

## *Shoah*, documentaire, œuvre d'art et fiction du réel

Rémy Besson

*Shoah* est un film dont le sujet est à la fois le génocide des Juifs (1941-1945<sup>1</sup>) et la mémoire de celui-ci durant les années 1970 et au début des années 1980<sup>2</sup>. Il ne contient pas d'image en mouvement qui soit contemporaine de la première période, mais uniquement des images tournées durant la seconde (1975-1985). Aucune musique et voix off explicative n'ont été ajoutées. En fait, seules les paroles des témoins polonais<sup>3</sup>, des Juifs persécutés<sup>4</sup>, des Allemands persécuteurs, d'un procureur<sup>5</sup>, d'un courrier de la résistance polonaise<sup>6</sup> et d'un historien<sup>7</sup> sont données à entendre lors d'entretiens menés par Claude Lanzmann. Sur les quelques quatre-vingt tournages

---

(1) Ici strictement défini comme la mise à mort des Juifs en un lieu fixe par le gaz entre décembre 1941 et janvier 1945.

(2) On reprend ici les termes de Raul Hilberg in Sylvaine Pasquier (propos recueillis par), « Raul Hilberg : « un acte majeur » », *L'Express*, n° 2225, 24 février 1994, p. 92.

(3) Principalement des paysans et des cheminots vivants aux abords des anciens camps d'extermination.

(4) Dont certains sont des membres des *Sonderkommando*.

(5) Alfred Spiess, le procureur du procès dit de Treblinka.

(6) Jan Karski.

(7) Raul Hilberg.

(trois cents heures de film seize millimètres) menés principalement entre 1978 et 1979<sup>8</sup>, des extraits d'environ trente entretiens ont été intégrés à ce film d'une durée de plus de neuf heures<sup>9</sup>.

Dans le cadre de cet article, il s'agit de se demander quels termes ont été utilisés afin de désigner ce film depuis 1985. Pour poser la question de manière tout à fait frontale, *Shoah* est-il prioritairement considéré comme étant une fiction ou un documentaire ? Au-delà de ce seul film, cette étude de cas invite à réfléchir aux choix des mots utilisés pour renvoyer à une production culturelle. Pourquoi et avec quelles conséquences sont-elles identifiées comme des documentaires ou des œuvres ? L'usage d'un de ces mots exclut-il celui de l'autre ? Cette appellation varie-t-elle dans le temps et en fonction de ceux qui en parlent ? La manière dont la forme visuelle a été réalisée est-elle prise en compte ? Afin de tenter de répondre à cette dernière interrogation, la réalisation du film – des tournages au montage – sera présentée. Par la suite, le temps de la diffusion sera pris en compte, à partir d'une étude de la première réception (1985-1987), puis du temps long des références faites au film (1987-2012). Ce choix d'une approche diachronique conduit à identifier différentes appellations de la part de l'équipe du film, des journalistes, des critiques et des chercheurs en sciences sociales. Ainsi, se succéderont dans le cours de l'argumentation une étude de la forme, une prise en compte de la réception en France et aux États-Unis depuis la sortie en salle jusqu'au temps présent.

### LES CHOIX DE MISE EN SCÈNE LORS DES TOURNAGES

Le principal choix du réalisateur lors des tournages a été, selon ses propres mots, de tenter de faire *revivre*<sup>10</sup> le passé à ceux qu'il nomme les *protagonistes* du film. Il ne s'agissait pas pour lui d'enregistrer des souvenirs, mais de mettre en œuvre une *réincarnation* du passé au présent. Pour cela, avec son équipe, il a construit des dispositifs filmiques et *mis en*

---

(8) On se base sur les différents décomptes disponibles dans les archives de *Shoah*, disponibles à l'United States Holocaust Memorial Museum.

(9) Plusieurs chiffres peuvent être donnés en fonction du découpage que l'on opère au sein des entretiens filmés et montés avec les témoins polonais.

