était équipée de souffleurs d'air frais électriques de 1,5 CV pour activer la combustion. De la même manière, le terrifiant récit de Filip Müller du « *combat de la mort* » dans les chambres à gaz (*Shoah, op.cit.*, page 180-181) correspond au mode d'introduction du poison par les ouvertures dans les plafonds des chambres à gaz des Crématoriums II et III ou dans les murs des Crématoriums IV et V. Le Zyklon n'arrive pas massivement de manière foudroyante mais graduellement, mètre par mètre. Les paroles de *Shoah* ne sont jamais à entendre sur le plan symbolique mais toujours rigoureusement factuel.

<sup>37</sup>. Même si on peut constater cette fonction criminelle dans l'histoire des transformations techniques que les Allemands ont apportées, au fil des semaines et des mois, aux crématoriums de Birkenau. Lanzmann, de toute manière, ne récusé pas les documents. *Shoah* se réfère à la lettre du rabbin Schulmann de Grabow, au document sur les changements à apporter aux camions Saurer de Chelmo ou aux ordres de route des chemins de fer de Treblinka.

<sup>38</sup>. *Shoah, op.cit.*, page 15.



fondamental que *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, dont les images et le montage magistral ont bouleversés des générations de spectateurs, ne distingue pas la Shoah dans le système concentrationnaire national-socialiste, selon le point de vue des années 1950.

Le film de Lanzmann construit l'histoire et la mémoire de la Shoah. Il s'intègre à cette histoire, il en fait partie puisque nous n'avions pas cette représentation de la Shoah, dans notre esprit, avant le film de Lanzmann et que Raul Hilberg, l'historien de la destruction des Juifs d'Europe, devient un personnage de *Shoah*.

On s'est interrogé, quelquefois, pour imaginer ce que serait l'univers sans le regard des hommes. Quel type d'existence aurait-il si personne ne cherchait à le voir, à le décrire ? Sans l'opiniâtre recherche de Lanzmann, sans ce désir de savoir et de transmettre ce savoir, la Shoah ne se distinguerait pas aussi fortement des autres tragédies de l'histoire. Pour un spectateur de *Shoah*, il y a un ensemble de dates, celles de la Shoah et une date, celle de son présent où ce passé bascule. Ce présent, c'était la fin des années 1980, puis les années 1990 où *Shoah* a été montré, de proche en proche, dans presque tous les pays du monde. Ce présent sera, de la même manière, celui des années du futur où on verra encore *Shoah* au moins aussi longtemps qu'on verra les autres chefs-d'œuvre de l'histoire du cinématographe. Il faut souligner que la disparition des témoins avec le temps qui passe fait qu'aucun cinéaste, même s'il en était capable, ne pourra plus jamais faire un film comme *Shoah*. Glazar ou Karski sont morts. Mais, comme les autres personnages du film, ils vivent et souffrent dans *Shoah*. L'intemporalité du film lui assure, en chaque époque, son actualité. On ne conçoit pas de faire l'histoire du cinéma et l'histoire de la Shoah sans référence au film *Shoah*<sup>39</sup>.

Mais *Shoah* n'entre pas dans la catégorie des films historiques, selon la tradition de ce genre de films montrés à l'école. Pourtant le film de Lanzmann fournit des informations historiques rigoureuses sur ce qui s'est passé, par exemple, à Chełmno ou à Treblinka. Dans l'histoire transmise par l'école, il importe de veiller à distinguer les personnages : le poilu sacrifié au Chemin des Dames et, hommes et femmes, le canut lyonnais, le communard parisien, le déporté. Une démarche analytique, ne négligeant pas les faits précis et concrets est nécessaire pour rendre accessible à l'intelligence des élèves des événements aussi éloignés de

---

<sup>39</sup>. Jean-Luc Godard cite *Shoah* dans la première partie du film *Histoire(s) du cinéma*. Mais il ne présente pas de photogramme du film de Lanzmann dans le livre édité par Gallimard, sorti en même temps que le film (*Histoire(s) du cinéma*, 4 tomes, Gallimard, coll. « Blanche », 1998, 972 pages, le tome 1 correspondant aux deux premières parties du film). Le passage où aurait pu se trouver une image de *Shoah* est page 91. Dans le film, on voit un plan de Hitler, souriant, dans un train. Puis on voit le plan de *Shoah* où Gawkowski, conduisant la locomotive arrivant à Treblinka, fait le geste de se trancher la gorge. S'enchaîne ensuite le plan d'une fusillade par les *Einsatzgruppen*. Sur ces deux derniers plans est incrustée la phrase : « Cinéma du diable ». Le plan suivant montre, à nouveau, Hitler dans un train. Mais comme cette séquence est absente du livre, on ne retrouve pas le nom de Lanzmann dans l'index des réalisateurs.

leur expérience que la guerre, les *Lager*, la Shoah. Le film de Lanzmann excelle à rendre cette histoire présente concrètement, à la faire percevoir avec les sens comme avec l'intelligence.

« **Puisque vous voulez tout savoir**<sup>40</sup> » (Franz Suchomel)

La décision que le réalisateur sera présent dans le film est un élément capital de l'identité de *Shoah*. Les films fonctionnent dans la mesure où l'on peut s'identifier à l'un des personnages. Tous ceux qui veulent savoir, sans dévier jamais de ce chemin difficile, sont accompagnés par Lanzmann tout au long du film. Il est, de fait, rarement dans le champ. Mais on entend sa voix et la question posée est toujours, à y bien penser, celle qui est la plus féconde, qui conduit aux réponses les plus instructives. Bien que réalisé pendant une durée de dix ans, le film ne contient aucune différence de style. C'est toujours le même regard cinématographique. Et on ne comprend pas bien comment il est possible d'avoir à la fois la force de la concentration nécessaire pour la pertinence des questions posées – en particulier pour interroger plusieurs personnes en même temps, et de plus par l'intermédiaire d'une traductrice – et la totale maîtrise de la direction du film, les mouvements de caméra ou la dimension des plans. Sans compter que la forme du film impose, certes, une mise en scène totalement contrôlée par le cinéaste, mais comporte aussi une part d'aléatoire, de mise en péril, qui ajoute encore un problème nouveau, que n'ont pas, d'ordinaire, les cinéastes de fiction<sup>41</sup>. Lanzmann ne peut savoir à l'avance les réactions des personnages, leurs réponses, leur maintien dans le champ. Et il faut ajouter encore que le cinéaste n'abandonne pas ses personnages et, partant, ses spectateurs. Ses gestes sont fréquents mais discrets, quasi hors champ, comme de placer sa main sur l'épaule des gens en manière de soutien, de sympathie. Il y a un geste de Lanzmann sur lequel on pourrait arrêter l'image, dans l'extrait 5, plan 13, proposé ici. C'est pendant un des entretiens avec Suchomel<sup>42</sup>. Celui-ci parle du froid de « loup » de l'hiver de Treblinka, – 10°, – 20°, et des hommes, des femmes, des enfants nus, dans le boyau montant vers la chambre à gaz. Le plan commence sur Suchomel. Panoramique à gauche sur Lanzmann. Lanzmann regarde le plan de Treblinka. Plusieurs secondes de silence. Lanzmann dit : « pouvez-vous... » Il s'arrête de parler et on le voit faire brièvement le geste familier de soulever ses lunettes et de prendre entre ses doigts l'arête du nez, entre les

<sup>40</sup>. *Shoah, op.cit.*, page 170.

<sup>41</sup>. Et beaucoup de documentaristes. Flaherty, en faisant jouer, par les esquimaux de *Nanouk*, leur vie devant sa caméra, dit de la vérité sur la vie réelle. Mais il évite les problèmes posés par la présence de la caméra et par les événements imprévus. Le dispositif lanzmannien est beaucoup plus complexe puisque les personnages comme Henrik Gawkowski, le conducteur du train ou Abraham Bomba, le coiffeur jouent, dans le présent, leurs propres personnages, mais tels qu'ils étaient dans le passé. C'est précisément la mise en contact du présent et du passé qui provoque, dans le présent, la conflagration spécifique du film.

<sup>42</sup>. *Shoah, op.cit.*, page 159

yeux, comme on fait pour se décontracter, pour s'apaiser un peu. Puis il continue sa question : « Pouvez vous décrire très exactement ce boyau ? Comment était-ce ? » Et on se dit que cet homme supporte de faire *Shoah*, il supporte de parler à Suchomel, il supporte de découvrir, peu à peu, les pires détails de cette histoire, et les souffrances, et les larmes. C'est difficile, pour lui, comme pour nous. Par ce geste, nous reconnaissons un frère humain. Parce que nous sommes moins seuls, nous pouvons supporter le cheminement insupportable du film.

L'expérience des débats, après le film, montre pourtant que des spectateurs ne comprennent pas toujours l'attitude de Lanzmann. On le trouve trop dur avec les victimes, par exemple en n'arrêtant pas de filmer lorsque Bomba le lui demande. Nous devons prendre cette réaction de spectateur en considération pour montrer qu'elle n'est pas à la mesure des problèmes que le film surmonte. Au regard de notre conscience et de notre intelligence, les larmes de Bomba ou de Müller, avérant leurs paroles, sont des *documents* décisifs sur Treblinka ou Auschwitz. La vérité de *Shoah* s'impose au prix de la souffrance de Bomba. Il faut écouter à nouveau ou relire ce que dit Lanzmann à Bomba : « Vous le devez, il le faut (...) je vous en prie, nous devons le faire (...) Je sais que c'est très dur, je le sais, pardonnez-moi <sup>43</sup> ». Il n'est pas juste de trouver à ces paroles la moindre dureté. Si nous croyons que nous *devons* savoir et transmettre cette histoire, il n'y a pas d'autre posture possible que ce combat et cette obstination. Lanzmann n'est pas dans le champ. Nous ne savons rien de son attitude, de son visage, de sa souffrance. Seuls importent, de toute manière, Bomba, les femmes et les enfants dans la chambre à gaz de Treblinka.

Lanzmann accompagne le spectateur comme il accompagne les témoins-personnages de son film et ce n'est certes pas manquer de respect à un témoin que de lui demander son témoignage. En ce sens, précisément, le film est une œuvre créatrice d'humanité et de solidarité qui a particulièrement sa place dans les établissements d'enseignement et d'éducation.

C'est aussi ce rapport complexe, empathique ou conflictuel pour certains, entre nous, un auteur et une œuvre qui fait le caractère de *Shoah*.

L'attitude des témoins eux-mêmes, leurs larmes, leurs sourires, l'attitude de Lanzmann suscitent beaucoup de réactions qui peuvent être le point de départ d'une réflexion sur notre propre attitude face à de tels événements. La mise en scène de Lanzmann place les personnages au cœur de l'événement dont ils redeviennent les acteurs. Il faut tenir compte de

---

<sup>43</sup>. *Shoah*, *op.cit.*, page 168

ce dispositif singulier pour commenter l'attitude des personnages du film, y compris, bien sûr, celle de l'auteur lui-même.

**À propos de la mémoire de la Pologne : « Et est-ce que leur cœur à eux pleure, quand ils repensent à ça ? <sup>44</sup> »**

« Je vais vous aider à vous souvenir<sup>45</sup> » dit Lanzmann à Franz Grassler, l'adjoint du commissaire nazi du ghetto de Varsovie. Lanzmann montre que les survivants ne sont pas les seuls à savoir. Il y a aussi les tueurs et les témoins. Sans la mobilisation de toutes ces personnes, jamais nous n'aurions su aussi certainement ce qui s'est passé à Chełmno et à Treblinka. Il resterait Belżec. Notre savoir sur Belżec est comparable à celui que nous avons sur Treblinka ou Chełmno, avant *Shoah*. Cette sorte d'ignorance est liée à l'absence de survivants mais aussi à la rareté, pour Belżec, d'un travail comparable à celui de Lanzmann pour Chełmno<sup>46</sup>. Comme Chełmno, Belżec ruisselle de la mémoire du camp. Les habitants de Belżec se souviennent parfaitement de ce qui s'est passé. Les Allemands les ont fait participer à la construction du camp. Le charpentier qui a construit les chambres à gaz, la boulangère qui livrait le pain aux SS à l'intérieur du camp, tous ont vu le camp. Ils l'ont parcouru. Ils savent. Ils auraient pu dire, peut-être, ce que ne veut pas dire l'ancien SS Oberhauser à Lanzmann<sup>47</sup>. Lanzmann a compris que les souvenirs des témoins polonais pouvaient nous être utiles s'il n'y a pas de survivants pour parler au nom des victimes. Et *Shoah* montre comment ces témoignages peuvent être efficaces et précieux. Le temps passe. Nous perdons les témoignages des habitants polonais ou ukrainiens de Belżec alors que, grâce à *Shoah*, nous avons les témoignages des Polonais de Chełmno, de Grabów ou de Treblinka.

La mémoire de la Shoah est gravée au plus profond de la mémoire de la Pologne. Il nous faut bien comprendre que *Shoah* est un film bienveillant sur la Pologne, même si la nouveauté et la puissance du film ont provoqué une polémique, en Pologne, au sujet de l'antisémitisme qui transparaît, en particulier, dans les séquences de Grabów (extrait 3)<sup>48</sup>.

On voit et on entend beaucoup de Polonais dans le film de Lanzmann. Ils sont bien traités, avec le seul souci de rendre compte objectivement d'une réalité. Dès le début du film

---

<sup>44</sup>. Question de Lanzmann aux paysans polonais, *Shoah, op.cit.*, page 26. La phrase est prononcée au début de l'extrait 1.

<sup>45</sup>. *Shoah, op.cit.*, page 256.

<sup>46</sup>. Voir en particulier le film de Guillaume Moscovitz, *Belżec*, réalisé en 2008, dont certains passages peuvent être considérés comme des hommages à *Shoah*.

<sup>47</sup>. *Shoah, op.cit.*, page 97.

<sup>48</sup>. La revue allemande *Osteuropa-Archiv* (novembre 1996) a publié un long dossier d'articles polonais, dans leur traduction allemande sur les réactions à *Shoah*. Voir aussi *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, la deuxième partie « Réflexions sur la question polonaise ».

(début de l'extrait 1) on apprend que Simon Srebnik a été sauvé par un paysan polonais. Les premières voix entendues dans le film, après le chant de Srebnik, sont des voix polonaises qui expriment la tristesse et la compassion. Lanzmann ne provoque pas. Il ne s'indigne pas de certaines réponses qu'il obtient. Il reste modéré et calme. Henrik Gawkowski, qui conduisait les trains de Treblinka est un personnage du film, pathétique et attachant, montré avec un profond respect. Lanzmann le ménage, prend en considération sa souffrance. Il a une attitude parfaitement déférente avec Jan Piwonski, à la gare de Sobibor. Il fait de Jan Karski, catholique polonais, « courrier » de l'AK, l'Armée de l'intérieur de la Résistance polonaise, le témoin capital de la Shoah à Varsovie, à la mémoire si compatissante et si douloureuse. Et même le peu sympathique Czeslaw Borowi qui rit si mal à propos et refait le geste qu'il faisait aux Juifs de se trancher la gorge, a droit à une main amicale de Lanzmann, posée sur son épaule, à la fin d'un plan. Et, après tout, la Polonaise qui prétend que les Juifs enfermés dans l'église de Chelmno appelaient au secours « Jésus et Marie » manifeste une certaine compassion puisqu'elle fait dire aux Juifs ce qu'elle aurait dit elle-même, dans une situation désespérée comparable (extrait 4, plan 9). *Shoah* permet d'avoir une vraie affinité avec la plupart de ses personnages polonais.

La retenue de Lanzmann apparaît mieux quand on voit d'autres images de la Pologne. On se souvient peut-être du film de Marian Marzynski, *Shtetl*<sup>49</sup>. C'est la fête à Brańsk, comme à Chelmno dans *Shoah*. Mais dans le film de Lanzmann, les Polonais, même maladroitement, parlent des Juifs. À Brańsk, à 50 kilomètres au sud sud-ouest de Białystok, on inaugure un monument à la gloire de l'histoire de la petite ville. Les Juifs ont vécu ici pendant cinq siècles. En 1939, ils étaient plus de 60 % de la population. Pas un mot sur les Juifs. Les Juifs n'ont pas existé. Donc la Shoah n'a pas existé. Cet effacement, si on laisse faire, c'est la dernière main mise à la Shoah<sup>50</sup>.

