

Formation avril 2015 par Stéphane Bou

Sobibor - de Claude Lanzmann

Intro

Sobibor, 14 octobre 1943, 16h (2001) est, avec Un vivant qui passe (1997), Le rapport Karski (2010) et Le Dernier des Injustes (2013) un des quatre films réalisés par Claude Lanzmann en marge de Shoah (1985), son grand œuvre de plus de 9h. On situera Sobibor à l'intérieur de ce corpus, ainsi que dans l'ensemble d'une filmographie qui compte aussi Pourquoi Israël (1972) et Tsahal (1994). Par ailleurs, on retracera les grandes lignes de la représentation de la Shoah au cinéma ainsi que les débats qui furent suscités au sein de la critique. Quelle place occupe l'œuvre de Claude Lanzmann dans cette histoire ?

Présentation

Au début de Pourquoi Israël (1973) – sans point d'interrogation à la fin du titre (comme le Pourquoi nous combattons de Frank Capra) : le premier film de Claude Lanzmann ne veut surtout pas poser de question mais apporter une réponse –, un plan suit le documentariste tandis qu'il marche dans la salle des noms de Yad Vashem à Jérusalem. Ce plan s'interrompt brutalement pour enchaîner sur une séquence suivant la visite d'un groupe de jeunes israélien dans le musée-mémorial qui les introduit à l'histoire des victimes de la Shoah. Après quoi, passent les trois heures du film – portrait empathique d'un jeune pays alors âgé de vingt-cinq ans, mosaïque de visages et de voix, ballet de rencontres qui entend rendre compte de la spécificité existentielle et historique d'un Etat dont la « normalité » (parce que les juifs y sont majoritaires) ne cesse de surprendre le juif de la diaspora qu'est Lanzmann –, avant de se conclure finalement sur la suite du même plan d'ouverture. Le cinéaste y rejoint l'archiviste qui traverse la salle des noms de Yad Vashem jusqu'au moment où celui-ci s'empare d'un gros dossier cartonné, parmi des centaines d'autres, où sont archivées les fiches individuelles recensant les victimes de l'extermination. L'archiviste énumère alors les prénoms de tous les « Lanzmann » assassinés pendant la Shoah, liste sur laquelle ne figure aucun « Claude ». Celui qui n'est pas mort et qui fait le film, à la fin du dénombrement, se retourne soudainement, il esquisse un regard-caméra, et annonce la fin du film. « Coupe ! ».

Tout le film s'est engouffré dans ce même plan scindé en deux et placé à ses extrémités. Mais l'on pourrait aussi bien dire que c'est toute la filmographie de Claude Lanzmann, comme une seule œuvre immense de 25 heures, qui peut être pensée comme une longue parenthèse prise à l'intérieur de ce plan-manifeste, qui témoigne de ses directions principales : se faire monument dévolu au souvenir des six millions de Juifs assassinés ; inscrire le trajet ou l'enquête de son auteur, architecte obsessionnel de ce monument, comme une de ses intrigues ; mettre en scène une actualité du peuple juif après l'extermination, quand celui-ci s'institue comme sujet volontaire de sa propre histoire.

La filmographie de Lanzmann peut ainsi se penser en deux volets : d'un côté, Pourquoi Israël (1973) et Tsahal (1994) – deux films pour aborder la nature d'un Etat engendré par le crime (et à ce propos, s'il paraît évident à Lanzmann qu'il y a une « relation de causalité entre la Shoah et l'existence d'Israël », il tient à souligner « l'horreur [que lui inspire] l'idée qu'Israël serait la rédemption de la Shoah ») – de l'autre Shoah (1985) et ses quatre prolongements – Un vivant qui passe (1997), Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures (2001), Le rapport Karski (2010), et Le Dernier

des injustes (2013) – chacun d’entre eux faisant le montage d’un entretien réalisé à l’époque du tournage de Shoah mais qui n’y trouvèrent alors pas sa place (exception faite de celui de Jan Karski, dont un long fragment figure déjà dans son film de 1985 avant d’être repris vingt-cinq ans plus tard).

