

Le monument contre l'archive ?

ENTRETIEN AVEC CLAUDE LANZMANN

Daniel BOUGNOUX : Votre film *Shoah*, Claude Lanzmann, nous met devant un abîme, nous renvoie à nos propres abîmes ; c'est bien le cas de dire, au sens de Serge Daney, que ces images nous regardent. Nous parlerons donc avec vous de la transmission par l'image, et de la transmission de l'extrême. J'ai trois questions, la première liée à notre numéro 7 des *Cahiers de médiologie*, intitulé *La confusion des monuments*. *Shoah* est un « monument » et non un « document ». Nous ajouterons « instrument » en tiers dans ce binôme. Vous êtes allé jusqu'à dire que, si l'on trouvait un document sur les chambres à gaz, il faudrait le détruire. Semprun objecte : « Cela explique l'interdit de nature en partie religieuse, proche de l'interdiction de la représentation dans la religion juive ». À quoi vous répondez : « en effet, il n'y a pas d'image documentaire possible, et si, par extraordinaire, il existait un document sur les grandes chambres à gaz de Birkenau, et si on voyait les hommes se livrant, pour respirer encore, à l'épouvantable bataille que Philippe Muller, dans *Shoah* précisément, appelle le combat de la mort, non seulement je ne l'aurais pas inclus dans mon film, mais je l'aurais détruit. »

Shoah permet donc, selon vous, d'aller beaucoup plus loin que des images d'archives, et vous avez voulu faire votre film à partir de rien. Tel serait l'objet même de la transmission de *Shoah* : montrer l'anéantissement. Cela pose un problème sémiotique, et médiologique, un problème moral et esthétique capital pour ce qui nous occupe ici. Le film tourne tout entier autour de l'absence de trace, autour de l'irreprésentable. Non seulement parce que la monstruosité est extrême, mais parce que l'extermination des Juifs a été suivie de l'extermination de cette extermination, c'est-

à-dire de l'effacement méticuleux de toute trace ou archive. Œuvre d'art plutôt que document, ce film pose la question des voies cathartiques et sémiologiques de cette représentation paradoxale : comment le travail de deuil s'opère-t-il le mieux ? Par des documents ou par un « monument » ? Quelle voie privilégier ? Je songe à la notion d'aoriste mentionnée par Maurice Sachot. Les images de ce film se donnent à voir, je vous cite, *dans une hallucinante intemporalité*. L'intense absence montrée par votre film est toujours indirecte : nous voyons des visages tristes pleurer, nous voyons des collines reverdir et des sites repris par la végétation, nous voyons des nazis « reverdir » eux-mêmes, aussi indifférents que ces paysages. Cette indifférence renvoie à la nôtre, et constitue l'un des messages principaux de ce film...

Claude LANZMANN : Vous parlez d'aoriste, je formulerai les choses autrement. Une question centrale est celle de la temporalité du film. Ce qui est à la source, à l'origine de *Shoah*, n'est pas du tout la mémoire, dont on nous rebat les oreilles, c'est l'immémorial. Il faut avoir une relation singulière au temps pour travailler pendant onze ans à produire une œuvre. En vérité, pour moi le temps a été suspendu pendant toute la durée de la réalisation du film. C'est une disposition d'âme, et il m'arrivait, pendant toutes ces années d'intense travail, d'oser regarder en arrière – ce qu'on ne devrait jamais faire – et de me dire, un an, trois ans, six ans sont écoulés... Comment peut-on travailler autant de temps à produire une œuvre ? Or, pour moi, je l'ai écrit, le temps n'a jamais cessé de ne pas passer, ce qui marque à la fois la suspension du temps et son écoulement. Je découvrais avec un incrédule effroi que je n'avais toujours pas terminé. Je mentais à tout le monde, à ceux qui finançaient cette folle entreprise, c'était comme une course-relais. Certains abandonnaient, d'autres les remplaçaient. Et je me mentais à moi-même, je me disais l'an prochain, tu auras terminé, d'ailleurs à partir d'un certain moment il n'était plus question de revenir en arrière.

