

Vicente
SÁNCHEZ-BIOSCA

« Shoah » : le lieu, le personnage, la mémoire

Au départ, un avertissement. Ceci, conférence ou causerie, ne saurait être une étude sur la Shoah, pas même sur la Shoah à l'écran. Aucune espérance non plus d'épuiser un film de la complexité de celui de Claude Lanzmann. Il s'agit d'une simple réflexion sur le thème qui anime cette série d'interventions sur le lieu et le personnage (ou, plutôt, le personnage et son lieu), dans un cas où les personnages ont effectivement participé dans leur vécu à un drame réel, et chez qui les lieux ont laissé des traces, minces dans la géographie, mais énormes dans les corps et dans les souvenirs des protagonistes. Il s'agira pour Lanzmann d'arracher le personnage à son lieu présent pour le faire devenir acteur de son propre drame par la parole. Un fossé se creuse donc entre histoire et mémoire, fossé que *Shoah*, le film, résoudra à l'aide des mécanismes propres aux mythes. Or, le mythe peut-il être mis en scène ? Voici l'une des questions que j'aimerais me poser ici.

Une stratégie de l'évacuation

Une des projections que le visiteur peut visionner, lorsqu'il se rend dans ce lieu muséal qu'est aujourd'hui Auschwitz, est un film d'une vingtaine de minutes qui relate la libération du camp par l'Armée Rouge. Une musique symphonique accompagne la voix d'un narrateur qui — vous l'aurez deviné — comble tous les silences. Aux antipodes de tout contrepoint sonore, la musique et la voix collaborent, mettant des accents dans une syntaxe

pourtant linéaire qui réussit à anéantir la puissance des images, si puissance il y eut. Les personnages, hormis les libérateurs qu'on nomme sans véritablement les montrer, sont dans leurs lieux ou, du moins, dans les lieux où ils étaient censés être et, à vrai dire, disparaître. Cependant, l'objet du film ne porte nullement sur le moment représenté. Nous sommes, pour ainsi dire, un peu décalés par rapport à son véritable objet.

Effectivement, le noyau dont le narrateur nous parle et que la musique amplifie à la Wagner, le vrai lieu où le personnage était inscrit est inexorablement passé. Il a cependant laissé des traces. Les corps détériorés des survivants, les photos des responsables SS, les objets ramassés pour leur utilisation fonctionnelle — autant de métonymies d'une rencontre sans défaut entre le personnage et son lieu à travers un regard impossible, puisque trop tardif. Quoi qu'il en soit, ceci ne semble pas importuner le moins du monde les auteurs de ce petit film plutôt anodin. Bien au contraire, ils s'y installent plus confortablement. Autrement dit, au lieu d'inscrire l'instant tragique dans l'image par le biais de ses traces, tout dans le film travaille à son évacuation.

Douloureux et nécessaire

À peu près à la même époque, les troupes britanniques de libération se faisaient accompagner d'un service cinématographique de reportage. C'est ainsi qu'elles firent la découverte de Belsen. À partir du vaste matériel tourné et déposé à l'Imperial War Museum de Londres, un film fut monté, qui bénéficia de la collaboration d'Alfred Hitchcock en qualité de « *Treatment Advisor* ». Le titre est on ne peut plus parlant : *Mémoire des camps*. Le sous-titre ne l'est pas moins : *A Painful Reminder*. Toute la stratégie de la mise en scène est là, dans le paradoxe fondé par cette double dimension.

Mémoire des camps témoigne de l'horreur qui s'empara des Alliés devant le spectacle dantesque (voici un terme qui est devenu un lieu commun dans la littérature concentrationnaire) des cadavres amoncelés et, en même temps, de leur décision de montrer ces débris humains au monde entier (Figure 1). La proximité temporelle des images par rapport aux faits évoqués détermine l'attitude à l'endroit de la représentation (choix d'images, montage court, voix *off*, refus du hors-champ, etc.). Disons-le d'emblée : ces images se veulent édifiantes, exemplaires. Elles montrent la dévastation telle qu'elle frappa les yeux sidérés des soldats. La parole finale du narrateur boucle le film en cautionnant la volonté d'exemplarité.

La visée du film est moins de construire un discours sur la barbarie découverte que de la présenter dans ce qu'elle a de plus troublant pour l'œil. Pour ce faire, le documentaire fait appel à un double mécanisme : d'une part,

on établit avec précision le présent historique (regard à la caméra des témoins — soldats, médecin et le commandant du camp, Joseph Krammer— qui se présentent comme personnages, énoncent la date — 24 avril 1945 — et nomment le lieu — Belsen — de leur énonciation – Figure 2) ; d'autre part, on évoque le passé immédiat (le massacre) par les traces que les nazis n'ont pas réussi à faire disparaître. Faute d'une perspective d'ensemble du massacre, *Mémoire des camps* fait un choix de nudité : aucune explication verbale n'est mise en œuvre pour amoindrir la violence des images. On rejette le hors-champ pudique ; on fait même exprès de montrer sans merci les détails les plus sordides pour provoquer l'écœurement du spectateur. Le montage ne fait pas de quartier, la caméra accompagnant la chute des corps émaciés aux yeux grands ouverts dans les fossés, et en ayant recours à des gros plans d'une durée quasiment insupportable (Figure 3).