(10) Les termes en italiques sont ceux qui correspondent au vocabulaire utilisé par le réalisateur.

*scène* des entretiens avec les *revenants*<sup>11</sup> et certains témoins polonais. Il a ainsi loué un salon de coiffure, proposant à Abraham Bomba, qui coupait les cheveux des femmes à leur entrée dans les chambres à gaz du camp de Treblinka, de couper les cheveux d'un homme pendant l'entretien. Il a filmé le retour de Simon Srebnik, l'un des seuls survivants du *Sonderkommando* du camp d'extermination de Kulmhof, à Chelmno. La première séquence du film montre ce dernier chantant, à la fin des années 1970 sur la rivière Ner, où les nazis le forçaient à chanter en 1944. Une locomotive a été louée, afin que Henrik Gawkowski conduise à nouveau un train aux abords de la gare de Treblinka. Toujours à la fin des années 1970, Jan Piwonski, l'aiguilleur polonais de la gare de Sobibor, a fait avec Claude Lanzmann les quelques mètres qui séparaient la gare du site du camp d'extermination de Sobibor. Si les conditions de réalisation ont pu être choisies par l'équipe du film, en accord avec ces témoins, d'autres entretiens se sont déroulés dans des cadres plus contraints<sup>12</sup>. Quand une caméra visible a été utilisée, les anciens persécuteurs refusèrent le plus souvent de témoigner<sup>13</sup> et dans tous les cas de participer à des mises en scène élaborées<sup>14</sup>. Enfin, dans le cas des témoins polonais<sup>15</sup>, ces derniers ont été filmés sur un mode plus proche du reportage. Claude Lanzmann dit ne pas les avoir rencontrés auparavant et ne pas avoir voulu connaître leur histoire. Pour autant, à plusieurs reprises, des choix de mises en scène forts ont été opérés. Ainsi, un nombre important de Polonais catholiques sont réunis devant une église afin de discuter avec Simon Srebnik, la fin de la messe et le passage d'une procession étant intégrés à la mise en scène.

### UNE SECONDE MISE EN RÉCIT : LE MONTAGE

Entre septembre 1979 et 1985, ces paroles et ces corps filmés ont été montés, par Claude Lanzmann et Ziva Postec, avec des plans tournés

(11) Terme que le réalisateur préfère à celui de « survivants ».

(12) Ainsi, avec la plupart des persécuteurs allemands, le réalisateur-interviewer a filmé en caméra cachée, l'angle de prise de vue étant plus difficile à déterminer et les *protagonistes* ne connaissant pas l'existence du dispositif.

(13) Ainsi que cela s'avère être pour Franz Oberhauser.

(14) Comme c'est le cas, par exemple pour Franz Grassler dans le film. Dans d'autres entretiens tournés, mais non montés, le même type de dispositif a été mis en place.

(15) À certaines exceptions près, citées ci-dessus.

en Pologne, principalement à Varsovie et sur les sites des anciens camps d'extermination, en Allemagne et aux États-Unis<sup>16</sup>. Le rapprochement de ces lieux et de ces paroles constitue une des dimensions de ce que Simone de Beauvoir a participé à nommer dès 1985, la valeur *poétique* de *Shoah*<sup>17</sup>. Ainsi à ces dispositifs, mis en place lors du tournage, s'ajoutent un certain nombre de choix narratifs opérés lors du montage : tel ou tel entretien se trouvant exclu du montage, tel ou tel thème non retenu, telle ou telle question coupée. La version définitive comporte plus de cent vingt interventions différentes<sup>18</sup>. Certains protagonistes n'apparaissent qu'une fois, un court instant et d'autres à de multiples reprises. Claude Lanzmann et sa monteuse sont revenus à plusieurs reprises sur la complexité de la structure du film. Si le choix des extraits et l'ordonnement de ces derniers au sein du film constituent une partie du travail de montage, et participent de l'*architecture* du film, cette opération ne se limite pas à la mise bout à bout de témoignages. Il s'agissait de construire une forme intégrant de multiples échos, emboîtements de récits, qui impliquait un montage très précis des paroles des protagonistes. Ziva Postec explique ainsi :