Toujours à propos de la question du temps : je n'ai pas été déporté, il n'y a pas eu de déportés dans ma famille, on aurait pu l'être, mais ça n'a pas été le cas. Je ne suis pas un rescapé, pendant la guerre, je me suis battu contre les Allemands. 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... Dans *Shoah*, par exemple, il n'y a pas de Juifs français – ce qui m'a valu des inimitiés qui dureront à jamais – et ce, pour deux raisons : je ne me suis intéressé qu'aux hommes des commandos spéciaux, ceux qui se trouvaient au dernier stade du processus de l'extermination, et je n'ai pas trouvé de Français parmi eux ; surtout, les Français étaient trop proches de moi, j'ai connu des déportés survivants français, le fait que nous parlions le même langage me gênait. Il y a surtout, dans mon film, parmi les protagonistes juifs, des Tchèques et des

Slovaques. Ils furent les premiers à arriver à Auschwitz et ils ont occupé des positions centrales, testimoniales, stratégiques dans l'extermination, et c'est la raison objective de leur présence.

Il y a souvent dans *Shoah* un ton de légende : *in illo tempore*. Les paysans polonais emploient ce ton, qui ne veut pas dire que l'histoire est une légende mais qu'elle est tellement épouvantable qu'ils en passent, eux aussi, par les mêmes chemins que moi pour la raconter. C'est ce qui me permet de dire que le film est immémorial, comme si tout cela s'était passé hors de la durée humaine, et c'est précisément l'immémorial qui permet la remise en action du temps, la mise en marche du récit, c'est l'immémorial qui, dans *Shoah* sonne l'appel et sonne l'heure.

Daniel BOUGNOUX : Il n'y a pas d'archives filmiques ou photographiques de l'extermination des Juifs proprement dite. Ce qu'on montre toujours, ce sont les cadavres que les Alliés ont trouvés à la libération des camps de concentration en 1945.

Ce sont des images de camps de concentration, Bergen-Belsen, Buchenwald, Dachau, etc., des gens morts du typhus et de la désorganisation de la fin de la guerre. Les camps d'extermination proprement dits se trouvaient sur le territoire de la seule Pologne et ils n'étaient pas destinés à durer comme Sobibor, Belzec, Treblinka (Auschwitz était à la fois un camp de concentration et d'extermination). C'étaient des camps dans lesquels les gens étaient tués dans les heures qui suivaient leur arrivée, les cadavres enterrés dans d'immenses fosses communes, ensuite, on a ouvert les fosses et brûlé les cadavres sur des bûchers à l'air libre. Puis, quand la rationalisation s'est faite, on les brûlait tout de suite et les cendres étaient dispersées dans les rivières. Il n'y a aucune trace, pas une seule photo, de Belzec où 800 000 Juifs ont été gazés ni de Sobibor ; pour Treblinka on voit de loin un excavateur. Rien de Chelmno, ni des grandes chambres à gaz de Birkenau où trois mille personnes, pères, fils, mères, fils, filles, meurent ensemble – le *combat de la mort* décrit par Philippe Muller, dans *Shoah*. Ils mouraient dans le noir en grimant, en écrasant leurs enfants, il n'y a pas d'images de ça. Quand *La Liste de Schindler* est sorti, j'ai dit que si par impossible, je trouvais un petit film muet de quelques secondes ou quelques minutes sur une pareille scène, non seulement je ne l'aurais pas inclus dans *Shoah*, mais je l'aurais détruit. Personne n'a voulu comprendre : on m'a accusé de vouloir détruire les preuves. Tous s'inscrivent soudain dans l'univers de la preuve. Moi je n'ai jamais douté de la réalité de l'extermination. Cela ajouterait quoi ? Je voulais simplement opposer l'archive à *Shoah*, qui s'est construit contre toute archive. C'est *Shoah* et la démarche créatrice même de cette œuvre qui refuseraient ce

« document », s'il existait. On peut aller plus loin : il y avait des hublots dans les chambres à gaz, pour que les SS puissent suivre le déroulement. Les images ne sont pas neutres, imaginez un film tourné par un des opérateurs, quel serait votre point de vue, sinon celui du tueur, du SS ? Que serait ce voyeurisme qui mettrait fatalement à distance le drame humain épouvantable en train de se jouer sous les yeux de la caméra ?

J'ai toujours dit que les images d'archive 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 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.