Bref, aucun recul du regard, aucune trêve à l'exigence d'accrochage : tout comme les SS et leurs collaborateurs sont contraints par les soldats de libération d'y porter leur regard, le spectateur est confronté à un tableau qui met toute résistance au défi. Devoir moral que celui de ne pas détourner le regard face à l'inhumain ; on décèle cependant dans cette stratégie une sorte de naïveté à l'égard de la représentation, car les auteurs semblent ignorer le risque de fascination que ce portrait entraîne. Voici un principe à la fois éthique et esthétique qui inspire le traitement du matériau signifiant. Exemple et douloureux : exemple pour la conscience qui est censée en tirer une leçon, douloureux pour l'œil. La menace guette : « douloureux pour l'œil », ne serait-il pas équivalent à « fascinant » ?

Ce matériau brut est par la suite soumis à une opération dont le but est d'atténuer son redoutable impact : la voix du narrateur vise à interpréter la brutalité des faits en soulignant un lieu et un personnage qui ne sont pas visibles à l'image, mais sans noyer celle-ci, à la différence de l'acharnement du narrateur soviétique. Toutefois, chaque fois que le silence s'impose, l'angoisse monte. Un fossé se creuse alors entre les attractions (j'emprunte délibérément l'expression eisensteinienne) qui fascinent le regard et le discours d'un narrateur qui cherche à donner à l'ensemble la forme d'un récit (fût-il embryonnaire), soulageant le spectateur de l'attrait scopique des plans. Oserais-je proposer la formule que cette stratégie me semble éclairer : la relation inversement proportionnelle entre la quantité d'information fournie et l'impact scopique des images ; qui plus est, l'opposition radicale entre les instruments de mise en discours et la fascination du regard ; en termes encore plus radicaux, l'indifférence morale du regard.

Si énigmatique que ce documentaire puisse paraître, il fait ressortir toutes les questions liées à la trace, c'est-à-dire à l'inscription du personnage dans son lieu. Trop proche des événements foudroyants, et faute de documents du



FIGURE 1



FIGURE 2



FIGURE 3

passé immédiat, il en dresse le bilan en se servant de leur métonymie (l'état des corps). Néanmoins, l'équilibre atteint demeure trop fragile pour tenir à l'écart la menace de la fascination.

Cet équilibre se brisera dans les décennies suivantes de façon progressive mais inéluctable, à tel point que, dans le reportage journalistique moderne, la proportion d'horreur tend vers l'infini, tandis que celle de la connaissance tend vers zéro. Sur ce plan, *Mémoire des camps* se situe dans une position précaire par sa radicalité éthique qui va de pair avec son audace formelle. De ce fait, l'exemplarité voulue par le film pose problème. Le sous-titre *A Painful Reminder* en fait état : nulle chance de se dérober au souvenir, mais un besoin moral de le garder (le regarder).

Les lieux muets, les témoins parlants

Shoah est plus qu'un film. Objet de travail pour les historiens de l'Holocauste, et de fascination pour les psychanalystes, son statut est en fait reconnu comme étant du côté de l'art, tout en étant témoignage. De par ce statut incertain, *Shoah* pourrait être la réponse inversée à la question posée par Theodor Adorno : non pas « la poésie est-elle possible après Auschwitz ? », mais bien, « comment faire face au lendemain d'Auschwitz sans l'aide de la poésie ? ». De ce point de vue, *Shoah* est une œuvre d'art. Mais revenons aux faits qui nous intéressent. *Shoah* implique la conscience préalable que la conservation de la mémoire est devenue une tâche ardue en raison de la disparition des lieux et du vieillissement inéluctable (voire du décès) des témoins. Lieux et personnages s'estompent. Comme on le sait, *Shoah* tire toute sa force d'un choix formel insolite, le refus de principe des images du passé, le rejet des photos d'archives qui avaient fourni leur matériau de base à la plupart des documentaires portant sur l'Holocauste. Le regard du survivant ne saurait s'inscrire dans les lieux de son drame. En revanche, Lanzmann visite quand ceci s'avère possible les lieux en compagnie des protagonistes afin d'éveiller en eux l'expérience du passé. Il s'acharne donc à faire naître celle-ci comme un revenant se surimposant au présent, à mener à terme une abolition de la temporalité, en tant que distance nous séparant des événements évoqués. S'il est des images documentaires dans ce film, elles s'enracinent dans la rencontre entre les lieux du passé et les témoins qui ont survécu. Ce sont les traces du temps dans leurs corps qui témoignent d'une distance que Lanzmann essaiera d'abolir au cours de ses entretiens. Tout cela est bien connu et Lanzmann lui-même l'a suffisamment établi.

