

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

CLAUDE LANZMANN

Sobibor,
14 octobre 1943, 16 heures



par **Nicolas Azalbert**

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site : www.site-image.eu



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédacteur du livret : Nicolas Azalbert

Iconographe : Carolina Lucibello, assistée d'Eliza Muresan

Révision : Sophie Charlin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2013) : Cahiers du cinéma – 65 rue Montmartre – 75002 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achévé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : septembre 2013

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Nouvelles réflexions sur la question juive	2
Personnage – Yehuda Lerner : survivant, témoin, héros, légende	3
Genèse – L'affluent d'un fleuve	4
Contexte – Le fonctionnement des camps	6
Découpage narratif	8
Récit – Poésie de l'horreur	9
Mise en scène – La prise de pouvoir du plan par Lerner	10
Séquence – Contre l'illustration	12
Motif – Le refus de l'archive	14
Plan – Un train peut en cacher un autre	15
Écriture – Le suspense « hitchcockien »	16
Technique – Le panoramique, mouvement de la mémoire	17
Parallèles – La représentation des camps au cinéma	18
Critique – Seul le cinéma	20

À consulter

FICHE TECHNIQUE

Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures

France, 2001



Mars Distribution.

<i>Réalisation et scénario :</i>	Claude Lanzmann
<i>Image (1979) :</i>	Dominique Chapuis
<i>Image (2001) :</i>	Caroline Champetier
<i>Assistant opérateur (1979) :</i>	Caroline Champetier
<i>Assistant opérateur (2001) :</i>	Leo Hinstin
<i>Son :</i>	Bernard Aubouy
<i>Sons additionnels :</i>	Elisabeth Paquette
<i>Montage dialogues :</i>	Anne-Cécile Vergnaud
<i>Mixage :</i>	Gérard Lamps
<i>Montage :</i>	Chantal Hymans, Sabine Mamou
<i>Producteurs :</i>	Béatrice Mauduit, Martine Cassinelli
<i>Production :</i>	Why Not Productions, Les Films Aleph, France 2 Cinéma
<i>Distribution France :</i>	Mars Films
<i>Durée :</i>	1 h 37
<i>Format :</i>	1.66
<i>Tournage (1979) :</i>	Jérusalem (Israël)
<i>Tournage (2001) :</i>	Minsk (Biélorussie), Sobibor, Varsovie (Pologne)
<i>Sortie France :</i>	17 octobre 2001

Interprétation

Yehuda Lerner
Claude Lanzmann
Francine Kaufmann

SYNOPSIS

Devant la caméra de Claude Lanzmann ou en voix *off*, Yehuda Lerner, rescapé de Sobibor, raconte comment il est arrivé au camp d'extermination et comment, après l'insurrection des prisonniers du 14 octobre 1943 à 16 heures, il est parvenu à s'enfuir. Tout commence le 22 juillet 1942 lorsque le ghetto de Varsovie est évacué et les Juifs sont rassemblés sur la Umschlag Platz pour être déportés dans des trains de marchandises. Yehuda Lerner est envoyé en Biélorussie dans un camp de travail. Devant les conditions terribles qui y règnent – certains meurent de faim, d'autres sont abattus froidement – il décide de s'en évader avec un ami. Repris au bout de quelques jours par les Allemands, il est emmené dans un nouveau camp. En six mois, il s'évadera de huit camps, préférant « essayer n'importe quoi, plutôt que d'être dans ces conditions de non-vie ». Après sa dernière évasion, il est conduit au ghetto de Minsk puis dans un camp de prisonniers de guerre juifs de l'Armée Rouge. Début septembre 43, tous les prisonniers du camp ainsi que des Juifs du ghetto de Minsk sont envoyés au camp de Sobibor. Lerner apprend que les Juifs y sont gazés puis brûlés et que personne ne peut en réchapper. Sous la direction d'un officier juif de l'Armée Rouge, Sacha Petcherski, un plan d'évasion est mis en place : le 14 octobre à 16 heures seront convoqués les Allemands dans les différents ateliers du baraquement (menuisiers, cordonniers, tailleurs) pour être assassinés en même temps que sera coupé le système électrique du camp ainsi que le téléphone. Muni d'une hache, Lerner assassine ainsi les deux Allemands convoqués dans son atelier. Les prisonniers s'enfuient sous les tirs des Ukrainiens qui surveillent le camp, courent, par-delà les grilles, sur les champs de mines qui explosent. Arrivé dans une forêt, sous le coup de l'émotion et de la fatigue, libre, Lerner s'écroule et s'endort.

RÉALISATEUR

Nouvelles réflexions sur la question juive

Claude Lanzmann est né le 27 novembre 1925 à Bois-Colombes. Les origines de sa famille juive immigrée en France à la fin du XIX^e siècle se trouvent en Biélorussie du côté de son père et en Bessarabie du côté de sa mère. À 18 ans, il devient membre des Jeunesses communistes et l'un des organisateurs de la résistance de Clermont-Ferrand. Il participe à la lutte clandestine puis aux combats des maquis d'Auvergne, aux embuscades dans le Cantal et en Haute-Loire, pour retarder la remontée des troupes allemandes vers la Normandie lors de l'été 44. Après la Libération, il entre au lycée Louis-le-Grand à Paris et suit les cours de philosophie à la Sorbonne. De 1947 à 1952 il étudie et occupe un poste de lecteur dans une université allemande où, dit-il, il veut « voir les Allemands en civil ». À son retour en France, il entre dans le groupe de presse de Pierre Lazareff comme rédacteur. Il y passera les vingt années suivantes. En 1951, ayant proposé à *France Soir* un reportage sur la vie en Allemagne de l'Est et n'étant pas retenu, il publie finalement la série d'articles (« L'Allemagne derrière le Rideau de fer ») dans le journal *Le Monde*. Cette série est remarquée par Jean-Paul Sartre qui lui demande, en 1952, de collaborer à sa revue, *Les Temps modernes*, fondée en 1945 et dont Lanzmann deviendra le responsable en 1986 après la mort de Simone de Beauvoir. Son engagement anticolonialiste le confronte à la peine capitale. Il fait partie des dix inculpés, parmi les signataires du manifeste des 121, qui dénonce la répression en Algérie en 1960. À partir de 1970, Claude Lanzmann se consacre au cinéma.

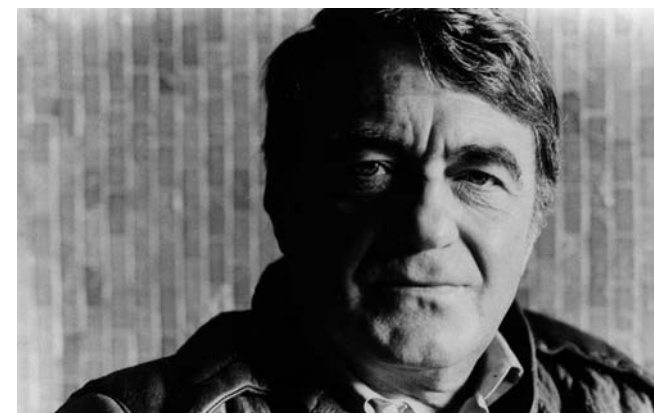
Israël

La parution des *Réflexions sur la question juive* de Sartre en 1947 avait été pour lui un événement fondateur. Selon lui, les thèses de Sartre devaient être dépassées, ce qui sera l'une des raisons de son premier voyage en Israël en 1952 et le moteur de son premier film, *Pourquoi*

Israël (1972). Le documentaire commémore les vingt-cinq ans de la naissance de l'État d'Israël à travers des dizaines de témoignages. Sa sortie coïncide avec le début de la guerre du Yom Kippour, ce qui donne au film une involontaire lecture politique que Lanzmann, loin de renier, reprendra vingt ans plus tard dans *Tsahal* (1994), documentaire sur des soldats et des appelés de l'armée israélienne qui parlent de l'essence du judaïsme et du poids symbolique de l'extermination des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale.

Les camps

L'extermination des Juifs constitue le cœur même de *Shoah*, considéré comme une œuvre fondatrice, un événement cinématographique majeur et reçu comme un choc par le monde entier, à sa sortie, en 1985. Le film est le résultat d'une longue investigation qui amena Lanzmann à voyager tout autour du monde à la recherche de témoignages de survivants des camps d'extermination mais aussi de bourreaux nazis et de paysans polonais qui vivaient aux alentours de Auschwitz-Birkenau, Treblinka, Theresienstadt ou Sobibor. Les partis pris de *Shoah* sont ceux qui définissent l'approche cinématographique de Lanzmann et expliquent les maintes polémiques que le cinéaste déclencha au sujet de la représentation des camps : le film se fonde exclusivement sur les témoignages des personnes interrogées en alternance avec des images actuelles de paysages où se produisit l'horreur. Il n'y a ni accompagnement musical, ni images d'archives, ni effets spéciaux, ni créations fictives. La richesse du matériau (près de 350 heures de rushes) donnera lieu à deux autres films. *Un vivant qui passe* (1997) recueille le témoignage de Maurice Rossel, officier suisse de la Croix-Rouge qui visita, durant la Seconde Guerre mondiale, les camps d'Auschwitz et Theresienstadt pour superviser les conditions de vie de leurs occupants et rendit un rapport positif aux



Claude Lanzmann – Coll. Cahiers du cinéma/DR.

autorités. *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (2001) se centre, quant à lui, sur l'insurrection et l'évasion de prisonniers du camp de Sobibor à travers la parole d'un de ses protagonistes, Yehuda Lerner. En 2008, Lanzmann réalise *Lights and Shadows*, une interview avec Ehud Barak, chef d'État-major général en 1994 puis ministre de la Défense de l'État d'Israël, avec qui il fait le point sur la situation militaire et géopolitique de son pays. Suite à la parution du roman de Yannick Haenel, *Jan Kariski*, contre lequel il s'était emporté violemment, Lanzmann réalise *Le Rapport Kariski* (2010), documentaire sur le résistant polonais qui raconte les deux jours durant lesquels il visita clandestinement le ghetto de Varsovie. En 2013 est montré *Le Dernier des injustes*, à partir d'un autre témoignage recueilli durant le tournage de *Shoah*, celui de Benjamin Murmelstein, haut fonctionnaire de la communauté juive de Vienne, nommé par Adolf Eichmann comme « doyen juif » au camp de concentration de Terezin.

FILMOGRAPHIE

Claude Lanzmann

- 1967 : *Sartre inédit* (coréalisé avec Madeleine Gobeil-Noël)
- 1972 : *Pourquoi Israël*
- 1985 : *Shoah*
- 1994 : *Tsahal*
- 1997 : *Un vivant qui passe*
- 2001 : *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*
- 2008 : *Lights and Shadows*
- 2010 : *Le Rapport Kariski*
- 2013 : *Le Dernier des injustes*

PERSONNAGE

Yehuda Lerner : survivant, témoin, héros, légende

Avec un peu d'exagération, on pourrait dire que Yehuda Lerner n'existerait pas sans le film de Claude Lanzmann. On ne sait rien de lui, de sa vie, de ce qu'il a fait avant ce 22 juillet 1942, où on l'a sorti du ghetto de Varsovie pour le rassembler avec d'autres Juifs sur Umschlag Platz. On ne sait pas davantage ce qu'il fait après le 14 octobre 1943, une fois qu'il s'endort dans la forêt après son évacuation du camp de Sobibor. Yehuda Lerner n'existe que par le témoignage qu'il livre à la caméra de Claude Lanzmann. Mais plus qu'à sa naissance, on assiste à sa résurrection. Lanzmann est allé le chercher dans les limbes de l'oubli et de la mort. Et Lerner accepte de revivre. De revivre ce qu'il a vécu. Ce que nous montre *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, c'est qu'un témoin n'existe que quand il témoigne. Un témoin est condamné à témoigner. Dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, le philosophe italien Giorgio Agamben rappelle que « témoin » se dit en grec « *martus* », martyr. La condition de survivant, ou tout aussi bien de mort-vivant, de Lerner fait de lui un fantôme qui ne s'incarne que lorsqu'il témoigne. Mais cette incarnation se trouve être elle aussi scindée en deux : Lerner parle à la fois pour les morts (en leur nom puisque qu'ils ne sont plus là) et pour les vivants (en tant que destinataires de sa parole auxquels il tente de transmettre une expérience qu'ils n'ont pas vécue). Cet entre-deux est magnifiquement repris par le film dans l'utilisation du *off* et du *on*. Scindé en deux, le film fait entendre en *off*, dans la première partie, la voix spectrale de Lerner qui vient hanter les lieux dont la majorité des prisonniers ne sont pas revenus. Dans la deuxième partie, le film assigne, en *on*, la présence de Lerner, réconciliant la voix et le corps de celui-ci lorsqu'il évoque la révolte et le renversement de la logique de mort qui était jusqu'alors celle du camp. De la sorte, Lanzmann permet à Lerner de remédier, comme l'écrit Agamben, à « cette volonté – qui était celle du système mis en place dans les

camps – de réaliser dans un corps humain la séparation absolue du vivant et du parlant ».

David contre Goliath

Par cet acte de renversement et de « réappropriation de la force et de la violence par les Juifs », Lerner passe du statut de témoin à celui de héros. Car Lerner n'a pas été seulement le spectateur de la mort des autres, il a aussi été l'acteur de sa propre survie. « À cette époque je savais déjà ce que représentait la force allemande, je savais déjà jusqu'où pouvait arriver leur cruauté, une cruauté que l'esprit humain ne peut même pas saisir, je savais quel genre de bêtes sauvages ils étaient » raconte Lerner. Les termes dans lesquels il décrit l'une de ses deux victimes convoquent l'affrontement biblique de David face à Goliath : Grischitz « devait faire un mètre quatre-vingt-dix, enfin c'était vraiment quelqu'un de très grand, avec de larges épaules, vraiment quelqu'un d'énorme, de grand, de tout à fait exceptionnel, une grande stature et je le connaissais déjà, je l'avais déjà vu avant, mais être comme ça juste à côté, pour vous dire la vérité, j'étais pétrifié, quand on est juste à côté d'un monstre pareil, vraiment on est emplé de terreur ». Lanzmann lui-même n'ignore pas cette dimension mythologique que revêt l'acte de tuer Goliath, non pas d'un coup de fronde mais d'un coup de hache : « Ce David non-violent qui porte le premier coup devient en effet le héraut d'un film mythologique et le maître d'un suspense dont j'ai voulu qu'il croisse jusqu'à la dernière image, à l'instant où se réinstaurent l'ordre humain et le règne de la liberté. » (« C'était à Sobibor : entretien avec Claude Lanzmann », *Le Nouvel Observateur*, 10 mai 2001). De la même manière que Lerner établit, dans son témoignage, la transition entre les morts et les vivants, il incarne aussi le passage de l'extermination des Juifs voulue par les nazis à la naissance à venir de l'État d'Israël. « Dans ce camp, nous



savions également que nous n'avions pas le choix, nous finirions par être tués, mais ce que nous voulions, c'était ne pas être tués comme des moutons, nous voulions mourir comme des hommes. » Lerner n'apparaît donc pas seulement comme David face à Goliath, il brandit aussi l'Étoile de David dans un acte fondateur qui augure de la naissance de l'État d'Israël et de son armée, Tsahal. Dans un premier temps, Lanzmann avait d'ailleurs envisagé très sérieusement à l'époque de commencer son film *Tsahal* par le récit de Lerner. On voit donc comment les couches se superposent pour faire de Lerner un survivant des camps, un témoin de leur réalité, un héros national et finalement un personnage de conte de fées. Lanzmann accentue cet aspect en terminant le film là-dessus : « On arrête là, c'est trop beau quand il dit qu'il s'est effondré dans la forêt. » L'expression « c'est trop beau » est ici à entendre comme « c'est trop beau pour être vrai ». Non pas que Lanzmann remette en cause le récit de Lerner. Il prend juste acte de ce que Lerner, à travers son histoire extraordinaire, finit par quitter l'Histoire pour entrer dans la légende. On imagine très bien certains parents raconter l'histoire de Lerner à leurs enfants avant qu'ils ne s'endorment. En s'endormant lui-même dans la forêt, Lerner convoque tous ces contes pour enfants où la forêt représente l'enjeu d'une épreuve initiatique, un lieu de transition vers un autre état. Vers l'État d'Israël, en l'occurrence.

