



Shoah

L Les dossiers de Télédoc



© CNDP, 2001

Un film en trois parties de
Claude Lanzmann (1985).
9 h 30 min



les dimanches 3 octobre, 22 h 35 (1/4), 10 octobre, 23 h 20 (2/4),
17 octobre, 23 h 20 (3/4), et 24 octobre, vers 23 h 20 (4/4)

L'émission

« On ne peut raconter ça. Personne ne peut se représenter ce qui s'est passé ici. Impossible. Et personne ne peut comprendre cela. Et moi-même aujourd'hui... Je ne crois pas que je suis ici. Non, cela, je ne peux pas le croire. » Simon Srebnik est revenu à Chelmno en Pologne, le premier lieu où les Allemands appliquèrent la « solution finale ». Dès ces images et ces propos qui ouvrent *Shoah*, le spectateur est saisi d'une horreur tragique qui ne le quittera pas tout au long des neuf heures trente que dure le film. C'est un homme revenu du néant qui se trouve devant l'équipe de Claude Lanzmann. En est-il seulement revenu ?

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

camps, la disposition des corps, l'organisation du temps. Entre 1976 et 1981, trois cent cinquante heures de film ont été tournées. Durant dix campagnes de tournage, l'écrivain et cinéaste Claude Lanzmann a méthodiquement suivi les traces de l'infamie, relevé les pièces à conviction, identifié les lieux et écouté victimes, criminels et témoins. Faisant taire sa douleur, l'enquêteur pose les questions qui font mal à ses interlocuteurs, à lui-même et aux spectateurs.

La vision de ce film est une épreuve, une expérience qui, même indirectement vécue, laisse des traces profondes. En France, d'abord sorti en salles, il fut programmé en 1987 par TF1, en dernière partie de soirée, au moment où se terminait le procès Barbie, en 1993 sur France 2 à 20 h 50, puis sur Arte au début de l'année 1998. *Shoah* a été diffusé en versions plus ou moins courtes sur les télévisions et dans les cinémas du monde entier, provoquant de grands débats, notamment en Pologne.

C'est que *Shoah* est exceptionnel et radical quant à la représentation de l'horreur subie par les déportés dès leur arrivée dans les camps d'extermination. Refusant toute image de l'époque des faits, le film a succédé comme œuvre de référence à *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais (1955), qui assemblait au contraire des archives et des plans tournés par le cinéaste, accompagnés d'un texte du poète Jean Cayrol et d'une musique dramatisante.

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

Michel Doussot, journaliste

(*Télescope*, n° 183, 31 janvier 1998)

La démarche

Filmer l'indicible

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

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

Mais la caméra s'interdit tout point de vue centré sur un seul personnage. Elle peut être un survivant, un Juif « ressuscité » (dans la séquence de la locomotive, le zoom avant sur le panneau de Treblinka accentue cette position) ; elle est parfois Claude Lanzmann lui-même, en tant qu'intervieweur au cours des entretiens, ou bien en tant que metteur en scène, en

Unterscharführer Franz Suchomel. Avec ces points de vue multiples, l'enjeu du film se donne à voir : manifester le double échec des nazis (ils voulaient exterminer les Juifs et détruire toute trace) et matérialiser la volonté des Juifs de témoigner.

Le cadre est inséparable de deux états : le plein et le vide. Le grand écran et la profondeur de champ, tout d'abord, facilitent l'intrusion d'éléments séparés – ainsi deux scènes peuvent se dérouler en même temps au premier plan et au fond de l'écran, sans que l'on sache précisément laquelle est la principale. Mais dans *Shoah*, cette indifférenciation n'a peut-être pas lieu d'être : c'est de la mise en relation des deux scènes que surgit le sens.

Comment en effet hiérarchiser le cadre où Simon Srebnik, dans une barque, remonte le cours de la Ner en chantant et où, dans un moment furtif, apparaît sur l'autre rive notre alter ego, un personnage qui assiste à la scène en spectateur et se trouve être « l'idiot » du village ? Comment hiérarchiser le cadre où Czeslaw Borowi, au premier plan, parle de l'arrivée du premier convoi en provenance de Varsovie, en juillet 1942, tandis que dans l'arrière-plan passe un train sous le soleil ?