Daniel BOUGNOUX : Sur le travail, justement, qui est un mot important en psychanalyse, le travail du deuil, le travail de la mémoire, de la transmission... On projette ce film aux élèves pour leur apprendre l'histoire, ce qui a eu lieu, mais en même temps cette transmission dépasse celle d'un contenu, elle peut modifier le récepteur en lui donnant le don de compassion, ce sens de la souffrance de l'autre qui fonde la culture : la pitié. Mais votre film ravive aussi le sens de l'énigme, qui court à travers ces images. Je songe à la phrase rapportée par Primo Levi sur les camps : *Hier ist kein warum*, ici il n'y a pas de pourquoi. Vous-même, dans l'entretien, insistez sur le fait que « chercher le pourquoi » serait l'obscénité même. Le film, s'il nous communique beaucoup d'informations et de compassion, laisse aussi planer cette résistance infinie de l'énigme...

Vous parlez de *Shoah* dans les écoles. Au mois de janvier 2000, à Bergerac, tous les établissements privés et publics de la région, les collèges, les écoles professionnelles, les lycées, ont fait une opération avec 1100 élèves du Périgord. Ils ont travaillé longtemps, avec des professeurs de philosophie, de littérature, de langue et d'histoire. Certains ont réussi à projeter la totalité du film en deux après-midi, d'autres des extraits, puis ils m'ont invité. J'ai parlé sept fois en trois jours. Voici des réflexions d'élèves de classe de première : « C'était un cours sur

l'Humanité, avant, on savait de l'extérieur [...]. C'est un projet passionnant, mais qui, pour certains, n'est compréhensible que si l'on a vu tout le film [...]. Ce film est tellement riche que je n'arrive pas à organiser mes réflexions, il y a tellement de chemins, d'entrées, de pistes, il a été, pour moi, une grande source de réflexion [...]. Ici, la vérité fait du mal, on a presque mal d'être humains [...]. Chaque heure du film demande une longue réflexion et je sais que je n'arriverai jamais à maîtriser ce film [...]. "Shoah", le mot me glace, et je lui donne maintenant une autre dimension, je pense qu'il fallait faire ça au lycée et qu'il faudrait le faire à tous les niveaux, c'est une expérience qui me marquera longtemps... ». Nathalie Philippe, professeur de Lettres, écrit dans son rapport : « nous tenons à dire qu'une telle aventure ne nous est jamais arrivée, en tout cas jamais avec une telle intensité, elle a consisté notamment en une modification du rapport professeurs-élèves parce que nous avons ressenti au même moment des émotions similaires, comme si *Shoah* nous avait facilité l'accès les uns aux autres ».

Voilà, il y en a neuf pages, je lis ça, car c'est une réponse aux instances de l'Éducation nationale qui souhaitent, par exemple, que l'on n'utilise plus le mot « Shoah » parce que c'est un mot étranger. Monsieur Dominique Borne, Inspecteur général d'histoire de l'Éducation Nationale l'a écrit. On me dénonce comme si j'étais le grand prêtre de cette religion fondamentaliste, comme si j'étais une sorte de taliban, alors que j'ai passé ma vie à faire le contraire ! *Shoah* est un film qui désacralise complètement, qui restitue la parole, qui la donne à des gens qui n'avaient jamais parlé. Je les ai amenés à parler, ç'a été un immense travail de fraternité et d'amour, et quand certains s'effondrent, je ne me suis pas retiré sur la pointe des pieds. Si *Shoah* resacralise, c'est à un autre niveau, infiniment plus profond. Le même Dominique Borne, relayé par Finkielkraut, écrit qu'il faut « laïciser la Shoah », mais qu'est-ce que ça veut dire ?...

Daniel BOUGNOUX : Le format même du film, qui pourrait faire obstacle à sa diffusion pédagogique, neuf heures et demi, permet de vivre une imprégnation qui n'est pas de l'ordre d'un contenu de transmission, mais d'une expérience vécue sur le long cours...

Pour revenir à votre décade, *Shoah* ne communique pas des informations. On parlait tout à l'heure des images d'archives : si on voyait dans un film, tourné à travers un hublot, ce qui se passait à l'intérieur d'une chambre à gaz, ce serait une information, et rien d'autre. Ce n'est pas du tout ce qui est impliqué par l'élaboration gigantesque de *Shoah*, avec le refus absolu de la figuration, parce que cela ne peut pas être. Je n'ai pas fait ce film pour communiquer des renseignements qu'on peut trouver dans les livres d'histoire, encore que *Shoah* ait appris beaucoup de choses aux historiens, à commencer par les lieux réels,