De toute manière, Lanzmann se préoccupe des Juifs de la Shoah, pas des Polonais ou des Allemands d'aujourd'hui. *Shoah* est un film posé, pondéré, nullement haineux. Nous sommes libres de juger ou non. *Shoah* n'est pas un film à thèse. Les personnages de *Shoah* constatent. Ils ne jugent pas.

---

<sup>49</sup> . Marian Marzynski, *Shtetl* U.S.A., 1996. Présenté sur Arte, le 3 septembre 1999.

<sup>50</sup> . On pourrait évoquer aussi, pour montrer la mesure du regard de Lanzmann, les inscriptions antisémites qu'on pouvait voir en Pologne à la fin du siècle dernier. Car si les Juifs n'ont pas existé, ou s'ils ont disparu, il n'en faut pas moins continuer à appeler au meurtre contre eux. Il faut tuer les morts. C'est le sens des inscriptions qu'on pouvait lire pendant l'été 1999, devant la pharmacie Pankiewicz de Cracovie ou sur les murs de l'ancien quartier juif Kazimierz. On lisait sur un des murs de la cour de récréation d'une école polonaise, située dans l'ancien ghetto lui-même, qu'il faut jeter les Juifs à la Vistule. On voyait une croix gammée, gravée depuis longtemps et que personne ne songeait à effacer, au-dessous de la plaque commémorative, apposée sur le vestige du mur du ghetto de Cracovie, etc...

### **Le film dans l'école.**

*Shoah* est une œuvre qui est devenue un élément de son propre objet. On ne peut plus parler de la Shoah sans parler du film *Shoah* comme source d'information et de réflexion. Sans doute, avant le film, le terme Shoah était-il utilisé déjà par les spécialistes, André Kaspi en particulier. Mais l'usage de ce mot pour désigner l'holocauste, la solution finale ou la destruction des Juifs d'Europe ne s'est développé en France, en Allemagne, en Italie, au Japon même, qu'après la sortie du film de Lanzmann. *Shoah* est ainsi une œuvre de nomination<sup>51</sup>. La spécificité et l'universalité de la Shoah sont incomparablement illustrées par la spécificité et l'universalité du film *Shoah*.

La connaissance des événements dont parle le film s'accompagne d'*émotion*. Certains professeurs ne veulent pas en entendre parler, jugeant cette question hors de leurs compétences et de leurs préoccupations. L'émotion n'en existe pas moins. Il s'agit de ne pas récuser l'émotion voire le *traumatisme* dans un processus éducatif. La connaissance de l'existence de la Shoah, la vision du film *Shoah* sont des « événements » dans la vie d'un adolescent. En voyant le film, sans doute rencontre-t-on la Shoah. Mais on rencontre aussi, par la même occasion, une œuvre d'art qui peut aider, précisément, à dominer ce traumatisme de la révélation de la présence de la Shoah dans l'histoire.

Les images d'horreurs peuvent provoquer soit l'effondrement des élèves, soit une fascination morbide et sadique<sup>52</sup>. En ne montrant pas de telles images *Shoah* évite ces pièges, en particulier en interdisant toute possibilité de jouissance. *Shoah* ne donne pas davantage la satisfaction d'une fin heureuse parce que la Shoah ne le permet pas sans mentir.

*Shoah* montre des hommes dans leur souffrance mais aussi dans leur résistance. *Shoah* parle de la mort, mais aussi de la vie. Une éducation qui voudrait cacher aux enfants la réalité de la violence du monde serait mensongère et détestable<sup>53</sup>. Janusz Korczak, quelques jours avant la mort à Treblinka, faisait jouer aux enfants de la Maison de l'orphelin du ghetto de Varsovie le drame de Rabindranath Tagore *Le courrier* où meurt un enfant. Ainsi, Lanzmann n'a pas le projet d'édulcorer la réalité. Il dit la vérité. Mais il n'abandonne pas ceux à qui cette vérité est révélée. Il est un passeur qui aide à porter sur la réalité insoutenable un regard

---

<sup>51</sup>. Le mot Shoah signifie *destruction* en hébreu, et rien d'autre, selon Georges-Elia Sarfati, professeur en Sciences du langage, à l'Université de Tel-Aviv. C'est le mot *holocauste* qui a une connotation sacrificielle et religieuse.

<sup>52</sup>. Y compris les scènes de tortures des martyrs chrétiens représentés par les plus grands maîtres de la peinture. On peut penser, en particulier, aux visites scolaires du musée d'Unterlinden de Colmar et aux réactions des enfants devant le terrifiant chef d'œuvre de Matthias Grünewald : la crucifixion du retable d'Issenheim.

<sup>53</sup>. D'un point de vue pédagogique, c'est le reproche le plus important qu'on peut faire au film de Roberto Benigni, *La vie est belle* (1997).

capable d'affronter le mal et de lui résister, par le moyen d'une œuvre d'art. *Shoah* est une incitation à demeurer debout, à regarder frontalement ce mal et à le combattre. En ce sens le film de Lanzmann est une *œuvre éducative majeure*.

Il n'y a, bien entendu, aucune possibilité de fonder la moindre morale sur un événement comme la Shoah. Mais il y a une morale dans les œuvres d'art, même si leur sujet est la Shoah. Il n'y a rien à tirer de la Shoah. Mais le film *Shoah*, en revanche, est une source incomparable de réflexion philosophique, psychanalytique, historique, civique et morale.

Le film a, ainsi, un caractère *interdisciplinaire* et rassemble les professeurs d'histoire, de philosophie, de français, de sciences économiques et sociales, de langues, d'art plastiques sur une multitude de thèmes<sup>54</sup> : réflexion sur les rapports entre la mémoire et l'histoire, sur la manière de reconnaître ou non le mal, sur l'obéissance aveugle aux ordres, sur le crime bureaucratique sans conscience du mal, sur la résonance des multiples langages entendus dans le film (français, anglais, allemand, hébreu, italien, polonais, yiddish), sur la manière de filmer les gens, sur le langage du cinéma, sur la place de l'artiste dans son œuvre etc...

Les difficultés souvent évoquées, liées à la longueur du film, peuvent être ainsi résolues si plusieurs professeurs sont disposés à céder une part de leur temps de cours pour traiter, par la médiation de *Shoah*, des questions qui se trouvent, au moins implicitement, dans les programmes, en particulier les programmes d'histoire et de philosophie. De toute manière, le temps nécessaire pour voir le film *Shoah* n'excède pas le temps que passe un élève moyen pour lire un livre d'épaisseur moyenne.

Non seulement *Shoah* nous fournit des informations historiques rigoureuses, mais le film les enracine dans la mémoire des gens. En tant qu'œuvre d'art universellement reconnue, *Shoah* assure à son sujet, la Shoah, la pérennité des grandes œuvres artistiques de l'histoire des hommes, si on veut bien s'attacher à les transmettre.

---

<sup>54</sup>. On peut évoquer, tout particulièrement, un travail extraordinaire réalisé à l'initiative d'une professeure de Lettres du lycée Maine de Biran, de Bergerac, Nathalie Philippe. En janvier 2000, une manifestation a rassemblé, autour du film de Lanzmann et en sa présence, dix établissements scolaires, près de quarante professeurs de lettres, histoire, philosophie, langues, et plus de mille élèves, avec l'aide de la municipalité, de la Région, et d'un grand nombre d'associations dont les fédérations de parents d'élèves, présents lors de la projection du film et de la réflexion qui a suivi.

**Deuxième partie : *Shoah* (extraits)**



## Liste des séquences

Titres : 1 minute.

### Extrait 1 - La Disparition des traces

34 minutes 23 secondes

*Shoah* (éd. Gallimard, coll. « folio », 1997) : pages 21 à 36

*Texte inaugural* : 02 minutes 53 secondes.

*Simon Srebnik* : le retour du chanteur, la Ner et la forêt de Chelmno : 8 minutes 10 secondes.

*Michaël Podchlebnik* : le deuxième survivant de Chelmno : 2 minutes 45 secondes

*Hanna Zaidl, Motke Zaidl et Itzhak Dugin* : Les survivants de Vilna : 2 minutes 34 secondes

*Jan Piwonski* : la forêt de Sobibor cache le secret d'un camp d'extermination, 03 minutes 47 secondes

*Michaël Podchlebnik* : il reconnaît sa femme et ses enfants parmi les victimes d'un camion à gaz de Chelmno, 02 minutes 42 secondes 09 secondes.

*Motke Zaidl et Itzhak Dugin* : la réouverture des fosses de Ponari<sup>55</sup>. Itzhak Dugin reconnaît sa mère, ses sœurs et leurs enfants, 06 minutes 09 secondes.

*Richard Glazar* : les bûchers de Treblinka, 03 minutes 04 secondes

*Motke Zaidl et Itzhak Dugin* : les bûchers de Ponari, 38 secondes.

*Simon Srebnik* : la dispersion des cendres dans la Ner, 1 minute 33 secondes.

### Extrait 2 - Les chambres à gaz de Treblinka et d'Auschwitz

27 minutes 15 secondes

*Shoah* : pages 81 à 84

*Franz Suchomel* : le premier jour d'un SS à Treblinka, 14 minutes 49 secondes.

*Filip Müller* : sa découverte du Crématorium et de la chambre à gaz du camp originel Auschwitz I et les fosses de Birkenau, 12 minutes 21 secondes.

---

<sup>55</sup>. Le nom de Poneriai, un faubourg au sud-ouest de la ville lituanienne de Vilnius, est en général transcrit en français sous le nom de Ponary (par exemple, le livre de Kazimierz Sakowicz, *Journal de Ponary*, publié chez Grasset en 2021), selon la même orthographe que le nom d'un village du centre nord de la Pologne. Cependant, on a gardé ici l'orthographe de Ponari qui a été choisie pour les sous-titres du film *Shoah* et également pour le livre. Il existe aussi un village du nom de Ponari au sud du Monténégro.

**Extrait 3 - Polonais de Grabow**

19 minutes 41 secondes

*Shoah* : pages 124 à 129

*Synagogue de Grabów* : la lettre du rabbin de Grabów, 01 minute 30 secondes.

*Villageois de Grabów* : leurs récits de la vie et de la déportation des Juifs de Grabów, 18 minutes 06 secondes.

**Extrait 4 - Polonais de Chelmno**

17 minutes

*Shoah*, pages 138 à 144.

*Simon Srebnik et un groupe de villageois* : devant l'église de Chelmno, 16 minutes 55 secondes.

**Extrait 5 - Le processus de la mise à mort à Treblinka**

34 minutes 29 secondes

*Shoah*, pages 153 à 169.

*Franz Suchomel* : le chant de Treblinka. La gare. La rampe. La marche par le « boyau » vers les chambres à gaz, 16 minutes 13 secondes.

*Abraham Bomba* : la coupe des cheveux des femmes à l'intérieur de la chambre à gaz, 18 minutes 11 secondes.

**Extrait 6 - Vie et mort à Birkenau des Juifs du camp des familles de Theresienstadt**

37 minutes 38 secondes

*Shoah*, pages 217 à 237

*Ruth Elias* : arrivée à Auschwitz des Juifs de Theresienstadt, 04 minutes 25 secondes

*Rudolf Vrba* : la vie dans le camp des familles de Theresienstadt, 07 minutes 24 secondes.

*Filip Müller* : il apprend que les Juifs du camp des familles seront tous gazés dans les 48 heures, 05 minutes 16 secondes.

*Rudolph Vrba* : le suicide de Freddy Hirsch et l'impuissance de la résistance, 09 minutes 30 secondes.

*Filip Müller* : le mensonge du transfert à Heydebreck. La violence de l'arrivée dans le vestiaire du Crématorium II. Le chant de la *Hatikva* devant la chambre à gaz, 6 minutes 43 secondes.

*Rudolf Vrba* : s'évader pour alerter le monde, 04 minutes 13 secondes.

Générique final : 01 minute 17 secondes.

Total général : 173 minutes

## **Étude des séquences**

Les indications de pages, correspondantes aux différents plans, renvoient à l'édition de *Shoah* en *folio* (*op.cit.*), le texte de référence se trouvant soit en haut de page (H), soit au milieu de page (M), soit en bas de page (B).

Dans l'indication des mouvements de caméra, le terme de travelling avant ou arrière désigne à la fois les déplacements de la caméra et les zooms optiques (changement de dimension du plan en modifiant la focale de l'objectif sans bouger la caméra).

Il n'a été retenu, pour désigner la dimension des plans que les termes, en ordre croissant, de plan d'ensemble, plan moyen, plan rapproché et gros plan.

## **Extrait 1 - La disparition des traces**

34 minutes 23 secondes

### **Description plan par plan**

#### **Plan 1, page 24H**

Dès la fin du défilant de début de film, page 23, on entend des bruits d'eau faisant le raccord avec le premier plan du film.

Plan d'ensemble. La rivière Ner, la rive droite opposée, une maison, des arbres, légère pluie à la surface de l'eau. Deux hommes dans une barque remontant la rivière et le chant de l'un d'eux, le survivant Simon Srebnik. Lent panoramique à droite suivant la barque au fil de l'eau.

#### **Plan 2, page 24M**

Plan moyen de Simon Srebnik, dans la barque. La campagne de Chelmno défile sur la gauche, derrière lui : prairies, arbres, mais aussi larges ouvertures vers le ciel. Sur la rive, à gauche, on voit un homme assis qui nous regarde puis détourne la tête à droite.

Travelling avant sur le visage de Srebnik. Voix off des paysans polonais. Chant de Srebnik.

#### **Plan 3, page 24B**

Plan moyen. Srebnik marche sur un chemin, dans la forêt de Chelmno. Le plan s'achève sur le regard intense du rescapé.

#### **Plan 4, page 24B**

Plan d'ensemble. Panoramique à gauche sur le lieu des fosses. Chants d'oiseaux. Voix off de Srebnik.

#### **Plan 5, page 25H**

Suite du plan 3. Srebnik parle des bûchers, des fours, des flammes. Première intervention de Lanzmann à propos des flammes qui s'élevaient « jusqu'au ciel ».

#### **Plan 6, page 25M**

Plan moyen. Srebnik marche le long des fosses, filmé par la caméra portée, à côté de lui, en arrière à gauche. Lanzmann lui-même est visible brièvement, à la limite du champ, à droite, derrière Srebnik.

**Plan 7, page 25B**

Plan d'ensemble. Srebnik marche le long des fosses. Sa voix, sur son image éloignée, parle des brasiers et du silence : « Personne ne criait. Chacun faisait son travail ».

**Plan 8, page 26H**

Plan d'ensemble des bords de la Ner avec l'église de Chelmno et la campagne polonaise, panoramique à gauche : pâturage, vache, chant des oiseaux. La barque du plan 1 redescend la rivière. Srebnik chante le chant allemand du retour. Bruits d'eau de la rame. Voix polonaises off faisant le raccord avec le plan suivant.

**Plan 9, page 26B**

Plan rapproché d'un paysan de Chelmno. « On parle encore, en famille, de cette histoire ».

**Plan 10, page 27**

Gros plan, en Israël, du visage du second survivant de Chelmno, Michaël Podchlebnik. Il dit que ce n'est pas bien de parler de tout cela. Il remercie Dieu d'oublier. Il vit. Il sourit.

**Plan 11, page 28H**

Gros plan, en Israël, du visage de Hannah Zaïdl, fille d'un survivant de Vilna. Elle parle en hébreu, sans traduction, pendant une quarantaine de secondes, de la difficulté de dire et d'entendre, pour son père et pour elle. Elle prend une cigarette.

Panoramique passant du visage de la fille au visage du père Motke Zaïdl.

**Plan 12, page 28B**

Plan d'ensemble de la forêt de Ben Shemen, en Israël. Panoramique à droite. Pierre dressée, fumée de feu de broussailles. Voix de Motke Zaïdl et Itzhak Dugin, survivants de Vilna. Ils parlent des fosses et des bûchers dans la forêt Ponari qui ressemble à la forêt de Ben Shemen.

**Plan 13, 28B**

Plan rapproché des deux survivants qui évoquent les forêts de Lituanie et les forêts d'Israël. Hautes flammes et fumée, en arrière plan, à droite.