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

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

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

René Paulin, professeur de lettres modernes

(*Télescope*, n° 183, 31 janvier 1998)

Enseigner avec Shoah

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

« Il suffit de formuler la question au plus simple, de se demander : pourquoi les Juifs ont-ils été tués ? Elle dévoile d'emblée son obscénité. Il y a bien une obscénité absolue du projet de comprendre. Ne pas comprendre fut ma loi d'airain pendant toutes les années de l'élaboration et de la réalisation de *Shoah*. » Dans ces propos publiés en 1988, Claude Lanzmann expliquait le parti pris qui fonde sa démarche et le contresens majeur à éviter. Son film n'est pas un outil pour comprendre l'incompréhensible, à savoir la destruction méthodique, circonscrite dans le temps et l'espace, des Juifs d'Europe. L'objectif d'un enseignement qui passerait par l'œuvre de Lanzmann doit

leçon que l'on puisse tirer est celle de David Rousset et Hannah Arendt : les hommes normaux ne savent pas que tout est possible, que le mal absolu peut être d'une banalité absolue et, à cela, il n'y a pas d'explication. Enseigner avec Shoah, c'est d'abord entretenir ce refus de comprendre et donc d'admettre.

Mais si le film refuse de rationaliser *a posteriori* l'incompréhensible, la méthode pour s'en approcher est empreinte d'une rigueur scientifique. La quête de Claude Lanzmann est celle du philosophe ou de l'artiste qui tente d'opposer à la monstruosité de l'anéantissement des Juifs par les nazis une œuvre humaine. En même temps, sa méthode est celle de l'historien qui questionne et critique ses sources pour leur faire rendre leur part de vérité. Il insiste de manière oppressante sur chaque détail, il croise et recroise les témoignages de ses personnages, il décode chaque trace d'une archéologie du génocide. Mais, ici, les documents sont des fragments du paysage où les paroles des témoins permettent de reconstruire des bribes d'un passé dont il reste peu d'écrits et pratiquement pas d'images.

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

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

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

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

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

Pierre Ramognino, professeur d'histoire et de géographie

(*Télescope*, n° 183, 31 janvier 1998)

La séquence

Shoah : la séquence d'ouverture

Nous sommes dans les premières minutes d'un film qui dure neuf heures trente. Les images commencent après un texte introductif présentant « l'action ». Nous sommes de nos jours, en Pologne, sur le lieu qui fut le premier site d'extermination des Juifs par le gaz. Ici, quatre cent mille Juifs sont morts assassinés. On compte deux rescapés : Mordechai Podchlebnik et Simon Srebnik. Simon Srebnik, enfant de treize ans et demi, fut exécuté par les nazis, deux jours avant l'arrivée des troupes soviétiques. Il échappa à la mort, recueilli par un paysan polonais et sauvé par un médecin-major de l'armée Rouge. Plus de trente ans après, Claude Lanzmann l'a convaincu de revenir à Chelmno.



[1]
© CNDP, 2001

Le film s'ouvre sur un plan général où nous voyons une barque avec un homme assis, silencieux, à l'avant, le corps tourné vers l'arrière, à contre courant. À l'autre extrémité, un homme debout, pagaie doucement. La caméra, sur la rive, suit, en un panoramique très lent, le déplacement de l'embarcation de la gauche vers la droite. Les rives étant bordées d'arbres, l'image, sombre au départ, va s'éclaircir dès que le ciel entre dans le champ. Des

troncs, par moments, gênent la vue. On entend les aboiements d'un chien et une voix s'élève chantant : les paroles sont traduites et sous-titrées. La lecture du texte précédent nous fait comprendre que nous sommes en présence de Simon Srebnik, l'enfant chanteur, remontant à nouveau la Ner sur une embarcation à fond plat. À la fin du plan, des paysans polonais, en voix off, traduits par une voix féminine en français, se souviennent avoir entendu ce jeune garçon. Ce premier plan pose, dès le début du film, quelques éléments fondamentaux de l'ensemble de l'œuvre : les lieux (revenir sur le lieu même où s'est passée l'action), les voix (traduites ou sous-titrées, en fonction de leur connaissance ou non par Claude Lanzmann). les personnages (le Juif. seul. immobile. qui ne voit pas où il va



