

Rhétorique du témoignage, fiction des traces : voix et images de Sobibor

Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA*

« The fifth commandment, “Thou shall not kill” is not
God’s commandment at all: it is a Jewish invention»
Stahle, officiernazi¹

Vivre (subir) l’histoire

En cinéma, la représentation du passé vacille entre deux extrémités qui peuvent également devenir les termes d’une dialectique : soit on a recours aux traces que le passé a laissées sous forme d’images d’archives, soit on privilégie le récit fait par les témoins (exécuteurs, victimes, observateurs). Certes, il est une forme plus classique de concevoir le récit d’histoire qui se taille la part du lion dans les documentaires produits par les télévisions, à savoir : celle organisée autour d’une voix off (plus exactement, une voix *over*) à vocation didactique qui, à l’appui d’images-illustration truffant les interventions de spécialistes ou/et de témoins, nous guide

* Université de València, Av. Blasco Ibáñez, 13. 46010 València, Espagne.

1. « Le commandement “*Tu ne tueras pas !*” n’est pas un commandement de Dieu, mais une invention juive ». Réponse de l’officier nazi aux protestations faites le 4 décembre 1940, par le pasteur Sautter contre les crimes nazis d’euthanasie. Citée par Thomas Toivi Blatt, *From the Ashes from Sobibor. A Story of Survival*, Evanston, Northwestern University Press, 1997, p. V.

dans un récit linéaire. Or, ce modèle a été très contesté au cours des dernières décennies, de telle manière que les apports esthétiques les plus innovants tournent autour de la problématique posée par les deux modèles mentionnés².

À l'heure actuelle, et suite aux polémiques suscitées par *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), il semble s'être imposé une doxa qui conduit le créateur à se prononcer pour l'exclusion catégorique d'une des deux options : archives ou témoignage. Disjonction certes un peu forcée, il faut admettre tout de même que la démarche d'archives et celle du témoignage sont de nature différente, autant dans les sources où elles puissent que dans les effets qu'elles envisagent de produire sur le spectateur. En effet, si l'utilisation des images d'archives pour évoquer le passé suppose une confiance dans le partage d'un certain nombre de figures visuelles reconnaissables, par les membres d'une communauté sociale, le recours au témoin semble miser sur le singulier et l'irréductible, et comporte aussi des questions technico-stylistiques (comment et où filmer le témoin, comment traiter par le montage la continuité de son récit ?). Le fait de mener notre réflexion autour de la Shoah pose d'emblée ces deux stratégies dans une situation limite car elles touchent à la question de l'irreprésentabilité (concernant les images d'archives, jugées insuffisantes, voire inappropriées) ainsi qu'à l'ineffabilité de la transmission de l'expérience par un sujet ou même à la déficience consubstantielle de toute tentative de mise en récit. Je me propose d'examiner dans ce texte les stratégies du filmage du témoin dans un film que l'on pourrait tenir pour un spin-off de *Shoah*, une pièce audiovisuelle plus modeste en ampleur et en mobilisation de ressources, qui n'a pas attiré l'attention de son prédécesseur : *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (Claude Lanzmann, 2001). Comparé à l'envergure orchestrale de *Shoah*, *Sobibor...* se présente comme un film de chambre : face aux neuf heures de *Shoah*, ses onze années de tournage, les cinq ans et demi exigés par le montage, les 350 heures de rushes sur lesquels l'auteur eut à décider de la structure, *Sobibor...* se contente de suivre le témoignage d'un survivant de la révolte de Sobibor, le camp de mise à mort qui fonctionna entre avril 1942 et octobre 1943. Le nom de ce témoin-protagoniste : Yehuda Lerner³. Faisant partie avec Belzec et Treblinka de l'*Aktion Reinhardt* (Opération Reinhardt) dont le but était l'extermination des Juifs de Pologne entre 1942 et 1943, le camp de Sobibor fut construit à un rythme accéléré durant les mois de mars et avril 1942, les installations commençant à fonctionner à la fin d'avril⁴. Le soulèvement d'octobre 1943 dont le film relate la