**Plan 14, pages 29H et 29M**

Plan d'ensemble de la forêt de Sobibór. Panoramique à droite. Trois personnages marchent dans la forêt. Jan Piworski et l'interprète répondent à une question de Lanzmann sur la chasse aux animaux et aux hommes dans cette forêt.

**Plan 15, page 29B**

Plan rapproché des personnages marchant dans la forêt.

**Plan 16, page 29B**

Plan d'ensemble de la forêt, plein écran, sans ciel. Panoramique à gauche : « *c'est le charme de nos forêts, ce silence, cette beauté* ».

**Plan 17, page 29B**

Plan général de la forêt où marchent les trois personnages. Travelling arrière. Voix en son de cinéma, qu'on entend toujours, malgré l'éloignement des personnages : la chasse aux Juifs, les fosses, l'effacement des traces.

**Plan 18, page 30M**

Plan d'ensemble d'un rideau d'arbres, panoramique à gauche : « On ne pouvait deviner que ces arbres cachaient le secret d'un camp d'extermination ».

**Plan 19, page 30B**

Gros plan du visage de Michaël Podchlebnik, en Israël. Suite du plan 10. Klaxons et bruits de moteur de voiture. Il parle, les larmes aux yeux, des fosses, des cadavres, de celui de sa femme, de ceux de ses enfants.

**Plan 20, page 31H**

Plan d'ensemble. Travelling sur un chemin de la forêt et des clairières de Chelmno, sur les lieux des fosses. Paysage d'hiver, enneigé : « C'était l'hiver de 1942 ».

**Plan 21, page 31M**

Plan d'ensemble sur les fosses et la neige. Travelling vers la gauche jusqu'à la fin des paroles de Podchlebnik et pendant le début des paroles de Motke Zaïdl et Itzhak Dugin : « J'ai reconnu toute ma famille ».

**Plan 22, page 31B**

Plan moyen, en Israël, en intérieur. Motke Zaïdl et sa fille, Itzhak Dugin. Panoramique à droite sur Dugin et, en haut de l'image, Hanna Zaïdl qui a toujours sa cigarette. Suite du plan 11. Le plan est très composé dans la disposition des personnages avec une coupe de fruits dans le champ. Travelling avant se rapprochant de Dugin.

**Plan 23, page 32H**

Gros plan du visage de Zaïdl sur la voix de Dugin qui parle encore des fosses.

**Plan 24, page 32M**

Gros plan de Dugin. Panoramique vertical en hauteur sur le visage d'Hanna Zaïdl.

**Plan 25, page 32B**

Plan d'ensemble de la forêt de Ben Shemen. Panoramique à gauche, sol, terre, pierres.

**Plan 26, page 33**

Plan moyen des survivants Dugin et Zaïdl. Suite du plan 13. Ils parlent des fosses et de l'effacement du crime. Bruit d'un avion qui passe. Travelling avant et gros plan sur Dugin.

Panoramique sur Zaïdl et gros plan sur lui. Voix de Dugin : désignation des corps comme des « marionnettes ».

**Plan 27, page 34H**

Plan fixe d'ensemble de la forêt. Fumées. Les deux personnages passent au fond du plan, marchant sur la droite. « Il faut absolument qu'il ne reste plus aucune trace ».

**Plan 28, page 34M**

Plan moyen de Richard Glazar à Bâle. Le personnage est dehors, sur le balcon d'une maison avec, à l'arrière plan, les images et la rumeur de la vie urbaine : pont sur le Rhin, voitures, car. Léger travelling avant. Gros plan de son visage.

Il parle des brasiers de Treblinka et du chant en yiddish d'un chanteur d'opéra.

**Plan 29, page 35M**

Plan d'ensemble de Treblinka, couvert de neige. Panoramique à droite, à hauteur de regard humain, sur près de 360°. Le monument commémoratif passe dans le champ. Glazar parle des flammes, des bûchers.

**Plan 30, page 35B**

Plan rapproché de Motke Zaïdl dans la forêt de Ben Shemen. Suite des plans 13 et 26. Panoramique à gauche, plan rapproché de Itzhak Dugin. Ils parlent des flammes et des bûchers de Ponari.

**Plan 31, page 36H**

Plan d'ensemble de la forêt de Chełmno. Panoramique à droite. Voix off de Srebnik qui parle des corps réduits en cendres, après leur combustion dans les brasiers.

**Plan 32, page 36M**

Plan moyen de Srebnik dans la forêt. Il parle de la fine poussière d'os. Il se penche et ramasse de la terre de Chełmno. Chants d'oiseaux.

**Plan 33, page 36M**

Plan d'ensemble sur la rivière Bug. Travelling filmé d'un bateau en marche : pont ferroviaire, la rive du Bug, le ciel, les nuages, les couleurs du soleil couchant. Voix de Srebnik qui parle des cendres qu'on jetait dans la Ner. Le plan se termine sur son chant de la première chanson polonaise.

## Éléments d'analyse de la séquence

L'extrait 1 commence et se termine sur la rivière Ner, sur les paysages de la Pologne, terre et eau, ciels et nuages, où s'enracine la Shoah. Nous sommes à proprement parler, embarqués dès les premières minutes du film. « J'aime, dit Kubrick, un départ en lenteur, un départ qui pénètre le spectateur dans sa chair » (*The Observer*, 4 décembre 1960). Dès le deuxième plan de *Shoah*, nous sommes en bateau, sur la lente rivière Ner. Cependant, à terre, passant dans le champ de la caméra, un homme nous regarde, assis sur la rive. Le film commence par un échange de regards, même si l'homme en question, détourne la tête. Cet aléatoire qui produit du sens fait partie du film et montre les limites du pouvoir de l'auteur sur un film comme *Shoah*. On revoit, d'ailleurs, l'homme des rives de la Ner, à droite du groupe des villageois, plus tard, devant l'église de Chelmno, dans l'extrait 4. Nous regardons et nous sommes regardés, même brièvement. Nous, c'est à dire le cinéaste, par les yeux duquel nous verrons les paysages de Pologne, comme, ailleurs dans le film, les paysages de la Ruhr ou de New York aujourd'hui, sur le récit de l'événement passé, replacé, ainsi, dans le présent. La bande-son elle-même souligne constamment la présence des bruits de la vie d'aujourd'hui, en hors champ, mais singulièrement présente.

Srebnik a quarante-sept ans et chante une complainte polonaise, accompagné par les bruits de la rame de l'homme qui conduit la barque, en remontant la Ner. Srebnik a treize ans et demi, au même endroit, exactement, avec la même chanson, près de trente-trois ans plus tôt.

Srebnik est dans la barque de Charon, vers l'enfer des morts ou bien il est Orphée tué par les SS mais survivant et de retour du pays des morts. Les personnages juifs de *Shoah* sont des revenants. La Shoah, rupture de l'histoire et origine d'un autre regard sur l'humanité peut s'exprimer par une mythologie originelle dont rend compte *Shoah* dès les premières minutes.

On peut souligner la beauté cinématographique du plan 2. La caméra est dans la barque en mouvement. Le personnage Srebnik paraît immobile et, en panoramique, c'est le paysage – eau, terre et ciel – qui défile derrière lui : « La terre qui tourne autour du présent immobile du rescapé <sup>56</sup> ».

Le dispositif du film est en place.

---

<sup>56</sup>. Carles Torner, *Regarder l'extrême, une pédagogie de la mémoire à partir du film de Claude Lanzmann*, thèse de doctorat en Sciences de l'Éducation, Université Paris VIII Saint-Denis, sous la direction de Guy Berger, 2000, 368 pages, page 166.



*Shoah* commence par la fin, par la disparition des corps retirés des fosses et réduits en cendres<sup>57</sup>. Les cendres étaient jetées dans la Ner. Le dernier plan de la séquence montre la surface de la rivière Bug qui coulait à proximité de Treblinka et de Sobibor, sous les derniers feux du soleil couchant. De même, dans l'extrait 6, le plan 12 s'achève sur la surface du lac des cendres, à Birkenau. La Ner, le Bug et le lac sont les sépultures des Juifs naufragés, comme dirait Primo Levi, à Chełmno, à Treblinka, à Sobibór, à Bełżec et à Birkenau. Le film devient le cénotaphe même des disparus sans tombeau. *Shoah* est une manifestation incomparable de l'attention et de la fidélité que nous devons aux morts.

Après l'eau, le feu, les brasiers, les bûchers sont les autres éléments de cette séquence.

Srebnik dit que les flammes des bûchers de la forêt de Chelmno « montaient jusqu'au ciel<sup>58</sup> » et Richard Glazar raconte le chant du chanteur d'opéra à Varsovie, Salve : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi nous as-Tu abandonnés ?<sup>59</sup> », dans une fantastique vision multicolore et infernale des brasiers démesurés de Treblinka.

Avant même l'apparition des premières images du film, on lit, comme il a été dit plus haut, que le premier personnage survivant, Simon Srebnik, a été sauvé grâce à un paysan polonais. Après l'air du folklore polonais chanté par Srebnik, les premières voix entendues dans le film sont des voix polonaises. Elles expriment l'émotion, l'empathie, la reconnaissance du meurtre : « Quand je l'ai réentendu chanter aujourd'hui, mon cœur a battu beaucoup plus fort<sup>60</sup> ». Les Polonais sont représentés les uns bouleversés et compatissants, les autres indifférents ou, il est vrai, dans la suite du film, pas franchement hostiles au crime accompli. Mais beaucoup de gens, de par le monde, seraient, sans doute, comme eux.

La séquence balance entre deux pays, la Pologne (et, évoquée par ses forêts et Vilna, la Lituanie) et Israël ; entre deux langages principaux, le polonais et l'hébreu. Les autres

---

<sup>57</sup>. On ne saurait trop insister sur le sens du plan 33, montrant la surface de la Ner, et sur la volonté des assassins de la Shoah d'anéantir les traces de leur crime et de sa mémoire, de faire disparaître les corps, de broyer les os, de disperser les cendres. Ce fut la tâche du *Standartenführer* Paul Blobel et du « Kommando 1005 » (voir Raul Hilberg, *La destruction des Juifs d'Europe*, Fayard, 1998, 1099 pages, pages 844 et 845). Au Tribunal de Nuremberg, l'action de faire disparaître les cadavres ne fut pas reprochée aux accusés, en absence de références juridiques sur cette question. On peut observer que cinquante-cinq ans plus tard, la Cour suprême du Chili a pu lever l'immunité parlementaire d'Augusto Pinochet en contournant la loi d'amnistie de 1978 sous le prétexte que l'anéantissement des corps et l'absence de traces des crimes empêchait de déclarer morts les disparus. « La figure juridique n'est donc pas celle d'homicides mais d'"enlèvements permanents" qui constituent des délits toujours actuels » (voir les articles de Christine Legrand, *Le Monde*, 10 août 2000). La disparition des corps des victimes de la Shoah est un crime contre les survivants qui empêche le travail du deuil et ulcère la mémoire de manière permanente.

<sup>58</sup> *Shoah, op. cit.*, page 25.

<sup>59</sup>. *Shoah, op. cit.*, page 35. Lanzmann, dans le plan 1 de l'Extrait 3, dit aussi que le « Créateur de l'univers n'est pas venu en aide aux Juifs de Grabow » (*Shoah, op. cit.*, page 125).

<sup>60</sup>. *Shoah, op. cit.*, page 24.

langues sont employées par des victimes, déchirées, déracinées. Srebnik et Glazar ne parlent ni polonais, ni yiddish, ni hébreu mais allemand.

Lanzmann laisse parler longtemps Hannah Zaïdl, en hébreu, un langage inconnu de la plupart des spectateurs, sans en donner la traduction. Nous la regardons sans la comprendre comme nous intégrons dans le vocabulaire le mot « Shoah » qui est, pour beaucoup d'entre nous, incompréhensible, pour nommer un événement incompréhensible.

Ce que dit Hanna Zaïdl est essentiel pour la définition de l'identité du film. Elle parle de son père : « Je l'ai questionné, encore questionné, toujours questionné <sup>61</sup> » et elle ajoute : « Il fallait vraiment que je lui arrache les détails et finalement, c'est lorsque M. Lanzmann est arrivé que j'ai entendu, je crois, l'histoire dans sa totalité <sup>62</sup> ».

L'opiniâtreté des questions de Lanzmann rejoint celle de Hanna Zaïdl questionnant son père. Mais c'est la venue du cinéaste qui provoque la parole qui dit les détails et permet d'exprimer l'histoire dans son bon ordre et sa totalité, pour la première fois.

Michaël Podchlebnik <sup>63</sup> est un des personnages de *Shoah* particulièrement inoubliable. Il parle de la difficulté de se souvenir et de la force de la vie. Il parle aussi de l'horreur de la situation dans laquelle il a été placé par les Allemands, contraint de déposer lui-même sa femme dans la fosse. Il exprime avec des mots d'une très grande limpidité et d'une très grande humanité une douleur et une inhumanité extrêmes. On trouve, quelquefois, sur le visage de Primo Levi, les traits sereins et tragiques du visage de Michaël Podchlebnik.

On pourrait s'interroger sur l'effet produit par la manière de traduire des collaboratrices de Lanzmann. La traductrice de Itzhak Dugin, Hanna et Motke Zaïdl traduit les paroles mot pour mot en disant « je », celle de Michaël Podchlebnik dit « il ». Peut-être cette dernière forme renforce-t-elle encore le caractère singulier de la douleur du personnage, son éloignement de toute expérience normale de vie et la difficulté de s'identifier avec un homme ayant subi une telle épreuve. Mais, en même temps, la manière de filmer en gros plan ce visage si intense le rapproche, tout de même, de nous.

Un aspect de la barbarie national-socialiste est aussi exprimé très fortement et très clairement par Motke Zaïdl et Itzhak Dugin : la chosification des corps « Il s'agissait de *Figuren*, c'est-à-dire de marionnettes, de poupées, ou de *Schmattes*, c'est-à-dire de chiffons <sup>64</sup> ».

---

<sup>61</sup>. *Shoah*, *op. cit.*, page 28.

<sup>62</sup>. *Shoah*, *op. cit.*, page 28. Le texte du livre est un peu différent de ce que dit exactement la traductrice, de manière un peu embrouillée.

<sup>63</sup>. Le prénom Mordechaï indiqué dans les sous-titres du film doit être corrigé en Michaël, comme on le lit dans l'édition Gallimard, coll. « Folio » de *Shoah*.

<sup>64</sup>. *Shoah*, *op. cit.*, page 33.

Enfin, l'extrait 1 met en place un autre dispositif de *Shoah*, l'intégration dans notre réalité présente. Les récits s'enracinent dans la vie d'aujourd'hui, en particulier par ses manifestations sonores de cris d'animaux ou de bruits de voitures. Lanzmann pouvait constamment interroger Glazar à l'intérieur de l'appartement de Bâle. Mais en plaçant, dans certains plans, son personnage dehors, avec en arrière plan la vie de la cité, Lanzmann fait basculer Treblinka dans le présent des paroles de Glazar et dans notre présent, en surimpression.

### **Proposition de thèmes pour l'étude de la séquence**

- Le visage de Michaël Podchebnik.
- La forêt, l'eau et le feu, lieu et moyen de la disparition.
- La chosification des corps.
- L'anéantissement des corps.
- Les lieux et la mémoire.

## **Extrait 2 - Les chambres à gaz de Treblinka et d'Auschwitz**

27 minutes 15 secondes

### **Description plan par plan**

#### **Plan 1, page 81H**

Plan d'ensemble. Car vidéo devant la façade d'un immeuble. Travelling avant sur le toit du car. Chants d'oiseaux. Bruit de moteur. Une voiture passe dans le champ. Mouvement d'une antenne sur le toit du car. Voix de Lanzmann et de Suchomel.

#### **Plan 2, page 81M**

Plan rapproché du toit du car et de l'antenne.

#### **Plan 3, page 81B**

Plan rapproché dans le car. Écrans vidéo. Léger travelling arrière. Deux techniciens.

#### **Plan 4, page 82**

Image vidéo. Plan moyen fixe de Lanzmann et Suchomel, assis. Suchomel parle de son arrivée à Treblinka.