Il fallait se rendre à l'évidence : ce que les soldats britanniques avaient eu le douteux privilège de contempler n'existe plus : « Ce qu'il y a eu au départ du

film, dit Lanzmann, c'est d'une part la disparition des traces ; il n'y a plus rien, c'est le néant, et il fallait faire un film à partir de ce néant. Et d'autre part l'impossibilité de raconter cette histoire pour les survivants eux-mêmes, l'impossibilité de parler, la difficulté — qui se voit tout au long du film — d'accoucher la chose et l'impossibilité de la nommer : son caractère innommable ¹. » C'est ce silence même que Lanzmann vise, car sa cible est le présent. Les rides, le malaise des personnes interviewées lorsqu'elles revivent leur trauma occupent une place centrale. Le cadre spatial est défiguré, ce que Lanzmann appelait « les non-lieux de la mémoire » : l'entrée d'Auschwitz, le fleuve Ner dans les environs de Chelmno, la voie ferrée, les crématoires... tout est désert. En somme, la platitude des paysages, le désarroi des acteurs, l'indifférence d'un temps présent coupé du passé. « J'étais conscient du changement, et en même temps il me fallait penser que le temps n'avait pas fait son œuvre. ² » L'anodin, voici la vraie condition des lieux dont Lanzmann part lorsqu'il met en marche une batterie implacable visant à assiéger les personnages jusqu'à faire réapparaître devant eux les fantômes qui les hantent depuis toujours. Des fantômes, certes, mais — voici le paradoxe — des fantômes réels. Cette fonction révélatrice est confiée à la parole, car *Shoah* est un film d'une oralité foncière : c'est par et pour la parole que les protagonistes traversent le temps jusqu'à aboutir à la chose, à ce réel qui n'est qu'un éclair jaillissant soudain pour s'évaporer aussitôt.

Effectivement, Lanzmann a avoué que les premiers entretiens étaient d'une extrême confusion. Il a dû transformer les personnages en acteurs pour obtenir les premiers résultats..., mais les transformer en acteurs d'un rôle qu'ils ont joué dans la vie réelle, ce qui exige une certaine dramaturgie. La force dramatique contenue dans ces entretiens fait contraste avec le ton général des témoignages fixés dans les enregistrements vidéographiques entrepris par le projet de Spielberg. Dans ceux-ci, que j'ai pu consulter grâce à l'accueil du Centre de Documentation Juive Contemporaine de Paris, les protagonistes perdent rarement le contrôle d'eux-mêmes ; ils se brisent en tout cas moins fréquemment que dans le film de Lanzmann. En outre, *Shoah* est doté d'une structure mathématiquement calculée (j'y reviendrai) et le montage, tout en respectant le caractère de document d'origine, est d'une précision sans défaut.

Considérez le récit écrit de Müller dans ses Mémoires intitulées *Sonderbehandlung* (*Traitement spécial*) ³ : l'inépuisable richesse de l'expérience fait contraste avec un manque de puissance de la parole qui déborde pourtant dans *Shoah*. Sa voix de conteur, son regard halluciné, les yeux hagards : on serait tenté de voir en lui ce narrateur fascinant d'antan dont l'absence était pour Walter Benjamin le signe d'une perte de la valeur de l'expérience dans la vie moderne. Ceci à une exception près : l'objet de sa parole ne doit rien à la beauté des récits des marins ni à ceux des paysans évoqués par Benjamin. Par

¹ « Le lieu et la parole », entretien avec Claude Lanzmann, in *Au sujet de Shoah*, p. 295.

² « Les non-lieux de la mémoire », in *op. cit.*, p. 290.

³ *Trois ans dans une chambre à gaz*, Pygmalion/Gérard Watelet, 1980 (original de 1979).

contre, il est le plus sordide des récits que l'on puisse concevoir à l'intérieur du camp d'extermination, car il a trait à la vie quotidienne avec des cadavres. Cela dit, il faut reconnaître le tableau vivant que Müller en dresse : les temps verbaux se muent soudain au présent, le rythme de sa belle voix marque la cadence d'une vision. Toujours est-il que son récit n'avance pas de façon linéaire, il ne se clôture pas non plus à la manière des légendes. La parole cherche un soutien dans l'espace, demeure flottante, personnifiant l'événement originaire, qui est paradoxalement devenu quotidien, voire monotone. Pudeur de la représentation que celle de Lanzmann, dont la caméra se promène à la cadence du discours dans les mêmes lieux décrits.