où ils n'avaient jamais mis les pieds, en quoi *Shoah* est une véritable œuvre d'histoire, comme Vidal-Naquet a été le premier à le dire. Devant les corps vivants des témoins, leurs visages réels, les historiens se sentent dans je ne sais quel danger. Aucun ne savait, avant que le coiffeur de Treblinka, Abraham Bomba, ne prenne la parole, que, pendant dix jours, les cheveux des femmes avaient été coupés à l'intérieur de la chambre à gaz, tout le monde croyait qu'elles étaient tondues. *Shoah* n'est pas fait pour communiquer des informations, mais apprend tout. C'est ce que voulait dire Simone de Beauvoir dans l'article qu'elle avait écrit en 1985 au moment de la sortie du film : « Nous avons lu, après la guerre, énormément de récits, de témoignages etc., mais nous comprenons aujourd'hui que nous ne savions rien. L'affreuse expérience restait à distance de nous. » Pourquoi ? Parce que *Shoah* est une incarnation. Encore faut-il consentir à voir le film. C'est facile de regarder des petits bouts de films à la télévision... *Shoah* fait partie de l'historiographie de la Shoah, du savoir, du regard et de notre vision.

Régis DEBRAY : Nous t'avons invité ici parce que tu as fait une œuvre de contre-communication : le temps, la durée, la transmission constituent une épreuve, un parcours, un processus pour celui qui la fait et pour celui qui la reçoit. Deuxièmement, la transmission se fait par des lieux, et enfin, elle se fait par des corps. Toutes choses dont la communication peut se passer. Tu es donc pour nous un cas monumental de transmission. Je voudrais que tu développes ta pensée sur les notions de « désacralisation-resacralisation ». Tu dis : « J'ai désacralisé parce que j'ai montré des lieux réels, des corps réels », mais il y a peut-être une resacralisation à d'autres niveaux.

Le problème est que je ne suis pas pieux. Souvent, quand je cherchais de l'argent, et qu'on m'envoyait faire des tournées aux USA pour trouver des dollars, je parlais à des Juifs qui me demandaient « *What is your message?* » Je n'avais pas de message... Si j'avais dit que mon message c'est : « Aimez-vous les uns les autres », ou « Plus jamais ça », j'aurais trouvé de l'argent... Or, il n'y a pas un dollar américain dans *Shoah*. Resacralisation ? J'ai toujours été hanté par tous ces gens, morts seuls, dans une grande déréliction, abandonnés de tous, des hommes, de Dieu. C'est lié à ma propre vie, j'ai vécu chaque exécution capitale comme ma propre mort. Je les ai ressuscités, mais pour les tuer une deuxième fois et pour que nous mourions avec eux, pour qu'ils ne meurent pas seuls. À ce niveau, j'ai resacralisé.

Claude MOLLARD : J'ai été très sensible au mot « projet », et à la phrase « On ne transmet que par les œuvres ». Dans notre débat sur « enseigner-éduquer », le projet est

que les élèves et les professeurs travaillent ensemble sur quelque chose qui les dépasse. Comment faire une place à l'art et à la culture dans l'école ?

Il y a eu un forum en janvier à Stockholm avec les chefs de gouvernement de 50 pays, qu'est-ce qui s'est passé là-bas ? La pédagogie universelle ! Un même livre pour tous les pays, la gestion institutionnalisée et mondialisée du passage à l'oubli. C'est un savoir mort, ce qu'on trouve dans les manuels d'histoire avec des « types » : le communard, le canut, le déporté... La pédagogie de la *Shoah*, je m'en méfie. Dans *Le Débat* de Nora, je fais remarquer que *Shoah* s'adresse à l'intelligence, même s'il y a de l'émotion. Ce qui est frappant, c'est l'attitude des institutions officielles juives dans cette histoire... Comme si *Shoah* était une œuvre trop radicale, trop exigeante. Comme s'ils craignaient que la transmission ne se fasse pas. C'est pourquoi ils préfèrent le rose au rien. Le rose, c'est Spielberg, Benigni, *The last days*, un film sirupeux, genre album de famille !

Louise MERZEAU : Est-ce que *Shoah* aurait pu être autre chose qu'un film, et sinon, pourquoi ? Le mot d'« incarnation », que vous avez prononcé, permet-il notamment d'éclairer le statut de l'image dans votre film ?