-
2. Ce texte prend la suite de la problématique soulevée dans un article précédent. Voir Vicente Sánchez-Biosca, « Images de l'extrême, récits dans l'histoire. L'expérience des camps en littérature et en cinéma » dans Zbigniew Przychodniak et Gisèle Séginger (dir.), *Fiction et Histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2011, p. 141-152.
 3. D'autres témoins et survivants ont été interviewés dans plusieurs programmes de témoignage. <http://www.sobiborinterviews.nl/en/the-revolt>.
 4. Franz Stangl, son commandant entre mars 1943 et août 1943, affirme que les installations ne furent opérationnelles qu'entre le 16 et le 18 mai 1942 (Gitta Sereny, *Au fond des ténèbres. De l'euthanasie à l'assassinat de masse : un examen de conscience*, Paris, Denoël, 1975, p. 121).

préparation et réalisation mit un terme aux gazages et mit fin à son existence. Après l'évasion et la répression qui s'ensuivit, les SS firent disparaître toute trace⁵.

Le cadre, l'objet

Les dimensions réduites du camp semblent reflétées, comme dans un miroir, dans la modeste pièce filmique que Lanzmann lui consacre, basée entièrement sur un entretien tourné en 1979 pendant la préparation de *Shoah*, mais qui ne fut pas utilisé dans le montage définitif. Pour être exact, le thème du film n'est pas l'histoire de Sobibor, mais un événement précis qu'éclaire sans équivoque son titre à la précision obsessionnelle : ce qui eut lieu à 16 heures pile le 14 octobre 1943, le soulèvement des détenus juifs qui déclencha l'évasion massive. Et dans une sphère plus générale, ce que l'auteur appellera la réappropriation de la force et de la violence par les Juifs, autrement dit, leur « conquête du courage ». Alors que l'événement nous fait plonger dans le moment précis qui a fait Histoire, moment qui ne pouvait être déplacé d'une seule minute en amont ou en aval sans compromettre le succès de l'opération, le thème général constitue une réponse radicale à cette longue et incommode littérature qui a hanté la réflexion sur la Shoah : la collaboration des Juifs à leur propre destruction ; littérature qui va de l'organisation des *Judenräter* (Conseils juifs) dans les ghettos destinés à la gestions conjointe de l'administration, déportation y comprise, jusqu'aux différents types de *Sonderkommandos* (commandos spéciaux) mis en place dans les camps d'extermination. Bref, ce qui a été convenu d'appeler, selon la terminologie de Primo Levi, la « zone grise » ou les différents degrés de participation des victimes dans la grande entreprise de leur annihilation. Ce thème, qui avait prit une forme par trop exaspérée et critique dans le polémique rapport de Hannah Arendt sur le procès Eichmann à Jérusalem en 1961⁶, fut également à l'origine des lucides réflexions de Levi dans *Les naufragés et les rescapés*⁷. A sa manière, le film de Lanzmann se veut aussi une intervention sur le même sujet épineux.

On a le droit de se demander pourquoi l'entretien qui est à l'origine de *Sobibor* n'a pas trouvé sa place dans *Shoah* alors que ce film accordait une grande importance à l'insurrection du ghetto de Varsovie sur le cours de laquelle l'œuvre se concluait de s'interroger sur les raisons d'une attente de plus de quinze ans avant de réaliser ce film monographique où les victimes deviennent des héros à travers l'épreuve de qualification de la violence. La question relève davantage des contextes respectifs

-
5. Cf. Raul Hilberg, *La destruction des Juifs d'Europe*, t. III, Paris, Gallimard, 2006 (édition définitive), p. 1613 et sq. pour la construction, p.1803 et sq. pour la liquidation des installations.
 6. Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Seuil, 1966 [édition originale américaine de 1963].
 7. Primo Levi, « La zone grise », dans *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 36-68.

de 1985 et de 2001 et ne semble pas être sans rapport avec les conflits entre l'État d'Israël et les Palestiniens et ce d'autant plus qu'elle cible le saut qualitatif que représente la transformation d'un peuple incapable de violence en peuple armé⁸. L'ambiguïté d'accents se laisse lire dans la citation initiale que Lanzmann prend le soin de prononcer lui-même à haute voix :

La révolte de Sobibor (...) est en effet un exemple paradigmatique de ce que j'ai appelé ailleurs la réappropriation de la force et de la violence par les Juifs (...). Il faut faire justice d'une double légende, celle qui veut que les Juifs se soient laissés conduire au gaz sans pressentiment ni soupçon, que leur mort ait été « douce », et cette autre selon laquelle ils n'opposèrent à leurs bourreaux aucune résistance (...). Il est vrai pourtant qu'une tradition millénaire d'exil et de persécution n'avait pas préparé les Juifs, dans leur grande masse, à l'exercice effectif de la violence qui requiert deux conditions indissociables : une disposition psychologique et un savoir technique, une familiarité avec les armes.