J'ai fait de la dentelle, c'est-à-dire que j'ai reconstitué ce que les gens disaient très longuement. Je l'ai raccourci et j'ai remonté la phrase. En mettant comme je le disais tout à l'heure des silences entre les paroles [inaudible] j'ai mis du son sur les autres bandes, [bien que] comme ça dans le film on ne s'en rend[e] pas compte<sup>19</sup>.

#### **LES APORIES DE LA DÉFINITION DU TERME « DOCUMENTAIRE »**

Partant du constat d'une mise en intrigue se situant à deux niveaux, celui du tournage des entretiens et celui du montage du film, il est possible

(16) Dans une moindre mesure, des plans tournés en Grèce, en Israël et en Suisse sont également intégrés au film.

(17) Simone de Beauvoir, « La Mémoire de l'horreur », *Le Monde*, 29 avril 1985.

(18) On reprend ici le nombre de chapitres dans le DVD de *Shoah*.

(19) Ziva Postec, Rémy Besson (propos recueillis par), séance du séminaire *Pratiques historiennes des images animées* de Christian Delage à l'École des hautes études en sciences sociales du 17 mars 2009 au 104. Enregistrement vidéo et retranscription en possession de l'auteur.

de poser la question de l'articulation entre fiction et documentaire. On est d'abord tenté de regarder le film, de lire le texte intégral publié (chez Fayard puis chez Gallimard), de visionner chaque séquence, d'observer les plans un par un, en somme de chercher à déterminer ici la part du documentaire, là, la part de la fiction<sup>20</sup>. Il ressort de cette observation l'hypothèse que l'entretien mené par Lanzmann est un « document » constitutif de la part documentaire du film, tandis qu'en menant le montage, avec lui, Ziva Postec travaille à créer la partie fictionnelle de cette forme hybride. Pourtant, une autre interprétation est possible. Dans celle-ci, c'est la mise en scène des entretiens qui correspond à la création d'un dispositif fictionnel<sup>21</sup>. À l'inverse, la pratique du montage de Ziva Postec apparaît comme proche de celle d'autres monteurs de films considérés comme des documentaires. Une seconde hypothèse conduit donc à postuler que c'est dans le montage de *Shoah* que réside *la part documentaire* et que les entretiens mis en scène sont *la part de fiction du film*. Ces hypothèses antithétiques renvoient à une même aporie, celle de la définition du terme documentaire, appliqué à un film<sup>22</sup>. On sait que ce mot, en usage depuis les années vingt, n'a jamais reçu une définition menant à un consensus *a minima* et qu'au contraire, les termes concurrents se sont accumulés. Ainsi, dans un ouvrage publié en 2008, Guy Gauthier a-t-il fait usage de la série de termes suivants : cinéma de l'expérience, non-récit, soit *non fiction* en anglais, document fictionnalisés, cinéma du réel, document visuel, cinéma-vérité, documentaire de création, docucu, réalisme poétique, documentaire romancé, réalité mise en scène, fiction à partir de la réalité, fiction-documentaire, documentaire-fiction, docu-drame et enfin cinéma direct à vocation documentaire<sup>23</sup>.

---

(20) Voir Rémy Besson et Audrey Leblanc, « La Part de l'introduction », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #6 | 2009, mis en ligne le 26 décembre 2009, Consulté le 2 mai 2011. <http://cm.revues.org/336>

(21) Cette objection est notamment formulée par Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 80-81.

(22) François Niney a particulièrement travaillé ces questions, *L'Épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, De Boeck, 2002 et plus récemment *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.