Non, *Shoah* ne pouvait être qu'un film. Dans un très beau livre collectif, Elisabeth Huppert a écrit un article tout à fait profond, « Voir *Shoah* ». Ce qui est inaugural, dit-elle, c'est qu'on est passé des livres sacrés, qui, jusqu'alors, annonçaient la parole de Dieu, à un film sacré, à l'image animée. *Shoah* montre des yeux qui ont vu.

Philippe PETIT : Vous avez évoqué Spielberg et sa fondation, vous avez fait référence à un article très intéressant des *Temps modernes* où Wajcman critique son flou et son aspect « album de famille », son confusionnisme moral et émotionnel, mais parallèlement à ce projet de Spielberg, il y a celui de l'université de Yale, qui a eu des difficultés à obtenir de l'argent, et parmi les nombreuses raisons de refus, on disait : « il n'y a pas de *happy end* » ! Ce projet intitulé *Witness* est déjà partiellement sur cassettes aux États-Unis, ce n'est pas encore diffusé en France. Et puis, il y a toute l'utilisation que l'on peut faire de ces images vidéo via l'Internet, comment vous situez-vous par rapport à cette réalité d'images ? C'est un projet explicitement anti-Spielberg ?

J'ai été à Yale à trois reprises faire un séminaire, et ils m'ont interrogé pour cette fondation. La Fondation Spielberg forme des gens en deux heures pour poser des questions, alors qu'il faut donner une forme, et c'est pourquoi je dis qu'on ne transmet que par les œuvres, qu'il faut faire une œuvre. Ces gens ont des histoires personnelles à dire, ça donnera des milliers d'heures de films avec un

côté *Big Brother* de la mémoire, mais on va crever dessus, qui va lire, entendre, déchiffrer ça ? On va faire quoi avec ça ?

Véronique HERVOUET : Votre film veille à la dimension de l'écrit dans les nouvelles technologies, ce qui met en évidence deux formes d'images filmées, l'image qui est donnée à voir, le document brut non épuré de ses capacités de perversion, c'est-à-dire de voyeurisme à mon avis, et l'image donnée à lire, une image reconstruite, ouverte à la parole de l'autre, celui auquel on peut s'identifier. L'obscénité de l'image d'information et de communication bloque la création et nous met en position de potentielle barbarie.

On peut dire que *Shoah* transforme de la parole en image. C'est le contraire de la pulsion scopique...

Maurice SACHOT : Je vois dans la tradition judaïque une première référence très forte, celle de donner toute son importance à l'événement singulier, fondateur, qui a la particularité d'effacer sa trace comme élément fondateur pour devenir « immémorial », au sens de « *in memoriam* ». Vous disiez en latin « *in illo tempore* », ce qui renvoie bien à l'Histoire avec un grand H. Les premières tables de la loi, écrites par le doigt de Dieu, sont cassées, elles ne sont pas transmissibles, elles disparaissent. Je rattacherai cela à la figure d'un Saint Paul, qui n'a pas été témoin du Jésus de l'histoire, lequel parlait dans une langue qui n'est pas comprise ni gardée par les textes. Saint Paul va travailler sur l'événement fondateur auquel on ne peut pas assister, et qui est la résurrection. Les événements vraiment fondateurs – qui méritent d'être vraiment « *in memoriam* » parce qu'ils relèvent de l'extra-temporalité – eh bien, ce sont ces événements singuliers. Ce rapprochement vous paraît-il ridicule ou naïf ?

Je vous approuve, je pense que la Shoah est aussi un événement singulier et de rupture...

Robert DUMAS : J'étais très sensible à ce que vous avez appelé, avec humour, votre mégalomanie. Le régime du document visuel rappelle trop la naïveté un peu empirique de ceux qui pensent que l'information nous donne le réel ; or, l'image ne donne que des fragments. Vous avez pris au contraire le parti de faire une œuvre, et une œuvre passe toujours par la singularité de son créateur. La référence d'une œuvre, c'est qu'elle donne accès à la totalité, à un sens qui fait penser, alors que les documents restent dans l'ordre de l'information fragmentaire.

La vérité se construit, s'élabore, se *perlabore*...

Le monument contre l'archive ?

Daniel BOUGNOUX : Je conclurai cette journée, consacrée à l'éducation, en citant aussi cet ouvrage de Jean-François Forges, *Éduquer contre Auschwitz* (éditions ESF), où l'on trouve une longue et remarquable discussion sur votre film, et puis aussi le livre *Au sujet de Shoah le film*, de Claude Lanzmann, chez Belin.