GENÈSE

L'affluent d'un fleuve

Film-fleuve de 613 minutes, *Shoah* (1985) marque une étape dans la représentation cinématographique de l'extermination des Juifs pendant la deuxième guerre mondiale. Simone de Beauvoir a pu écrire à la sortie du film : « En voyant l'extraordinaire film de Claude Lanzmann, nous nous apercevons que nous n'avons rien su. Malgré toutes nos connaissances, l'affreuse expérience restait à distance de nous. Pour la première fois, nous la vivons dans notre tête, notre cœur, notre chair. Elle devient la nôtre. Ni fiction ni documentaire, *Shoah* réussit cette re-création du passé avec une étonnante économie de moyens : des lieux, des voix, des visages. Le grand art de Claude Lanzmann est de faire parler les lieux, de les ressusciter à travers les voix, et, par-delà les mots, d'exprimer l'indicible par des visages. » (« La Mémoire de l'horreur », préface au livre *Shoah* de Claude Lanzmann). En effet, Lanzmann a méthodiquement suivi les traces de l'infamie, relevé les pièces à conviction, identifié les lieux et écouté victimes, criminels et témoins. Dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* (« Le Lieu et la parole », n°374, juillet-août 1985), Lanzmann raconte : « Je me suis rendu sur les lieux, seul, et je me suis aperçu qu'il fallait combiner les choses. Il faut savoir et voir, et il faut voir et savoir. Indissolublement. Si vous allez à Auschwitz sans rien savoir sur Auschwitz et l'histoire de ce camp, vous ne voyez rien, vous ne comprenez rien. De même, si vous savez sans y avoir été, vous ne comprenez pas non plus. Il fallait donc une conjonction des deux. C'est pourquoi le problème des lieux est capital. Ce n'est pas un film idéaliste que j'ai fait, ce n'est pas un film avec de grandes réflexions métaphysiques ou théologiques sur pourquoi toute cette histoire est arrivée aux Juifs, pourquoi on les a tués. C'est un film à ras de terre, un film de topographe, de géographe. (...) Ce qu'il y a eu au départ du film, 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



Shoah de Claude Lanzmann (1985) – Les Films Aleph.



Jan Piwonski interviewé par Claude Lanzmann, avec l'interprète Barbra Janica, dans *Shoah* – Les Films Aleph.

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. »

La rencontre

Parmi les 350 heures de rushes accumulées, lors des cinq années (1976-1981) de recherches et d'enquêtes qui constituent le tournage de *Shoah*, se trouve l'entretien que réalise Claude Lanzmann avec Yehuda Lerner à Jérusalem en 1979. Lanzmann avait déjà interrogé d'autres survivants de Sobibor dont il parle dans le texte d'ouverture de *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*. Ce sont Ada Lichtman et son mari, prisonniers du camp n°1 à Sobibor, qui lui parlent de Yehuda Lerner comme l'une des figures de la révolte grâce à laquelle ils ont pu s'enfuir du camp. Contrairement à sa méthode habituelle de rencontrer les personnes avant de les filmer, de tout savoir sur elles avant des les interroger, Lanzmann se rend chez Lerner sans rien savoir de lui, le dernier jour d'un voyage en Israël. N'ayant pratiquement plus de pellicule ni d'argent pour en acheter, dans un grand état de fatigue (il venait d'enchaîner un tournage en Allemagne et un autre en Israël), Lanzmann n'attend pas grand-chose de la rencontre. Lerner lui aussi est fatigué, n'a pas très envie de parler. Il se trouve de surcroît que c'est un vendredi, jour de Shabbat, et que la traductrice, Francine Kaufmann, très religieuse, ne pense qu'à rentrer chez elle. Lanzmann tourne à la va-vite, pose sa caméra près d'une fenêtre, dans une chambre impersonnelle, la plupart du temps en plan moyen (qu'il déteste) car son opérateur ne comprend pas les signes qu'il lui adresse pour resserrer le cadre. Mais au fur et à mesure que la nuit tombe, au cours de cette rencontre qui va durer quatre heures, après maintes prises, Lerner se laisse aller à parler, l'intensité monte, et

Lanzmann apprend sur le moment les détails de cette histoire extraordinaire qu'il ne connaissait pas.

Un film en soi

Pour autant, aussi fort que soit ce témoignage, Lanzmann, choisit de ne pas le monter dans *Shoah* de peur de mettre en péril l'homogénéité de son propos. Le ton du film est en effet celui d'une tragédie irrémédiable du début jusqu'à la fin alors que *Sobibor, 14 octobre, 16 heures* aura celui d'une lutte et d'un acte de liberté fondateur. Même s'il est question des révoltes dans *Shoah*, le film porte sur la radicalité de la mort et de l'extermination. Certes, y sont évoquées la révolte de Treblinka, celle du commando spécial d'Auschwitz, celle avortée du camp des familles tchèques de Theresienstadt et le film se termine par la révolte du ghetto de Varsovie. La révolte de Sobibor est aussi mentionnée au tout début du film par Jan Piwonski, à l'époque aide-aiguilleur à la gare de Sobibor, qui fut le témoin de la construction du camp et de l'arrivée du premier convoi destiné aux chambres à gaz. Mais les témoignages que l'on entend sont incapables de s'intégrer dans une narration ni de transformer les événements en expérience. Le récit de Yehuda Lerner vient au contraire produire un enseignement qui n'est pas seulement individuel car il transmet aussi une expérience qui transformera le peuple juif. En cela, le témoignage de Lerner constitue une exception qui méritait un film en soi. Il représente ce que Lanzmann appelle « un exemple paradigmatique de la réappropriation de la force et de la violence par les Juifs ». Et la nécessité de *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (2001) comme film à part entière se trouve aussi dans le chaînon manquant qui se construit après coup, dans la filmographie de Lanzmann, entre *Shoah* (1985) et *Tsahal* (1994), son film sur l'armée israélienne (relation qui n'a pas été sans provoquer de vives polémiques).



Maurice Rossel interviewé par Claude Lanzmann dans *Un vivant qui passe* (1997) – Les Films Aleph.

Le chercheur de traces

Mais pour qu'existe *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, il fallait attendre ce que Lanzmann appelle « la convalescence du temps ». On ne sort pas indemne d'un film comme *Shoah* qui aura réquisitionné onze ans de la vie du cinéaste. Lanzmann raconte aux *Cahiers du cinéma* (« Sur le courage », n°561, octobre 2001) : « La construction de *Shoah*, son architecture, son montage, cela a quand même pris cinq années et demie... Je savais que j'avais des piliers sur lesquels bâtir le film, qu'il y avait d'autres choses très fortes dans ce que j'avais tourné, que j'ai abandonnées sans désespoir parce que c'était l'architecture du film qui commandait. Le récit de Lerner faisait partie de ces choses très belles. Je l'ai souvent revu au montage. Je me repassais des images et, pour mille raisons, celles-là en particulier. Il ne fallait pas seulement avoir tourné tout ce matériel. Il fallait l'intégrer à soi-même pour pouvoir se retrouver et inventer la voie. » Comme il n'était pas question de montrer le témoignage de Lerner comme un document brut, il fallait pour raconter la vie de cet homme revenir sur ses traces en Pologne et en Biélorussie et refaire tout ce qu'il avait fait. Cela demandait donc aussi, de la part de Lanzmann, une force morale pour revenir sur ces lieux chargés d'histoire et il lui faudra vingt-deux ans après sa rencontre avec Lerner pour le faire, après avoir réalisé entre-temps *Tsahal* et *Un vivant qui passe*. Ce dernier film est lui aussi une excroissance, un affluent de cet énorme film-fleuve qu'est *Shoah* puisque Lanzmann, de la même manière, reprend en 1997 un entretien que Maurice Rossel lui avait accordé en 1979 pendant le tournage de *Shoah*. À la différence de *Shoah* qui multiplie les témoignages de victimes, bourreaux et témoins de l'horreur sur une durée de 613 minutes, *Un vivant qui passe* et *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* se concentrent sur une seule personne et une durée beaucoup plus courte (65 minutes



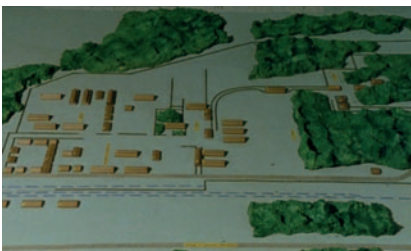
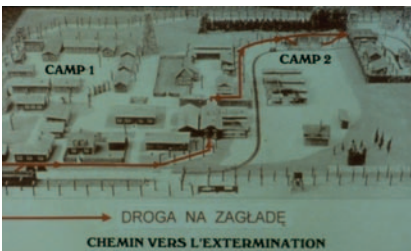
pour le premier, 95 pour le second). Contrairement à Maurice Rossel, seul délégué du Comité international de la Croix-Rouge à s'être rendu à Auschwitz et à n'avoir rien vu à Theresienstadt qu'il qualifiera de « ghetto modèle », Yehuda Lerner incarne une figure de héros de la liberté. Il était donc primordial dans ce cas-là de revenir sur ses traces et de faire voir (aujourd'hui) ce que lui avait vu (en 1942 et 1943). Grâce à la confiance aveugle du cinéaste Arnaud Desplechin et du producteur Pascal Caucheteux qui n'ont même pas souhaité voir l'entretien déjà tourné à Jérusalem en 1979, Lanzmann a pu revenir sur les différents lieux en 2001. Il a filmé avec Caroline Champetier, qui avait été assistant-opérateur sur le premier tournage, à Varsovie puis de Minsk à Sobibor, en passant par Majdanek, avec ses corbeaux, et par Chelm. Comme l'explique Lanzmann dans le texte d'ouverture du film, il a pu mesurer le passage du temps : « La gare est encore plus délabrée qu'elle ne l'était autrefois. Un seul train par jour fait l'aller-retour Chelm-Wlodawa. La rampe où débarquèrent plus de 250 000 Juifs, qui était alors un talus herbeux, est aujourd'hui grossièrement cimentée pour permettre le chargement de billes de bois. Pourtant, le gouvernement polonais a décidé, il y a cinq ans, la construction à Sobibor d'un petit et émouvant musée au toit rouge. De même à Wlodawa, la synagogue dont la cour en 1978 servait de parking pour camions, a été elle aussi transformée en musée et est maintenant entourée d'un joli parc au tendre gazon. » Et de conclure : « Mais musées et commémorations instituent l'oubli autant que la mémoire. Écoutons la parole vive de Yehuda Lerner. »

L'apparition de Lerner

Tout le travail de Lanzmann repose en effet sur la réactualisation du passé par la parole, dans un jeu très subtil de l'image et de la parole. L'une des difficultés résidait dans la qualité de l'apparition de Lerner



à l'image. Il y avait des moments forts dans ce qu'il disait mais qui ne passaient pas à l'image. D'où le parti pris de Lanzmann, après avoir montré Lerner pendant seize secondes durant le prologue du film, de ne pas le faire pendant les douze premières minutes du film proprement dit durant lesquelles on entend seulement sa voix montée *off* sur des paysages. « Je n'étais pas sûr que cela soit bien. Il fallait beaucoup de culot pour ça. (...) Un des problèmes très importants, c'était comment le faire apparaître après douze ou treize minutes d'absence. Ce n'était pas simple du tout. Il y a un enchaînement de travellings latéraux rapides dans des forêts de bouleaux avec de grandes clairières. C'est là où il dit qu'il s'est évadé de huit camps. Enfin là, j'ai resserré le texte, resserré et épuré, ça devient un récit, une narration. Par chance extraordinaire, il y a un moment où il est silencieux. J'ai essayé plusieurs choses. Si jamais il parle au moment où il apparaît, impossible, c'est très mauvais. Il fallait ce long travelling qui se termine en silence et, soudain, on a son visage qui surgit. Il est silencieux et ça fonctionne. C'est ma voix qu'on entend, ma voix incrédule après ce silence : « Quoi, il s'est échappé de huit camps ? » Elle traduit et puis il a ce petit sourire. » (« Sur le courage », *Cahiers du cinéma* n°561, octobre 2001).



CONTEXTE

Le fonctionnement des camps

C'est le 1^{er} septembre 1939 que l'Allemagne nazie envahit la Pologne, dont elle vainquit l'armée en quatre semaines. Cette agression provoqua l'entrée en guerre de la France et de la Grande-Bretagne, mais aussi, le 17 septembre, l'invasion de l'est du pays par l'Union Soviétique, forte du pacte (dit germano-soviétique) conclu avec le Troisième Reich dès le mois d'août, qui prévoyait le partage de la Pologne entre les deux grandes puissances. Une partie du territoire de la République de Pologne annexé à l'Allemagne prit alors le nom de Gouvernement général de Pologne. Il était commandé par Hans Frank, avocat du parti nazi depuis les années 20. Ce territoire de 10 millions d'habitants, destiné à terme à être « germanisé », devint ainsi une zone de non-droit dont la population était vouée, au mieux, à une forme d'esclavage. En proie à l'arbitraire des exactions SS, aux meurtres, aux pillages, et aux représailles massives, le Gouvernement général de Pologne devint très vite un lieu d'expérimentation nazi. Favorisée par la mise en place de ghettos dans les grandes villes, l'extermination des Juifs et des Roms, décidée à l'échelle du Reich en 1941, y fut désignée sous le nom de code « Aktion Reinhardt ». Ainsi deviennent opérationnels, début 1942, les camps d'extermination de Belzec (pour le sud de la Pologne), de Treblinka (pour le centre du pays) et de Sobibor (pour la région de Lublin). On estime qu'environ 1,7 million de Juifs y furent déportés et exécutés dans le cadre de cette opération entre mars 1942 et octobre 1943.