En apparence, tout a été dit sur ce film. Pourtant, une analyse particularisée des fragments n'a pas été tentée, du moins à ma connaissance. Celle-ci aurait démontré que la méthode n'est pas homogène, mais d'une variété et d'une souplesse incroyables. Je me propose d'examiner de façon sommaire deux exemples qui touchent à l'un des lieux qui n'ont pratiquement pas laissé de traces : Treblinka. La quasi-disparition de l'espace s'oppose à la perpétuation de la mémoire qui guide encore le camp d'Auschwitz-Birkenau. En d'autres termes, Treblinka ne possède pas la richesse métaphorique que l'on est forcé de concéder à Auschwitz : monumentalité, camp de travail et de production, installation des industries allemandes, extermination. Les dimensions limitées de Treblinka vont de pair avec la monotonie de son but : la mort. Le résultat est inévitable : rareté des survivants.

J'ai choisi pour l'occasion trois personnages appartenant aux trois aspects de l'expérience, si l'on suit sur ce point Raul Hilberg : perpétrateurs, victimes, témoins. À la différence d'autres protagonistes de l'histoire, seul le troisième d'entre eux sera transporté sur les lieux par Lanzmann. La caméra, par contre, fera ce retour, mais de façon différente dans chacun des cas. Au présent, le lieu du perpétrateur Suchomel est familier, à savoir : une pièce de son domicile d'où le vieillard qu'il est devenu se plaît à énoncer la « voix de l'Histoire », tout en refusant de signer la paternité de son discours. Pour sa part, la victime, Abraham Bomba, prend la parole dans un salon de coiffure d'Holon (Israël), pièce dotée d'inquiétantes similarités avec le travail qui lui était confié à Treblinka. Henrik Gawtawski, un cheminot polonais, est le témoin muet qui tarde à articuler et je m'attaquerai à ses moments de mutisme.

La jouissance de l'Histoire

Tout d'abord, le personnage, Franz Suchomel. *Unterscharführer* SS affecté à Treblinka entre septembre 1942 et novembre 1943, accusé devant la cour d'assises de Düsseldorf en 1963 et condamné en 1965 à six ans de travaux

forcés pour sa participation au meurtre de trois cent mille détenus. Ce que l'on vient de voir est la troisième intervention du personnage et sans doute la plus intense. Lanzmann tend son piège : insérer le témoin dans son langage d'autrefois. Le langage fait la personne, parle à ses dépens et cette conscience de la part de l'interviewer exige une sensibilité spéciale au discours d'autrui. Elle exige donc une suspension du jugement. Le diagnostic à travers la langue des nazis fut déjà tenté avec des résultats superbes par Viktor Klemperer, dont le texte *LTI. La langue du III^e Reich* vient de paraître en français. Et l'on connaît de même ce texte incendiaire de George Steiner sur la blessure à mort subie par la langue allemande après le Troisième Reich. En outre, la langue n'en fut pas moins l'objet du zèle des national-socialistes, notamment les SS, lorsqu'ils envisagèrent la solution finale, car il mirent tous leurs efforts à noyer l'horreur sous un discours administratif, neutre et, du même coup, rempli d'euphémismes. La visée de Lanzmann n'est autre que d'éveiller en ce vieillard d'aujourd'hui son langage d'autrefois en refoulant son désir de le contester. Toujours est-il que Suchomel a mûri et ne souhaite plus de publicité. Néanmoins, il ne peut pas se priver de sentir l'orgueil de l'authentique de son expérience dès lors qu'il entend nous livrer l'Histoire par le biais de ce terrible chant que nul autre ne serait en mesure d'entonner, d'autant plus que les Juifs qui l'ont chanté ont tous été anéantis. Suchomel se veut lui aussi originaire, plutôt qu'original, il aspire à devenir le témoin par excellence.

Or, les deux traits que nous venons de souligner méritent d'être rapprochés : effacement du sujet et prise de la parole en tant que voix de l'Histoire. Pas la moindre contradiction ; plutôt l'accouplement. Le temps a bien fait son œuvre et Suchomel, devenu un vieillard souffrant du cœur, nous livre en exclusivité les paroles suivantes qu'il chantait ou entendait à ses trente-cinq ans :

« *Regarde le monde, droit et loin,
Toujours braves et joyeux,
Les commandos marchent au travail.
Pour nous il n'y a plus aujourd'hui que Treblinka,
Qui est notre destin.
Nous avons assimilé Treblinka,
En un clin d'œil.
Nous ne connaissons que la parole du commandant (Figure 4),
Et seulement l'obéissance et le devoir,
Nous voulons servir, servir encore,
Jusqu'à ce que le petit bonheur, un jour,
Nous fasse signe. Hourra !* »

Voici l'Histoire à l'état pur, affirme Suchomel : « Vous voulez de l'Histoire, je vous dis de l'Histoire. » Et même à ses dépens, il n'a pas tort, car tout est