Plus significatif encore, et visant à mettre en relief le noyau de la question qui anime son film, Lanzmann place en préambule un bref morceau qui demeure inintelligible pour le spectateur à ce stade de la projection. Le visage de Yehuda Lerner réagit avec un étrange sourire à une question d'apparence inquisitoriale posée par le réalisateur, situé hors champ: « Est-ce qu'il avait tué avant ? ». « Non, jamais », répond-il. Cet extrait de conversation, délibérément coupé et situé en ouverture, se détache du reste de l'entretien, prenant par là une importance inusitée. Nous voici – dirait-on – face à un homme qui a tué, un *assassin*. L'extrait réapparaîtra plus tard à l'intérieur du récit-interview, lorsque Lerner raconte le plan de la révolte du camp, livre les détails du soulèvement et, en particulier, relate les sentiments qu'il éprouva durant l'exécution des deux allemands que les organisateurs lui avaient commandé de tuer. Or cette mise en récit (et le raisonnement qu'elle comporte) est délibérément exclue de l'appendice initial.

Quelles que soient les différences de dimensions et d'opportunité, *Sobibor...* partage avec *Shoah* le même programme éthique et esthétique, proposant une relation identique entre la parole vive et créatrice du témoin et le refus de principe aux images d'archives; une poétique qui s'acharne moins à repérer les traces de la destruction qu'à les (re)créer dans un document issu de la voix du témoin. Autrement dit, *Sobibor...* ne vise pas seulement à interroger la représentabilité de la Shoah, mais à aborder, d'une perspective anthropologique, la triade compréhension, expression et représentation. Saisir la logique de la destruction, lui donner des mots (autant dans sa mécanique destructive que dans son impact émotionnel sur les victimes) et accepter le pari de la mettre en images (mentales) tout en se délivrant des images

8. La réflexion autour de la violence et le peuple juif est au centre des préoccupations de Lanzmann. Voir à ce sujet son film *Tsahal* (1994) une dizaine d'années après *Shoah*.

que plusieurs décennies d'inertie font venir à l'esprit. Voici trois questions qui sont fortement soudées dans la démarche du film.

Sobibor... fait son choix entre les stratégies possibles et s'attelle à labourer autant la parole du témoin que tout ce qui l'entoure (choix des mots, diction, proxémique), afin de présentifier l'instant passé. Lanzmann n'a pas la moindre hésitation ; aussi promène-t-il sa caméra sur les lieux évoqués dans le récit tels qu'ils se trouvent à l'heure actuelle. Des lieux corrompus, masqués, méconnaissables, mais prêts à livrer leur secret par le concours d'une narration qui aspire à arracher l'événement au silence qui l'a enseveli. Le choix peut sembler trop radical, on peut même y voir un écho de l'iconoclastie juive, il ne pose pas pour autant avec moins d'acuité les enjeux d'une éthique de la représentation : situer le vécu dans l'Histoire à l'âge de l'image.

Une quinzaine d'années auparavant, *Shoah* s'était présenté comme une œuvre au fil du mythe, hantée par le syntagme *la première fois*. Autour de cette obsédante question se projetaient victimes, témoins et exécuteurs : comment eut lieu le premier gazage, quels furent les sentiments des gens impliqués la première fois qu'ils virent, entendirent, comprirent... L'entretien avec Yehuda Lerner qui donne corps à *Sobibor...* est dominé par le même espoir et la même obsession d'appréhender le mode de mise à mort, l'instant décisif de la révolte, et, avant tout, la première fois qu'un jeune homme ordinaire tua d'une manière préméditée un de ses bourreaux. Animé par ces objectifs, le film remonte au jour fatal du 22 juillet 1942 où commencèrent les déportations. Il quitte l'*Umschlagplatz* à l'entrée du ghetto de Varsovie pour aboutir, après huit fuites et huit détentions successives de camps, à l'arrivée de Lerner à Sobibor en début de septembre 1943 et s'achever durant les heures du soulèvement et de l'évasion du 16 octobre⁹. Or, quelle est la place de la rhétorique dans cette autolimitation que le metteur en scène s'impose ? Je me propose d'analyser dans ce qui suit deux stratégies de mise en scène du témoignage et de la représentation susceptibles d'éclairer les figures du discours cinématographique dans la mise en scène de l'Histoire vécue. La première de ces stratégies pointe vers le rôle inattendu accordé à la métaphore dans un contexte de précision mathématique comme celui qui nous occupe ; la deuxième a trait à l'émergence de l'événement du passé dans un geste instantané du témoin que l'opérateur a eu l'intuition d'enregistrer. Ces deux figures de discours correspondent aux deux moments climatiques du film : la description de l'arrivée du convoi à Sobibor qui comporte la sélection, puis le gazage de la plupart du transport et, ensuite, les préparatifs de la révolte, couronnés par l'exécution expéditive des deux Allemands.