Un centre de mise à mort

Sobibor est située au sud-est de la Pologne actuelle, à proximité de la frontière de la Biélorussie et de l'Ukraine, à cinq kilomètres à l'ouest de la rivière Bug et à huit kilomètres au sud de Włodawa. La décision de construire le camp de Sobibor fut prise en mars 1942 par Odilo Globocnik, le commandant de l'opération Reinhardt. Les premières déportations vers Sobibor débutèrent en mai 1942. Le centre de mise à mort, à proximité du petit village de Sobibor, occupait un



Officiers nazis devant la gare de Sobibor – Holocaust Education & Archive Research Team.

vaste terrain vague entourant une ancienne maison forestière en bois. Les nazis choisirent cet endroit car il était éloigné de toute population, entouré d'une forêt de pins qui permettait de cacher l'extermination. D'autre part, la proximité de la voie ferrée rendait plus facile la déportation des Juifs vers le centre de leur exécution. À Sobibor, on estime que 250 000 Juifs furent gazés. Ces Juifs venaient principalement des ghettos de l'est de la Pologne, mais également des territoires soviétiques occupés, de Bohême-Moravie, d'Autriche, des Pays-Bas, de Belgique et de France. Le centre de Sobibor était protégé à la fois des regards extérieurs et des tentatives d'évasion des détenus juifs. Il était entouré par une triple enceinte de fils de fer barbelés camouflés dans des branchages, ainsi que d'un champ de mines de quinze mètres de large. Il était gardé par une trentaine de SS qui, pour la plupart, avaient participé à l'opération T4 visant à éliminer les handicapés physiques et mentaux en Allemagne. Ces SS étaient assistés d'une centaine de gardes ukrainiens formés dans le centre de Trawniki. Recrutés sur la base du volontariat, ils étaient généralement très brutaux envers les déportés. Sobibor fut placé sous le commandement de Franz Stangl puis sous celui de Franz Reichsleiter.

Le camp était divisé en trois parties. Le camp, lui-même, dans lequel étaient détenus les prisonniers juifs obligés de participer à l'exécution de l'extermination et dans lequel on trouvait les bureaux et les logements des gardes allemands et ukrainiens. La zone de réception dans laquelle se situait la voie de chemin de fer, la rampe, les baraques où les déportés se déshabillaient et les entrepôts dans lesquels étaient stockés les biens des victimes juives. Enfin, la zone d'extermination dans laquelle se trouvaient les chambres à gaz, les fosses communes et les baraquements des prisonniers. Dès leur arrivée, les déportés étaient conduits aux chambres à gaz. Une fois les portes des chambres à gaz refermées sur les victimes, les SS mettaient en marche un moteur diesel qui envoyait du monoxyde de carbone. Le gazage durait entre vingt et trente minutes.



Vue extérieure du camp de Sobibor – Holocaust Education & Archive Research Team.



Déportés juifs hongrois au camp de Auschwitz-Birkenau, Pologne – Yad Vashem Photo Archives.

L'extermination se faisait à la chaîne. Dès que les chambres à gaz étaient prêtes, après avoir été vidées des corps des morts, d'autres Juifs qui attendaient y étaient envoyés. Après le gazage, des détenus juifs devaient retirer les corps des chambres à gaz, couper les cheveux des victimes et retirer les dents en or des cadavres. Puis les corps étaient enfouis dans un grand charnier. Ensuite ils étaient déterrés à l'aide de grandes pelleteuses et brûlés à ciel ouvert afin d'effacer toute trace des meurtres en masse. Début 1943, les prisonniers du centre de Sobibor, qui avaient eu vent de la volonté des nazis de fermer le camp, comprirent que leur fin était proche. Les SS ne pouvaient pas laisser vivants les témoins de l'extermination.

La machine enrayée

L'insurrection, à laquelle participa Yehuda Lerner, fut menée par Sacha Petcherski, lieutenant dans l'Armée Rouge, et Léon Feldhendler, meunier de son état. Cette révolte fut l'une des trois qui éclatèrent dans les camps d'extermination, avec celle de Treblinka le 2 août 1943 et celle du *Sonderkommando* de Birkenau le 7 octobre 1944. À Treblinka, un millier de détenus juifs participèrent au soulèvement en s'emparant de toutes les armes qu'ils purent trouver et en mettant le feu au camp. Environ 200 parvinrent à s'échapper, dont la moitié furent repris et abattus par les Allemands. À Birkenau, des prisonniers affectés au four crématoire IV se révoltèrent après avoir appris qu'ils allaient être tués. La quasi-totalité des révoltés furent exécutés par les Allemands. La réussite de l'évasion du camp de Sobibor reposait sur la pertinence des trois phases de l'opération et leur bonne exécution, comme en témoigne Yehuda Lerner dans *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* : la préparation de groupes d'assaut (15h30-16 h), l'élimination des nazis (16h-17h) et, à partir de 17h30, l'évasion en masse. Le 14 octobre 1943, tout se passa comme prévu : l'attaque de l'armurerie et le vol des armes, la liquidation, à coups de hache et de poignard, des nazis venus

essayer des uniformes et des bottes chez le tailleur et le cordonnier – un Allemand fut tué toutes les six minutes –, l'arrachage des barbelés (les lignes téléphonique et électrique avaient été coupées, de manière à éviter les contacts avec l'extérieur et à rendre les clôtures électriques inoffensives), les planches jetées par-dessus les clôtures, ou ce qui en restait, pour faire sauter les mines... et l'évasion, tout cela sous les rafales de tirs automatiques. Les pertes des nazis n'ont été nulle part aussi fortes : onze SS et huit Ukrainiens tués, des dizaines de gardes blessés... Au total, 400 prisonniers tentèrent l'évasion. Parmi eux, 80 furent immédiatement tués par les SS et les gardes ukrainiens. Sur les 320 prisonniers qui réussirent à s'échapper du camp, 170 furent repris et assassinés. À la fin de la guerre, il ne restait que 53 survivants des 150 prisonniers évadés. Ce sont les nazis eux-mêmes qui donnèrent le nom de « révolte » au soulèvement. Toutefois, pour Berlin, le plus terrible n'était pas le nombre de morts, mais le risque de divulgation de ce qui devait rester le plus grand secret d'État : l'existence de camps d'extermination. En 1943, au fur et à mesure de l'avancée de l'Armée Rouge, des équipes avaient en effet commencé à démolir ces camps, parfois en les remplaçant par de jolies fermes et de nouvelles forêts, et à ensevelir les corps. Or, dès le 25 octobre, grâce à un message adressé au gouvernement polonais en exil par la résistance polonaise, la révolte de Sobibor fut connue des Alliés.

L'invention de « Shoah »

Il est impossible de présenter *Sobibor* sans évoquer, plus globalement, le génocide industriel perpétré par les nazis durant la Seconde Guerre mondiale dont la conséquence fut l'extermination de plus de cinq millions de Juifs. Il importe de montrer aux élèves que l'œuvre de Claude Lanzmann s'oppose à la transmission institutionnalisée de ce savoir. Dans cette perspective se pose la question de la dénomination du génocide. Par quels termes les historiens désignent-ils ce que les nazis nommaient « Solution finale à la question juive » ? Si le mot « Shoah » est aujourd'hui clairement identifié et couramment utilisé en France, il n'en était pas de même à la sortie du film éponyme de Claude Lanzmann en 1985. Le terme existait depuis des millénaires mais son utilisation et son sens étaient alors inconnus de tout non-Juif. En hébreu, « *shoah* » désigne une grave catastrophe naturelle. Au moment de trouver un titre à son film, Lanzmann était confronté à la difficulté de nommer l'innommable et l'exprimable, de trouver un terme pour désigner une chose qui n'avait jamais encore existé dans l'histoire de l'humanité. Il fallait donc remplacer le terme, employé encore aujourd'hui aux États-Unis, d'« Holocauste » – « sacrifice par le feu » en hébreu – qui lui paraissait totalement erroné et inacceptable. De quel sacrifice pourrait-il en effet s'agir de la part des Juifs ? Comme le cinéaste l'affirme, « l'essentiel était de donner au film un nom qu'il faille commencer par apprendre avant de le comprendre ». On peut donc dire que Claude Lanzmann a inventé le terme « Shoah ».

DÉCOUPAGE NARRATIF

Le minutage indiqué entre parenthèses correspond à celui du DVD édité par *Why Not – Les Cahiers du cinéma*. Le film, volontairement non chapitré, est précédé d'un prologue et d'une préface dont le minutage est indépendant.

Prégénérique et générique

(début – 00:01:20) Photo d'officiers SS faisant le salut hitlérien devant les cercueils de leurs camarades tués au cours de la révolte de Sobibor. Gros plan de Yehuda Lerner. Question *off* de Claude Lanzmann : « Est-ce qu'il avait déjà tué, monsieur Lerner ? » Réponse : « Non, je n'avais tué personne. » Générique : panoramique aérien, de la gauche vers la droite, sur une forêt.

Préface

(début – 00:05:37) Texte à l'écran lu par Claude Lanzmann en voix *off* : « C'est à partir d'un entretien que m'avait accordé Yehuda Lerner en 1979, pendant le tournage de *Shoah*, que j'ai réalisé *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures...* »

Film

(début – 00:04:22) Panoramique aérien, de la gauche vers la droite, sur Varsovie. Plans de Umschlag Platz. Voix *off* de Yehuda Lerner : « Tout commence le 22 juillet 1942, au moment où on nous a fait sortir du ghetto de Varsovie. On nous rassemble sur Umschlag Platz et on nous dit qu'on va nous envoyer quelque part, on ne sait pas encore où. »

(00:04:23 – 00:05:54) Plans de paysages qui défilent depuis un train, le soleil à travers les arbres, des voies ferrées. Voix *off* de Yehuda Lerner : « Pendant près d'une semaine, nous avons voyagé dans ces wagons. Chaque jour, on nous donnait un peu d'eau par la porte. Avant de nous mettre dans les wagons, on nous avait distribué à chacun une miche de pain. »

(00:05:55 – 00:11:22) Plan d'un aérodrome désaffecté. Voix *off* de Yehuda Lerner : « Quand j'ai vu combien la situation était mauvaise, je me suis dit qu'il fallait absolument sortir de là, j'avais un ami à qui j'ai dit : enfuyons-nous ! Quoi qu'il nous arrive ce sera mieux que de mourir ici de faim. »

(00:11:23 – 00:14:52) Gros plan de Yehuda Lerner. Question *off* de Claude Lanzmann : « En six mois, il s'est évadé de huit camps ? » Réponse : « En six mois de huit camps. » Question : « Et qu'est-ce que c'était que cette rage de s'évader ? On pouvait s'évader aussi facilement ? » Réponse : « Un homme qui veut vivre, pour lui rien n'est difficile. »

(00:14:53 – 00:23:36) Plans de Minsk (trafic routier, statue de Lénine, vieil immeuble, gare). Voix *off* puis *in* de Yehuda Lerner : « Les prisonniers du camp sortaient chaque matin, emmenés par les Allemands, pour travailler à l'intérieur de la ville de Minsk. Lorsque j'ai guéri du typhus, j'ai senti que je retrouvais un peu mes forces, et à ce moment-là, j'ai demandé moi aussi à partir au travail. On était nombreux dans ce camp, on était mille deux cents. »

(00:23:37 – 00:26:57) Plans du camp d'extermination de Majdanek, dans les environs de Lublin. Voix *off* de Yehuda Lerner : « Nous avons passé une demi-journée là-bas, un peu à l'extérieur du camp, il semble qu'il ne devait pas y avoir de place pour nous, alors nous avons repris la route. »

(00:26:58 – 00:30:55) Après un lent travelling avant, depuis un train, apparaît la pancarte « Sobibor ». Voix *off* de Yehuda Lerner : « À ce moment-là, les Allemands ont encerclé le train en hurlant que celui qui regarderait à l'extérieur serait fusillé sur le champ et que nous devions passer la nuit dans le train, que le lendemain matin on nous ferait sortir. »

(00:30:56 – 00:35:25) Plan sur un troupeau d'oies. Voix *off*, puis *in*, de Yehuda Lerner : « On nous a dit par la suite que les Allemands avaient un troupeau de plusieurs centaines d'oies, et au moment où on emmenait les Juifs et où ils commençaient à hurler, les Allemands probablement faisaient courir les oies dans tous les sens, afin que les oies se mettent à crier elles aussi et que les cris des oies couvrent les cris des hommes. »

(00:35:26 – 00:37:54) Plan de la maquette du plan du camp de Sobibor. Voix *off*, puis *in*, de Yehuda Lerner : « Lorsque nous nous sommes retrouvés dans le baraquement, on nous a donné des vêtements neufs, des vrais vêtements et des couvertures qui avaient été pris aux personnes du convoi et des convois précédents... »

(00:37:55 – 00:38:39) Photo de Sacha Petcherski. Voix *off* de Yehuda Lerner : « Le chef du comité était un officier juif de l'Armée Rouge et s'appelait Sacha Petcherski. Après avoir pris des contacts avec les gens de Sobibor, il nous a ramené l'information suivante : deux révoltes précédentes avaient échoué... »

(00:38:40 – 00:40:57) Vue d'ensemble du camp aujourd'hui, en plongée. Voix *off* de Yehuda Lerner : « Dans le camp se trouvaient tous les corps de métier. » Plan de la maquette du camp. « Nous connaissions la précision extraordinaire des Allemands... »

(00:40:58 – 01:10:00) Longue séquence sur Yehuda Lerner assis sur son fauteuil, utilisant différentes valeurs de plans. Lanzmann, *off* : « Comment est-ce que le tailleur était sûr que l'Allemand arriverait à 4 heures ? » Description de l'opération par Lerner.