[2]
© CNDP, 2001

Nous retrouvons Simon Srebnik, en plan rapproché taille, sur la barque. Il a quarante-sept ans et a l'air d'en avoir soixante. Il est habillé simplement. Il est en train de chanter les paroles entendues dans le plan précédent. Au début du plan apparaît, dans le cadre, sur la rive opposée, « l'innocent » du village qui regarde, assis, immobile, le transport du Juif. La caméra, sur l'embarcation, face à Simon Srebnik, effectue un travelling latéral

en suivant le déplacement sur l'eau. De légers panoramiques installent le personnage au centre du cadre, puis un zoom avant conclut par un très gros plan sur le visage silencieux, ridé, marqué, au regard inexpressif, dans le lointain, de Simon Srebnik. À nouveau, les voix des Polonais se font entendre et expriment leur émotion à réécouter l'enfant chanteur. Nouvelle mise en place de constituants forts du film : les visages (celui de Simon Srebnik, exceptionnel survivant, acquiert ici une valeur toute symbolique de tous les visages à venir), le travelling (mouvement de caméra qui accompagne, qui suit, qui conduit à revivre l'action), la répétition du même (revenir sur le lieu, rechanter les paroles, réentendre l'enfant, refaire les mêmes gestes...).



[3]
© CNDP, 2001

Simon Srebnik, en plan rapproché épaule, marche, silencieux, dans un chemin forestier. La caméra, portée à l'épaule, le précède par un travelling arrière. Il regarde, cherche des yeux, s'arrête, hoche la tête et parle : c'est difficile à reconnaître, mais c'est le lieu. À la volonté de revenir sur les lieux s'oppose l'absence de trace. Tout a disparu, la nature a repris possession de son territoire. Il ne reste plus à Simon Srebnik qu'à refaire,

redire, revivre, ici et maintenant. Cette absence et tout à la fois la permanence des lieux vont s'imposer tout au long des trajets, des voyages, des retours qu'accomplit lui aussi. Claude Lanzmann



[4]
© CNDP, 2001

Avec un raccord regard entre les plans 3 et 4 qui assimile la vision du spectateur à celle de Simon Srebnik, nous découvrons, à l'aide d'un large panoramique, le lieu : une vaste clairière totalement nue, vide d'où surgissent seulement des petits murets délimitant les fondations des bâtiments. L'herbe a tout envahi et il est très difficile de distinguer les traces. Sur ce plan muet, Srebnik réaffirme que personne

n'en repartait jamais, et tout en prononçant ces paroles, lui, le survivant, pose la nécessité de sa parole directe, *live car*, dans *Shoah*, il n'y a pas de voix off, pas de commentaire savant, critique. Il ne peut y avoir que du témoignage.



[5]
© CNDP, 2001

[5 = 3] Simon Srebnik décrit, face à ce vide, l'arrivée des camions, les immenses fours et les flammes qui montaient jusqu'au ciel. Il accompagne d'un regard et d'un geste la montée des flammes. Il les (re)voit. Mais son regard est aussi sans expression, sans repères car *Shoah* est un film réalisé à partir de rien de ce que Claude Lanzmann appelle une défiguration des lieux.



[6]
© CNDP, 2001

En plan rapproché épaule, filmé de dos, suivi dans son déplacement, en un travelling avant, par une caméra portée à l'épaule, Srebnik arpente le lieu et parle. Dans ce plan s'affirment deux impossibilités essentielles que nous retrouverons tout au long du film : celle du survivant pour qui il est impossible de raconter celle pour l'accompagnateur de se représenter. Gageure insurmontable pour un art de la représentation que

d'oublier, dès les premières minutes, la vérité et l'échec de son projet

Élément important également de ce plan, l'apparition furtive mais clairement reconnaissable de Claude Lanzmann. Celui qui, dès l'introduction, proclamait son entière responsabilité dans cette œuvre, se montre et accompagne le survivant dans sa démarche physique et spirituelle. Il est à ses côtés, le soutient mais, nous le verrons aussi, le pousse à aller jusqu'au bout de l'innommable. Ce sixième plan s'achève sur un gros plan des visages de Srebnik et Lanzmann, avec un effet de très grande proximité mutuelle et avec le spectateur.