(23) L'auteur note en introduction, « L'histoire du cinéma, ou plus exactement l'histoire du système Théorie/Histoire/Critique qui a escorté l'histoire des films, est riche en débats multiples, jamais résolus, plus ou moins durables, quelquefois productifs. L'opposition classique documentaire/fiction détient en ce sens une sorte de record. » in Guy Gauthier,

Dès lors, le « documentaire » en tant que concept – et par-là même celui de la fiction – se trouve-t-il invalidé ? Faut-il faire le constat qu’il n’y a que des films (sous-entendu que des fictions) ? Dans le cadre de l’étude de *Shoah*, il semble possible de poser la question en des termes différents. On se propose ici d’opérer un déplacement en abandonnant l’étude de l’ontologie de la forme, pour une phénoménologie des discours produits sur le film. Pour le dire autrement, la question se situe moins au niveau des images – que l’on invitait un peu vainement plus haut à regarder avec précision – qu’à celui des récits portant sur celles-ci.

#### « FICTION DU RÉEL »

On peut commencer par se demander quel terme Claude Lanzmann et Ziva Postec utilisent eux-mêmes pour désigner le film qu’ils ont réalisé ? De manière identique, depuis 1985 jusqu’à aujourd’hui, ils parlent chacun de « fiction du réel ». Ainsi, le réalisateur lors d’un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* en 1985, indiquait : « *Shoah*, c’est une fiction du réel ». Puis, au sujet de ceux qui parlent dans le film :

Ce sont les protagonistes du film [...] pas les personnages d’une reconstitution, parce que le film n’en est pas une, mais d’une certaine façon, il a fallu transformer ces gens en acteurs. C’est leur propre histoire qu’ils racontent. Mais la raconter ne suffisait pas. Il fallait qu’ils la jouent [...] <sup>24</sup>.

De la même manière, la monteuse écrit en 1987 :

Pour moi *Shoah* n’est ni un documentaire, ni un film de fiction, mais plutôt une fiction sur le réel. Une tragédie dont la structure permet aux protagonistes de reconstituer la tragédie vécue dans leur propre chair <sup>25</sup>.

---

*Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 5.

(24) Claude Lanzmann, « Le lieu et la parole », in Michel Deguy (dir.), *Au sujet de Shoah*, Paris, Belin, 1990, p. 301. Originellement publié dans *Les Cahiers du cinéma*, no 374, juillet-août 1985, p. 21. Entretien réalisé par Marc Chevré et Hervé Le Roux.

(25) Ziva Postec, « Le Montage du film Shoah », daté par l’auteur d’août 1987, [En ligne], Consulté le 2 mai 2011. <http://www.zivapostec.com/Shoah.php>

En 2007, pour Jean-Michel Frodon, Claude Lanzmann précise :

Il y a une « écriture », il faut une écriture, des choix, certains et pas d'autres. Au tournage et au montage. [...] *Shoah* n'est certainement pas l'enregistrement, au son et à l'image, d'une réalité préexistante. Il n'y avait rien. La réalité il a fallu la créer, de bout en bout. La mise en scène, elle commence là. Elle commence dès la première image du film. Simon Srebnik dans la barque [...] *Shoah*, ce ne sont pas des informations mises bout à bout, c'est une construction...

À propos des tournages, Ziva Postec déclare deux ans plus tard :

Au fond, tous ces personnages qui viennent après dans le film revivent, et comme c'est un film qui se passe au présent sur un passé, j'appelle ça une fiction sur la réalité<sup>26</sup>.