(01:10:01 – 01:19:49) Plan de la maquette du camp de Sobibor. Voix *off* puis *in* de Yehuda

Lerner : « Sous le coup, l'Allemand s'est effondré, et là je me suis précipité pour lui donner un second coup, je m'en souviendrai, je crois, toute ma vie, la hache a frappé exactement sur les dents, et une espèce d'étincelle a jailli, c'est vraiment quelque chose qu'on ne peut pas oublier... »

(01:19:50 – 01:21:03) Long panoramique sur une forêt la nuit. Voix *off* de Lerner : « Je suis tombé et je me suis endormi. » Voix *off* de Claude Lanzmann : « On arrête là, c'est trop beau quand il dit qu'il s'est effondré dans la forêt. La suite est une aventure de la liberté. »

(01:21:04 – 01:21:23) Gros plan de Yehuda Lerner et voix *off* de Lanzmann : « Les installations de mort et les chambres à gaz furent détruites par les Allemands dans les jours qui suivirent immédiatement la révolte. Plus aucun convoi n'arriva en gare de Sobibor. Là-bas au moins, un terme était mis à l'extermination. »

(01:21:24 – 01:29:07) Liste, filmée et lue en voix *off* par Lanzmann, des transports effectués en 1942 et 1943 à destination du camp d'extermination de Sobibor en provenance de la partie de la Pologne non annexée au Reich et du nombre de victimes – qui s'élève à plus de 250 000.

(01:29:08 – 01:30:59) Générique. Même panoramique aérien sur une forêt, de la gauche vers la droite, que celui du générique de début.

RÉCIT

Poésie de l'horreur

Alors que Theodor W. Adorno a pu dire, dans *Critique de la culture et société* (1949), qu'on ne pouvait plus faire de poésie après Auschwitz, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* repose sur une structure profondément et subtilement poétique. Elle s'articule sur des systèmes d'échos dont le plus évident rappelle les rimes embrassées d'un quatrain (dans lequel le premier vers rime avec le quatrième et le second avec le troisième selon la séquence a-b-b-a). En se reportant au découpage narratif du film, on s'aperçoit en effet que le panoramique aérien sur la forêt du générique de début (00:00:51) fait écho à celui de la fin (01:29:08). De la même manière, le texte écrit et lu par Lanzmann qui défile à l'écran après le générique de début fait écho à la liste des déportations vers Sobibor, lue aussi par le cinéaste, qui défile à l'écran avant le générique de fin (01:21:24). Par ailleurs, alors que Lanzmann se refuse habituellement à utiliser des images d'archives (cf. p. 14), il a recours dans *Sobibor* à deux photographies qui, montrées avec insistance, se répondent à distance dans le film : l'une, au début du film, montre pendant plus de vingt secondes des officiers SS faisant le salut hitlérien devant les cercueils de leurs camarades tués au cours de la révolte de Sobibor ; l'autre (00:37:55 – 00:38:39), en noir et blanc également, représente Sacha Petcherski, officier juif de l'Armée Rouge et leader de la révolte des prisonniers du camp. Ainsi les bourreaux et les victimes se font face à distance alors que les bourreaux sont devenus les victimes et inversement. On remarquera aussi que se succèdent dans le film des segments constitués de plans de paysages et d'autres constitués de plans cadrant Yehuda Lerner. Eux aussi semblent se répondre. Plutôt situés au début du film, les plans de paysages, accompagnés de la voix *off* de Lerner, viennent nourrir du passé le présent de l'enregistrement ; les plans de Lerner, comme ceux qui constituent la longue séquence où il est présent en continu à l'écran (00:40:58 – 01:10:00), viennent nourrir du présent le passé de son expérience. Cette structure n'est évidemment pas gratuite. Au même titre que le choix de filmer des maquettes ou des photos présentées dans leur cadre, elle participe de la volonté



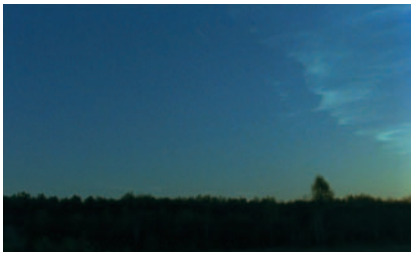
de Lanzmann de restituer un « temps immémorial » où le passé se lit dans le présent et le présent dans le passé. Elle évoque la forme d'un cercle dont on ne peut sortir et rappelle, à bien des égards, le palindrome (texte pouvant se lire dans les deux sens) qui sert de titre à un film de Guy Debord : *In girum imus nocte et consumimur igni* : « Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu. »

Les cercles de l'Enfer

Cette forme circulaire évoque aussi les cercles de l'Enfer – neuf zones circulaires concentriques et superposées constituant « l'Enfer » imaginé par Dante Alighieri et décrit dans la première partie de *La Divine Comédie*. Avant d'accéder aux cercles de l'Enfer proprement dits, Dante se trouve égaré dans une forêt située sur une colline. On ne peut s'empêcher de penser à cette forêt en voyant celle qui est filmée au début et à la fin du film de Lanzmann et qui jouxte le camp de Sobibor, véritable incarnation de l'Enfer sur Terre. Il est donc tout à fait normal que Lerner, en s'évadant du camp, se réfugie dans cette forêt, comme un naufragé sur une île déserte. La structure circulaire du film n'empêche donc pas le prisonnier de s'extraire des cercles de l'Enfer. Ce n'est pas parce que Lerner en a réchappé que l'Enfer a cessé pour autant d'exister : le fait même que Lerner lui a survécu apporte la preuve de son existence. Si Lanzmann peut dire à la fin : « Les installations de mort et les chambres à gaz furent détruites par les Allemands dans les jours qui suivirent immédiatement la révolte. Plus aucun convoi n'arriva en gare de Sobibor. Là-bas au moins, un terme était mis à l'extermination », les cercles de l'Enfer n'en continueront pas moins d'exister tant que des survivants pourront en témoigner et que d'autres personnes (les spectateurs du film et ceux à venir) continueront de recevoir et de transmettre à leur tour leurs témoignages, comme les ondes qui s'étendent sur les eaux tranquilles d'un lac à la suite d'un ricochet.

Une affiche, deux photogrammes

Une affiche de cinéma cherche toujours, par la disposition d'une photo, la typographie d'un titre ou l'assemblage de divers éléments graphiques, à restituer l'état d'esprit, l'ambiance du film, voire à en donner certaines clefs de compréhension. Aussi simple et illustrative qu'elle puisse paraître (deux photogrammes du film placés l'un au-dessus de l'autre, sobrement séparés par le titre), l'affiche de *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* nous donne à voir d'emblée la structure du film aussi bien que ses enjeux. On s'attachera à décrire les deux photogrammes : le haut de l'affiche représente la forêt qui jouxte le camp d'extermination duquel Yehuda Lerner s'évada à la date et à l'heure indiquées dans le titre. Le photogramme du bas nous montre un gros plan de Lerner, tel qu'on le verra souvent, racontant son expérience. L'affiche, à l'image du film, repose donc sur le montage de plans de paysages apparemment anodins et de plans d'un personnage dont la parole vient charger ces lieux du poids historique qui leur appartient. Le titre, pour sa part, tout en séparant ces deux régimes de plans, les unit également en suggérant un événement qui donnera tout son sens à l'entreprise cinématographique de Claude Lanzmann.



MISE EN SCÈNE

La prise de pouvoir du plan par Lerner

On se basera ici sur la définition la plus simple possible de la mise en scène cinématographique en la différenciant du montage : alors que le montage peut être défini comme l'organisation des corps dans le temps, on dira que la mise en scène se caractérise par l'organisation des corps dans l'espace. Or, on le voit bien, cette définition ne concerne pas seulement le cinéma. Elle peut aussi s'appliquer à toute forme de coercition exercée sur des corps dans bien des domaines différents. La déportation des Juifs durant la Seconde Guerre mondiale, leur concentration et leur extermination dans les camps procède également d'une mise en scène. Et d'une autre manière, la révolte qu'organisent les prisonniers du camp de Sobibor le 14 octobre 1943 à 16 heures relève elle aussi d'une mise en scène. Yehuda Lerner le raconte : « Tous les Allemands devaient être convoqués à la même heure. (...) C'est d'ailleurs sur ça que nous avons fondé tout notre plan, parce que nous savions que les Allemands étaient très ponctuels. Et c'est seulement parce que les Allemands sont très ponctuels que nous avons réussi, si seulement ce jour-là ils n'avaient pas été ponctuels, tout aurait échoué... » La mise en scène élaborée par Sacha Petcherski, officier juif de l'Armée Rouge, « à qui donc l'usage des armes n'était pas étranger et qui décida, planifia et organisa l'insurrection en à peine six semaines », consistait donc à retourner les armes des Allemands contre eux-mêmes, en leur fixant



rendez-vous à la même heure à différents endroits du camp. À partir du récit de Lerner, le film de Lanzmann s'attache donc à rendre compte de ces deux mises en scène, la deuxième ayant pour but de court-circuiter la première (à la manière dont les grilles électrifiées du camp vont être coupées pour permettre l'évasion).

D'un côté l'image, de l'autre le son

Cette « réappropriation de la force et de la violence par les Juifs », comme la nomme Lanzmann, va lui dicter sa propre mise en scène, à partir du résultat des deux autres. La mise en scène nazie a eu pour conséquence l'extermination des Juifs et l'effacement des traces de cette extermination. Celle des prisonniers du camp a eu pour conséquence l'évasion, la survie et le témoignage de Lerner. Refusant, dans un souci éthique, la reconstruction fictionnelle et l'utilisation d'images d'archives – à l'exception de la photo de « David » Sacha Petcherski et de celle de « Goliath » faisant le salut hitlérien devant les cercueils de ses camarades tués au cours de la révolte (cf. p. 14) – Lanzmann se trouve lui aussi, toutes proportions gardées, comme David, avec sa petite économie de moyens face à l'énorme machine à produire de l'amnésie. Il n'a, en effet, que deux types de matériaux à sa disposition : l'effacement des traces de l'extermination nazie d'un côté et le témoignage de Lerner de l'autre. D'un

côté l'oubli, de l'autre le souvenir. D'un côté l'image, de l'autre le son. Et afin de s'approcher au plus près de la réalité de ce qui s'est passé, c'est-à-dire de filmer le renversement d'une mise en scène par l'autre, Lanzmann va procéder à toutes sortes d'interactions entre image et son qui vont aller de la disjonction à la synchronisation, de la perte initiale de la condition humaine de Lerner à sa récupération finale. « Dans le camp, on n'était même pas des humains, même pas des sous-humains, on ne savait plus ce qu'on était, c'était un sentiment indescriptible. (...) Nous savions que nous n'avions pas le choix, nous finirions par être tués, mais ce que nous voulions, c'était ne pas être tués comme des moutons, nous voulions mourir comme des hommes et mieux valait encore être tués que d'être conduits au crématoire, c'était la réalité qui nous poussait à agir. » La mise en scène de Lanzmann va donc s'attacher à suivre l'évolution de cette condition humaine recouvrée.

Des moutons menés à l'abattoir

À partir du générique, les douze premières minutes du film ne sont que plans de paysages vides : panoramique sur la forêt, travellings depuis un train sur la campagne polonaise, plans de champs en jachère. Tel semble être le résultat de la politique de la terre brûlée menée par les Allemands. Même les panoramiques effectués sur la ville de Varsovie en hauteur font paraître les voitures comme des fourmis.

Monde déshumanisé, aspect science-fiction, planète abandonnée... Seule la voix *off* de Lerner, comme un lointain écho, se fait entendre, séparée du corps de son émetteur. La voix et la parole qu'elle profère sont à ce moment-là le seul acte de résistance possible que Lanzmann peut opposer aux images de l'oubli. L'apparition du visage de Lerner en gros plan, à la douzième minute du film, agit comme un choc sur le spectateur. C'est le retour de l'humain : Lerner s'est échappé de huit camps en six mois ! Mais ce n'est qu'un sursaut. Aussitôt reprend la litanie des plans du camp désert de Majdanek (lugubre avec tous ses corbeaux), de ce train vide qui arrive dans la gare déserte de Chelm puis de l'arrivée en gare de Sobibor où l'herbe a poussé entre les rails de la voie ferrée, presque à l'abandon. Certes, la voix *off* de Lerner continue elle aussi. Elle permet de creuser l'image, de lui faire dire ce qui s'est passé en ces endroits. Mais ce que cette voix donne à voir, ce n'est que la mise en scène des Allemands, réalisée au cordeau, d'un convoi de moutons mené à l'abattoir. Le terme de « mouton » est d'ailleurs utilisé par Lerner lui-même pour décrire à quel stade les Allemands l'ont réduit. Il parle aussi plus tard de « bêtes sauvages ». Mais Lerner attribue alors le même terme aux Allemands : « Là-bas, c'était prendre des gens et en faire des bêtes sauvages, même pas des bêtes, ni des êtres humains, ni des numéros, on n'était déjà plus rien. (...) Et à cette époque je savais déjà ce que représentait la force allemande, je savais déjà jusqu'où pouvait arriver leur cruauté, une cruauté que l'esprit humain ne peut même pas saisir, je savais quel genre de bêtes sauvages ils étaient. »

Synchronisation de l'image et du son

La race humaine a déserté des deux côtés. C'est pour cela que dans ces lieux dépeuplés, où, comme dirait Gilles Deleuze, « le peuple manque », Lanzmann filme des corbeaux noirs dans le camp de Majdanek et des oies blanches dans le camp de Sobibor. Absence de toute présence humaine rappelée seulement par ces deux variétés d'oiseaux hautement symboliques (les bourreaux et les victimes). Mais, conduits à une mort certaine, les prisonniers décident alors d'agir et Lanzmann de mettre en scène

ce qu'Hélène Frappat appelle « le surgissement effectif de la liberté : ce moment qui introduit brutalement, à 16 heures, dans la chaîne mécanique du temps (cette causalité entièrement orientée, à Sobibor, vers l'accomplissement ponctuel de l'extermination), une discontinuité, l'irruption d'un événement par définition nouveau, le miracle d'un geste qui n'a d'autre origine que lui-même. » (« Les Chemins de la liberté », *Cahiers du cinéma* n°561, octobre 2001). Pour filmer cet événement, Lanzmann réintroduit de l'humain là où il avait été nié, affirme à l'écran la présence de Lerner, lui redonne son « intégrité physique ». La voix de Lerner reprend possession de son corps en même temps qu'il prend possession du camp. Le corps de Lerner restera à l'écran jusqu'à la fin du film (soit près de quarante minutes). Il redevient un homme après n'avoir été que le fantôme de lui-même (seulement une voix). C'est aussi à ce moment-là (« C'était le projet, on devait les faire venir dans l'atelier ») qu'apparaît à nouveau un plan de maquette du camp (00:40:10). Cette reproduction du camp en miniature fait suite aux plans en plongée du véritable camp (00:38:40) dans lequel les prisonniers étaient soumis à l'organisation concentrationnaire. En filmant cette maquette, Lanzmann fait, littéralement, « prendre en main » le camp par Lerner. Le renversement de situation, la mise en place d'une nouvelle mise en scène qui est une réappropriation de l'espace nazi, correspond à la prise de pouvoir du plan par Lerner. Tout le film aura donc convergé vers cette synchronisation de l'image et du son (comme l'annonçait le texte écrit et lu par Lanzmann au début et comme le confirme la liste des déportations vers le camp de Sobibor vue et lue par Lanzmann à la fin qui repeuple, selon Hélène Frappat, l'image absente). Tout le film aura convergé vers cette réactualisation du présent-passé où le souvenir l'emporte sur l'oubli, la vie sur la mort.