#### **Plan 5, page 83M**

Image cinéma. Plan moyen dans le car, les deux techniciens. Suite du plan 3. Voix de Suchomel à propos des trains venant de Kielce.

#### **Plan 6, page 83M**

Image vidéo. Plan moyen de Lanzmann et Suchomel. Suite du plan 4. Panoramique à droite vers une carte de Treblinka, accrochée au mur. Suchomel montre sur la carte avec la pointe d'un bâton (plus précisément d'une canne à pêche) les lieux dont il parle. La caméra va de la carte à Suchomel puis à Lanzmann. Suchomel se lève et montre la carte avec la main. Lanzmann fait lui-même un geste de la main vers la carte.

#### **Plan 7, page 84**

Plan rapproché de la carte. Suchomel montre à nouveau la carte avec le bâton. Panoramique de la carte vers les deux personnages. On retrouve Lanzmann et Suchomel dans la configuration du plan 4.

#### **Plan 8, page 84B**

Image cinéma. Plan moyen dans le car. Les deux techniciens du plan 5. L'un d'eux fait des réglages sur les écrans vidéo.

**Plan 9, page 85H**

Plan général de Treblinka, filmé en hauteur. Suchomel dit : « Stadie nous a montré le camp, en long et en large ». Panoramique à gauche sur près de 360°. Les pierres levées commémoratives. On voit l'ombre portée du monument sur lequel se trouve la caméra et deux cameramen dont les ombres sont visibles à l'écran.

**Plan 10, page 85B**

Image vidéo. Gros plan de Suchomel qui parle des fosses de Treblinka. Panoramique sur la carte où Suchomel précise ses indications en montrant avec le bâton, puis retour au personnage lui-même.

**Plan 11, page 86M**

Image cinéma. Plan d'ensemble d'un train noir, à vapeur, arrivant sur les spectateurs et passant à leur gauche. La caméra est sur le quai, dans l'axe de la direction du train. Brouillard, fumée, phares et bruit du train. Suchomel parle de la décision de vider le ghetto de Varsovie.

**Plan 12, page 86B**

Plan d'ensemble de la rampe de Treblinka. Léger et lent travelling avant.

Suchomel parle des femmes qui se suicident.

**Plan 13, page 87H**

Plan moyen de la rampe dans le silence.

**Plan 14, page 87M**

Plan moyen dans le car vidéo. Les deux techniciens. Suchomel parle de l'arrivée de Wirth.

**Plan 15, page 87B, 88, 89H**

Image vidéo. Gros plan de la carte. Panoramique à gauche sur Suchomel, retour sur la carte que Suchomel montre avec le bâton, retour sur Suchomel en gros plan. Mêmes mouvements de caméra de Suchomel vers la carte encore par deux fois. Il parle des Allemands qui devaient mettre, eux aussi, « la main à la pâte ».

**Plan 16, page 89M**

Gros plan de l'état actuel du mur des exécutions au bloc 11 du camp d'Auschwitz I. Travelling arrière. La cour du bloc 11. La neige tombe. La porte de la cour ouverte, les pavés mouillés de la rue du camp devant la cour. Filip Müller parle de son arrivée au Crématorium du Stammlager.

**Plan 17, pages 89B et 90**

Un plan de plus de quatre minutes.

Plan d'ensemble de Auschwitz I. Travelling avant dans le camp, sur le chemin que décrit Müller pour aller du bloc 11 au Crématorium. La neige ne tombe plus. Mais on voit des traces de neige tombée sur le sol du chemin. Entrée dans le Crématorium par une porte se trouvant à l'arrière, description par la caméra du parcours de Müller à l'intérieur du Crématorium, les fours actuels, le lieu de l'ancienne chambre à gaz, une ouverture dans le plafond, vers le ciel, figurant les anciennes ouvertures de déversement du Zyklon B. Puis la caméra revient dans le secteur des fours.

**Plan 18, pages 91 et 92H**

Plan moyen de Müller, assis sur un canapé, devant une fenêtre. Léger travelling avant. Il parle de sa première arrivée dans la salle des fours de crémation et d'une panne des fours.

**Plan 19, page 92H**

Plan fixe général de l'état actuel du Crématorium I, vu de l'extérieur. Müller parle de l'arrêt des fours à la suite de la panne.

**Plan 20, page 92M**

Plan d'ensemble de la campagne de Birkenau. Panoramique à gauche : maisons, pylônes électriques, champs cultivés. L'entrée de Birkenau au toit enneigé paraît dans le champ, vue par la gauche, au fond du plan. Travelling avant. Müller parle des fosses de Birkenau.

**Plan 21, page 92B**

Plan d'ensemble fixe de la campagne polonaise enneigée, la nuit. Pleine lune d'hiver, arbres, bruits de nuit (cris d'oiseaux).

**Plan 22, page 93H**

Plan d'ensemble sur Birkenau enneigé. Panoramique à droite sur le bois de bouleaux et le lac des cendres. Müller parle de l'eau qui remontait dans les fosses.

**Plan 23, page 93M**

Plan moyen de Müller, assis sur le canapé. Il parle du travail dans les fosses.

**Plan 24, page 93B et 94H**

Plan d'ensemble de Birkenau sous la neige avec des arbres dénudés. Ruines du Crématorium II. Travelling avant sur le panneau installé par le musée reproduisant un plan du Crématorium avec une photographie du Crématorium prise par les Allemands après sa construction. Müller parle de la construction des crématoriums de Birkenau.

**Éléments d'analyse de la séquence**

Il faut souligner la grande originalité du film de présenter non seulement la mémoire des victimes et celle des témoins polonais mais aussi la mémoire des Allemands. On a, à peu près jamais, entendu le témoignage d'un SS *Unterscharführer* (Sergent) ayant participé aux massacres, d'autant plus qu'on sait que Franz Suchomel était déjà dans les équipes d'assassins de l'opération T4 d'euthanasie des malades mentaux et des handicapés et que la séquence est filmée dans un hôtel de Braunau- sur-Inn, en Autriche, la ville natale d'Adolf Hitler.

« Monsieur Suchomel, nous ne parlons pas de vous, mais seulement de Treblinka car votre témoignage est capital (...).

Mais ne citez pas mon nom.

Non, non, je vous l'ai promis<sup>65</sup> ».

Il y a toujours des spectateurs pour s'émouvoir de cette tromperie. Mais il faut bien comprendre que le prix d'un témoignage aussi important que celui d'un SS de Treblinka est cette entorse aux règles du jeu habituellement observées entre gens de bonne société. On peut s'inquiéter, au début de l'entretien pour la santé du cœur de Suchomel. Mais on est vite rassuré. Le cœur de l'ancien SS est capable de supporter beaucoup de récits pourtant insupportables. Il a pleuré à Treblinka, « comme une vieille femme<sup>66</sup> », mais il ne pleure plus, aujourd'hui.

Avec Filip Müller, appelé par son prénom, Lanzmann est plein de sollicitude. Il faut encore souligner le timbre de la voix de Müller, sa résonance qui donne à ses paroles une force peu commune. Müller est seul avec sa mémoire, toujours filmé en plan rapproché ou gros plan. Lanzmann n'est jamais dans le champ.

On pourra souligner la précision technique des témoignages contenus dans cet extrait. La carte de Treblinka a un rôle essentiel dans l'entretien de Lanzmann avec Suchomel qui s'y réfère constamment. Müller indique les dimensions des vestiaires, le nombre des fours et précise même leur fonctionnement. On peut lire le témoignage de Müller dans *Shoah*, un plan d'Auschwitz ou des crématoriums sous les yeux. Même le problème des « ventilateurs<sup>67</sup> » que demande de préciser Lanzmann peut être étudié, comme on l'a vu dans la première partie, par les spécialistes sur les plans des fours de la Topf. L'eau et la boue qui envahissent les fosses dont parle aussi Müller (plan 22) rappellent que Birkenau est construit sur une zone marécageuse et que les drainages ont été parmi les premiers très durs travaux imposés aux

---

<sup>65</sup>. *Shoah*, op. cit., page 84

<sup>66</sup>. *Shoah*, op. cit., page 85.

<sup>67</sup>. *Shoah*, op. cit., page 92.

déportés<sup>68</sup>. Suchomel n'est pas moins précis sur la topographie de Treblinka ou le nombre des chambres à gaz et leur fonctionnement. Observons par exemple qu'il dit « Le Zyklon, c'est Auschwitz<sup>69</sup> » et que ceux qui ont travaillé sur cette question depuis la réalisation de *Shoah* réservent le Zyklon massivement utilisé à des fins criminelles, en effet, à Auschwitz.

Enfin, il faut souligner la manière de filmer Treblinka et Auschwitz.

Le panoramique du plan 9 décrit le camp vu de la chambre à gaz. Le soleil matinal, bas sur l'horizon, allonge les ombres et donne un relief saisissant à ce lieu unique. On a remarqué que l'ombre du monument où se trouve la caméra passe dans le champ ainsi que l'ombre des cinéastes. Il y a quelques films où la présence de la caméra est soulignée, soit vue directement ou dans un reflet, soit en discrète ombre portée<sup>70</sup>. La question essentielle du cinématographe : « qui regarde ? » se trouve ainsi posée. Même si cette ombre n'est pas voulue à l'origine, dans la mise en scène générale de *Shoah*, elle donne au plan une force particulière par le rappel déjà remarqué des relations entre les lieux de la mémoire la plus tragique, le cinéaste et le spectateur. Mais aussi, plus généralement, entre le spectateur et le cinéma. Le cinéma est un art qui se fait par l'intermédiaire d'une machine et du montage des images. L'émotion est produite par un dispositif. Il est utile et honnête de le rappeler dans un film qui génère une aussi puissante émotion que *Shoah*.

Les paroles de Müller sont accompagnées par un travelling de longueur exceptionnelle. Nous suivons très exactement le chemin à travers les rues du camp et les portes de barbelés, nous entrons dans les bâtiments dont parle Müller. C'est une manifestation de l'acharnement à savoir du cinéaste de *Shoah*. Il fouille dans ce qui demeure aujourd'hui du Stammlager Auschwitz I. Il montre la vérité même dans les reconstitutions pas toujours fidèles et adroites réalisées après la guerre<sup>71</sup>, sur les paroles hors champ de Filip Müller.

Le premier plan cinématographique de Birkenau est là aussi pour nous rappeler l'inscription du camp dans une réalité. On montrait rarement, comme l'a fait Lanzmann, le contrechamp de la porte principale du camp, la campagne polonaise très proche, les maisons, les jardins

---

<sup>68</sup>. La conservation du site vise, depuis le début des années 2010, à reprendre les drainages. En effet, les caves du Zentral Sauna étaient souvent inondées comme l'étaient, en hiver, les ruines des chambres à gaz elles-mêmes, dans les anciens sous-sols des Crématoriums II et III. Voir, par exemple, dans *Shoah*, le plan du plafond effondré enneigé de la salle de déshabillage du Crématorium II, illustrant une intervention de Filip Müller, (*Shoah*, op. cit., p.178.

<sup>69</sup>. *Shoah*, page 87

<sup>70</sup>. Par exemple Dziga Vertov *L'homme à la caméra* (1929), Douglas Sirk *Written on the wind* (1956), Michael Snow *Région centrale* (1971) ou Agnès Varda *Les glaneurs et la glaneuse* (2000).

<sup>71</sup>. Aux archives d'Auschwitz, les photographies prises de l'état du camp en 1945 permettent de constater les reconstructions réalisées depuis, voire les modifications de certains bâtiments comme, par exemple, la façade nord-ouest du Crématorium I. Et Birkenau a beaucoup évolué par rapport au camp, moins bien entretenu, montré dans *Shoah*.



cultivés<sup>72</sup>. À Auschwitz II Birkenau, le regard du cinéaste sur le lac des cendres, sur les ruines des crématoriums est de même nature que son regard sur le camp principal. On reverra cette précision et cette captation du réel d'Auschwitz par le cinéma dans les autres séquences.

Enfin, on pourra remarquer la place de la caméra pour filmer le train du plan 11. Auguste et Louis Lumière avaient instinctivement choisi cette même place qui est, en effet, la meilleure pour produire cette impression primordiale de réel qui avait fait si peur, dit-on, aux spectateurs<sup>73</sup>.

### **Proposition de thèmes pour l'étude de la séquence**

- Les attitudes du cinéaste face à l'ancien SS et face à l'ancien déporté.
- Panoramiques et travellings comme figures de langage de cinéma.
- La voix de Filip Müller.
- La neige, la nuit et la nature à Auschwitz.
- Étude d'une carte d'Auschwitz I et Auschwitz II et des images de Lanzmann.

---

<sup>72</sup>. On peut rappeler, dans le même ordre d'idées, que l'ancienne Kommandantur SS de Birkenau est aujourd'hui l'église paroissiale de Brzezinka dont les croix dominant l'ancienne entrée du camp ou que les lieux de la première chambre à gaz de Birkenau, de ses bûchers et de ses fosses, au nord du camp, au-delà de l'actuel secteur BIII « Mexique » sont occupés par des lotissements avec villas et jardins, sur le côté nord de l'actuelle rue Leśna, à la hauteur des numéros 20, précisément.

<sup>73</sup>. On pourrait aussi évoquer, à côté du plan de Lanzmann, le deuxième plan du train dans *La nuit du chasseur* de Charles Laughton (1955). La machine, monstrueuse et inexorable, roule vers nous, dans la nuit, et permet l'arrivée d'une des plus magnifiques incarnations du mal au cinéma, Robert Mitchum en faux prophète.

## Extrait 3 - Polonais de Grabow

19 minutes 41 secondes

### Description plan par plan

#### Plan 1, page 124 et 125

Plan d'ensemble fixe de la place devant l'ancienne synagogue de Grabów. La synagogue dans le fond à gauche. Au premier plan à droite, Lanzmann, debout, lit, dans un livre, une lettre du rabbin Jacob Schulmann sur le massacre des Juifs de Grabów. Son direct. Un couple passe au fond du plan. Piéton, vélomoteur, bicyclette venue du fond du plan et passant sur la droite de Lanzmann pendant la lecture, bruit des sabots d'un cheval faisant le raccord avec le plan suivant.

#### Plan 2, page 125M

Plan d'ensemble, rue de Grabów ensoleillée en contre-jour, passage d'une charrette à cheval, enfants jouant en sautant sur le trottoir de gauche.

#### Plan 3, page 125M

Plan d'ensemble. Maisons de Grabów, trottoirs pavés.

#### Plan 4, page 125M

Plan d'ensemble. Trois hommes assis sur un banc devant une maison.

#### Plan 5, page 125M

Plan d'ensemble. Femme debout sur le seuil d'une maison.

#### Plan 6, page 125M

Plan d'ensemble. Maison et femme derrière ses rideaux.

#### Plan 7, page 125M

Plan moyen. Une autre maison et une autre femme derrière ses rideaux. On entend le chant d'un coq.

#### Plan 8, page 125M

Plan rapproché d'une autre femme encore derrière ses rideaux. On entend les pas d'un cheval.

#### Plan 9, page 125B

Plan d'ensemble de la synagogue de Grabów. Travelling avant sur la synagogue et sur la pancarte *Meble* se trouvant aujourd'hui sur son fronton. On entend le bruit des sabots d'un

cheval. « Il y avait beaucoup de Juifs, ici, à Grabów ? » Premières paroles des femmes du plan suivant en voix off.

**Plan 10, page 125B**

Plan moyen d'une femme. Lanzmann en amorce à gauche. Panoramique sur la droite sur une femme en fichu rouge qui apparaît en plan rapproché, puis panoramique à gauche et travelling arrière qui place les deux femmes et Lanzmann dans le champ. Une charrette, tirée par un cheval, passe entre la caméra et les personnages. « Est-ce que Madame se souvient du rabbin de la synagogue ? »

**Plan 11, page 126H**

Plan d'ensemble de l'ancienne synagogue. Chargement de meubles dans une charrette.

**Plan 12, page 126H**

Plan d'ensemble d'une rue de Grabów. Travelling avant en voiture.

**Plan 13, page 126M et 127M**

Plan moyen. Devant une maison de Grabów, un homme assis sur le seuil, une femme debout, Lanzmann appuyé sur le montant de la porte et la traductrice, une cigarette à la main. Le vent agite une branche, en haut à gauche de l'écran et on voit le reflet des feuillages secoués par le vent dans la vitre de la porte. Une femme en manteau bleu entre dans le champ puis sort. Variation de lumière par le passage d'un nuage. Lanzmann demande où étaient les maisons juives de Grabów. Travelling avant sur l'homme.