FIGURE 4

inscrit dans l'image pauvre d'un corps qui veut protéger son anonymat (cherchant son effacement en tant que sujet) alors qu'il déploie avec sa voix usée cet hymne à la mort. La terreur s'empare de nous : derrière ce corps en détresse, on voit s'amorcer le corps du jeune Suchomel, *Unterscharführer* SS, plein de projets pour un avenir prometteur. Il suffit de lire la chanson à la lettre pour en être convaincu. Mais aussi : nul ne manquera d'y voir surgir, ne fût-ce que pour une seconde, les corps des déportés à Treblinka, ces corps destinés à travailler parmi les cadavres et à devenir bientôt matière première ; c'est à ces corps disparus que Suchomel prête sa voix et même son propre corps en un acte narcissique sans précédent. En somme, dans ce chant, le passé est venu tout entier se faire présent et, conséquemment, l'effacement du sujet se produit de façon paradoxale : malgré les difficultés articulatoires de Suchomel, ou peut-être grâce à celles-ci, nous le savons atteint par un effet magique qui le transporte dans le passé. Suchomel ignore que son image captée de manière « illégitime », au milieu d'un décor misérable du point de vue plastique, est ramenée en arrière dans un lieu disparu dont il est plus que le témoin. Bref, il offre sa jouissance sous la forme de sa voix, toute brisée qu'elle soit. C'est cela qui devient obscène, insupportable. Suchomel est revenu sur les lieux, afin de récupérer sa jeunesse et il y a perpétré, sans s'en apercevoir, l'authentification du crime. Il est impensable que dans cet éclat narcissique, le sujet ait pu disparaître. Bien au contraire, il crève l'écran.

Tout est merveilleusement exprimé par ce bref échange de mots qui suit la première chanson de Suchomel, où le corps de celui-ci se détend de la jouissance atteinte, et Lanzmann profite de l'occasion pour y inscrire avec une douceur empoisonnée son attitude éthique à l'égard du personnage :

Suchomel : « Oui. Nous rions et pourtant c'est si triste ! »

Lanzmann : « Personne ne rit ! »

La scène, son temps, ses personnages

L'enquête est loin de s'arrêter là. Lanzmann suit à la lettre la méthode énoncée par Raul Hilberg à l'intérieur de *Shoah* et, par ailleurs, explicitée maintes fois dans ses ouvrages :

« Je n'ai pas commencé par les grandes questions,
Car je craignais de maigres réponses.
J'ai choisi, au contraire, de m'attacher
Aux précisions et aux détails,
Afin de les organiser en une « forme » »
(Le mot allemand utilisé par Hilberg est *Gestalt*).

Le fait est incontournable : Lanzmann est face à un bureaucrate. Et cette condition était aussi sa défense auprès de la cour d'assises lors de son procès. Il devient nécessaire alors de l'interroger dans son langage pour faire surgir la scène du passé à l'intérieur de cette pièce familière décorée par un plan du camp de Treblinka autour duquel se déroule la conversation. N'est-ce pas cela l'inquiétante étrangeté ? L'irruption de l'étrange au sein du familier ?

Lanzmann fait le choix du présent et du singulier : « Un transport arrive : j'aimerais que vous décriviez très précisément tout le processus en haute période. » L'enquêteur n'éprouve aucune pudeur à recourir lui-même aux euphémismes des SS, à introduire dans le dialogue un langage similaire à celui d'antan : nombre de personnes traitées, couleur des uniformes, détails techniques à l'apparence insignifiante, et ainsi de suite. Situer le moment précis de l'événement : arrivée d'un convoi, sélection, attente, température, traitement, nettoyage, reprise de l'opération. Toute généralité risquerait de fournir une échappatoire intellectuelle au personnage, ce que Lanzmann ne lui permet en aucune circonstance. Ce qui ressort, au regard du spectateur, est le décalage infernal entre la minutie des données techniques et la dimension métaphysique de l'événement rapporté. L'image pauvre de la pièce s'oppose à cet espace schématique affiché sur le mur, dans lequel Suchomel se vide en détails. La station, la rampe, la chambre à gaz : ce sont les espaces par excellence. La caméra parcourt ce qui est resté de la scène, déserte aujourd'hui. La beauté d'un coucher de soleil nous soulage du Mal absolu.

La douleur non édifiante

Le personnage : Abraham Bomba, survivant de Treblinka et déporté provenant de la ville de Czestochowa. Son métier de barbier lui ayant sauvé la vie, il fut engagé par les SS pour couper les cheveux des prisonnières avant qu'elles soient emmenées aux chambres à gaz. Bomba est interviewé à Holon (Israël) dans un salon de coiffure où il coupe les cheveux d'un client. Loin du lieu tragique, la tâche de Lanzmann consiste à insérer le personnage dans son rôle du passé par un travail minutieux avec la ressemblance de la situation, toujours appuyé par le récit verbal du protagoniste. Toutefois, et malgré la similarité des situations, Bomba tient un discours prudent, distant, par rapport au sujet de son témoignage ; une discrétion qu'on serait tenté de qualifier de froideur élégante. La douleur est donc absente de la parole, même si les événements qu'il nous livre atteignent un sordide extrême. À Treblinka — nous racontet-il — lui et le reste des barbiers attendaient les femmes à l'intérieur des chambres à gaz afin de gagner du temps lors de l'opération de la coupe des