Dispositif et entretien

La notion de dispositif documentaire doit être convoquée pour aborder en classe la mise en scène de *Sobibor*. On reviendra donc, pour saisir la méthode du cinéaste, sur ce qui caractérise, au son comme à l'image, les entretiens menés par Claude Lanzmann. C'est ainsi que le déroulement du film repose essentiellement sur les réponses d'un interlocuteur unique, témoin et acteur des événements indiqués par son titre. À l'exception des deux textes qu'il lit au début et à la fin, les interventions du cinéaste correspondent strictement aux questions qu'il pose. Le seul commentaire qui semble postérieur à la rencontre avec Yehuda Lerner surgit en fin de film et résonne d'ailleurs comme un épilogue : « Les installations de mort et les chambres à gaz furent détruites par les Allemands dans les jours qui suivirent immédiatement la révolte. Plus aucun convoi n'arriva en gare de Sobibor. Là-bas au moins, un terme était mis à l'extermination. » La présence de la traductrice, Francine Kaufmann, mérite aussi d'être soulignée. Si son intervention est indispensable au moment du tournage, puisque le témoin s'exprime en hébreu et Lanzmann en français, pourquoi sa voix est-elle restituée dans le film, alors que d'autres méthodes de traduction auraient pu être appliquées au moment du montage (doublage, sous-titrage...) en ayant pour effet de raccourcir considérablement la durée du film ?

La réponse, triple, peut être déduite par les élèves. *Sobibor*, à un premier niveau, veut restituer l'authenticité d'une rencontre et d'un témoignage en soulignant comment l'entretien s'est déroulé. D'une certaine façon, il est possible d'affirmer que le film inclut son propre *making of*, même si Lanzmann choisit de ne pas apparaître à l'image. Par ailleurs, restituer la traduction orale de l'interprète

revient à survaloriser la parole du témoin ; celle-ci ne se limite pas à un contenu informatif ; font sens l'intonation, les hésitations, le tempo, le grain de la voix... Peu importe finalement que dans un premier temps le spectateur ne comprenne pas la signification exacte des propos tenus. La force du témoignage tient ainsi surtout à son existence même, a fortiori dans une langue (l'hébreu) dont la survie témoigne de l'échec final de l'entreprise nazie. Enfin, il est possible de souligner qu'avec ce procédé de traduction non simultanée les propos de Yehuda Lerner sont symboliquement proférés deux fois. On pourra attribuer à ce même désir de valorisation de la parole les choix qui relèvent de l'image. Quels sont-ils ? Outre l'absence à l'écran de Claude Lanzmann et de Francine Kaufmann, on relèvera l'immobilité du témoin, toujours filmé assis, dans une grande économie de moyens (deux arrière-plans différents seulement sont utilisés, dans le même appartement à la décoration sans attraits). L'échelle des plans utilisée est limitée (deux valeurs de gros plan, plan taille) et le recours au zoom n'apparaît qu'en fin de film. C'est de cette austérité et de cette rigueur que *Sobibor* tire sa puissance et sa légitimité.



SÉQUENCE

Contre l'illustration



L'une des grandes craintes de Claude Lanzmann, aussi bien pour *Shoah* que pour *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, était l'illustration. Rien de plus terrible pour lui, en effet, que de « mettre en images », de tomber dans la reconstitution d'un événement qui ne peut et ne doit être reproduit, qui ne peut et ne doit être représenté. C'est pour cela que *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* ne se contente pas de revenir en 2001 sur les lieux de la tragédie et d'illustrer les propos de Yehuda Lerner rapportant les faits qui se sont déroulés en 1943.

Le dit et le vu (00:26:58 – 00:29:33)

Le début de la séquence de l'arrivée au camp de Sobibor évite cet écueil en jouant de l'écart entre ce qui est vu et ce qui est entendu. Dans un travelling frontal filmé depuis la tête d'un train (1), se découvre, à l'orée d'une forêt, sur la droite, une petite station ferroviaire encore assez éloignée (2). Filmé de jour, le plan fait entendre à ce moment-là la voix *off* de Lerner : « La nuit était déjà tombée lorsque nous sommes arrivés à un endroit dont nous ne pouvions savoir le nom puisqu'il faisait trop noir pour pouvoir discerner un panneau quelconque. » Or, à ce moment-là, apparaît sur la droite un panneau que le spectateur ne peut encore parvenir à déchiffrer (3). Le train continue d'avancer (4) et Lerner de poursuivre son récit : « À ce moment-là, les Allemands ont encerclé le train en hurlant que celui qui regarderait à l'extérieur serait fusillé sur le champ. » Le train s'est alors suffisamment rapproché du panneau pour que le spectateur puisse lire le nom qu'il indique : « Sobibor » (5). Si nous sommes placés dans la même situation que Lerner en 1943 (dans un train sur la même voie de chemin de fer), si son récit nous plonge au cœur de son expérience, l'identification est subtilement déjouée par ce rappel à l'ordre : alors que Lerner était sommé de ne pas regarder à l'extérieur par des Allemands qui hurlent, le spectateur, que l'on sup-

pose confortablement installé dans son fauteuil, a tout le loisir et le libre arbitre de regarder sur le bas côté et de lire le nom de la station à laquelle le train est parvenu. Cette avance et ce savoir que possède le spectateur sur les déportés juifs de 1943 sont ainsi mis en avant. Ils sont fondamentaux par rapport à la lecture de l'Histoire que nous pouvons faire soixante ans après les faits. Si nous savons aujourd'hui ce qui s'est passé dans les camps, les Juifs déportés, eux, ne pouvaient pas le savoir. Dans le plan précédent, sur la forêt qui défilait, vue depuis l'intérieur du train, Lerner rapportait à ses camarades ce que lui avait raconté un Polonais qu'il avait rencontré auparavant : « J'ai expliqué à mes camarades ce que le Polonais avait dit, qu'on emmenait les Juifs pour les brûler, mais en fait personne ne l'a cru, on ne l'a pas cru, on a continué à rouler, à ce moment-là on aurait pu s'évader. Pourquoi ? Parce qu'en fait, comme il fallait bien faire nos besoins, on avait avec un couteau fait un grand trou dans le plancher du wagon. On aurait très bien pu sauter par ce trou, mais on ne l'a pas cru. On ne pouvait même pas se rendre compte qu'on emmenait des gens pour les brûler, on n'avait jamais encore entendu parler de ça. » Lorsque le train s'arrête (6), Lerner ne sait pas encore où il est arrivé : « Vers dix heures du soir, nous avons entendu un son de trompette, et nous nous sommes dit que c'était là probablement un camp assez important pour qu'il y ait un signal du coucher. Nous avons passé cette demi-nuit qui nous restait sans pouvoir dormir, parce que tout le monde se demandait où nous étions arrivés, ce qu'il allait advenir de nous. » C'est alors qu'un panoramique de la gauche vers la droite (7, 8, 9) fait apparaître la petite station ferroviaire et un nouveau panneau portant l'inscription « Sobibor » (10). Il correspond, cette fois-ci, à la découverte du lieu par Lerner lui-même : « Au matin nous avons pu enfin lire le nom de l'endroit où nous nous trouvions : Sobibor. Et là, nous avons compris que le Polonais



1



6



2



7



3



8



4



9



5



10

disait la vérité, mais c'était trop tard, on ne pouvait déjà plus s'enfuir. » Soixante ans se sont écoulés entre l'apparition du premier panneau « Sobibor » vu par le spectateur, qui équivaut à sa connaissance historique, et donc rétrospective, des faits, et l'apparition du second panneau vu par Lerner qui correspond à la découverte originelle du lieu. Le point de vue éthique de Lanzmann, dans toute cette séquence, est d'avoir su instaurer une distance entre l'expérience vécue de Lerner et le savoir de cette expérience par le spectateur. Par cet écart creusé entre le dit et le vu, peut être imaginé – et seulement imaginé – ce qui ne peut être reproduit ou représenté : le caractère unique de ce qui s'est passé. Faire voir ce qui ne peut être montré. Non pas une « mise en image » mais une « mise en imaginaire ».

Le silence des oies (00:30:56 – 00:35:25)

Dans l'entretien qu'il a accordé aux *Cahiers du cinéma* (« Sur le courage », n°561, octobre 2001), Lanzmann se réfère à la séquence suivante – soit cinq plans plus loin – et aux écueils contre lesquels risque de se heurter ce travail sur l'image et la parole. Pour un cinéaste dont l'éthique est le maître-mot, l'une des séquences les plus fortes du film, celle des oies, a constitué un véritable défi. « J'ai filmé les oies au cours du deuxième tournage. Il y a des oies dans *Shoah*, des oies à Treblinka et dans les villages environnants. J'en ai vu beaucoup en Pologne. Mais là c'était un troupeau gigantesque de huit cents oies (11, 12). C'était stupéfiant de tourner ça. Quand elles se mettent en cercle, qu'elles forment une galette d'un blanc immaculé, elles le font d'elles-mêmes, je ne les ai pas mises en scène, je ne leur ai pas dit : « Faites ça. » J'ai tourné avec Caroline Champetier, pour avoir ces plans dans la boîte mais je me disais que je ne m'en servais probablement pas. Il me paraissait impossible d'utiliser cela, qui selon moi ne pouvait être qu'obscène. C'est tout ce que je hais : cela n'a rien à voir avec la question de la représentation, mais avec celle de l'illustration. Je me disais : si je montre les oies dans le film au moment où Lerner en parle (13, 14), cela va illustrer, alors que la parole doit se suffire à elle-même. (...) Ces troupeaux d'oies dressées étaient là pour couvrir les cris des Juifs qu'on assassinait – parce qu'ils criaient, ça ne se

passait pas en silence. (...) Les gens hurlaient, on les forçait à coup de fouet ou en les menaçant de lance-flammes. Le rôle des oies était de couvrir de leurs caquètements les cris des victimes, comme l'explique très bien Lerner, pour que les nouveaux arrivants qui attendaient sans le savoir leur tour de mourir ne soupçonnent rien. Je me suis dit : « Les oies couvrent les cris des humains qu'on assassine » et là j'ai eu l'idée, j'étais assez fier, croyez-le bien, de faire lutter la voix de Lerner avec les oies. On entend les oies qui hurlent et, tout à coup, il y a la voix de Lerner qui tente de dominer le caquetage infernal. (...) Et là j'ai su que c'était gagné, que ça allait marcher. Et puis je suis revenu sur les oies à la fin de la séquence, à la fin de son discours, en les prenant quand elles tournent en rond, hurlantes (15), et soudain j'ai dit : « On va essayer, on coupe le son. » La galette blanche tourne sur elle-même dans un silence terrifiant (16). C'est ce que Piwonski, dans *Shoah*, appelle le « silence idéal ». Il dit cela quand il raconte l'arrivée du premier convoi destiné à l'extermination : « Quand je suis revenu le lendemain matin, un silence idéal régnait à la gare. » Pas un cri, pas un coup de feu, un véritable silence de mort. Et c'est ce silence qui lui a fait comprendre qu'un événement inouï s'était produit. Le tournoiement silencieux des oies dans *Sobibor* est directement lié à ces deux scènes de *Shoah*. »

On voit bien, à travers ces deux séquences, toute la recherche cinématographique de Lanzmann. Loin de certaines réactions suscitées à sa sortie par le film qui lui reprochaient de n'être que l'enregistrement d'un témoignage qui aurait tout aussi bien pu n'être que radiophonique, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* témoigne au contraire d'une utilisation spécifique de l'outil cinéma, à travers un travail combiné sur l'image et le son, et du point de vue d'un véritable cinéaste sur l'Histoire.



11



16



12



13



14



15

MOTIF

Le refus de l'archive



Contrairement à *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955), *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, tout comme *Shoah* et *Un vivant qui passe*, ne montre aucun extrait d'archives. Les deux photos utilisées – celle des officiers SS face aux cercueils de leurs camarades tués et celle de Sacha Petcherski – possèdent un statut différent (cf. p. 9) : elles ne fonctionnent pas comme des preuves de l'horreur nazie mais comme des éléments de la dimension dramatique et poétique du film. D'ailleurs, loin d'apparaître comme des documents d'archives insérés dans un documentaire traditionnel, les plans qui les reproduisent revendiquent leur statut d'images tournées après-guerre au musée de Sobibor : on décèle, dans les deux cas, la présence d'un cadre ou d'un sous-verre ainsi que d'une portion de mur. L'évidence d'un accrochage, donc d'une mise en abyme, révèle une mise à distance qui apparente ces images au filmage des maquettes ou du site « actuel » du camp.