Sobibor, avec son témoignage de Yehuda Lerner racontant la seule révolte dans un centre de mise à mort ayant été couronnée de succès, parole qui permet à Lanzmann de faire le récit d’une « réappropriation de la force et de la violence par les Juifs », est sans doute le film qui se tient à la jointure de ces deux volets de l’œuvre. Son auteur avait d’ailleurs un temps envisagé de le placer au début de Tsahal.

Malgré la diffraction de sa filmographie en sept films différenciés ayant chacun son humeur propre, l’œuvre intégrale de Claude Lanzmann est donc d’une compacité exceptionnelle, peut-être unique en ce sens dans l’histoire du cinéma documentaire, spirale de témoignages cherchant à donner la mesure d’un même événement pourtant incalculable et tournant autour de son mystère, qu’il ne serait pas seulement vain mais « obscène » de vouloir expliquer. « Ne pas comprendre, écrit Lanzmann, fut ma loi d’airain pendant toutes les années de l’élaboration et de la réalisation de Shoah : je me suis arc-bouté à ce refus comme à l’unique attitude possible, éthique, et opératoire à la fois. Cet aveuglement fut pour moi la condition vitale de la création. Aveuglement doit s’entendre ici comme le mode le plus pur du regard, seule façon de ne pas le détourner d’une réalité à la lettre aveuglante : la clairvoyance même. Diriger sur l’horreur un regard frontal exige qu’on renonce aux distractions et échappatoires. »

Ce projet passe par une méthode, ou une théorie, dont quelques-uns des principes peuvent être rapidement résumés : raccorder la parole du témoin aux paysages abritant, et comme recouvrant, les lieux du crime ; faire advenir son visage comme l’écran sur lequel se joue la dramaturgie d’un récit dont compte avant tout l’énonciation ; organiser l’entretien depuis l’intérieur du plan (même si parfois Lanzmann, sous la seule forme de sa voix, demeure hors-champs) et devenir ainsi, pour l’interviewer-enquêteur, un personnage du film : celui qui impose l’ordre de la parole contre la tentation du silence ; refuser toute forme de pathos et même, à l’instar de Raul Hilberg (historien fondateur de la Shoah et seule autorité académique figurant dans Shoah), instituer une sorte de froideur comme seule position de dignité morale possible ; et, bien sûr, refuser tout recours aux images et aux films d’archive, en tout cas jusqu’au Dernier des injustes, qui, cite substantiellement le film de Kurt Geron tourné en 1944 à Theresienstadt : Der Führer schenkt den Juden eine Stadt / Le Führer donne une ville aux Juifs.

A quoi il faut ajouter que le mode de narration de Lanzmann a pour ennemi mortel la catharsis comme finalité et solution de son récit.

Au début des Années d’extermination, le grand livre de Saul Friedländer, l’historien précise que son travail ne saurait avoir pour but d’amortir ou de domestiquer l’incrédulité fondamentale suscitée par la Shoah. Il y a quelque chose de similaire dans le travail de Claude Lanzmann : maintenir quelque chose comme une stupeur historico-métaphysique, mais il s’agit aussi, et surtout peut-être, de conserver ou de retenir le potentiel inflammatoire qu’un tel événement produit sur la mémoire et la conscience, c’est-à-dire une douleur irréparable, un deuil qui ne doit pas s’achever. C’est le sens du dernier plan de Shoah, l’image d’un train qui roule sans fin et pour toujours.

A propos de l'intervenant :

Stéphane BOU est chargé de séminaire au Master Inasup/ENS Cachan/Ecole des Chartes. Critique et journaliste. Directeur de la collection « Remake » aux éditions Belfond. Cofondateur de la revue de cinéma Panic. Il a coproduit sur France Inter l'émission « Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert » avec Jean-Baptiste Thoret. Il a notamment publié avec la philosophe Elisabeth de Fontenay le livre Actes de naissance (Seuil, 2011), coordonné un dictionnaire des assassins et des meurtriers (Calmann Levy, 2012). Il vient de terminer un livre d'entretien avec l'historien Saul Friedländer sur la représentation du nazisme (à paraître au seuil en septembre 2015).