9. Lerner faisait partie du premier transport vers les camps de la mort qui commença le jour où le président du *Judenrat* de Varsovie, conscient du sort définitif de son peuple, se donna la mort. Il s'agit donc d'un jour historique car les grandes déportations de masse de l'été 1942 démarraient ainsi. Lerner, pourtant, ne fut acheminé vers Treblinka, mais vers un camp de travail où son itinéraire d'évasion et nouvelles détentions commença.

La mise en scène de la métaphore

Après s'être évadé de huit camps de travail depuis sa sortie de Varsovie, Lerner est envoyé à Minsk d'où il repart, en compagnie d'une bonne part de prisonniers soviétiques, vers un vrai camp d'extermination. À la descente des wagons, un SS demande 60 volontaires pour les corvées. Lerner fait un pas en avant; le pas qui lui sauve la vie. Une fois les ouvriers recrutés et dirigés vers le camp de travail, le reste du transport est conduit dans une autre direction. « À ce moment-là – dit la traductrice – on a entendu que le reste du convoi est emmené et que des cris et des hurlements commençaient à monter... et des cris d'oies, vraiment des oies. Ça a duré à peu près une heure et tout à coup le silence ».

La caméra montre alors un groupe serré d'oies qui crient en évoluant en cercle sur le gazon vert de la prairie. Il s'agit d'un bout de film tourné par Lanzmann dans le paysage calme de la Pologne de nos jours. Un panoramique balaye les animaux tandis qu'on entend les cris perçants sortant de leurs gorges. C'est comme si Lanzmann avait voulu les mettre en scène et les scruter dans un tour de force scénographique qui s'inspire d'une chorégraphie suggérée par les mots de Lerner. Restent les lieux inoffensifs, même beaux; restent les oies (plus exactement, c'est le metteur en scène qui les a réunies); manquent, en revanche, les Juifs. À leur place, le cri insupportable et mystérieux des oies. Et, surtout, la voix du narrateur, étouffée et dépourvue de moyens pour nous y transporter, car Lanzmann superpose deux sons hétérogènes : le cri des oies et la voix narratrice, atténuée, perturbée, quasiment étouffée par le hurlement des animaux.

À peine un instant plus tard, l'énigme est dévoilée : la présence des oies répondait à un plan sinistre des Allemands consistant à noyer les cris d'horreur de ceux qui étaient en tête du convoi lorsqu'ils découvraient leur destin fatal. Couvertes par les hurlements des animaux, les lamentations des victimes n'éveillaient pas les soupçons de ceux qui les suivaient. Les Allemands évitaient ainsi que la panique se répandît entre le reste des Juifs du convoi. La machine nazie, bien huilée, dépendait de la planification, de l'ordre et de la surprise finale. En réalité, l'efficacité singulière de Sobibor était connue de longue date, même si Lanzmann semble ici la découvrir. Dans le fameux *Livre noir* réuni par Ilya Ehrenbourg et Vassili Grossman suite à l'ouverture des camps par l'Armée Rouge, P. Antokolski et V. Kaverine, auteurs du chapitre consacré à Sobibor, rapportaient ceci qu'ils avaient tenu de la bouche des rescapés : « Le seul point, peut-être, sur lequel les bourreaux de Sobibor ont fait montre de fantaisie et d'initiative, c'était l'art de cacher leur travail à la population environnante. En effet, ils élevaient des troupeaux d'oies dans les fermes d'appoint et, à l'heure du supplice, excitaient la volaille pour la faire cacarder. Ainsi les Allemands étouffaient les râles et les pleurs de leurs victimes »¹⁰. Or, la question est

10. P. Antokolski et V. Kaverine, « Insurrection à Sobibor », dans Ilya Ehrenbourg et Vassili Grossman (dir.), *Livre Noir. Textes et témoignages*, Paris, Actes Sud, 1995, p. 917.

légèrement, mais significativement, déplacée : dans le récit de Lerner, la stratégie visait à camoufler les cris aux membres du convoi qui attendaient leur tour.