[7]
© CNDP, 2001

Nous retrouvons Simon Srebnik dans un plan général de la clairière, filmé en légère plongée, s'éloignant en marchant sur le muret d'un des bâtiments et exprimant son impossibilité à se représenter en ce lieu. L'endroit est calme, paisible, comme il l'était quand les flammes montaient dans le ciel. Il apparaît de plus en plus petit dans le cadre : image de ce maillon infime d'une chaîne dans laquelle

chacun faisait son travail. Cette notion de travail à faire, à bien faire, à faire sans réfléchir, sans se révolter, va resurgir tout au long du film.



[8]
© CNDP, 2001

En un contrechamp par rapport aux plans du début de la séquence, Simon Srebnik est dans la barque, dans un déplacement de la droite vers la gauche : symboliquement, il remonte le cours du temps. Mais sur la berge, à proximité, nous apercevons l'église du village, des champs cultivés : il est clair que les Polonais vivaient/vivent à quelques pas du lieu de cette extermination. Claude Lanzmann, par une démarche qu'il conserve

tout au long du film, ne se contente pas de faire renaître les souvenirs dans les propos de Polonais qui sont au passé. Il veut savoir et leur faire dire ce qui se passe aujourd'hui dans leurs cœurs. La compassion est affirmée, dans sa permanence, ainsi que la reconnaissance de leur acceptation implicite et honteuse de ces actions



[9]
© CNDP, 2001

Plan rapproché épaulement sur le visage d'un paysan polonais qui analyse la situation de Srebrenica (chanter pendant que des gens étaient tués) comme le résultat de l'ironie des Allemands. Claude Lanzmann ne fait aucun commentaire, mais il laisse à l'écran le visage très expressif du paysan : un sourire goguenard et l'œil malicieux.

René Paulin, professeur de lettres modernes

Le document

Rencontre avec Claude Lanzmann

En janvier 2000, les collégiens et lycéens de la ville de Bergerac ont pu rencontrer et débattre avec le réalisateur de *Shoah* dans le cadre d'un projet d'équipe. En prévision de cette rencontre, les enseignants avaient développé des démarches pédagogiques au cœur de leur discipline et parfois de façon interdisciplinaire (lettres, histoire-géographie, italien, allemand, philosophie...) en multipliant les approches – *Shoah* n'étant pas toujours l'unique objet d'étude.

Le film a été projeté à un public plus large le dimanche 16 janvier, où près de deux cent cinquante personnes étaient venues assister à la projection du film, suivie d'un débat. Les propos ci-dessous reprennent les réponses du réalisateur au public. Avant de laisser la parole à Claude Lanzmann, deux extraits de réflexion – écrite – d'élèves de 1^{re} L du lycée Maine-de-Biran, quelques heures après la rencontre : « Ce film m'a profondément touché, mais c'est quelque chose que je dois laisser décanter et à la fois alimenter. Shoah, le mot me glace et je lui donne une toute autre dimension. Je pense qu'il fallait faire ça au lycée et même qu'il faudrait le faire à tous les niveaux. C'est une expérience qui me marquera longtemps... » « Il a fait ce film parce qu'il le devait et j'ai trouvé ça beau. Je n'arrive pas à l'exprimer. La phrase qui symbolise son travail : "Je les ai ressuscités pour qu'ils meurent une deuxième fois, mais pour qu'ils ne meurent pas seuls." Elle est belle et signifie tout. »

Quelles ont été les évolutions dans votre travail par rapport à la conception originelle du film ?

J'ai mis onze ans pour faire ce film. Ma relation au temps a été très particulière tout au long de sa réalisation : le temps s'est arrêté, comme suspendu. Il m'arrivait de me retourner sur mon travail au bout de la cinquième, la sixième ou la septième année, et, m'apercevant que le film n'était pas achevé, j'ai ressenti de l'incrédulité et de l'effroi face au

Il m'a fallu beaucoup de temps, une longue convalescence, pour sortir de cette relation singulière. Le temps, pour moi, n'a jamais cessé de ne pas passer.

J'ai attendu trente ans pour faire ce film, j'avais besoin que « cela » se soit passé il y a très longtemps et ailleurs. Lors de cette aventure de onze ans, des évolutions ont eu lieu, des changements par rapport à sa conception originelle.