FIGURE 5



FIGURE 6



FIGURE 7

cheveux. Tout comme il avait déjà fait avec Suchomel, Lanzmann ne semble s'intéresser qu'aux détails infimes, voire ridicules : à l'aide de quels instruments coupaient-ils les cheveux ? Quelle était la vitesse des mouvements de leur main ? Quelle était la longueur des cheveux ? Y avait-il un miroir ? Reconstruire les coordonnées spatiales et temporelles de l'événement : voici un premier trait saillant. Mais cette reconstruction serait inutile, car elle ne nous apporterait pas l'expérience vécue. Et c'est celle-ci qui touche au singulier, ce que seul Bomba est en mesure de nous transmettre. Somme toute, les détails ne sont qu'un point de départ, jamais un but en eux-mêmes (Figures 6 et 7).

La question clé est finalement formulée : qu'avez-vous ressenti la première fois ? Elle vise l'originaire : l'impensable, la première fois, tout comme si, les fois suivantes, les choses étaient devenues monotones, impensées au lieu d'impensables. L'enquêteur a ses hantises et il ne les cache pas. Qui plus est, afin de faire plonger le personnage dans son rôle du passé, il le prie d'imiter les gestes d'autrefois. Le visage et le discours de Bomba demeurent tout de même inaltérables, comme si l'événement avait été préservé par une distance infranchissable. La persévérance fait malgré tout son travail. Tout à coup, le barbier interrompt son exposé, les questions cessent. La caméra explore son geste. Au bout de quelques secondes, le poids du silence ayant brisé les assises du temps présent, des larmes noient les yeux de Bomba qui supplie son interlocuteur de lui épargner une souffrance qu'il juge absurde. L'implacable douceur de Lanzmann enferme un impératif moral : « Vous savez bien qu'il le faut. Pardonnez-moi. » Et alors Abraham Bomba accouche du fait singulier qu'il n'a pas réussi à bannir de sa vie : un jour, un de ses camarades a eu sa femme et sa sœur face à lui pour se faire couper les cheveux avant de disparaître à jamais.

Le singulier. Moment d'une extrême intensité où l'époux et frère, que la présence menaçante des SS empêchait de parler, prolongea de quelques secondes, peut-être d'une minute, l'opération, déchiré comme il l'était par cette dernière occasion qui lui avait été donnée de voir en vie les êtres aimés. En rapportant le récit d'un autre, un éclair semble libérer le discours des coordonnées temporelles pour le transporter en ce lieu impossible, ce non-lieu de la mémoire, où « les choses se donnent à voir dans une sorte d'hallucinante intemporalité. A-temporalité, plutôt ⁴. » Il est pertinent de revenir sur un fait que j'ai signalé plus haut, à savoir : la rareté de ces réactions chez les survivants. Sans doute, Lanzmann a cherché le moment où l'abolition du temps se produit parmi de nombreux entretiens. Et il le fait sans trahir pour autant une vérité profonde. La vérité n'a rien à voir avec le réel, à moins de l'entendre au sens lacanien de l'impossible.

⁴ « Les non-lieux de la mémoire », p. 285.

Le témoin silencieux

Un dernier témoin, une nouvelle stratégie de discours, un même lieu (Figures 8 et 9). Toujours Treblinka. Le personnage : Henrik Gawtawski, cheminot polonais, avait un drôle de métier pendant la guerre : chargé de conduire la locomotive qui transportait les Juifs déportés à Treblinka, il avait fait ce chemin machinalement deux ou trois fois par semaine tout au long de la période de fonctionnement du camp. Nous le voyons à bord d'une locomotive, âgé, penché par la fenêtre. L'air pensif, il scrute un paysage idyllique parsemé d'arbres. Pas un seul mot n'est proféré, le bruit de la machine rompant seul le silence. Soudain, le train s'arrête, sans que l'on puisse savoir pourquoi, tant le décor naturel arbore son inaltérable et belle monotonie. Lorsque le corps du vieillard se dresse, un panneau devient lisible au fond du champ : TREBLINKA. Aucun mot n'est prononcé. *Shoah* semble prendre le contre-pied de son projet oral. Le cheminot semble sombrer dans un état d'imbécillité ; puis, il tourne la tête en arrière, vers des wagons inexistant. Pris de ravissement, il porte sa main à son visage et fait le signe de la gorge tranchée par trois fois. On ne saurait manquer d'être bouleversé par cette irruption du passé qui envahit le personnage, car si les images des victimes reviennent, elles le font comme une hallucination comblant l'espace. Lanzmann lui-même avoue qu'il fut stupéfait par ce geste inattendu : « On arrive à la gare, il est là, penché, et de lui-même, il fait ce geste incroyable à la gorge en regardant les wagons imaginaires (derrière cette locomotive, bien sûr, il n'y avait pas de wagons). Par rapport à cette image, les photos d'archives deviennent insupportables. C'est cette image qui est devenue la vérité ⁵. »