**Plan 14, page 127B**

Plan rapproché de la femme et panoramique vertical en bas sur l'homme.

« Monsieur a quel âge ? »

**Plan 15, page 127B**

Plan rapproché de la femme comme au début du plan 14. « Ils se souviennent de la déportation des Juifs de Grabów ? »

**Plan 16, page 128H**

Plan rapproché de l'homme. « On groupait les Juifs là où il y a maintenant un restaurant ».

**Plan 17, page 128M**

Plan rapproché de la femme. L'homme parle de l'or des Juifs.

**Plan 18, page 128M**

Plan rapproché de l'homme « Ils avaient aussi de très beaux chandeliers ».

**Plan 19, page 128M**

Plan d'ensemble de l'ancienne synagogue. Passage d'une charrette, vers la droite.

**Plan 20, page 128B**

Plan moyen d'un homme à casquette. Derrière, l'animation d'une rue de Grabów : charrette, chevaux, voiture, moto.

**Plan 21, page 128B et 129H**

Plan d'ensemble de la maison du plan 6. Passage d'une charrette et d'une voiture. Paroles off de l'homme à la casquette « Les jeunes essayaient de se sauver, les Allemands les récupéraient ».

**Plan 22, page 129H**

Plan moyen. Femme derrière ses rideaux.

**Plan 23, page 129H**

Plan moyen. Une autre femme derrière ses rideaux.

**Plan 24, page 129H**

Plan moyen. Une autre femme encore derrière ses rideaux. Le rideau retombe. Dans la même maison, à gauche, une autre femme est, elle aussi, derrière ses rideaux et observe sans doute les cinéastes. Un enfant passe, puis une femme. Voix off de l'homme à la casquette : « On les a enfermés à l'église polonaise, ici, à Grabów, et on les a transportés à Chelmno ».

**Plan 24, page 129M**

Plan de l'église de Grabów puis panoramique à gauche. La rue. Travelling avant sur la rue. On voit, au fond, la synagogue. Une femme marche vers nous, sur le trottoir, à gauche.

**Plan 26, page 129M**

Plan moyen, devant la maison du plan 13. Mêmes personnages. « Ils jetaient les enfants sur les camions ».

**Plan 27, page 129B**

Plan rapproché : l'homme au chapeau et la traductrice. Travelling avant sur l'homme : « Est-ce que les Polonais savaient que les Juifs seraient gazés à Chelmno ? »

**Plan 28, page 129B**

Panoramique à gauche sur une rue de Grabów : chevaux, vélo, charrette, maison, le moulin.

**Plan 29, page 130H**

Plan rapproché d'un homme. Les Polonais « ont tout vu ».

**Plan 30, page 130H**

Plan moyen de la rue, devant le moulin. Charrettes et chevaux. On entend le bruit des sabots d'un cheval.

**Plan 31, page 130H**

Suite du plan 29. « Les Juifs étaient des tanneurs, des commerçants ».

**Plan 32, page 130M**

Panoramique en plan moyen suivant un homme passant à gauche, sur une charrette, devant le moulin.

**Plan 33, page 130M et B**

Plan rapproché de l'homme à la casquette du plan 20. Les Juifs « n'étaient pas jolis ».

**Plan 34, page 130B et 131**

Plan moyen d'un groupe de femmes. À gauche la traductrice et Lanzmann, de dos. Panoramique à droite sur deux des femmes. Travelling avant sur une femme en chandail rouge. « Les Polonais aimaient les petites Juives ». Panoramique à gauche. Deux des femmes dans le champ : « Des femmes si belles ». Travelling avant sur la femme en chandail rouge : « Elles étaient riches ».

**Plan 35, page 132H**

Plan rapproché de l'homme à la casquette du plan 33 : « Toute l'industrie était aux mains des Juifs et des Allemands ».

**Plan 36, page 132M**

Plan moyen de deux hommes déchargeant des sacs devant le moulin.

**Plan 37, page 132**

Suite du plan 33. L'homme à la casquette et, derrière lui, la perspective de la rue : « Est-ce que la vie était plus gaie à Grabów quand il y avait les Juifs ? ».

**Plan 38, page 132B et 133 H**

Plan fixe devant une maison de Grabów avec un arbre en amorce, à gauche. Lanzmann appuyé contre le mur, à gauche de la porte où se tiennent un enfant et deux femmes, l'une tenant un ballon dans ses mains : « Ce sont ses enfants qui sont les plus instruits dans tout le village ».

**Plan 39, page 133M**

Plan rapproché de la femme, sur le seuil de la maison. Les Juifs qui vivaient dans cette maison « avaient une boucherie ».

**Plan 40, page 133B**

Suite du plan 37 de l'homme à la casquette. « Qu'est-ce qu'il pense du fait qu'on les a gazés dans des camions ? ».

**Plan 41, Page 134H**

Plan moyen en légère plongée d'un groupe d'hommes, dans la rue, regardant la scène.

**Plan 42, page 134H**

Suite du plan 40 de l'homme à la casquette : « Si les Juifs étaient partis tout seuls en Israël (...) peut-être on aurait été contents ».

**Plan 43, page 134M**

Suite du plan 31. Plan rapproché de l'homme : « Il y avait de très belles Juives ».

**Plan 44, page 134B**

Suite du plan 34. Deux femmes en plan moyen. Travelling arrière plaçant trois femmes dans le champ. La femme au chandail rouge du plan 34 dit qu'« elle est très bien maintenant ».

**Plan 45, page 135H**

Suite du plan 27. Plan rapproché de l'homme au chapeau, devant sa maison : « Il regrette les Juifs ».

**Plan 46, page 135M**

Plan moyen de la femme, sur le pas de la porte et rentrant dans la maison. « C'étaient de bons Juifs dit Madame ».

**Plan 47, page 135M**

Plan moyen dans une rue de Grabów, en hiver. Une charrette et la neige accumulée sur les bords de la rue. Panoramique à gauche vers un plan d'ensemble de la rue avec des passants et des charrettes. Puis on voit la place, les maisons, les arbres. Léger travelling arrière sur la fin du panoramique. Les rumeurs du village s'affaiblissent peu à peu.

### **Éléments d'analyse de la séquence**

La séquence raconte l'arrivée du cinéaste à Grabów. L'inscription du passé dans la réalité d'aujourd'hui est, ici, particulièrement forte.

Devant la synagogue, Lanzmann lit une lettre de l'ancien rabbin de Grabów, publiée par Léon Poliakov dans *Le bréviaire de la haine*. La prise du son est directe. Apparemment les villageois peuvent passer dans le champ comme ils l'entendent. Il y a ici la même prise de risque qu'on verra devant l'église de Chełmno, dans l'extrait suivant, en acceptant l'aléatoire qui peut ruiner l'ordonnance de la mise en scène et le déroulement de la prise. Ainsi lorsque passe un homme à vélo, le bruit produit couvre en partie la voix de Lanzmann. Et la scène

prend alors une terrible force symbolique à propos de la mémoire des habitants du village. Le plan 25 confronte, dans le même plan, l'église catholique et la synagogue, situées dans la même rue. Comme au cours de l'extrait 4, devant l'église de Chelmno, les images parlent très clairement avec une puissance cinématographique incomparable du regard des catholiques sur l'extermination des Juifs.

Pendant la scène devant l'ancienne maison juive, une passante entre intempestivement dans le champ au moment où, précisément, une variation de lumière vient rappeler qu'on est dans un cinéma du réel soumis à l'aléatoire. C'est aussi une façon de rappeler constamment le hors champ que l'on voit d'ailleurs dans le champ lui-même, par le reflet des arbres de la place dans la vitre de la porte.

La séquence insiste particulièrement sur l'attention des femmes derrière leurs rideaux. C'est tout un peuple qui regarde aujourd'hui, comme hier. Tout s'est passé sous leurs yeux. Les témoins sont à leurs fenêtres. Il y a une lecture possible de cette scène comme celle de l'arrivée d'une sorte de justicier dans un village où l'on aurait quelque chose à se reprocher, à entendre les réponses calmement antisémites qui sont faites au cinéaste, dans cet extrait.

Les plans des maisons, des habitants derrière leurs rideaux pourraient se trouver au début d'un western classique. Lanzmann en *High Plains Drifter*<sup>74</sup> de Clint Eastwood...

Il y a même, dans les réponses d'une femme et d'un homme à propos des Polonais qui aimaient tant les belles Juives, le seul passage de *Shoah* où l'on pourrait, tristement, sourire (plan 34 et plan 43).

Pourtant Grabów est un village tranquille. On entend le chant du coq et les sabots des chevaux. Le deuxième plan est d'une très grande beauté, sur une rue de Grabów. Le regard s'attache particulièrement à un groupe d'enfants, sur le trottoir de gauche, qui jouent dans l'innocence et la douceur du soleil couchant. Et l'on demeure impressionné, dans le dernier plan de l'extrait, par la quiétude et le silence du village, sous la neige, en hiver.

### **Proposition de thèmes pour l'étude de la séquence**

- Les rapports entre le présent et le passé dans cet extrait.
- La mémoire des habitants de Grabow à propos de Juifs.
- L'aléatoire dans la mise en scène de Lanzmann.

---

<sup>74</sup>. *L'Homme des hautes plaines* (1973).

- La présentation des villageois par Lanzmann.

## **Extrait 4 - Polonais de Chelmno**

17 minutes

### **Description plan par plan**

#### **Plan 1, page 138B**

Plan moyen. Tribune de l'église de Chelmno. Un homme chante en s'accompagnant à l'harmonium. La foule des fidèles, à l'arrière plan, en bas, dans l'église.

#### **Plan 2, page 138B**

Plan d'ensemble de l'église vue de la tribune. Les fidèles, la plupart sont de femmes, avec des fichus sur la tête.

#### **Plan 3, page 138B**

Plan moyen d'un prêtre, dans l'église.

#### **Plan 4, page 138B**

Plan moyen de la tribune avec le joueur chanteur comme au plan 1.

#### **Plan 5, page 138B**

Plan d'ensemble du paysage de l'église vue de la rive gauche de la Ner. Panoramique à droite. On entend toujours la musique religieuse, assourdie.

#### **Plan 6, pages 138B et 139H et 139M**

Plan d'ensemble devant l'église. Groupe d'une dizaine de villageois avec Srebnik. Travelling avant sur Srebnik quand les Polonais parlent de lui.

#### **Plan 7, pages 139B, 140, 141H**

Plan rapproché d'un homme puis panoramique à gauche faisant entrer des femmes dans le champ. Srebnik apparaît à l'image. Travelling avant sur Srebnik puis travelling arrière et plan d'ensemble. Lanzmann, hors champ, demande s'ils peuvent décrire en détail. Un personnage en chemise bleue, imperméable, chapeau et fumant une cigarette entre d'autorité dans le champ par la droite et parle. Le plan rassemble alors une vingtaine de personnes. Lanzmann : « Et tous savaient que c'était des camions de morts ? » Travelling avant sur Srebnik isolant un plus petit groupe de six Polonais autour de lui.

#### **Plan 8, page 141H**



Plan moyen d'un groupe de quatre hommes et femmes. On voit la foule des villageois, devant l'église, à l'arrière plan. « [Les Juifs] gémissaient, ils avaient faim ».

**Plan 9, page 141M**

Plan rapproché de Srebnik fumant une cigarette. Travelling arrière jusqu'à un plan d'ensemble de la foule puis travelling avant sur une femme à manteau rouge, puis à nouveau travelling arrière plaçant quatre femmes et l'homme dans le champ, puis panoramique sur Srebnik. « On ne pouvait pas parler à un Juif ». « Les Juifs appelaient Jésus, Marie et le Bon Dieu ».

**Plan 10, page 141B**

Plan d'ensemble de l'entrée de l'église avec la foule des fidèles. « Il y avait un dépôt où il y avait plein de valises ».

**Plan 11, page 142H**

Plan d'ensemble du groupe devant l'église, sortie de la procession. Travelling avant : prêtres, enfants de chœur, fillettes jetant des fleurs devant le Saint-Sacrement. On entend la sonnerie des cloches.

**Plan 12, page 142M**

Panoramique vertical, en bas en plan d'ensemble, de la croix du clocher de l'église vers le bas de l'église. Puis panoramique à droite : homme dans une charrette à côté de l'église, autres charrettes, chevaux, étang. Sonnerie des cloches.

**Plan 13, page 142M**

Plan d'ensemble du village, une place, des charrettes, l'église au fond. Sonnerie des cloches.

**Plan 14, page 142M**

Plan moyen de la procession, dans la campagne.

**Plan 15, page 142M**

Panoramique vertical, en plan d'ensemble, du bas de l'église vers le clocher. Travelling avant sur la croix. Résonance de la sonnerie des cloches.

**Plan 16, page 142M**

Plan d'ensemble des fidèles à genoux devant l'église, tournant le dos à la caméra.

**Plan 17, page 142M**

Plan d'ensemble du groupe à nouveau devant l'église, avec quelques nouveaux personnages. Lanzmann reparle des valises des Juifs.

**Plan 18, page 142B**

Même direction de la caméra avec raccord dans l'axe sur Srebnik en plan moyen. Travelling avant isolant Srebnik avec un autre personnage à côté de lui (Kantarowski, le chanteur dans la tribune du plan 1). Poursuite du travelling avant qui isole Srebnik en gros plan.

**Plan 19, page 143H**

Raccord dans l'axe avec un plan moyen plaçant à nouveau Kantarowski dans le champ à côté de Srebnik.

**Plan 20, pages 143M et 143B et 144**

Plan d'ensemble du groupe devant l'église. Kantarowski est derrière Srebnik puis passe au premier plan de la foule et intervient dans la conversation, cachant Srebnik à plusieurs reprises. « Les Juifs ont condamné à mort Christ » : travelling avant sur Kantarowski. « Que son sang retombe sur nos têtes et celles de nos fils » : travelling arrière, élargissement du plan pour retrouver un plan d'ensemble de la foule. Une femme s'avance au centre du plan : « [Pilate] a envoyé Barrabas ». Kantarowski, au premier plan à droite, fait le geste de se laver les mains. À la fin du plan, travelling avant sur le visage silencieux et grave de Srebnik. Affaiblissement progressif des voix des Polonais.

**Plan 21, page 144B**

Travelling arrière filmé d'une voiture partant de l'église et tournant sur la route à gauche. La fumée de l'échappement du véhicule apparaît dans le champ. Porte fermée de l'église, portail, la route de Chełmno avec l'église à droite. Le village s'éloigne. Deux piétons marchent, à droite. On est en hiver. La neige est amassée sur les bords de la route. On voit le panneau indicateur « Chełmno », à droite.

**Éléments d'analyse de la séquence**

C'est une des séquences les plus célèbres du film. La complexité de la mise en scène, la maîtrise des événements qui s'y déroulent, la difficulté d'interroger un groupe de personnes, aggravée encore par la nécessité d'une interprète, font de la scène un tour de force. Sans doute Lanzmann exerce-t-il une sorte de maïeutique car il sait bien, comme nous d'ailleurs au cours du film, qu'on gazait les gens à Chełmno. Ce qui est important ici, c'est de montrer comment tout un village reste fortement imprégné de la mémoire du crime que tout le monde, comme à Grabów dans la séquence précédente, a pu voir.

Le groupe varie en nombre selon les séquences. Des personnes vont et viennent, et certaines même s'imposent d'autorité dans le champ de la caméra, par le corps et la parole. Les travellings avant sur Srebrenica sont toujours très impressionnants, en particulier le dernier qui exprime avec une force incomparable l'abîme qui sépare les victimes des simples témoins du drame, encore aujourd'hui, alors qu'on est précisément, dans la seule scène de *Shoah* où l'on voit, dans le même plan, victime et témoins.