On ne voit pas dans le film, quoi qu'il en soit, les images, tournées à la libération des camps, qu'Alain Resnais avait insérées dans son film pour montrer les atrocités du monde concentrationnaire. Lanzmann s'oppose ainsi à la pensée de Godard, dans *Histoire(s) du cinéma*, qui souligne que le cinéma a manqué son rendez-vous avec l'Histoire en ne filmant pas les camps de concentration. Pour Lanzmann, les monceaux de cadavres filmés par les armées alliées à la libération des camps ne parviennent pas à rendre compte de ce qui s'y est exactement passé. La réalité des camps ne peut pas être approchée par les images d'archives car, leur projet criminel devant se maintenir rigoureusement secret, les nazis ont justement voulu effacer toute trace de leurs crimes et très peu d'images de l'extermination proprement dite ont été conservées. Après la révolte du camp de Sobibor, et devant le risque de divulgation de son existence, les nazis ont commencé à détruire le camp, comme ils l'ont fait de

manière systématique au fur et à mesure de l'avancée de l'Armée Rouge en 1943. Ils ont ainsi remplacé les camps par de jolies fermes ou de nouvelles forêts et ils ont enseveli les corps. Déjà, avec *Shoah*, Lanzmann avait marqué une rupture en sortant de ce que Julie Maeck – dans *Montrer Shoah à la télévision*, Nouveau Monde Éditions, 2009 – appelle « le règne de l'image d'archives ou la fascination du réel ». Ainsi, *Shoah* comme *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* ne donnent pas prise au négationnisme qui repose sur une contestation systématique des archives. La parole, sur laquelle se fonde le cinéma de Lanzmann, est quant à elle irréfutable. Il faut donc, à partir de ces propos recueillis, construire une autre visibilité, un autre type d'images : non celles de la suppression des Juifs mais celles de l'effacement des traces de leur suppression. C'est dans l'écart entre la parole rapportée et le présent des lieux filmés que peut surgir la réalité des camps. C'est d'ailleurs ce que déclare Claude Lanzmann (« Le Lieu et la parole », *Cahiers du cinéma*, n°374, juillet-août 1985) : « La distance entre passé et présent était abolie, tout redevenait réel pour moi. Le réel est opaque, c'est la configuration vraie de l'impossible. Que signifie filmer le réel ? Faire des images à partir du réel, c'est faire des trous dans la réalité. Cadrer une scène, c'est creuser. Le problème de l'image, c'est qu'il faut faire du creux à partir du plein. »

Le marbre et le celluloïd

Le refus de l'archive revêt une dimension morale autant que cinématographique. Il existe toujours, même si l'on s'en défend, un risque de spectacularisation ou d'esthétisation dans ces images de montagnes de cadavres. L'éthique repose ici sur la décision de suggérer plutôt que de montrer : « J'ai toujours dit que les images d'archives sont des images sans imagination. Elles pétrifient la pensée et tuent toute puissance d'évocation. Il vaut bien mieux faire ce que j'ai

fait, un immense travail d'élaboration, de création de la mémoire de l'événement. Mon film est un « monument » qui fait partie de ce qu'il monumentalise, comme le dit Gérard Wajcman. À quoi bon regarder des images d'archives en leur attribuant implicitement une valeur probatoire plus grande que celle des témoignages ? C'est ce que fait Jorge Semprun. C'est très étonnant. La Shoah a été aussi ce meurtre de la parole, à la fois par la propagande nazie dans la manipulation des assassinés, par le mensonge devant les chambres à gaz, et dans l'effort de faire disparaître les traces, les preuves. Préférer l'archive filmique aux paroles des témoins, comme si celle-là prouvait plus que celles-ci, c'est, subrepticement, reconduire cette disqualification de la parole humaine dans sa destination à la vérité » déclare Lanzmann (« Le Monument contre l'archive ? », *Cahiers de médiologie* n°11, mai 2001). Le projet qui sous-tend *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* se dessine clairement. De la même manière que Lanzmann filme au début le monument commémoratif de Umschlag Platz et à la fin la liste des déportations en direction du camp de Sobibor, la réalisation du film dans son entier est considérée comme la construction d'un authentique monument (dans lequel le marbre a été remplacé par le celluloïd), au sens du latin « *monumentum* », dérivé du verbe « *moneo* » signifiant « se remémorer ». En donnant à écouter « la parole vive » (c'est-à-dire « vivante ») de Yehuda Lerner, Lanzmann parvient à rendre actuel ce que Malraux assignait comme mission à l'art : pouvoir résister à la mort. Dans le cas de Lerner, cette résistance est double. Il a non seulement défié la mort en s'échappant du camp mais son récit filmé par Lanzmann s'oppose à cette seconde mort qu'est l'oubli.

PLAN

Un train peut en cacher un autre

Au début du film (00:01:55), se trouve un plan emblématique, celui qui fait découvrir une rue de Varsovie et l'arrivée d'un tramway. Un panoramique accompagne son passage et s'arrête sur un monument sur lequel figure l'inscription « Umschlag Platz ». Le cinéma de Claude Lanzmann vient des films Lumière, de ces vues qui enregistrent le réel, de ces documents sur une époque révolue mais dont on reconnaît encore aujourd'hui les lieux. Cette vue d'une rue de Varsovie dans laquelle surgit un tramway, en même temps qu'elle montre le présent de l'enregistrement, ne peut manquer de convoquer le souvenir de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895), même si le pouvoir de sidération provoqué chez les spectateurs de l'époque n'a plus cours aujourd'hui. Mais Lanzmann en appelle ainsi aux origines du cinéma pour filmer l'origine du récit de Yehuda Lerner, cette Umschlag Platz sur laquelle furent réunis les Juifs pour être déportés vers les camps. On s'attendrait presque, une fois la caméra devant le monument commémoratif, à voir sortir les Juifs de ce lieu, comme les ouvriers, en leur temps, sortaient des usines Lumière. Par cette association, Lanzmann parvient à filmer, à la fois, la présence et l'absence des Juifs morts dans les camps. Une autre association, plus évidente, se fait chez le spectateur : celle de ce tramway qui arrive avec les trains qui ont déporté les Juifs. Mais là encore, le tramway, sans se substituer aux trains de la mort, les rappelle à la mémoire. Tout le style de Lanzmann réside dans le fait de filmer, dans le présent de l'enregistrement, des lieux chargés d'histoire pour en faire resurgir le passé. C'est la seule manière de prendre en compte le temps qui a passé depuis les faits et de filmer ce passé qui ne passe pas. Dans l'écart entre les faits passés qui ne peuvent être filmés et le présent anodin de l'enregistrement vient s'immiscer, dans la conscience du spectateur, la seule représentation possible pour Lanzmann de la Shoah. L'utilisation en *off* de la voix de Yehuda Lerner, qui raconte aujourd'hui ce qui lui est arrivé à l'époque à cet endroit, y est pour beaucoup. Le début du plan coïncide avec cette phrase de Lerner : « Et on nous dit qu'on va nous envoyer quelque part, on ne sait pas encore où. » L'arrivée, à ce moment-là, du tramway ne fait plus aucun doute



quant à ce qu'il signifie et représente: il est *à la fois* le tramway qui circule dans les rues de Varsovie en 2001 et les trains de la mort qui déportèrent les Juifs rassemblés sur Umschlag Platz. De la même façon, une fois le tramway passé, nous ne voyons pas seulement le monument aujourd'hui érigé pour commémorer cette page sombre de l'histoire. Apparaît dans le même temps, comme nous le dit Lerner en voix *off*, « l'endroit où l'on rassemblait les Juifs, cet endroit où se trouvaient des wagons de marchandises, dans lesquels on introduisait tous les Juifs qu'on voulait déporter. »

De la même manière qu'il filme le monument érigé sur Umschlag Platz, Lanzmann conçoit son film comme un monument, ce que souligne la lecture finale du nombre de transports à destination du camp de Sobibor. Mais puisque « musées et commémorations instituent l'oubli autant que la mémoire », comme il le dit en exergue, il se propose de dépasser la seule dimension commémorative pour accéder à un temps immémorial. Lanzmann, dans l'entretien accordé aux *Cahiers de médiologie* (cf. p. 14) explicite cette conception temporelle : « La Shoah s'est passée de mon temps, je suis contemporain de l'événement. En même temps, à l'intérieur de moi-même, l'épouvante et l'horreur étaient telles que je les avais rejetées hors de la durée humaine, à une distance stellaire... » avant d'ajouter : « Or, pour moi, le temps n'a jamais cessé de ne pas passer, ce qui marque à la fois la suspension du temps et son écoulement. » Quel meilleur moyen (de transport) que ce tramway pour figurer cette suspension et cet écoulement du temps que Lanzmann décrit ailleurs comme une « hallucinante intemporalité » ? C'est effectivement une sorte d'hallucination que nous ressentons, comme sous l'effet d'une substance chimique psychotrope, lorsque, en regardant un tramway dans les rues de Varsovie en 2001, nous voyons aussi un train en partance pour les camps de la mort en 1942.

Quais, échos et écarts

On repérera et décrira dans le film la diversité des plans « ferroviaires » au moment où Lerner évoque sa déportation vers Sobibor. Que montre alors Lanzmann ? Si les paysages anonymes et les rails filmés en travelling latéral depuis un wagon d'aujourd'hui accompagnent l'incertitude du voyage d'un camp à l'autre, le choix du travelling avant pour parvenir à Sobibor semble confondre caméra et locomotive et suggère un terminus. Les gares sont elles aussi présentes, des quais aux bâtiments eux-mêmes. On relèvera la diversité des modes d'association de la parole de Lerner aux images présentées. Le cinéaste a parfois recours à des plans presque illustratifs. Ainsi le premier arrêt du train (00:05:56) correspond-il – avec un léger décalage – à l'immobilisation d'un plan en plongée sur des rails. D'autres séquences jouent à la fois sur la coïncidence et l'écart. Il en va ainsi du départ de Minsk. Après l'évocation de la gare, montrée (00:21:32) avant d'être évoquée par la traductrice (00:22:11) c'est sur le mot « wagon » (« On nous a fait monter dans des wagons ») que change le plan (00:22:15). Apparaissent alors dans la semi-obscurité d'un quai des wagons à l'arrêt, alors que la bande-son, paradoxalement, fait entendre le passage d'un train. Depuis la profondeur du champ, deux personnages s'approchent alors de la caméra au moment où Lerner évoque le « moment où on nous a fait monter dans les wagons » et le fait qu'« on s'est rendu compte vers l'aube qu'on amenait également des Juifs du ghetto de Minsk ». C'est bien la possibilité d'une représentation qui, à travers ces échos et ces écarts, est sans cesse interrogée.

ÉCRITURE

Le suspense « hitchcockien »

Si Claude Lanzmann s'est toujours farouchement opposé à la représentation des camps d'extermination et à toutes les fictions cinématographiques réalisées sur ce thème pour des raisons éthiques, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, bien qu'étant un documentaire, a recours à un procédé propre au cinéma de fiction et aux films d'action en particulier : le suspense. Le titre en lui-même (un lieu, une date, une heure), s'il commémore bien évidemment l'un des hauts – et rares – faits de la résistance juive à l'intérieur des camps d'extermination, ne peut d'ailleurs que provoquer inmanquablement, y compris pour une personne avertie, la question suivante : Que s'est-il passé *exactement* ce jour-là, à cet endroit et à cette heure-là ?

Un long flash-back

Juste après la photo en noir et blanc des officiers SS, le film commence par un plan de Yehuda Lerner disant à Claude Lanzmann qu'il n'avait jamais tué personne auparavant. Cette scène que l'on croira revoir plus tard¹ n'est évidemment pas mise en exergue par hasard. Elle permet de construire tout le film à venir, jusqu'à sa répétition, comme un long flash-back qui situe d'entrée le spectateur dans une situation d'attente puisqu'il sait déjà que le film va nous raconter cette première fois. Dans quelles circonstances cet acte s'accomplira, c'est là le suspense qu'installe le film et dont il va retarder la réponse jusqu'à la fin. Aussi austère qu'il puisse apparaître par sa forme radicale, puisque l'unique protagoniste est absent pendant treize minutes avant d'être seul à l'image pendant trente minutes, le film repose donc sur une attente qui attise l'intérêt du spectateur. Le choix de la traduction en temps réel (cf. p. 11) pour recueillir le témoignage de Yehuda Lerner contribue aussi à instaurer un temps de latence entre ce qui est dit par le témoin et ce qui est compris par le spectateur. Le temps de la traduction génère un autre temps d'attente qui accentue à son tour le désir de savoir ce qui s'est passé et

ce qui a été dit. Cette implication du spectateur correspond tout à fait au suspense, tel que le définit – en opposition à la surprise – Alfred Hitchcock dans le célèbre *Hitchcock/Truffaut* (Robert Laffont, 1966) : « La différence entre le suspense et la surprise est très simple. Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout d'un coup, boum, explosion. Le public est surpris, mais avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant, examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure et il sait qu'il est une heure moins le quart – il y a une horloge dans le décor ; la même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public anticipe à la scène (...). Dans le premier cas, on a offert au public quinze secondes de surprise au moment de l'explosion. Dans le deuxième cas, nous lui offrons quinze minutes de suspense. » *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* peut se voir comme un suspense de 95 minutes, dilatant au maximum la durée des faits survenus ce jour-là dans le camp.

Images mentales

La manière dont Lanzmann conduit l'entretien et oriente les réponses rappelle la structure d'un film d'évasion avec son exposition, ses préparatifs, son exécution, jusqu'au léger contretemps qui met en péril toute l'opération lorsque le second Allemand marche sur la main de Grischitz dont le bras dépasse de la table. S'il n'y a pas de direction d'acteur puisque nous ne sommes pas dans une fiction, il s'agit bien de diriger la parole. Les interventions de Lanzmann sont éloquentes : « Bon alors il est... 16 heures le 14 octobre 1943, 15 heures 30, je ne sais pas, il est dans l'atelier du tailleur, il attend... » « À 4 heures précises ? » « Le deuxième Allemand devait venir à quelle heure ? »



« Alors donc il est 5 heures... » Le récit de Lerner se trouve ainsi découpé en autant de séquences correspondant à un minutage précis, à l'image du décompte mentionné par Hitchcock², induit par les questions de Lanzmann. En dilatant le temps du récit, il impose aussi à Lerner de resserrer les faits dont il parle et de les décrire, ou plutôt de les montrer, comme des inserts. Il en va ainsi de l'évocation de la hache, du crâne fendu en plein milieu, des dents sur lesquelles s'abat l'arme et dont « une espèce d'étincelle a jailli » qui rappellent certains très gros plans des films d'Hitchcock³. À la sortie du film, le *New York Times* disait que Hollywood n'aurait pas pu imaginer un suspense aussi fort, avec autant de tension. Sur un tel sujet, il n'est d'ailleurs guère étonnant que l'industrie ait auparavant succombé à la tentation, pour citer Lanzmann, de « filmer l'impossible ». En 1987, Jack Gold réalisait *Les Rescapés de Sobibor* avec Alan Arkin et Rutger Hauer, pour un résultat pitoyable. Le suspense et la tension de *Sobibor, 14 octobre, 16 heures* naissent de la puissance suggestive de la parole. Si Lanzmann maintient l'impossibilité de la représentation des camps et se refuse à toute reconstruction fictionnelle, il n'en demeure pas moins un cinéaste dont le but est de produire des images. Mais celles-ci sont des images mentales, beaucoup plus fortes puisqu'elles proviennent de l'imagination de chaque spectateur. Lanzmann ne montre pas les camps, il les fait voir.

1) La question « Est-ce qu'il avait déjà tué ? » a en fait été posée deux fois par Lanzmann, la seconde occurrence (00:48:37) étant sensiblement différente de la première.

2) Mais aussi, ironiquement, de la ponctualité métronomique des Allemands qui a permis la réussite de l'insurrection. « Tout a marché comme une montre » dit Lerner.

3) Pourrait s'y ajouter, symboliquement, la croix qui, s'abattant sur la maquette comme un coup de hache supplémentaire, vient marquer le bâtiment du meurtrier (01:10:09).