Mise en scène malgré tout

Le projet mémoriel sur les survivants de la Shoah mis en place par Steven Spielberg nous offre un dernier exemple qu'il serait productif de comparer à la stratégie de *Shoah*. On pourrait contester la légitimité de la comparaison, mais qui m'empêcherait de la tenter ? Les traits de la mise en scène visent à un degré zéro de l'écriture qu'il n'est pas impossible d'interroger : énonciation du lieu (en général, le domicile de la personne interviewée), la langue dans laquelle le récit se déroule, l'identité de l'interviewer et l'autoprésentation du témoin. Ensuite, tournage en continuité, léger recadrage et, dans certains cas, recours au zoom avant, si bien que très rarement il souligne un aspect dramatique du récit. Absence de regard-caméra. Respect pour les silences qui, d'ailleurs, ne sont pas fréquents. Trente minutes de durée, sans interruption. Chaque entretien est tourné en continuité, ne s'interrompant que pour changer la cassette, mais aucun de ceux que j'ai pu consulter ne s'étend sur plus



FIGURE 8



FIGURE 9

⁵ Claude Lanzmann : « De l'Holocauste à Holocauste ou comment s'en débarrasser », in *Au sujet de Shoah*, p. 300.

d'une journée. La durée totale oscille entre quatre et huit bandes vidéo (entre deux et quatre heures), dépendant en général de la volonté du témoin. La voix de l'interviewer est en *off* de façon permanente. Le récit se déroule selon un schéma chronologique très strict : débutant par les origines familiales, l'enfance, la jeunesse, la relation avec les non-Juifs, l'arrestation, le transport vers un camp français, puis la déportation, l'expérience du camp et le retour. Systématiquement, les entretiens se terminent par une sorte de reconstitution de la famille perdue. La caméra montre des photos de famille, pendant que le témoin présente chacun des personnages, tout en racontant leur sort. Parfois, les différents membres de la famille participent à la conversation en tant que témoins additionnels. Il va sans dire que je ne dispose pas du temps nécessaire pour faire une analyse de ces traits, même si Mr. Edwards, responsable à Paris du projet d'enregistrement des témoignages de Spielberg, m'a très gentiment confirmé ces hypothèses. Il suffira de dire que les marques de discours et les choix narratifs ne sont pas moins parlants dans ce projet. On n'aurait qu'à le constater dans les exemples que j'ai pu consulter à l'Université McGill à Montréal (un simple échantillon, en fait, d'un projet intitulé « *Living Testimonies* » tourné en studio — plateau de l'Université — et en champ-contre-champ, montrant alternativement les interviewers et le témoin). Dans le même esprit de neutralité que le projet de Spielberg, le traitement du récit et la fragmentation analytique de l'espace révèlent un choix discursif différent et, par conséquent, une autre attitude éthique, fût-elle inconsciente, à l'égard de la représentation.

Le pourquoi, le mythe, le contre-mythe, l'eschatologie

On a parfois reproché à *Shoah* de revivre l'horreur plutôt que de nous la faire comprendre. C'est l'opinion de Tzvetan Todorov dans son ouvrage *Face à l'extrême*. Lanzmann rétorque : « Diriger sur l'horreur un regard frontal exige qu'on renonce aux distractions et échappatoires, d'abord à la première d'entre elles, la plus faussement centrale, la question du pourquoi ⁶. » Lanzmann encore : « Un film consacré à l'Holocauste ne peut être qu'un contre-mythe, c'est-à-dire une enquête sur le présent de l'Holocauste, ou à tout le moins sur un passé dont les cicatrices sont encore si fraîchement et si vivement inscrites dans les lieux et dans les consciences qu'il se donne à voir dans une hallucinante intemporalité ⁷. »

Les idées transmises dans les dernières citations peuvent être mises en relation : en l'absence de pourquoi, seul le mythe (le contre-mythe ?) serait en mesure de nous venir en aide. Avançons sur ce terrain délicat. C'est la transmission même qui fait surgir l'événement, poursuit Lanzmann, car elle abolit

⁶ « Hier ist kein Warum », p. 279.