Les deux panoramiques sur l'église sont tout autant chargés de sens sur la présence d'une église catholique qui n'a pas su et pas voulu intervenir. L'image de la croix dominant la scène est, de ce point de vue, tout à fait éloquente. Sur la bande son, les sonneries des cloches accompagnent les images et montrent le bain religieux dans lequel vivait et vit la Pologne. On se souvient, aussi, qu'il arrivait, jadis, que la sonnerie des cloches soit perçue comme un appel au pogrom, en particulier au terme de la Semaine Sainte et de la commémoration de la mort du Christ. La sortie de la procession témoigne d'un catholicisme qui occupe l'espace public et qui a une grande influence sur les mentalités<sup>75</sup>.

La complexité de la scène est encore augmentée par l'ambiguïté des fillettes court-vêtues entourées d'hommes en soutanes, par l'apparition de l'or des objets du culte catholique alors qu'on vient de parler de l'or des Juifs, par les hésitations de la traductrice qui parle de *Juifs (Jidi)* alors que les Polonais parlent de *Youpins (Jidki)* ou par ce « on » indéterminé employé par les villageois pour désigner les Allemands ou les Polonais : « on les transportait dans la forêt<sup>76</sup> » et « on ne pouvait pas parler à un Juif<sup>77</sup> ».

Enfin, on notera sans peine dans les réponses à la seule et unique question de Lanzmann, dans tout le film, contenant un « pourquoi » (« À leur avis, pourquoi toute cette histoire est arrivée aux Juifs ?<sup>78</sup> ») les traces de l'histoire religieuse et de l'antijudaïsme dans les explications que donnent certains des participants à la scène de l'église pour l'assassinat de personnes qui étaient, tout de même, leurs compatriotes juifs<sup>79</sup>. On vérifie aussi que les Polonais de

---

<sup>75</sup>. On mesure cependant, au moins en France, l'évolution des connaissances. S'il s'agit de commenter le sens du geste de Kantarowski de se laver les mains, les professeurs constatent souvent que l'histoire et la légende de Ponce Pilate, Barabbas (Barrabas dans le livre *Shoah*), les Évangiles et la Passion du Christ ne figurent plus nécessairement dans la culture générale.

<sup>76</sup>. *Shoah, op. cit.*, page 140.

<sup>77</sup>. *Shoah, op. cit.*, page 141.

<sup>78</sup>. *Shoah, op. cit.*, page 143.

<sup>79</sup>. En particulier Kantarowski met dans la bouche d'un rabbin la vieille accusation chrétienne de la culpabilité des Juifs dans la mort du Christ, justifiant leurs souffrances d'aujourd'hui. Soixante ans après la Shoah, on peut encore entendre des personnes évoquer une responsabilité des victimes de la Shoah. Ces considérations stupéfiantes qui donnent aux SS le rôle d'exécuter une volonté divine ne font que confirmer les prémonitions de Lanzmann sur les recherches du *pourquoi* de la Shoah. L'inanité des réponses faites au *pourquoi* montre que la posture de Lanzmann réalisant *Shoah* est la seule possible : travailler à savoir comment la Shoah a pu être accomplie en refusant la question du *pourquoi* (ce qui n'empêche pas, bien évidemment, de faire de l'histoire et

Chełmno comme ceux de Grabów ne peuvent pas penser aux Juifs sans les imaginer tous possédant de l'or.

Enfin, la fumée qui s'échappe hors du véhicule du dernier plan est terrifiante. La voiture a tourné à gauche, et nous entraîne sur la route même suivie par les camions, vers la forêt<sup>80</sup>.

### **Proposition de thèmes pour l'étude de cette séquence**

- Le dispositif de mise en scène dans le lieu lui-même : l'espace devant l'église, la rue, les prés, les chemins, la campagne dans le voisinage de l'église.
- Les personnages : l'attitude et les paroles des témoins polonais, l'attitude du clergé polonais, les enfants de chœur, les attitudes et le visage de Simon Srebnik.
- La conduite de l'interview collective par Lanzmann.
- La complexité d'une mise en scène comportant une partie dirigée par Lanzmann mais aussi une partie aléatoire qui peut mettre en péril le dispositif du cinéaste.
- Les mouvements de caméra : manière de filmer l'église de Chełmno, le clocher, la croix ; manière de filmer les personnages : cadrage, travelling avant et arrière.
- Le son dans la séquence : la musique religieuse, la sonnerie des cloches, les voix et le sens des variations de l'intensité du son, toujours dans la diégèse du film (c'est à dire un son dont la source est toujours réelle, visible dans le champ).

---

de rechercher des causes politiques, historiques, intellectuelles, religieuses... de la Shoah. On trouvera le texte fondamental de Lanzmann *Hier ist kein Warum* dans *Au sujet de Shoah le film de Claude Lanzmann*, page 279).

<sup>80</sup>. On sait, aujourd'hui, que les camions étaient à l'arrêt lorsque les gazages étaient effectués. L'espace de mise à mort était organisé autour de deux lieux principaux : le château à Chełmno (Kulmhof) et le bois de Rzuchów (le camp de la forêt à 4 kilomètres du village). À partir de mars 1942, les victimes passaient leur dernière nuit enfermées dans un moulin du village de Zawadki-sur-Warta à 9 kilomètres de Chełmno. Les Juifs étaient, au matin, conduits au château de Kulmhof et assassinés par les gaz d'échappement dirigés dans la caisse d'un camion garé contre le château. Les corps étaient ensuite conduits dans le bois de Rzuchów pour y être brûlés. À partir du mois d'avril 1943, après la destruction du château par les SS, les Juifs étaient enfermés dans l'église de Chełmno. Des camions couverts venaient au matin les chercher pour les conduire dans le bois. Là, ils devaient se déshabiller puis monter dans un camion destiné à les conduire, selon les promesses des SS, vers les douches. Ils étaient alors assassinés par les gaz d'échappement avant que le camion ne transporte les corps vers les lieux de crémation.

[La source principale des précisions historiques sur les gazages à Kulmhof et ci-après à Treblinka (notes 88 et 90), est la thèse de Ayse Sila Cehreli, *Chełmno, Bełżec Sobibór, Treblinka. Politique génocidaire nazie et résistance juive dans les centres de mise à mort (novembre 1941-janvier 1945)*, 2007, Université Paris I - Panthéon Sorbonne.]

## **Extraits 5 - Le processus de la mise à mort à Treblinka**

34 minutes 29 secondes

### **Description plan par plan**

#### **Plan 1, page 153**

Plan d'ensemble du car vidéo. Travelling avant. Mouvements de l'antenne sur le toit. Une voiture passe devant le car. On entend la voix de Suchomel chanter une chanson de Treblinka sur les commandos qui partent au travail « braves et joyeux ».

#### **Plan 2, page 153B et 154H**

Plan moyen dans la voiture, avec les techniciens comme aux plans 3 ou 5 de l'extrait 2. Chant de Suchomel.

#### **Plan 3, page 154B**

Image vidéo. Gros plan de Suchomel pendant son deuxième chant « le pas ferme, regard sur le monde ».

#### **Plan 4, page 155H**

Image cinéma. Plan d'ensemble de la rivière Bug. Brume. Bruit de train. Panoramique à gauche. Pylônes. Le pont ferroviaire, déjà vu à la fin de l'extrait 1, plan 32, apparaît dans le champ. Passage d'un train à vapeur sur le pont et de ses nombreux wagons. Fumée, reflets dans la rivière.

#### **Plan 5, page 155H**

Plan moyen de trains filmés entre deux voies, un train arrêté à droite, l'autre, à gauche, roulant et s'enfonçant dans l'écran.

#### **Plan 6, pages 155M et 155B**

Image vidéo. Plan moyen. Lanzmann à gauche en amorce et Suchomel. À la fin du plan, Lanzmann se lève avec le bâton à la main et montre sur la carte : « J'aimerais que vous décriviez très précisément ».

**Plan 7, page 156H**

Plan d'ensemble d'un train à Malkinia, roulant vers la droite. Panneau indicateur du nom de la gare. Enfant avec cartable dans le dos, marchant sur le quai.

**Plan 8, page 156H**

Plan d'ensemble. Gare et train. Travelling avant sur l'écriteau « Treblinka » qui apparaît peu à peu à travers les branchages des arbres.

**Plan 9, page 156M**

Plan général du village de Treblinka. Troupeau d'oies. Panoramique sur la gauche : maisons, baraques, voies ferrées, wagons, gare. Cris des oies et cris d'autres oiseaux.

**Plan 10, pages 156M et 156B**

Plan d'ensemble de la rampe de Treblinka. Travelling avant puis panoramique à gauche vers le monument commémoratif, sur la colline. Suchomel explique : « Les autres wagons demeuraient en attente, avec les gens, à la gare de Treblinka ».

**Plan 11, pages 156B, 157 et 158M**

Image vidéo. Plan rapproché de la carte de Treblinka que Suchomel montre, avec le bâton. Panoramique sur Suchomel, retour à la carte. On voit bras, main et cigarette de Lanzmann en amorce. Pour encore quatre fois la caméra fait le parcours de Suchomel à la carte où ce dernier montre, avec le bâton, les lieux dont il parle.

**Plan 12, page 158B**

Image cinéma. Plan moyen de l'intérieur du car vidéo avec les deux techniciens : « En hiver, il peut faire très froid à Treblinka ».

**Plan 13, page 159**

Image vidéo. Plan moyen de Suchomel. Puis panoramique à gauche qui fait entrer Lanzmann dans le champ. Lanzmann a un geste de lassitude en soulevant ses lunettes. Puis, tourné vers la caméra, il évalue la largeur du boyau conduisant à la chambre à gaz par rapport à la pièce dans laquelle il se trouve. Panoramique ensuite sur Suchomel qui, seul dans le champ en plan moyen, montre la carte avec le bâton. Panoramique sur la carte, retour à Suchomel et à nouveau panoramique sur la carte : « Ici, ici, ici... ».

**Plan 14, page 160H**

Image cinéma. Plan d'ensemble de Treblinka. Panoramique à droite, vu de haut (sommet du monument commémoratif : position du plan 9 de l'extrait 2). Reflets du soleil. Suchomel décrit le « boyau » : « On ne pouvait voir au travers ».

**Plan 15, page 160M**

Plan d'ensemble sur Treblinka. Travelling avant en montant vers le monument commémoratif, à la place de la chambre à gaz.

**Plan 16, page 160M**

Image vidéo. Plan rapproché sur la carte. Panoramique à gauche sur Suchomel Lanzmann : « Le boyau était appelé le chemin du ciel, non ? ».

**Plan 17, pages 160B et 161M**

Plan moyen de Lanzmann et Suchomel. Panoramique à droite vers la carte, retour à Suchomel, panoramique encore vers la carte et panoramique à gauche pour retrouver ensemble Lanzmann et Suchomel dans le champ. « De toute façon, c'était la mort » dit Lanzmann. Suchomel approuve et boit du café ou du thé dans une tasse.

**Plan 18, pages 161M, 162, 163H**

Plan d'ensemble dans le salon de coiffure. Panoramique à droite : coiffeurs et clients, clients en attente. Il n'y a que des hommes. Pas de femmes, pas d'enfants. Jeux très complexes des miroirs. On voit jusqu'à cinq reflets d'un même personnage. Bomba apparaît filmé dans un miroir, coupant les cheveux d'un homme. Panoramique à droite sur l'image réelle de Bomba. Retour au reflet dans lequel on voit d'autres coiffeurs et des hommes qui attendent. Bomba porte une chemise jaune avec une broderie sur la pochette gauche évoquant une forme étoilée. Travelling avant dans la complexité des images réelles et virtuelles.

**Plan 19, page 163H**

Plan moyen d'un autre coiffeur dans un miroir. « Pendant combien de jours avez vous travaillé à l'intérieur de la chambre à gaz ? »

**Plan 20, page 163H**

Plan moyen du même coiffeur en image réelle.

**Plan 21, pages 163M, 164 et 165H**

Plan rapproché. Bomba de trois quarts dos. Il se retourne. Images réelles et virtuelles. La scène est rendue encore plus complexe à lire par le fait que plusieurs personnages portent une chemise à carreaux bleue, coiffeurs ou hommes qui attendent.

« Nous, les coiffeurs, commençons à couper les cheveux ». Travelling arrière jusqu'à un plan d'ensemble où apparaît l'image virtuelle de Bomba.

**Plan 22, page 165M**

Plan d'ensemble des autres coiffeurs. Reflet de Bomba dans le champ.

**Plan 23, pages 165M à 169**

Plan de 09 minutes 30 secondes.

Plan moyen de Bomba de face, image réelle et virtuelle dans le miroir. Le client coiffé par Bomba tourne le dos au miroir. On voit, au fond du salon, dont les rideaux sont tirés, un homme qui entre.

« Et ensuite, on fermait les portes ? » Travelling avant sur Bomba en image réelle, plan rapproché. Panoramique sur le reflet de profil de Bomba dans le miroir, retour sur le visage de Bomba de face. Nouveau travelling avant sur le visage de Bomba : Gros plan.

« Un de mes amis, il était là avec moi... » : travelling arrière : cinq personnages entrent dans le champ avec Bomba.

« Continuez, Abe, vous le devez » travelling avant plaçant à nouveau le visage de Bomba en gros plan, isolé des autres personnages. Il s'essuie le visage, se tourne à gauche, puis à droite, tourne le dos, se tourne encore, s'essuie les yeux, la bouche. Il s'écarte un peu à gauche. Panoramique de la caméra, à gauche. Puis Bomba revient à sa première place. Il parle enfin, en anglais, puis en yiddisch et à nouveau en anglais. « Bon, Continuez ». Il s'essuie encore le visage, reprend la coupe de cheveux. Gros plan de Bomba de profil, de face, puis à nouveau de profil.

**Éléments d'analyse de la séquence**

On retrouve, dans la première partie de cette séquence, la situation de la première partie de l'extrait 2 :

*Le car vidéo* comme relais entre les images cinéma et les images vidéo filmées secrètement,

Le rôle essentiel de *la carte de Treblinka* pour identifier exactement les lieux, même si, d'ailleurs, la place de la caméra ne nous permet pas de voir cette carte directement mais toujours de manière oblique,

*L'attitude de Lanzmann et de Suchomel*. Lanzmann, en particulier, continue à multiplier les demandes précises, ce que, d'ailleurs comprend fort bien Suchomel : « Vous voulez de l'Histoire, je vous dis de l'histoire<sup>81</sup> ». Ainsi Lanzmann répète : « J'aimerais que

---

<sup>81</sup>. *Shoah*, op. cit., page 154.



vous décriviez très précisément tout le processus<sup>82</sup>», « J'ai besoin d'imaginer<sup>83</sup> ». On trouvera, dans la première partie du présent livret, une réflexion sur un geste de Lanzmann au cours de cet entretien (plan 13).

Suchomel est égal à lui-même pour la qualité de sa mémoire et sa capacité à revivre les événements sans émotion excessive. « Nous rions et pourtant c'est si triste<sup>84</sup> » (Lanzmann lui fait remarquer que personne ne rit), « Plus un Juif ne connaît ça<sup>85</sup> », (après la chanson), et les commandos bleus, les commandos rouges, les gardes appelés « *chiens à sang* », les Lettons, les Ukrainiens, le boyau, – 10°, – 20°, et les femmes qu'on ne battait pas (« Pourquoi tant d'humanité ?<sup>86</sup> », demande Lanzmann) ... « Vous voulez de l'Histoire... ». Et, contrairement à ce que déclare Suchomel, tous les Juifs n'ont pas oublié la chanson de Treblinka qu'il chante par deux fois à la demande de Lanzmann<sup>87</sup>. Richard Glazar s'en souvient très bien, lui-aussi. Dans son livre, *Die Falle mit dem grünen Zaun : Überleben in Treblinka*<sup>88</sup>, il en donne les paroles exactement conformes à la chanson chantée par Suchomel.

Le dialogue est d'une extrême densité. Il faudrait l'étudier mot par mot.

La manière de filmer *les trains et les gares* est aussi très remarquable de leurs présences dans le film comme scansion obsédante. Les trains traversent l'écran de droite à gauche sur un pont de la Ner, s'enfoncent dans l'écran ou surgissent vers les spectateurs. On a évoqué, déjà, l'effet impressionnant du plan 8 qui fait apparaître le nom de la gare de Treblinka dans un paysage tranquille et rassurant de maisons modestes et de bosquets familiaux.