Quant à Lanzmann, il fait guider le dispositif par la voix de Lerner : le cri des oies noie la voix du narrateur tout comme auparavant elle avait étouffé les hurlements d'horreur des victimes. Il s'agit, dirait-on, d'une inquiétante répétition: ce qui se produisit autrefois avec la voix humaine se consomme à présent avec la voix du témoin¹¹. Or, à la différence de ce qui advint en 1943, on assiste aujourd'hui à une lutte agonique, car le récit de Lerner se laisse entendre au fond, certes inintelligible, mais audible et résistant à sa propre disparition. C'est à ce moment précis que surgit le spectre de ce cri d'effroi, impossible, le cri de ceux qui se voyaient approcher des chambres à gaz. Seule une hallucination nous le ferait pressentir.

Il est donc question de disparition, dans tous les sens du mot ; et la disparition est, en fin de compte, le recours formel de Lanzmann. Ce n'est pas par hasard. C'est à ce moment que vient à l'esprit de l'imagier du film une légende écoutée en Pologne selon laquelle les Juifs criaient comme des oies lorsqu'ils étaient conduits aux chambres de supplice. Voilà l'origine perverse de cette infernale association. Il y a plus. Le vacarme, bouleversant car il est délibérément produit pour occulter le crime, est suivi d'un silence, métaphore catégorique de la disparition, le chuchotement du vent entre les arbustes d'aujourd'hui suggérant l'association entre le silence et l'anéantissement. On pourrait dire, si l'oxymore ne semble pas excessif, que le film nous soumet à un silence assourdissant qui fait suite à l'asphyxie de la lamentation. Les ressources formelles sont, on le voit, bien modestes, mais extrêmement rigoureuses : le son spectral, jamais entendu ; le cri reconstruit comme un éclair du passé ; la voix du protagoniste qui, à son tour, est suffoquée. Soudain, le silence ; un silence qui reproduit celui d'antan. Pour être exact, ce n'est pas la mort ce qui est suggérée ici, mais l'anéantissement dans son sens propre de réduction au néant. À deux reprises, dans un instant fugace, la distance par rapport au passé est abolie et l'atemporalité s'impose comme si l'événement se détachait de l'histoire.

Toujours est-il que la dialectique entre silence et voix humaine, les cris étouffés et les hurlements des oies rappellent une donnée historique confiée par un témoin de la construction du camp: Jan Piwonski, aide aiguilleur interviewé par le réalisateur lors du tournage de *Shoah*. Un jour, se souvient-il, il a été témoin de l'arrivée d'un fort groupe de déportés; des prisonniers chargés de la construction du camp, pensa-t-il alors, comme cela avait été le cas maintes fois auparavant. Il prit son vélo et rentra chez lui sans lui accorder plus d'importance. Le lendemain, un « silence idéal », dit-il, régnait dans la gare et ce fut justement ce silence qui lui fit comprendre que quelque chose d'exceptionnel s'était produit. Conscient de se trouver face au noyau même de l'extermination, Lanzmann pose une question absurde à son

11. Compulsion de répétition de la part de Lanzmann qui refuse de sortir du cercle d'intemporalité propre à l'extermination et tourne en boucle.

interlocuteur : « Il peut décrire ce silence ? »¹². Nul ne le pourrait, bien entendu, et, cependant, il nous fait prendre conscience de l'étrange adjectif susceptible de qualifier ce silence soudain : *idéal*. Un silence débordant de sens. Le pari du réalisateur dans *Sobibor*... n'est pas sans risques : reproduire, c'est-à-dire produire, ce silence. Or, comment le ferait-on si ce n'est à partir de la suppression du vacarme ? Le silence, on le sait, n'est « audible » que lorsque cesse le vacarme qui le précède. Ainsi, le sifflement du vent dans la forêt environnante incarne cet inquiétant geste poétique où le silence humain résultant du meurtre de masse se fusionne avec la paix de la nature. Suspension, ellipse...