TECHNIQUE

Le panoramique, mouvement de la mémoire

On a vu précédemment comment la structure de *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* reposait sur une forme circulaire pouvant s'apparenter à celle d'un poème versifié, à celle d'un palindrome latin ou encore aux cercles de l'Enfer de Dante. On a aussi vu comment cette forme circulaire venait s'incarner à l'écran dans la séquence terrifiante des oies qui tournent en rond pour couvrir de leurs cris ceux des Juifs amenés dans les chambres à gaz. De tous les procédés techniques mis à la disposition d'un cinéaste, on n'est donc pas surpris de voir Claude Lanzmann ouvrir et fermer son film par deux panoramiques¹ identiques. Ces deux mouvements de caméra balaient à 180 degrés, à partir d'un même axe horizontal, la forêt qui jouxte le camp de Sobibor et dans laquelle se réfugie Yehuda Lerner après son évasion. Encore cette information n'est-elle assimilable que lors de la répétition de ce mouvement à la fin du film. Le premier mouvement, en effet, ne faisant apparaître qu'une forêt. Une parmi tant d'autres. Mais se dégage pourtant, dans la volonté d'embrasser la totalité de ce paysage apparemment anecdotique du premier mouvement, un indice qui ouvre le film : par ce mouvement même, la caméra semble chercher quelque chose. Un plan fixe aurait suffi à décrire le lieu, à camper la situation. L'usage d'un panoramique sous-entend que quelque chose va apparaître, devenir visible. Quelque chose qui n'est pas encore entré dans le cadre. Or, à la fin du premier panoramique sur lequel vient s'inscrire le générique de début, rien n'est apparu sinon le vide impassible de la nature. Au-delà de la relecture du paysage que nous permettra la répétition de ce mouvement de caméra à la fin d'un film qui l'aura chargé de sens, ce premier panoramique nous informe que l'image n'est rien ou plutôt que le présent de l'enregistrement cinématographique, en lui-même, ne peut creuser derrière les apparences. Il ne donne à voir que le temps qui a fait son œuvre : des traces que cherche Lanzmann de la réalité du camp d'extermination de Sobibor, il ne reste que l'oubli.



Deux temporalités dans le même plan

De ce constat premier, l'usage du panoramique infirme cependant l'idée d'une résignation. Contrairement à un plan fixe, le panoramique impulse un mouvement qui sera celui de la mémoire. Dans son obsession à scruter des lieux et des paysages, à chercher des traces là où l'absence a envahi l'image, Lanzmann apparaît comme un archéologue de la mémoire. Il y a dans l'unité de plan que compose le panoramique, un lien qui se fait entre ce qui est filmé et ce qui a été filmé mais qui n'est plus dans le cadre. Le panoramique fait garder dans l'esprit du spectateur ce qui n'est plus visible en même temps qu'il découvre ce qui le devient. C'est tout le sens de cet autre panoramique, utilisé lors de la séquence de l'arrivée à la gare ferroviaire de Sobibor. Dans le même plan, le spectateur a pu découvrir le nom de la station puis savoir à quel moment Yehuda Lerner l'a découvert. Deux temporalités coexistent alors dans le même plan, dans le même mouvement. Le sens de l'Histoire n'est pas uniquement une ligne droite, semble nous dire Lanzmann. Il n'est pas seulement ce travelling qui suit la voie ferrée, imposant une succession de dates comme une succession de gares sur un itinéraire. Le panoramique qui revient sur la gare alors que le train l'a dépassée pour faire apparaître le nom de la station cette fois inscrit sur le fronton du bâtiment fait coexister le savoir rétrospectif du spectateur au voir originel de Lerner. Le présent de l'enregistrement doit s'accompagner d'un retour en arrière que permet, bien sûr, la parole de Lerner mais aussi le balayage du panoramique qui inscrit, visuellement, dans un même espace l'écoulement du temps et sa suspension. La répétition du panoramique sur la forêt qui jouxte le camp et qui vient s'inscrire sur le générique final de *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* relance le film dans une sorte de spirale infinie et infernale mais ouvre aussi sur une nouvelle vision du plan. Chargé du récit de Lerner tout au cours du film, il est cette fois plein de toutes les traces que l'on n'avait pu déceler au début.

1) Le panoramique est une prise de vues impliquant une rotation de la caméra autour d'un axe.

Frères d'armes : Jean-Marie Straub et Danièle Huillet

On retrouve chez Claude Lanzmann une utilisation du panoramique semblable à celle du cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet qui dessinent grâce à lui le tracé sismique d'un ensevelissement de cadavres, d'un enfouissement de la violence des puissants et d'un travail d'amnésie historique. Dans leurs adaptations de Corneille (*Othon*, 1970), de Schönberg (*Moïse et Aaron*, 1975), de Pavese (*De la nuée à la résistance*, 1979), de Hölderlin (*La Mort d'Empédocle*, 1987) ou de Vittorini (*Sicilia !*, 1999), Straub et Huillet ont toujours attaché une importance primordiale à la diction et à l'attitude hiératique de leurs acteurs pour faire ressortir de la terre, comme dans une opération d'excavation, le texte des auteurs. Les panoramiques à 180 degrés qui balaient les paysages dans lesquels sont nées ces œuvres réinsufflent dans le silence et l'oubli de la nature l'esprit des grands génies révolutionnaires. Cette même attention aux lieux et cette même façon de les filmer pourrait être résumée par ce que Serge Daney disait de *Trop tôt, trop tard*, film de 1981 où des panoramiques circulaires accompagnaient des lettres d'Engels et des textes de Mahmoud Hussein : « Lieu du crime : la terre ; victimes : les paysans ; témoins du crime : les paysages. C'est-à-dire des nuages, des chemins, de l'herbe, du vent. » Cette réflexion ne pourrait-elle pas commenter *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* ?

PARALLÉLES

La représentation des camps au cinéma

Shoah, l'œuvre maîtresse de Claude Lanzmann (cf. p. 7), s'ouvrait en 1985 sur les mots suivants du survivant Simon Srebnik : « On ne peut pas raconter ça. Personne ne peut se représenter ce qui s'est passé ici. Impossible. Et personne ne peut comprendre cela. » Tout le cinéma de Lanzmann n'a de cesse de tourner autour de cette problématique qui semble devoir rester sans réponse : la nécessaire et impossible représentation de l'événement le plus traumatique du XX^e siècle qu'est l'extermination des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale.

Images de la libération

Dès la libération des camps en 1944 et 1945, des images ont été tournées par les opérateurs des services des armées. Ainsi, Sydney Bernstein filme-t-il des images crues de Bergen-Belsen lors de la libération du camp en 1945. Mais, parce que ces images sont jugées déplacées par certains puis dissimulées pendant quarante ans pour cause de guerre froide, *La Mémoire meurtrie* ne sera diffusé sur une chaîne de télévision britannique qu'en 1985. Samuel Fuller, qui servait dans la première division d'infanterie de l'armée américaine – la célèbre « *Big Red One* », titre de l'une de ses fictions qui reviendra, en 1980, sur la libération des camps – filme la libération du camp de Falkenau en Tchécoslovaquie. Selon Fuller lui-même, « c'était le seul film où l'on voit des civils dans un camp faisant ce qu'ils font, c'était la première fois et la dernière fois que cela se produisait pendant la guerre ». Ce document unique (16mm, noir et blanc, muet), resté longtemps inédit, a été intégré dans *Falkenau, vision de l'impossible* réalisé par Emil Weiss en 1998.

Cependant, certaines images filmées à la libération des camps vont être utilisées à plusieurs fins. Tout d'abord, dans un but pédagogique, initié par les puissances alliées au sortir de la guerre : il faut alors montrer la barbarie nazie, les cadavres et les survivants pour

éveiller les consciences et transmettre la mémoire de l'horreur perpétrée. Ces images servent dans des programmes de rééducation de la population allemande, où l'on compte sur l'enseignement moral qui peut en découler. Elles sont aussi utilisées à des fins judiciaires puisqu'elles vont permettre de juger les bourreaux lors du procès de Nuremberg, intenté par les puissances alliées contre vingt-quatre des principaux responsables du Troisième Reich, qui se tint du 20 novembre 1945 au 1^{er} octobre 1946. Elles serviront de preuves car elles sont considérées comme des documents fidèles attestant la criminalité nazie. Une même utilisation des documents filmés apparaît dans *Verboten!* (1958) de Samuel Fuller, film de fiction qui raconte comment un jeune soldat nazi prend conscience de la vérité en assistant justement au procès de Nuremberg et en regardant les images projetées des atrocités commises. La réalisation par Alain Resnais de *Nuit et brouillard* (1955) n'a pas non plus d'autre but que celui de faire ouvrir les yeux. Commandé par le Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale pour célébrer le dixième anniversaire de la libération des camps par les Alliés, le film est un montage d'images d'archives qui montre l'horreur froidement et sans colère, à l'aide d'un commentaire écrit par un rescapé d'Orianenbourg, Jean Cayrol. Le film est alors un véritable choc pour ceux qui découvrent pour la première fois ce qu'a été l'existence des camps. Il reprend notamment certains plans de la première fiction réalisée sur le sujet, *La Dernière Étape* (1948) de Wanda Jakubowska tant certaines scènes semblent authentiques. Il faut dire que la réalisatrice avait connu le camp de femmes de Birkenau et que son film y avait été tourné avec des rescapées.

Travelling

Il faudra attendre cependant le début des années 60 pour que soient réalisées des fictions historiques, comme *La Passagère* d'Andrzej Munk (1962) et *Kapo* de Gillo Pontecorvo (1960). Ce dernier film provoque



Nuit et brouillard d'Alain Resnais (1955) – Argos Films/Coll. Cahiers du cinéma.

pour la première fois des considérations éthiques sur la manière de représenter les camps au cinéma. Dans un article demeuré célèbre, *De l'abjection* (*Cahiers du cinéma* n°120, juin 1961), Jacques Rivette écrit : « Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Emmanuelle Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électriques ; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris. » Peu avant sa mort, Serge Daney consacra un magnifique texte (« Le Travelling de Kapo » dans *Persévérance*, P.O.L., 1994) au film de Gillo Pontecorvo, en partant de l'article de Rivette et en revenant sur *Nuit et brouillard* que son professeur Henri Agel lui avait montré au lycée : « Je regardai les célèbres empilements de cadavres, les cheveux, les lunettes et les dents. J'entendis le commentaire désolé de Jean Cayrol dans la voix de Michel Bouquet et la musique de Hanns Eisler qui semblait s'en vouloir d'exister. Étrange baptême des images : *comprendre en même temps que les camps étaient vrais et que le film était juste*. Et que le cinéma – lui seul ? – était capable de camper aux limites d'une humanité dénaturée. Je sentais que les distances mises par Resnais entre le sujet filmé, le sujet filmant et le sujet spectateur étaient les seules possibles. *Nuit et brouillard*, un « beau » film ? Non, un film juste. C'est *Kapo* qui voulait être un beau film et qui ne l'était pas. »

Transgresser / trivialisier

Mais à mesure que le temps passe l'existence des camps devient un sujet comme un autre et se voit abordé aussi bien à travers des films érotiques (*Ilsa, la louve des SS* de Don Edmonds, 1975) que des films d'action (*Les Rescapés de Sobibor* de Jack Gold, 1987) ou des comédies (*La Vie est belle* de Roberto Benigni, 1997). En 1977, le téléfilm fleuve de neuf heures *Holocauste* de Marvin J. Chomsky reproduit



Verboten ! de Samuel Fuller (1958) – Columbia Pictures/Coll. Cahiers du cinéma.



Kapò de Gillo Pontecorvo (1960) – Cineriz.



La Liste de Schindler de Steven Spielberg (1993) – Universal Pictures/Coll. Cahiers du cinéma.

toute l'histoire de l'Allemagne nazie depuis la Nuit de cristal en 1938 jusqu'aux camps de la mort en passant par le soulèvement du ghetto de Varsovie, à travers le destin d'une famille juive allemande assimilée ressemblant à une famille américaine typique. Cette représentation fictive de la Shoah soulève de nombreuses critiques dont celle d'Elie Wiesel qui trouve sa banalisation moralement discutable et indécente. Ce sera aussi le point de vue de Claude Lanzmann qui, avec *Shoah* (1985), affirme l'impossibilité de toute représentation directe des camps. Simone de Beauvoir écrit dans la préface du livre qui retranscrit les dialogues du film : « Ni fiction ni documentaire, *Shoah* réussit cette re-création du passé avec une étonnante économie de moyens : des lieux, des voix, des visages. Le grand art de Claude Lanzmann est de faire parler les lieux, de les ressusciter à travers les voix, et, par-delà les mots, d'exprimer l'indicible par des visages. » *Shoah* propose donc de faire table rase de toute une tradition représentative de la catastrophe et, dans ses déclarations, Lanzmann s'en prendra violemment aussi bien aux fictions les plus commerciales qu'aux documentaires réalisés à partir d'images d'archives. Lorsque Steven Spielberg réalise *La Liste de Schindler* en 1993 sur cet industriel qui protégera des Juifs tout au long de la guerre en les faisant travailler dans sa fabrique et qui sauvera en 1944 huit cents hommes et trois cents femmes du camp d'extermination de Treblinka, Lanzmann écrit dans *Le Monde* du 3 mars 1994 : « L'Holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui, en un cercle de flamme, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible : prétendre le faire c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave. La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation. En voyant *La Liste de Schindler*, j'ai retrouvé ce que j'avais éprouvé en voyant le feuilleton *Holocauste*. Transgresser ou trivialisier, ici c'est pareil : le feuilleton ou le film hollywoodien transgressent parce qu'ils trivialisent, abolissant le caractère unique de l'Holocauste. »

Sensiblerie

Ainsi, pour Lanzmann, aucune image d'archives ne peut rendre compte de l'extermination dans les chambres à gaz parce qu'il n'existe d'abord pas d'images et qu'ensuite il ne peut pas y avoir d'image symbole qui transmette ce savoir impossible. Par ailleurs, Lanzmann s'interdit et interdit toute identification narrative avec les victimes. Selon lui, la souffrance des victimes est inimaginable pour le spectateur et *Shoah*, comme ses films suivants (*Sobibor* et *Un vivant qui passe*), s'efforce de ne pas franchir l'abîme qui sépare les survivants des spectateurs. On pense alors aux débats qui ont surgi en France après *La Rafle* de Roselyne Bosch (2010), sévèrement critiqué par certains qui y ont vu l'expression d'une sensiblerie dégoûtante. Inspiré de la rafle du Vel d'Hiv lors de laquelle, en juillet 1942, des milliers de Juifs ont été déportés sur ordre du régime nazi avec l'aide de la police française, le film n'hésite pas à faire un gros plan sur une peluche abandonnée sur le quai d'une gare. La réalisatrice avait définitivement choisi son camp lorsqu'elle déclara après la sortie de son film : « Je me méfie de toute personne qui ne pleure pas en voyant le film. Il lui manque un gène : celui de la compassion. On pleure pendant *La Rafle* parce que... on ne peut que pleurer. Sauf si on est un « enfant gâté » de l'époque, sauf si on se délecte du cynisme au cinéma, sauf si on considère que les émotions humaines sont une abomination ou une faiblesse. C'est du reste ce que pensait Hitler : que les émotions sont de la sensiblerie. Il est intéressant de voir que ces pisse-froid rejoignent Hitler en esprit, non ? En tout cas, s'il y a une guerre, je n'aimerais pas être dans la même tranchée que ceux qui trouvent qu'il y a « trop » d'émotion dans *La Rafle*. »¹ Après avoir imposé, à l'époque, à nombre de scolaires d'aller voir *La Rafle*, il était temps de montrer *Sobibor*, 14 octobre 1943, 16 heures.