La nature, la forêt, les *animaux* ont toujours une présence signifiante dans le film. Le troupeau d'oies et leurs cris du plan 9 prennent un sens extraordinaire après le film de Lanzmann *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*<sup>89</sup>. À la fin de la première demi-heure de ce dernier film, un panoramique étonnant montre un troupeau de centaines d'oies aux

<sup>82</sup>. *Shoah, op. cit.*, page 155.

<sup>83</sup>. *Shoah, op. cit.*, page 160.

<sup>84</sup>. *Shoah, op. cit.*, page 153.

<sup>85</sup>. *Shoah, op. cit.*, page 155.

<sup>86</sup>. *Shoah, op. cit.*, page 161.

<sup>87</sup>. *Shoah, op. cit.*, pages 153 et 154.

<sup>88</sup>. Richard Glazar, *Die Falle mit dem grünen Zaun : Überleben in Treblinka*<sup>88</sup> (1992) - Le piège à la clôture verte - Survivre à Treblinka - FISCHER Taschenbuch (1992).

<sup>89</sup>. Pour Olivier Joyard, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, présenté au Festival de Cannes de 2001, est « un film mythologique dans lequel David va écraser Goliath » (*Cahiers du cinéma* N°558, juin 2001, page 20). Dans le même numéro des *Cahiers*, un article de Franck Nouchi, intitulé très justement *Le jour où fut sauvée l'humanité*, affirme que le film est une « sorte de quintessence du cinéma d'action » réalisé pourtant à partir d'un seul entretien dans un appartement. Le film montre le passage à l'acte des révoltés de Sobibor. Yehuda Lerner, qui n'avait jamais tué personne, attaque un SS à la hache au cours d'une action de résistance et de combat présentée telle une juste violence dans des conditions inouïes.

cacardements assourdissants, des oies qui, dans un plan suivant, se rassemblent en un cercle qui tourne sur lui-même. À Sobibor, les SS élevaient des centaines d'oies et provoquaient leurs criaillements pour couvrir les cris des humains assassinés.

*La scène du salon de coiffure.* C'est, avec la scène devant l'église de l'extrait 4, une extraordinaire séquence de cinéma, d'histoire, d'émotion et de transmission.

On sait que Bomba est à la retraite et ne coupe plus les cheveux. Le salon est l'objet d'une mise en scène de cinéma pour produire les effets les plus vertigineux sur les paroles les plus inouïes, au sens originel du terme. La complexité des images est telle qu'il faudrait, sans doute, pour étudier la séquence, d'abord lire le texte de Bomba dans le livre, puis voir, dans un deuxième temps le film, tant il est difficile de maîtriser à la première vision du film, à la fois les mots de Bomba provoqués par Lanzmann et les images du cinéaste<sup>90</sup>.

Le lieu, exigü et surpeuplé de coiffeurs, de clients, d'hommes qui attendent, devient une représentation, dans un salon de coiffure de Tel Aviv, d'une chambre à gaz de Treblinka. Comme les coiffeurs de Treblinka, ceux d'aujourd'hui ne se servent que de ciseaux et de peignes, pas de tondeuses. On remarquera aussi que les coupes de cheveux sont parfaitement irréelles compte tenu de leur durée et de leur inefficacité.

Le choix paraît fondamental du point de vue de la représentation, de la morale et du sens des images que les seuls présents soient des hommes alors que Bomba parle des absents à jamais, femmes et enfants.

Le personnage, les réactions d'Abraham Bomba et la manière de les filmer sont les plus caractéristiques des problèmes soulevés et résolus par le film. Bomba, d'une voix monocorde, revient à son passé, ou plus exactement, son passé revient dans le salon d'aujourd'hui. Puis il refuse de poursuivre la reconstitution de la scène inconcevable qu'il évoque. Lanzmann le contraint à poursuivre « Nous devons le faire<sup>91</sup> ». Nous avons déjà abordé cette question centrale de l'œuvre de Lanzmann dans la première partie. On ne peut que redire la fréquence des réactions d'incompréhension devant l'insistance de Lanzmann. Il faudra expliquer encore la singularité de la situation de Bomba, hier et aujourd'hui et ce prix

---

<sup>90</sup>. Les cheveux des femmes ont été coupés à l'intérieur des chambres à gaz pendant seulement une dizaine de jours, comme le dit justement Bomba. Ils ont été coupés ensuite dans une pièce d'une baraque située à l'entrée du boyau conduisant aux chambres à gaz. Bomba ne fait pas clairement la distinction entre les deux lieux. La scène où il parle de bancs, de seize ou dix-sept coiffeurs et de cent quarante à cent cinquante femmes (*Shoah, op. cit.*, p. 165 et 166) se déroule certainement dans la baraque. Les plus grandes chambres à gaz à Treblinka n'excédaient pas 49 m<sup>2</sup>.

<sup>91</sup>. *Shoah, op. cit.*, page 168.

presque hors d'atteinte à payer pour représenter une chambre à gaz de Treblinka et savoir ce qui s'est passé<sup>92</sup>.

La mise en scène participe étroitement au vertige et à l'angoisse. Bomba dit qu'il n'y avait pas de miroir à Treblinka. Dans la scène du film, tout repose sur une manifeste étroitesse de marge de manœuvre de la caméra, sur des jeux de miroirs<sup>93</sup> et de profondeur de champ, des mises en abîme, des images réelles et virtuelles, des regards directs et indirects. On retrouve la constante prise de risque du cinéaste dans le surgissement possible de l'aléatoire. Si les rideaux du salon de Tel Aviv sont tirés, la porte n'est pas fermée à clé et de nouveaux personnages, voire des passants, peuvent entrer dans le champ.

Les travellings avant sur Bomba, même lorsqu'il verse des larmes, s'harmonisent avec l'écriture générale du film. On se souvient de la sévérité de Jacques Rivette et de Serge Daney à propos d'un travelling esthétisant de Gilles Pontecorvo dans le film *Kapo* (1960) sur Emmanuelle Riva en train de mourir dans les barbelés<sup>94</sup>. Les travellings de Lanzmann isolent les personnages dans la solitude de leur propre mémoire comme le travelling sur Simon Srebnik à la fin de l'extrait 4. Ici, le travelling sur Bomba efface les autres personnages et confronte directement la mémoire déchirante de Bomba avec notre regard et l'inscrit dans notre propre mémoire. Les gros plans de Lanzmann sur la souffrance de Bomba ont le même sens que les gros plans de Carl Dreyer sur la réelle douleur de Renée Falconetti dans *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928)<sup>95</sup>. La scène peut servir à identifier encore l'attitude de Lanzmann et sa sollicitude. Il appelle Bomba par son prénom, comme il le fait avec Müller.

---

<sup>92</sup>. Les sites de mise à mort des SS-*Sonderkommandos* Belzec, Sobibor, Treblinka étaient comparables. Les victimes étaient trompées à leur arrivée par des discours mensongers et des installations factices. Elles devaient se déshabiller et leurs cheveux étaient coupés et récupérés. Puis on leur annonçait qu'elles devaient passer par l'épouillage et les douches. Elles étaient en réalité conduites vers les chambres à gaz par un boyau ménagé entre deux clôtures recouvertes de branchages. Le bâtiment des chambres à gaz apparaissait après le dernier virage, parfois orné d'une Maguen David. On y accédait par un escalier. Les chambres à gaz s'ouvraient de part et d'autre d'un long couloir. Elles étaient reliées à un moteur, situé à l'extérieur du bâtiment, qui fournissait le monoxyde de carbone. Une partie du mur des chambres à gaz donnant sur l'extérieur pouvait se soulever et assurer la ventilation la plus rapide et la plus efficace. Les *Arbeitsjuden*, les Juifs du travail, devaient ensuite sortir les corps et laver les chambres à gaz. Pour faciliter ce travail, le sol des chambres à gaz était en pente vers l'extérieur et les chambres à gaz, surélevées, s'ouvraient sur une véritable rampe de déchargement. Il restait à transporter les corps vers les bûchers après avoir récupéré les dents en or. Ainsi Treblinka était conçu pour permettre des assassinats de masse en série. À Auschwitz où les chambres à gaz étaient aménagées dans des bâtiments non prévus à l'origine pour les contenir, le processus était beaucoup plus lent et moins rationnel, contrairement à l'opinion de Franz Suchomel qui estimait que, si Treblinka était une « chaîne de mort primitive », Auschwitz était une « usine » (*Shoah, op.cit.*, p. 96).

<sup>93</sup>. À Birkenau, probablement dans un souci esthétique, les Crématoriums II et III et les Crématoriums IV et V étaient construits face à face, en miroir.

<sup>94</sup>. Jacques Rivette, article « De l'abjection », dans *Les Cahiers du Cinéma*, n° 120, juin 1961 et Serge Daney, article « Le travelling de Kapo », *Trafic*, n°4, automne 1992.

<sup>95</sup>. Carl Theodor Dreyer fut accusé d'avoir exercé des sévices sur Falconetti tant la douleur et les pleurs de l'actrice paraissaient réels. Falconetti a dit qu'elle souffrait réellement, en pensant à la mort de sa mère (*L'avant scène cinéma, Carl Th. Dreyer, La passion de Jeanne d'Arc*, janvier-février 1988, page 29).

Mais il reste intraitable et s'obstine à faire le film. Cependant, la souffrance de Bomba n'est pas vaine. Le film lui donne du sens. Avec sa mémoire, elle se trouve recueillie et gravée dans une œuvre universelle. Gérard Wajcman précise que, loin d'arracher un aveu, contre la volonté du témoin « l'exigence de Lanzmann est là au contraire un secours immense, presque inespéré, apporté à Bomba, qui lui permet d'accomplir son vœu propre et décidé - si difficile, presque impossible - de témoigner »<sup>96</sup>.

La reconstitution de la scène du salon de coiffure provoque une perte de la maîtrise qu'avait Bomba de sa parole. Il se tait. Ce silence, lié au cadre choisi par le cinéaste, contraint le spectateur à imaginer la profondeur de la blessure d'un homme qui a été obligé de faire le travail de Bomba. L'effet est de rendre « concret ce qui est abstrait »<sup>97</sup> selon le projet de Lanzmann, au prix de la souffrance de Bomba.

### **Proposition de thèmes pour l'étude de cette séquence**

- Le dialogue Lanzmann-Suchomel : l'histoire et sa reconstitution, l'émotion, l'humanité, l'inhumanité.
- Étude d'une carte de Treblinka en suivant le récit de Suchomel<sup>98</sup>.
- La mise en scène de la séquence du salon de coiffure.
- Les personnages : Le rôle de Bomba et des autres coiffeurs. Le rôle de l'auteur, hors champ et singulièrement présent.

---

<sup>96</sup>. *L'Objet du siècle*, op. cit., p.245.

<sup>97</sup>. *Télérama*, n° 2507, 28 janvier 1998, et *Nouvelle revue de la psychanalyse*, n°33, printemps 1986.

<sup>98</sup>. On peut trouver un plan de Treblinka dans Michal Hausser-Gans, *Treblinka, 1942-1943*, Mémorial de la Shoah/Calmann Lévy, 2019, en regard de la page 193.

## **Extrait 6 - Vie et mort à Birkenau des Juifs du camp de familles de Theresienstadt**

37 minutes 38 secondes

### **Description plan par plan**

#### **Plan 1, page 217M**

Plan d'ensemble de la campagne de Pologne. Travelling filmé d'un train : route mouillée de pluie, arbres, charrette, cheval, bruit du train. Début des paroles de Ruth Elias sur ce plan.

#### **Plan 2, pages 217M et 218 M**

Plan moyen, intérieur d'un appartement. Léger travelling avant sur le visage de Ruth Elias en plan rapproché.

#### **Plan 3, page 218B**

Plan d'ensemble de Birkenau. L'entrée du camp par la voie ferrée, sous le porche. Travelling avant sur les voies ferrées à l'intérieur du camp. La rampe. Ruth Elias : « Nous fûmes conduits dans un camp appelé camp des familles ».

#### **Plan 4, page 219H**

Plan d'ensemble à Birkenau. Panoramique à droite sur le lieu du secteur BIb (le camp des familles), jusqu'à la porte principale qui entre au loin dans le champ. Brouillard. Fin des paroles de Ruth Elias, début de celles de Rudolf Vrba.

#### **Plan 5, page 220M**

Plan d'ensemble à Birkenau. Voies ferrées. Camp des femmes (BIb). Panoramique à droite s'arrêtant sur les ruines du Crématorium II. Des personnes passent dans le champ vers la gauche, l'une à vélo, l'autre à pied, portant un cartable.

Vrba : « Mais dans mon esprit, il était absurde de garder quelqu'un au camp pendant six mois pour le gazer ensuite ».

#### **Plan 6, pages 220B, 221 et 222M**

Plan moyen. Intérieur. Rudolf Vrba assis sur un canapé devant une fenêtre.

#### **Plan 7, page 222M**

Plan d'ensemble. Birkenau. Mirador. Lapins jouant dans l'herbe.

#### **Plan 8, page 222M**

Plan d'ensemble. Birkenau. Les lapins courent et passent sous les barbelés.

**Plan 9, page 222B**

Plan d'ensemble. Birkenau. Peupliers au fond. Des enfants traversent le camp à pied avec vélo et cartable au dos. Ils passent devant les ruines du Crématorium II et le monument commémoratif. Ils sortent de ce secteur du camp par une des portes. Panoramique à gauche. La caméra les suit, marchant au dehors du secteur. Vrba : « Une personnalité exceptionnelle se révéla : un homme du nom de Freddy Hirsch ».

**Plan 10, page 223M**

Plan d'ensemble des ruines du Crématorium V. Travelling avant puis panoramique à gauche vers le bois de bouleaux. Voix de Filip Müller « Je me trouvais en équipe de nuit au Crématorium V ».

**Plan 11, pages 223B et 224M**

Plan moyen. Filip Müller sur un canapé, léger travelling avant. « J'ai vu Voss ouvrir un pli ».

**Plan 12, page 224B**

Plan d'ensemble. Birkenau sous la neige. Le lac des cendres. Travelling avant terminé sur la surface de l'eau. Reflets de la rive, en face. Cris d'oiseaux.

**Plan 13, page 225H**

Plan d'ensemble du Crématorium II enneigé. Panoramique à droite.

**Plan 14, page 225M**

Plan rapproché de Filip Müller : « Nous étions convaincus qu'ils seraient gazés la nuit prochaine ».

**Plan 15, pages 225B et 226H**

Plan d'ensemble. Birkenau. Travelling dans une allée enneigée. Passage d'un pont, passage d'une porte dans le camp, approche du Crématorium II. Vrba : « Les familles allaient être transférées en un lieu appelé Heydebreck »

**Plan 16, pages 226M et 227M**

Plan rapproché de Vrba. Léger travelling avant.

**Plan 17, page 227M**

Plan d'ensemble. Birkenau enneigé. Travelling avant sur le chemin vers le Crématorium II (suite du plan 15).

**Plan 18, page 227M**

Plan d'ensemble fixe du Crématorium II.

**Plan 19, page 227B**

Plan d'ensemble. Les ruines du Crématorium II. Panoramique à droite se terminant sur une zone marécageuse.

**Plan 20, pages 228H, 229 et 230B**

Plan rapproché de Vrba.

**Plan 21, pages 230B et 231**

Même direction de caméra que le plan 19. Raccord dans l'axe sur un gros plan des yeux de Vrba. Travelling arrière. Puis, à nouveau, léger travelling avant.

**Plan 22, page 232H**

Plan moyen. Ruines du Crématorium. Escalier de la salle de déshabillage. Müller : « Cette nuit-là, je me trouvais au Crématorium II ».

**Plan 23, pages 232, 233, 234 et 235H**

Gros plan du visage de Filip Müller. Larmes quand il parle des Tchèques chantant la *Hatikva*, à la porte de la chambre à gaz.

**Plan 24, page 235M**

Plan moyen. Panoramique à droite sur la maquette représentant le Crématorium II, au musée du camp principal d'Auschwitz, de la salle de déshabillage à la chambre à gaz. Vrba : « Je pris [le parti de] m'évader »

**Plan 25, pages 235B, 236 et 237**

Gros plan du visage de Vrba. Léger travelling avant. « Cette décision contraire à la politique de la résistance... ».