Le geste ou l'émergence du passé

Le visage de Yehuda Lerner réagit, disions-nous, à une question provocante formulée par son interviewer : « Est-ce qu'il avait tué avant ? ». Lerner, âgé de 18 ans, après avoir connu une initiation fulgurante au cours de l'année précédente, devait franchir un rite d'initiation, faire son baptême du feu dans l'exercice de la violence : un coup de hache qui fendit le crâne de Siegfried Graetschus, chef des gardes ukrainiens qui s'était rendu à 16 heures piles à la baraque des tailleurs du camp 1 pour essayer un manteau de fourrure¹³.

Les ressources formelles dont Lanzmann se sert pour tourner cette scène sont encore plus modestes que celles utilisées dans la séquence précédente. Pas un seul plan d'extérieur, tout se joue à l'intérieur d'une chambre où le témoin relate les préparatifs du soulèvement et les détails du meurtre. La seule géographie disponible est donc son visage, sa parole, ses gestes. Rien d'autre. Les questions qu'on lui adresse ont pour but de le faire plonger dans l'étroite réalité de la baraque à un instant précis : la taille des haches, l'heure exacte de l'arrivée, la disposition des révoltés dans leur cachette, les mouvements de Graetschus, les signes codés pour déclencher le coup fatal, l'état de tension... Tout prend l'allure d'un suspense quasiment fictionnel où

12. Claude Lanzmann, *Shoah*, Paris, Fayard, 1985, p. 80-81.

13. Le récit fait par le chercheur Richard Rashke diffère sur plusieurs détails de celui-ci, notamment par l'attribution à Lerner du meurtre de l'assistant du *Kommandant*, Niemann, alors que l'assassinat de Graetschus, dans la baraque des cordonniers, est attribué à Arkady Vaispapir et à Semion Rosenfeld (*Escape from Sobibor*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1982, p. 219-223). Cette même interprétation est donnée sans en garantir la certitude dans <http://www.sobiborinterviews.nl/en/extermination-camp/biographies-of-ss> (dernière visite: 16.10.2011). La source est probablement Thomas Toivi Blatt (op. cit., p. 145-146) selon qui Lerner exécuta Niemann avec l'aide de Vaispapir. Quant à lui, Yehuda Lerner avait raconté sa version déjà en mars 1964, comme le rappelle Richelle Budd Caplan, « Escape underfire », *Yad Vashem Studies* vol. 25, hiver 2002, p. 14. Lerner avait rendu son témoignage en mars 1964 lors du procès de Hagen (Richelle Budd Caplan, « Escape Under Fire : the Sobibor Uprising », *Yad Vashem Quarterly Magazine*, t. 25, hiver 2002, p. 14).

foisonnent les détails qui retardent l'action. La temporalité devient étrange : extrêmement longue dans l'attente, vertigineuse tout de suite après. En dépit des trente-cinq ans passés depuis l'événement, une dramaturgie du présent s'amorce : l'immense envergure de l'allemand, son arrogante assurance de maître qui, ayant affaire à des sous-humains, n'a rien à craindre, la pétrification du jeune Lerner le moment de l'action venu. C'est lorsque Lerner décrit le coup de hache sec frappé sur la tête de l'allemand que la caméra, faisant preuve d'une intuition géniale, registre son geste violent, comme si le cameraman avait vu, pour une seconde, les mains de Lerner se détacher de son corps et du présent avec une énergie puisée à une source inconnue. La vitesse d'exécution est captée par un mouvement rapide de l'appareil qui suit la main droite de l'exécuteur, chancelle un instant et le reprend après le coup. On dirait que le regard s'est déstabilisé. Et c'est ainsi que le passé et le présent semblent, pour une brève seconde, fusionner dans un double geste : celui d'une main qui, loin de se confier à la parole et au récit verbal, reproduit le geste meurtrier, s'appuie sur le geste ; celui, aussi, de l'opérateur qui, pressentant la brutalité de la description, recule rapidement pour cadrer le personnage de plus loin, grâce à quoi il peut saisir le geste tranchant. Une lecture attentive du fragment révèle que la gestuelle entière de Lerner est hantée par ce mouvement du haut vers le bas, qui se répète à plusieurs reprises comme un écho du coup mortel, parfois rapide, d'autres plus doucement. Abolition, du temps, dirait-on empruntant l'expression à Lanzmann ; extrême violence visuelle qui converge avec la violence évoquée par ce climax du récit. C'est l'instant qui éradique les contingences du temps et alors un léger sourire traverse le visage de Lerner, sourire la caméra ne laisse pas de scruter. Troublant sourire (d'orgueil ? de reconnaissance ?) que Lanzmann a élu comme expression symbolique pour introduire son film.