La Rafle de Roselyne Bosch (2010) – Bruno Calvo/Coll. Cahiers du cinéma.

1) Entretien avec Roselyne Bosch autour du DVD *La Rafle*, *Les Années Laser* n°167, septembre 2010.

CRITIQUE

Seul le cinéma

Il nous a paru pertinent de mentionner ici quelques extraits d'une critique postée le 15 janvier 2009 par Francisco Peña sur le blog argentin *Cine Visiones*. Par les termes qu'elle emploie et par les objections formulées contre le film, cette critique négative pourrait très bien être celle de certains lycéens à la vision de *Sobibor*. Son intérêt est donc double : prendre en compte les réserves que ne manqueront pas d'émettre certains devant une forme cinématographique à laquelle ils ne sont pas forcément familiers et proposer une réflexion sur les arguments à leur opposer.

« *Sobibor* de Claude Lanzmann est un film très difficile, qui, par sa forme, n'est pas fait pour un public normal ni pour un cinéphile. Ce documentaire paraît s'adresser à des spécialistes de l'Holocauste, justement parce que tout est dans le contenu et la forme n'est rien. (...) Tout le début du film est illustré d'images des lieux mentionnés dans leur état actuel cinquante ans après que se sont déroulés les faits. Il y a au moins ici des images qui illustrent, qui proposent quelque chose aux yeux. On voit des monuments, des champs, des forêts, les villes de Varsovie et de Minsk, l'actuelle gare ferroviaire de Chlem, les voies d'accès à Sobibor. Il y a du montage, du mouvement à l'écran. Mais le rythme est lent, posé, désespérant. Pour un spectateur normal, le film est déjà confus, mais il va devenir encore plus difficile à supporter dans la deuxième partie. La narration n'est pas dans les images. Elle est réduite à la partie sonore, à ce que nous fait entendre la voix de Yehuda Lerner. Par malheur, durant tout le film, Lanzmann opte pour le temps réel, c'est-à-dire que s'entend la question en yiddish, la réponse en yiddish, la traduction de la réponse en français, une nouvelle question en français, la question en yiddish et la nouvelle traduction en français. Et ainsi durant les quatre-vingt quinze minutes que dure le film. (...) Comme on peut le voir, le poids dramatique du film n'est pas dans le film lui-même, son noyau est déplacé de l'écran à la voix de Yehuda Lerner et à ce qu'il raconte de ce qu'il a vécu. Claude Lanzmann est tellement conscient de cette situation qu'il filme le reste de l'histoire du soulèvement du camp de Sobibor en caméra fixe face à Yehuda Lerner et l'on n'assiste plus qu'aux gestes de Lerner, à son regard, à son emphase ou à ses silences. Lanzmann s'en remet uniquement au poids de l'Histoire et à Lerner par l'entremise de son témoignage. Il n'y a pas de cinéma, il n'y a pas de montage. Cette même histoire

aurait pu être racontée à la radio ou par n'importe quel autre médium. Le cinéma en tant que tel ne vient ajouter aucune dimension supplémentaire ou dramatique au récit de Lerner. (...) L'intérêt du spectateur dépend totalement de la conversation de Lerner mais le problème, c'est que la majorité des spectateurs du film finissent par s'ennuyer, par perdre l'attention ou par s'endormir. (...) »

Montage, mon beau souci

Aussi austère soit-elle, la forme de *Sobibor* n'en constitue pas moins sa spécificité et son unique raison d'être. Pour se rendre compte de la valeur ajoutée du film au simple témoignage de Yehuda Lerner, peut-être serait-il bon de faire lire, avant la projection, le court texte (50 pages) qui transcrit l'entretien (cf. À consulter). Après cette lecture, l'attention pourra se focaliser sur la forme même du film. Connaissant déjà l'histoire racontée par Lerner, l'élève sera mieux à même de prêter attention à la construction du film et à sa narration. Sachant par avance où va le récit, il se concentrera sur la manière dont il est conduit. On soulignera ainsi que Peña confond la notion de montage et la stroboscopie présente dans les films d'action hollywoodiens dans lesquels les plans ne durent pas plus de deux secondes : ce n'est pas parce que les plans sont longs dans *Sobibor* qu'il n'y a pas de montage. Il n'y a justement que cela ! L'interaction entre les plans de paysages et la parole de Lerner est seule à même de faire ressurgir le passé et le faire voir dans le présent. On voit mal comment le simple témoignage radiophonique du récit de Lerner pourrait parvenir à ce résultat, pas plus que sa simple retranscription écrite, telle qu'on peut la lire dans le livre. La deuxième partie, tant décriée par Peña pour ses longs plans fixes sur Lerner, omet l'évolution dramatique du film. On a vu comment, en posant une question qui reviendra plus tard dans le cours du film pour la placer en exergue (« Est-ce qu'il avait déjà tué avant, Monsieur Lerner ? »), Lanzmann crée un suspense dès le début du film. La prédominance de Lerner à l'écran dans la deuxième partie, loin de constituer un aveu de faiblesse cinématographique, affirme la victoire de Lerner sur son passé, par sa présence actuelle. Le soulèvement du camp ne pouvait, dans le système mis en place par Lanzmann, que correspondre à une libération de la parole, à son indépendance vis-à-vis des lieux qu'elle a nommés et que l'on a vus dans la première partie. Que la parole redevienne synchrone avec son émetteur confirme l'adéquation du

fond et de la forme. Au moment où Lerner se révolte avec ses camarades, il retrouve à l'écran son individualité. Il a fini par se libérer de son passé. Sa présence à l'écran dans la deuxième partie est bien celle d'un survivant qui est là, aujourd'hui, devant la caméra de Lanzmann. Il faut bien insister sur la préoccupation éthique du film qui est de parvenir à représenter l'irreprésentable. En refusant la reconstitution et le recours aux images d'archives (à l'exception notable des deux photos présentes dans le film ; cf. p. 14), Lanzmann se dicte à lui-même des règles auxquelles il ne peut déroger. À chaque plan du film, on a l'impression d'entendre Lanzmann se demander : « Est-ce que j'ai le droit de filmer ce que je filme de la manière dont je le filme ? » Il peut être très instructif de montrer des extraits des *Rescapés de Sobibor*, la fiction que réalisa Jack Gold en 1987, sur le même soulèvement dans le camp d'extermination de *Sobibor* pour montrer deux approches différentes sur le même sujet. *Les Rescapés de Sobibor* n'est qu'un vulgaire film d'action qui banalise l'expérience des camps en la traitant comme tout autre sujet de fiction et passe à côté de son caractère unique. Les élèves ne manqueront pas de trouver le film de Jack Gold plus divertissant que celui de Lanzmann mais il faudra leur demander lequel des deux leur semble quand même le mieux traiter le sujet : celui qui fait rentrer l'expérience des camps dans le genre du film d'action hollywoodien ou celui qui reste au plus près de « la parole vive » de Yehuda Lerner ?

À CONSULTER



WYKAZ USTALONYCH TRANSPORTÓW KIEROWANYCH DO OBOZU ZAGŁADY W SOBIBORZE Z INNYCH PAŃSTW			
1942 r. KWIECIEŃ- 13 CZERWIEC	PROTEKTORAT CZECH I MORAW	6,000	
KWIECIEŃ- 30 CZERWIEC	NIEMCY-AUSTRIA	10,000	
KWIECIEŃ- 30 PAŹDZIERNIK	SŁOWACJA	24,278	
1943 r. 3-4 MARZEC	HOLANDIA /WESTERBORK/	1,105	
5 MARZEC	FRANCJA	71	
11 MARZEC	FRANCJA	300	
12 MARZEC	HOLANDIA /WESTERBORK/	1,105	
18 MARZEC	FRANCJA	964	
20 MARZEC	HOLANDIA /WESTERBORK/	1,250	
24 MARZEC	HOLANDIA /WESTERBORK/	1,250	
31 MARZEC	NIEMCY	1,255	
2 KWIECIEŃ	HOLANDIA /WESTERBORK/	2,020	
9 KWIECIEŃ	HOLANDIA /WESTERBORK/	1,204	
16 KWIECIEŃ	HOLANDIA /WESTERBORK/	928	
21 KWIECIEŃ	NIEMCY /BERLIN/	1,144	
23 KWIECIEŃ	HOLANDIA /WESTERBORK/	2,000	
25 KWIECIEŃ	FRANCJA	1,204	
30 KWIECIEŃ	HOLANDIA /WESTERBORK/	1,204	

www.site-image.eu

Transmettre le cinéma

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Filmographie

Œuvres de Claude Lanzmann

Sobibor / Un vivant qui passe, DVD, Cahiers du cinéma / Why Not Productions, 2003.

Pourquoi Israël, 2 DVD, Why Not Productions, 2007.

Shoah, 4 DVD, Why Not Productions, 2006.

Shoah (extraits), DVD, L'Éden Cinéma, CNDP, 2001.

Tsahal / Lights and Shadows, 3 DVD, Why Not Productions, 2008.

Le Rapport Kariski, VOD, Arte.

(http://boutique.arte.tv/rapport_karski)

Approches de la Shoah

Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, DVD, Arte Vidéo, 2003.

Harun Farocki, *Images du monde et inscription de la guerre / En sursis*, DVD, Survivance, 2011.

Emil Weiss, *Falkenau, vision de l'impossible. Samuel Fuller témoigne*, DVD, Doriane Films, 2008.

Guillaume Moscovitz, *Belzec*, DVD, Arcades Vidéo, 2008.

Bibliographie

Transcriptions

Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures, Cahiers du cinéma, 2001. Préface de Claude Lanzmann et postface d'Arnaud Desplechin.

Shoah, Fayard, 1985. Préface de Simone de Beauvoir.

Entretiens avec Claude Lanzmann

Marc Chevrie, Hervé Le Roux, « Le Lieu et la parole », *Cahiers du cinéma* n° 374, 1985.

Patrice Blouin, Franck Nouchi, Charles Tesson, « Sur le courage », *Cahiers du cinéma* n°561, septembre 2001.

« Le Monument contre l'archive ? », *Cahiers de médiologie* n°11, mai 2001 :

<http://cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2001-1-page-271.htm>

Critiques et articles sur Sobibor

Franck Nouchi, « Le Jour où fut sauvée l'humanité », *Cahiers du cinéma* n°558, juin 2001.

Hélène Frappat, « La Naissance de la liberté », *Cahiers du cinéma* n°561, septembre 2001.

Laetitia Mikles, « *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* », *Positif* n°489, novembre 2001.

Laurence Giavarini, « Sur le héros de Sobibor », *Cahiers du cinéma* n°565, février 2002.

Sur la représentation de la Shoah

Jacques Rivette, « De l'abjection », *Cahiers du cinéma* n°120, juin 1961.

Serge Daney, « Le Travelling de Kapo », *Persévérance*, P.O.L., 1994.

Claude Lanzmann, « Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, 3 mars 1994.

Claude Lanzmann (dir.), *Au sujet de Shoah*, Belin, 1990.

Jean-Michel Frodon (dir.), *Le Cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du XX^e siècle*, Cahiers du cinéma, 2007.

Anne-Marie Baron, *La Shoah à l'écran : crimes contre l'humanité et représentation*, Éditions du Conseil de l'Europe, 2004 :

http://www.coe.int/t/dg4/education/remembrance/Source%5CPublications_pdf%5CShoahOnScreen_FR.pdf

Anette Insdorf, *L'Holocauste à l'écran*, Éditions du Cerf, 1985.

Claudine Drame, *Des films pour le dire : Reflets de la Shoah au cinéma. 1945-1985*, Métropolis, 2007.

Vincent Lowy, *L'Histoire infilmable : les camps d'extermination nazis à l'écran*, L'Harmattan, 2001.

Littérature et philosophie

Imre Kertész, *Le Chercheur de traces*, Actes Sud, 2003.

Imre Kertész, *Être sans destin*, Actes Sud, 1998.

Primo Lévi, *Si c'est un homme*, Pocket, 1988.

Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Gallimard, 1978.

Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, 1999.

Annette Wieworka, *L'Ère du témoin*, Plon, 1998.

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2004.

Documents pédagogiques

Site d'Arte sur Shoah :

<http://www.arte.tv/fr/3031570.html>

Fiche CNDP sur Sobibor :

<http://www.cndp.fr/mag-film/films/sobibor-14-octobre-1943-16-heures/le-film.html>

Jean-François Forges, *Shoah de Claude Lanzmann : le cinéma, la mémoire, l'histoire*, L'Éden Cinéma, 2001.

Puissance de la parole

Dans *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, Claude Lanzmann utilise un entretien qu'il avait réalisé avec Yehuda Lerner à Jérusalem en 1979 lors du tournage de *Shoah* et le monte avec des plans filmés en 2001. De ce travail résulte la seule approche possible, selon le cinéaste, de l'existence des camps : le récit par Lerner de la révolte du camp d'extermination de Sobibor en 1943 ne se trouve pas illustré par le film mais donné à imaginer en tant qu'expérience unique et non représentable, dans un refus de l'identification et du recours aux images d'archives. Entre l'empathie de la fiction et la pseudo-objectivité du documentaire, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* creuse un temps immémorial dans lequel les atrocités du passé resurgissent dans leur absence même de traces. Dans un monde dévasté et désolé, il redonne place à l'humain et restitue la dignité de Yehuda Lerner qu'il fait passer, au cours du film, du statut de survivant à celui de témoin, puis de celui de héros à celui de légende. La force du film de Lanzmann tient alors en la transformation d'un cauchemar en conte où persiste, malgré tout, une croyance en l'homme.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro *Scénario, réalisation et production* de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du Festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Nicolas Azalbert est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il a réalisé deux longs métrages : *...Sinon j'étouffe* (2003) et *Que ne suis-je fougère ?* (2005).

CAHIERS
DU
CINÉMA



CNC