**Éléments d'analyse de la séquence**

L'histoire des familles de Theresienstadt à Auschwitz est une des plus instructives sur la volonté des bourreaux de tromper leurs victimes et le reste du monde<sup>99</sup> et sur l'irrationalité apparente du comportement SS.

La méthode lanzmannienne de confrontation des témoignages inscrits dans leurs lieux est ici exemplaire dans le récit linéaire qui constitue l'extrait 6.

---

<sup>99</sup>. Le film de Claude Lanzmann *Un vivant qui passe* (1997) montre comment les délégués de la Croix-Rouge ont été des victimes, d'ailleurs plus ou moins consentantes, des mensonges nationaux-socialistes. Le cinéma hitlérien, lui-même, a participé à la représentation de Theresienstadt comme une ville agréable. (*Theresienstadt, ein Dokumentarfilm aus dem Jüdischen Siedlungsgebiet – Le Führer offre une ville aux Juifs*, 1945). Kurt Geron a dirigé la réalisation du film avant d'être déporté à Auschwitz en octobre 1944. Mais le montage a été fait par les spécialistes de la Gestapo de Prague.

La séquence commence par le témoignage d'une déportée, Ruth Elias. Les voix de femmes sont rares dans *Shoah*, parmi les victimes. Ceux qui ont approché au plus près le massacre, les tueurs et les membres des Sonderkommandos étaient tous des hommes. Rudolf Vrba est bien placé pour décrire la vie dans le camp des familles et Filip Müller est un des témoins les plus proches de leur assassinat.

Les deux témoins survivants sont filmés en long plan fixe et rapproché qui leur laisse la liberté du temps de leur récit. Chacun parle avec sa personnalité, Vrba avec plus de distance et, parfois, une certaine ironie<sup>100</sup>, Müller, plus proche des lieux de la mise à mort, avec une grande implication personnelle, une grande émotion.

La représentation des lieux est conforme à la rigueur habituelle. On se trouve sur les chemins de Birkenau qu'on peut retrouver sur une carte. Lanzmann filme l'état actuel des crématoriums et leurs représentations au musée du camp principal<sup>101</sup>. Le travelling avant du plan 12 sur le lac des cendres de Birkenau porte toute l'interrogation du film sur les lieux du massacre. On a déjà remarqué comment le regard instruit par Lanzmann voit, véritablement, l'anéantissement invisible.

La séquence, enfin, contient des éléments importants pour souligner la volonté de résistance à l'intérieur du camp, son organisation, sa faible marge de manœuvre, son efficacité et ses échecs.

---

<sup>100</sup> Les chiffres indiqués par Rudolph Vrba (la vieille rampe par où est passé « le premier million sept cent cinquante mille Juifs », *Shoah*, page 175, la nouvelle rampe construite pour l'extermination « d'un million de Juifs hongrois », *Shoah*, page 176) sont excessifs.

<sup>101</sup> La maquette du musée reproduit le processus de gazage d'un groupe de personnes de la salle de déshabillage à la chambre à gaz.



### Proposition de thèmes pour l'étude de cette séquence

- L'histoire de Theresienstadt<sup>102</sup>.
- L'originalité du sort des Juifs du camp des familles. Recherches sur les enfants et leurs activités dans le camp (école, théâtre...).
- Le personnage de Rudolf Vrba.
- Étude d'un plan de Birkenau<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup>. Le film de Claude Lanzmann *Le dernier des injustes* (2012) porte précisément sur l'histoire de Theresienstadt. Le livre publié par le Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation de Lyon sous la direction de Sabine Zeitoun et de Dominique Foucher, *Le masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt 1941-1945*, 1998, 255 pages, montre de manière très vivante de nombreuses reproductions d'œuvres artistiques réalisées par les victimes, en résistance à l'inhumanité. Voir aussi la deuxième partie du livre de Claude Lanzmann, reproduisant les paroles du film, *Un vivant qui passe, Auschwitz 1943, Theresienstadt 1944, Mille et une nuits/Arte Éditions*, coll. « La petite collection », 1997, 62 pages.

<sup>103</sup>. On veillera à proposer aux élèves un plan comportant une échelle – ce qui, très curieusement, est rare, même dans les manuels – et où figurent nécessairement les Bunkers I et II et les lieux des bûchers et des fosses des premières chambres à gaz. Le plan reproduit dans l'histoire d'Auschwitz publiée par le musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (Franciszek Piper, *Auschwitz 1940-1945*, volume I, traduction française 2011, pages 108-109), est le plus complet. Mais il faudra ajouter une échelle (800 mètres entre la porte principale et les Crématoriums II et III).

## **Proposition de travaux personnels sur le film**

### À Propos du cinéma

L'idéal serait que le film n'arrive pas, dans le cours de l'année, comme une exception mais après d'autres films dont l'étude permettrait de parler de la technique du cinéma et de la place de cet art dans la mémoire et dans l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle. *Shoah* n'est pas un film tourné en vidéo numérique. Il a été réalisé en format 16mm du cinéma. Il peut être présenté après plusieurs films vus en classe pour illustrer les différents chapitres du cours d'histoire. On aurait vu la naissance du cinéma à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en insistant sur le « *cinéma du réel* » (les films Lumière par exemple) ; on aurait présenté, dans le chapitre sur la Russie et l'Union soviétique, à partir des films d'Eisenstein, le sens du montage et du rythme ; on pourrait, à propos de l'Allemagne des années 20, parler de Murnau et de la manière de montrer la présence du mal, comme on l'a déjà évoqué, etc... On peut aussi établir les rapports et les différences entre le film de Lanzmann et les genres de films remarquables de l'histoire du cinéma : cinéma documentaire, cinéma d'enquête policière et de suspense, western... Il importe, d'un point de vue pédagogique, que *Shoah* puisse ainsi être abordé comme un objet artistique, sans parler, dans un premier temps de son sujet. L'œuvre d'art prendrait alors véritablement son sens de médiation entre la violence et les élèves.

*Shoah* peut être utilisé comme un des meilleurs exemples pour enseigner le langage cinématographique. On peut expliquer comment les images parlent d'elles-mêmes. Elles sont l'essentiel du film comme le montre la comparaison entre la relative brièveté du livre *Shoah*, rassemblant toutes les paroles prononcées dans le film et la longueur du film lui-même.

Par exemple, on peut proposer une réflexion sur l'image et le sens apparaissant dans la manière de filmer : cadre et mouvements de caméra :

- Les travellings dans la forêt ou sur route de Chełmno invitant à la méditation.
- La locomotive arrivant sur l'écran comme un animal dangereux et effrayant, renouvelant pour d'autres raisons, en d'autres circonstances, l'impression primordiale de la réalité du cinématographe.
- Les panoramiques sur les églises, les clochers, les croix, qui, sans le moindre commentaire, expriment très fortement le silence de l'Église catholique. En d'autres lieux un plan d'un calvaire à Sobibór ou, comme à Włodawa, les plans juxtaposés ou les panoramiques montrant, dans le même plan, l'église catholique et l'ancienne synagogue ruinée, expriment la même idée.

- Les plans sur les fenêtres, les rideaux soulevés, les visages qui, loin de n'être que des plans de coupes, montrent les regards sur l'équipe technique du cinéaste comme, peut-être, les regards d'hier sur l'accomplissement du crime.
- La mise en scène dans Shoah ; la spontanéité et la construction cinématographique.
- Le hors champ dans *Shoah*.

### **Sujets plus généraux à propos de la totalité du film**

Le film permet de dégager quelques thèmes pour des propositions de travaux personnels plus généraux ou des débats en classe, en veillant bien à ne pas permettre une « scolarisation » du film, c'est à dire une notation et une intégration dans les schémas d'étude traditionnels au lycée (par exemple, prendre prétexte du film pour parler de la Shoah sans montrer que le film est maintenant indissociable de son sujet et, pour le cas le plus extrême, l'étude d'un sujet du type : la Shoah, causes, déroulement, conséquences). Il s'agit d'alerter les élèves à propos de l'importance de *Shoah*. Mais, comme pour les autres œuvres étudiées en classe, la confrontation personnelle profonde avec le film, même si elle est possible et souhaitable, ne se fera pas nécessairement pendant les années de lycée. Elle viendra, à son heure, dans la vie de chacun et de chacune. Il faudra, de toute manière, voir impérativement *Shoah* dans sa totalité.

On peut dégager quelques exemples de thèmes.

- Les différents personnages, les rapports entre eux ou leur simple juxtaposition, établis par le montage : les victimes, les témoins, les tueurs, le cinéaste lui-même.
- La force de la vérité produite par la confrontation des témoignages humains (séquences de Chelmno et de Treblinka).
- L'histoire de l'antisémitisme (à partir du premier texte de Hilberg correspondant aux pages 107 à 111 du livre *Shoah*, op.cit.).
- Un exemple d'analyse d'un document par un historien (le commentaire de l'horaire de chemin de fer par Raul Hilberg).
- Le rôle des bureaucrates dans la Shoah (réflexion sur ce que dit Walter Stier qui oublie le nom d'Auschwitz que, pourtant, Lanzmann vient de prononcer).
- La mémoire collective d'un village (les villageois de Chelmno).
- Forces et faiblesses de la résistance évoquée par *Shoah*.
- La caméra comme une arme (la scène dans la brasserie, avec Oberhauser).

- Les larmes dans *Shoah*, soulignant et avérant les paroles : Michaël Podchlebnik, Filip Müller, Abraham Bomba, Jan Karski ...
- Le personnage d'Henrik Gawkowski (le conducteur du train) : son attitude, ses gestes, son émotion, ses souvenirs.
- La folie dans *Shoah*.
- L'autorité et la conscience (soumission à l'autorité et absence de conscience à partir des paroles des tueurs ou complices des tueurs : Franz Schalling, Franz Suchomel, Franz Glassler).
- La compassion et la morale exprimées par Czeslaw Borowi (« si tu te coupes un doigt, moi, je ne sens rien »).
- Les transgressions de Lanzmann dans *Shoah* (par exemple transgression dans la forme à propos de la longueur insolite du film ou transgression d'un autre ordre à propos des mensonges aux anciens nazis).
- Différentes manières de traduire « Je » ( Motke Zaïdl, Itzhak Dugin, Henrik Gawkowski), « il » dit... ( Michaël Podchlebnik, Czeslaw Borowi, Henrik Gawkowski parfois), « Monsieur » dit (Pan Filipowicz, des hommes à Grabow)...
- Les problèmes de traduction et les rapports de Lanzmann avec les traductrices.
- Les questions de Lanzmann. En quoi Lanzmann est-il véritablement l'auteur du livre *Shoah* qui contient les réponses des personnages du film à ses propres questions ?
- L'attitude de Lanzmann en général.
- *Shoah* et les lieux de la Shoah : par exemple Simon Srebnik à Chełmno : « oui, c'est le lieu » ou Jan Piwonski devant la gare de Sobibór.
- La création d'un sens par l'aléatoire : par exemple, à Grabów, une bicyclette qui passe dans le champ pendant la lecture de Lanzmann devant l'ancienne synagogue, les enfants qui jouent dans les rues à Treblinka, les personnages à l'arrière plan sur le quai de la voie ferrée ou à Birkenau, les adolescents qui traversent la rampe, les lapins qui passent sous les barbelés.
- Le temps et les saisons dans *Shoah* : le soir, la nuit, l'été et le soleil, la pluie, l'hiver et la neige...
- La notion de « document » dans *Shoah*.
- Le thème de l'eau dans *Shoah*.
- Le thème du feu dans *Shoah*.
- La nature et les animaux dans *Shoah*.

- Les bruits dans *Shoah* : rumeur de la vie, roulements des trains, moteur des voitures, sabots des chevaux, chant des oiseaux...
- Le sens et la justification de la connaissance des détails de l'histoire de la mort des Juifs<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup>. Deux citations à ce propos :

**Claude Lanzmann**, entretien avec Serge Toubiana, émission *Bandes à part*, France Culture, 14 octobre 2001 :  
 « Quand je faisais *Shoah*, (...) je me disais toujours, mais au fond, à quoi ça sert (...) les questions que tu poses (...) six millions ont été tués, on sait... Pourquoi vouloir arpenter des lieux vides et puis décider que là était l'entrée du camp... Et en fait, six millions, c'est un résultat, c'est une abstraction et seuls les détails permettent d'accéder à la vérité, à la réalité, à ce que cette abstraction masque et cache (...). Ça sert à faire en sorte que la vérité soit. Ça sert à l'incarner, vouloir que la vérité soit dite, que la réalité de cette épouvante soit dite, vouloir le comment. Le détail le plus extrême du comment, c'est une loi absolue. »

**Daniel Mendelsohn**, *Les disparus*, Flammarion, 2007 :

« (...) je ne m'intéressais qu'aux faits, (...) nous avons commencé cette longue série de voyages uniquement parce que nous voulions découvrir les faits. » (Page 516) « C'est bien nous, les vivants, qui avons besoin des détails, des histoires, parce que ce dont les morts ne se soucient plus, les simples fragments, une image qui ne sera jamais complète, rendra fous les vivants. » (Page 520).

## En Conclusion

Beaucoup d'élèves ont maintenant oublié comment le cinéma, avec Bergman, Bresson, Dreyer, Mizoguchi, Tarkovski, Welles... a pu être, comme la littérature, une source féconde de réflexion. *Shoah* montre comment des images, sans commentaire, peuvent produire de la pensée.

Le film de Lanzmann a un singulier rapport au temps. Le film coule comme un fleuve, puissant et inexorable. On a le sentiment qu'il ne s'épuise jamais. Depuis sa sortie, le film n'a cessé d'être projeté, régulièrement, dans le monde entier, ou presque<sup>105</sup>. L'inscription de *Shoah* dans le patrimoine des grandes créations de l'humanité transmis par les collèges et les lycées doit assurer à cette œuvre et à son sujet l'éternité de la haute culture : en ce sens, *Shoah* est un des coups les plus durs jamais portés contre la mort. On peut dire de *Shoah* ce qu'Alberti écrit de la peinture qui a « une force (...) qui lui permet non seulement de rendre présents, comme on le dit de l'amitié, ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants<sup>106</sup>».

Gérard Wajcman écrit : « Dire de *Shoah*, qui vise un point d'horreur, que c'est une œuvre d'art, c'est dire aussi que *Shoah* est un témoignage pour la vie. En faveur de la vie, et aussi “ pour ” au sens de “ à la place ” des vies perdues. Ce film pose que quelque chose a eu lieu, et que cela n'est pas du passé<sup>107</sup>».

La lecture que nous voulons faire du film met les élèves, et les spectateurs en général, dans une attitude résolue de combat pour la vérité de l'humanité, mais aussi pour la Résistance et pour la vie.

---

<sup>105</sup>. Le film a été présenté sur tous les continents, de l'Amérique à l'Asie, dans la plupart des pays. Malgré sa longueur, le film a été diffusé trois fois, en dix ans, sur les chaînes hertziennes françaises.

<sup>106</sup>. Alberti, *Della pittura*, édition et traduction Jean-Louis Schefer, Macula, Paris, 1992, 269 pages, in *L'objet du siècle*, op. cit., page 205.

<sup>107</sup>. *L'objet du siècle*, op. cit. page 252.

**Bibliographie :**

Claude Lanzmann, *Shoah*, Gallimard, collection folio, 1997, 285 pages.

Il est question du film de Lanzmann dans un très grand nombre de livres d'histoire, de cinéma, de philosophie en France et à l'étranger.

Des ouvrages collectifs en langue française sont consacrés en totalité ou en partie à *Shoah* et à son auteur :

- Sous la direction de Michel Deguy, *Au sujet de Shoah le film de Claude Lanzmann*, Belin, 1990, 319 pages.

- Présenté par Éric Didier, Anne-Marie Houdebine, Jean-Jacques Moscovitz, *Shoah, le film, Des psychanalystes écrivent*, Jacques Grancher, 1990, 224 pages.

- Sous la direction de Juliette Simont, *Claude Lanzmann un voyant dans le siècle*, Gallimard, 2017, 322 pages.

Autres ouvrages :

- Aline Alterman, *Visages, Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Cerf, 2006, 353 pages.

- Carles Torner, *Shoah, une pédagogie de la mémoire*, Les éditions de l'atelier, 2001, 255 pages.