Conclusion

Dans le contexte de la représentation de l'horreur en Occident, la Shoah fut un tournant. Les diverses stratégies essayées depuis le mois d'avril 1945 lorsque les Alliés se heurtèrent aux images de l'inhumain révèlent les dimensions du défi : si la pédagogie de l'horreur (voir plein les yeux dans le naïf espoir d'en apprendre et de préserver le genre humain d'une répétition) s'appuyait sur l'expérience du choc¹⁴, le montage documentaire des années 50 et 60, dont *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955) ou *Mein Kampf* (Erwin Leiser, 1960) seraient les exemples classiques, misa sur l'effort d'intellection, tout en étant inspirés, surtout le film de Resnais, par l'effort

14. Marie-Anne Matard-Bonucci et Édouard Lynch (dir.), *La libération des camps et le retour des déportés*, Bruxelles, Complexe, 1995.

mémoriel¹⁵. Il resterait tout de même une littérature, une photographie, un cinéma d'obsécrité manifeste et livrée aux perversions de l'œil, de la même manière que le mélodrame aurait mis à l'œuvre un sentiment universel de banalité compatissante, comme le prouve l'itinéraire qui mène du feuilleton télévisuel *Holocaust* (Marvin J. Chomsky, 1978) à *La Liste de Schindler* (Steven Spielberg, 1992).

De nos jours, le témoignage s'est constitué en voie royale d'exploration du passé et le cinéma l'inscrit souvent en relation dialectique avec le recours aux images d'archives. Cependant, le discours mémoriel hégémonique depuis 1985 semble le préférer à celles-ci. Dans son œuvre séminale *Shoah*, Claude Lanzmann radicalisa les options faisant du refus de l'archive un programme rigoriste sur lequel une querelle de vastes proportions se déclencha et où le choc de personnalités a parfois occulté la fécondité de la réflexion¹⁶. Néanmoins, quelle que soit la rigidité des dogmes postulés, chez Lanzmann la puissance créative de l'artiste l'emporte sur le dogmatisme du théoricien. C'est ainsi que, autant *Shoah* que *Sobibor*... agitent notre conscience et notre perception dès lors qu'ils nous font frôler l'inhumain sous une forme spectrale. Une hallucination du passé qui ne saurait être qu'instantanée et fugace, mais qui n'est pas pour autant moins précieuse.

Raul Hilberg, l'historien de l'Holocauste dont la recherche et le ton froid et ironique choqua d'abord le cinéaste et plus tard influença énormément sa démarche, rappelait dans un de ses derniers ouvrages: « Pour décrire l'Holocauste, me dit un jour Claude Lanzmann, il fallait faire une œuvre d'art. Or, seul un artiste consommé peut recréer ce fait, que ce soit par un film ou par un livre, car une telle récréation représente un acte de création en soi. Je le sus le jour où je m'attelai à mon entreprise »¹⁷. Voilà pourquoi, au-delà ou en deçà du programme exégétique que l'auteur de *Shoah* déploya durant plus de deux décennies sur son œuvre, il semble avoir reconnu, peut-être sans le vouloir, que la poétique est bien plus riche que l'Histoire, car tandis que celle-ci raconte les événements, l'autre s'occupe de tout ce qui pourrait avoir lieu. C'est pour cette raison qu'on pourrait conclure que « la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique du particulier [l'histoire] ... ». Et ces mots ne sont plus ceux de Lanzmann, mais ceux d'Aristote¹⁸.

15. Sylvie Lindeperg, *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.

16. Georges Didi-Hubermann, Clément Chéroux, Jean-Luc Godard manifestèrent leurs idées face aux thèses de Lanzmann, transformées en dogmes par ses rejetons, y compris certains réalisateurs.

17. Raul Hilberg, *La politique de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1996, p. 79.

18. Aristote, *Poétique*, chapitre IX, III, traduction et notes de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, 1980, p. 65.

Textes réunis par
CAROLINE TROTOT ET MICHAEL A. SOUBBOTNIK

Vivre l'histoire



PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG

2013