Par exemple, je ne voulais pas aller en Pologne : il n'y avait à voir que le rien, l'absence. Durant l'hiver 1978 (cinq ans après le début du tournage), je me suis rendu pour la première fois en Pologne. Ce « non-lieu » de mémoire s'est, en fait, révélé décisif. Lors de mon arrivée à Treblinka, je n'ai d'abord rien ressenti, aucune émotion devant les stèles. Puis, on a tourné autour du village et là j'ai reçu un choc violent en découvrant les villages habités autour du camp. Le nom même de Treblinka... aucun village portant ce nom n'aurait dû exister... la gare dans le village, cette rencontre entre un nom et un lieu a fait exploser la bombe que j'étais. J'ai tourné alors très vite dans un état d'hallucination extrême.

Une autre « rencontre explosive » a eu lieu en Patagonie. J'ai observé des lièvres qui gambadaient. Cela m'a profondément marqué. Il me plaisait de croire que les Juifs s'étaient réincarnés en lièvres. Ces lièvres, on les retrouve dans le film, franchissant les barbelés.

L'expression « devoir de mémoire » peut-elle être appliquée à votre film ?

Shoah n'est pas de l'ordre de la mémoire, mais de l'immémorial. Les événements se trouvent rejetés hors de la durée humaine. Voir un film comme *Shoah* n'est pas un devoir, c'est autre chose... c'est un plaisir. *Shoah* est de l'ordre de l'immémorial et de l'atemporel.

La shoah est un événement inaugural, hors chronologie, qu'il est vain de vouloir comparer à une actualité récente ou non.

Vous avez exprimé l'idée que vous refusiez de comprendre la Shoah. Pouvez-vous nous éclaircir à ce propos, alors que nos élèves n'ont qu'un mot à la bouche lorsque nous évoquons la Shoah : pourquoi ?

Je n'ai jamais dit cela. Je voulais dire que si l'on pose la question du pourquoi – pourquoi les Juifs ? pourquoi le génocide ? – il y a une sorte d'obscénité... une obscénité du projet de comprendre « cela ». Il y a bien sûr des raisons, des explications. Mais ce ne sont que des conditions nécessaires, en aucun cas suffisantes. Il faut passer au génocide : il y a un gouffre entre les conditions et le passage à l'acte.

Ensuite, cette envie de comprendre est un refus de voir mentalement de face le projet, c'est l'éviter, le contourner pour ne pas voir le génocide. Je refuse cette latéralité. Quand on entre dans la chaîne des raisons, on n'est pas loin de la justification.

Le refus de comprendre a été pour moi une condition nécessaire. Cet « aveuglement », c'était la clairvoyance même.

Enfin, la réponse au pourquoi ? est dans le film, lorsqu'on suit pas à pas le mode de production de la mort.

Shoah, contrairement aux analyses, va du plus abstrait au plus concret. Le film n'apporte pas de commentaires, c'est le contraire d'un savoir mort. Je suis allé à un colloque d'historiens aux États-Unis, alors que j'étais au cœur du projet, hanté par la mort. Contrairement aux autres savants présents qui multipliaient les analyses, j'ai repéré chez Raul Hilberg [historien américain d'origine autrichienne, auteur de *La Destruction des Juifs d'Europe*, publié en 1961] de l'opacité, autre chose que ce que j'appelle un « savoir mort ».

Il y a plus de vérité dans la confirmation triviale que dans des réflexions idéalistes sur le mal, comme, par exemple, lorsque le chauffeur de la

Comment a réagi Simon Srebnik, « l'enfant-chanteur », de retour en Pologne ?

Au cours de ma première rencontre avec Simon Srebnik, il m'a chanté un air. C'est en écoutant cet air que j'ai su comment j'allais commencer le film. Je voulais le filmer en Pologne, sur la Ner. La femme de Srebnik ne souhaitait pas qu'il retourne en Pologne. J'ai réussi à les persuader et je l'ai ramené dans le village polonais. C'était un 15 août, jour de l'Assomption, ce que j'ignorais. Devant l'église, j'ai tourné cette incroyable scène où Simon Srebnik est entouré des habitants qui le reconnaissent. Simon reste de marbre, comme ailleurs, absent. La traductrice polonaise s'autocensure : elle traduit « juifs » là où les villageois disent « youpins ». L'organiste sort de l'église et finit par lâcher que les juifs ont été punis car ils ont tué le Christ et c'est un rabbin qui le lui a dit...