⁷ « De l'Holocauste à *Holocauste* ou comment s'en débarrasser » *op. cit.*, p. 316.

toute distance entre le passé et le présent. Par conséquent, le passé apparaîtrait comme un événement originaire. De ce point de vue, et quoi qu'on en dise, *Shoah* tient inévitablement du mythe, tout en étant un discours sur le mythe, car les humains ne disposent pas d'autre instrument pour remonter aux origines. Autrement dit, l'effort pour arracher les faits, l'expérience, en la nommant vérité dans un sens métaphysique, la volonté de faire jaillir l'événement, ne peut nullement être une démarche d'historien. Seules les origines et l'avenir échappent inexorablement à la démarche historique : les premières ont traditionnellement été considérées du ressort du mythe ; le second appartient en exclusivité à l'eschatologie. Le radicalisme de *Shoah* consiste — hormis le superbe travail de Lanzmann — à dévoiler le côté eschatologique de la Shoah en même temps qu'il fonde un mythe. Que le mythe soit réel n'en amoindrit aucunement la valeur.

Le premier Juif, le dernier Juif

Pour mémoire. Ces mots sur lesquels le film démarre.

« Une petite maison blanche
Reste dans ma mémoire.
De cette petite maison blanche,
Chaque nuit je rêve. »

Le lieu est Chelmno, où se produit l'événement originaire, l'impossible, le vrai et seul objet de *Shoah*, l'*Endlösung* ou solution finale : le gazage, à l'intérieur des camions, des Juifs et quelques prisonniers soviétiques.

D'autres paroles se laissent entendre neuf heures plus tard, juste avant l'irruption de ce train lourd de sens et de bruit sordide :

« Et je me souviens d'un moment
Où j'ai ressenti une espèce de tranquillité,
De sérénité,
Où je me suis dit :
« Je suis le dernier Juif,
Je vais attendre le matin,
Je vais attendre les Allemands ». »

Le lendemain de l'apocalypse, c'est avec ces mots, prononcés par un des survivants du ghetto de Varsovie, que le film se clôt. Le témoin pour l'avenir. Deux lieux détruits, deux personnages qui nous en parlent ; le premier, celui de Simon Srebnik, nous offre le contre-chant de Franz Suchomel, l'inversion d'un chant de jouissance. Quoi qu'on en dise, je n'y vois pas la moindre abolition du temps ; le dernier nous parle dès le lendemain de la tragédie, cette aurore de plomb qui est encore plus inextricable que le massacre lui-même.

CINÉMA

ARTS

Sous la direction de
JACQUES AUMONT

LA MISE EN SCÈNE



De Boeck
Université

TABLE DES MATIÈRES

JACQUES AUMONT

La mise en scène : de la correspondance des arts à la recherche d'une spécificité	5
--	---

PARTIE 1

SCÈNE DE THÉÂTRE, SCÈNE DE CINÉMA

ÉRIC DE KUYPER

Une invention méconnue du XIX ^e siècle : la mise en scène	13
--	----

ALAIN BERGALA

L'intervalle	25
--------------------	----

JEAN DOUCHET

L'escalier	37
------------------	----

FRANK KESSLER

« Les Américains ne connaissent pas le mot <i>schreiten</i> ... » La mise en scène du corps de l'étranger	47
--	----

FRANCIS BORDAT

De Charlot aux <i>Charlot</i> : la mise en scène comme « extension » du jeu	59
--	----

CHARLES TESSON

Kenji Mizoguchi : le décor, le personnage, le spectateur	73
--	----

JEAN A. GILI

Marco Ferreri « <i>ambientatore</i> » : l'utilisation du décor naturel dans les films de Marco Ferreri	99
---	----

**PARTIE 2
LA MISE EN SCÈNE COMME CONCEPT DU CINÉMA**

RAYMOND BELLOUR	
Figures aux allures de plans	109
JACQUES AUMONT	
La mise en scène feuilletée	127
ALAIN BONFAND	
Entre l'écran et son double	143
PÉTR KRÁL	
Josef von Sternberg et les personnages de Marlene	155
PASCAL KANÉ	
Généalogie de l'inspiration	167
JEAN-LOUP BOURGET	
La caractérisation chez John Ford :	
du juge Priest au capitaine Buffalo	177
PIERRE GRAS	
Le personnage fordien à l'épreuve du temps	189
SERGE TOUBIANA	
Actualité de Jacques Becker	203

**PARTIE 3
LA MISE EN SCÈNE HORS D'ELLE-MÊME**

FRANÇOIS ALBERA	
Mise en scène et rituels sociaux	219
GILLES DELAUAUD	
La mise en scène documentaire :	
Flaherty et Vertov metteurs en scène	233
ÉLIANE DE LA TOUR	
La scène invisible : à propos du documentaire	251
JEAN-FRANÇOIS RAUGER	
La mise en scène de l'acte sexuel :	
focalisation / <i>fuckalization</i>	265
YANN BEAUVAIS	
De Robert Frank à Andy Warhol	279

TABLE DES MATIÈRES

MICHÈLE LAGNY

La double mise en scène de l'histoire au cinéma 289

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Shoah : le lieu, le personnage, la mémoire 303

JEAN-MICHEL FRODON

L'image et la « rédemption mécanique », le récit et son conteur 317