C'est une scène marquante du film. En filmant la croix de l'église, je voulais montrer que le véritable crucifié n'est pas le Christ mais Srebnik, tout à la fois prisonnier des villageois, qui bientôt n'auront de regard que pour la procession, et prisonnier de la caméra.

Après cette terrible scène, « l'enfant-chanteur » a besoin de partir, de quitter le village, d'aller dans les bois retrouver les « non-lieux », les fosses.

Pourquoi avoir appelé votre film Shoah ?

Je n'ai jamais aimé le mot « holocauste », car il a une connotation sacrificielle... Je ne vois pas qui sacrifie quoi et à qui. Pendant les onze années de travail, le film n'a pas eu pas de titre, tout simplement parce qu'il n'y a pas de nom pour « cela ».

L'expression « génocide » n'est pas un nom. Elle ne dit rien sur la façon dont les choses se sont passées, rien sur l'unicité. Quant à la « solution finale », c'est une invention allemande qui masque la vérité.

Si j'avais pu ne pas nommer mon film, je l'aurais fait. Comment y aurait-il pu avoir un nom pour quelque chose qui ne s'était jamais produit auparavant ? Le mot « shoah » m'est apparu suffisamment opaque. De plus, il est court, ce qui me plaisait. En 1985, lorsque le distributeur m'a demandé ce que voulait dire « shoah », j'ai répondu que je ne savais pas, ne comprenant pas l'hébreu. Le distributeur éberlué m'a rétorqué que personne ne va comprendre... Je lui ai répondu alors que c'est ce que je voulais, que personne ne comprenne.

Ce qui est paradoxal, c'est qu'aujourd'hui l'expression « shoah » est passée dans toutes les langues, sauf aux États-Unis où l'on continue d'utiliser le mot « holocauste ».

Il m'arrive souvent d'appeler mon film « le monstre », « la chose ».

Avez-vous rencontré Primo Lévi ? Vous a-t-il parlé de votre film ?

Non, je ne l'ai jamais rencontré. *Shoah* n'est pas un film sur les survivants. Il montre les revenants des sonderkommandos : *Shoah* est un film sur la mort.

Propos recueillis par Philippe Mallard,
professeur d'histoire et de géographie

Pour en savoir plus

 [Aide sur PDF](#)

LANZMANN Claude (préf. Simone de Beauvoir), *Shoah*, Gallimard, coll. « Folio », 1997. Le texte intégral du film (paroles et sous-titres).
TORNER Charles (préf. Claude Lanzmann), *Shoah, une pédagogie de la mémoire*, L'Atelier, 2001.
DEGUY Michel (dir.), *Au sujet de Shoah : le film de Claude Lanzmann*, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1990.
OSTERERO Marie-France, « De l'histoire à la mémoire », *Hors cadre*, n° 9 : « Film/Mémoire », Presses Universitaires de Vincennes, février 1991.
SHNUR Emma, « Pédagogiser la Shoah ? », *Le Débat*, n° 96, Gallimard, sept.-oct. 1997.
FORGES Jean-François, *Éduquer contre Auschwitz*, Pocket, coll. « Agora », 2004.
HILBERG Raoul, *La Destruction des juifs d'Europe*, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1992.

Shoah (extraits), DVD vidéo, CNDP, coll. « L'Éden cinéma », 2001. [Notice](#).
Shoah, film de Claude Lanzmann, Why Not, 2001. DVD.

[Mémoire juive et éducation](#), l'indispensable site de notre collègue Dominique Natanson.

<http://perso.wanadoo.fr/d-d.natanson/>

Sur le site de l'INRP, le département Philosophie de l'éducation, dans une rubrique [Mémoire et histoire](#), propose des réflexions ainsi que de nombreux documents autour du devoir de mémoire et de vérité. On trouvera notamment un document pédagogique sur [les enfants](#) (PDF, 58 ko) dans *Shoah* de Claude Lanzmann.

www.inrp.fr/

Télédoc