Au sujet de la mémoire et du montage, elle précise :

C'est un film sur la mémoire en somme. La mémoire, elle n'est pas toujours juste, notre mémoire à tous elle trahit, parce que [quelquefois] on se souvient de [quelque] ou [d'une] chose qui n'existe pas, qu'on croit avoir vécue et on la transforme, surtout avec le temps, donc les faits... On les a pas mis ensemble, c'est-à-dire qu'il y a les Juifs... peu à peu ils sont ensemble... les Juifs, les Polonais... et on se dit : tiens j'ai déjà entendu ça, mais un peu différemment. C'est vraiment aussi pour vérifier la mémoire de chacun et c'est l'une des raisons pour lesquelles on peut appeler ça une fiction sur la réalité, parce qu'on n'a pas fait un film sur l'extermination telle qu'elle s'est passée exactement, parce qu'on ne sait pas... c'est un revécu<sup>27</sup>.

Un dernier exemple peut être cité. Il s'agit de l'émission de France 2, *Le Cercle de Minuit*, présentée par Laure Adler et consacrée le 22 avril 1997 à la question « Comment filmer l'histoire ? » Les participants

---

(26) Ziva Postec, *op. cit.*, 2010.

(27) *Idem*.

sont invités à chercher la forme la plus adaptée pour rendre compte du passé. De manière sous-jacente, c'est la question des rapports entre les catégories – que chacun<sup>28</sup> s'accorde à trouver trop restreintes – de fiction et de documentaire qui est posée. Claude Lanzmann, commente alors un extrait de *Shoah*, correspondant à l'arrivée de la locomotive conduite par Henrik Gawkowski en gare de Treblinka. Au moment du retour sur le plateau, il demande lui-même s'il s'agit là de fiction ou de documentaire, et conclut qu'il s'agit d'une « fiction de réel ». Cette nouvelle catégorie rend compte d'un souci commun aux membres de l'équipe du film de se défaire des termes préexistants.

### **SHOAH EST UNE ŒUVRE D'ART**

Une étude de réception dans les médias généralistes, lors de la sortie en salle, fin avril-début mai 1985, permet de comprendre dans quelle mesure ce choix d'une nouvelle catégorie va se trouver intégré ou non aux articles portant sur le film. Le 26 avril 1985, le fil de l'Agence France Presse portant sur le film de Claude Lanzmann s'ouvre ainsi :

Il a fallu plus de dix ans à Claude Lanzmann pour réaliser *Shoah*, un long film de 9h30 sur le génocide juif pendant la seconde guerre mondiale, un chef d'œuvre qui a la poésie puissante d'une cantate ou d'une méditation, en même temps qu'il apporte des témoignages exceptionnels sur cette tragédie<sup>29</sup>.

Le terme de fiction de/du réel ne se retrouve pas repris et c'est celui de chef-d'œuvre que Françoise Maupin, la rédactrice, a choisi. Il semble cependant que le refus du terme « documentaire » par l'équipe du film ait joué dans les premières dénominations. Quatre jours avant la sortie de la première partie de *Shoah*, Claude Lanzmann est l'invité du journal de 13h de TF1. Un extrait du témoignage de Franz Suchomel est diffusé, puis un échange a lieu sur le plateau entre Yves Mourousi, Claude Lanzmann

---

(28) Claude Lanzmann, Laure Adler la présentatrice, Jacques Rancière, Arnaud des Pallières le réalisateur de *Drancy Avenir*, les critiques Jean-Michel Frodon (*Le Monde*), Serge Kaganski (*Les Inrockuptibles*) et Jérôme Clément (le programmateur d'Arte).

(29) Françoise Maupin, « "Shoah" de Claude Lanzmann : la mémoire du génocide juif (sortie 30 avril) », dépêche AFP, 26 avril 1985.

et le critique cinéma de la chaîne, Alain Beverini. Ce dernier ne prend la parole qu'à la fin de l'entretien pour insister sur la valeur cinématographique du film et expliquer que *Shoah* vaut avant tout par sa mise en scène. De manière assez catégorique, il ajoute : « le film n'est pas un documentaire, le film n'est pas un mélodrame sur l'Holocauste, je crois même plutôt que c'est l'anti-*Holocaust*. » Un nombre conséquent d'articles publiés dans les jours qui suivent excluent également cette étiquette. Dans *Libération*, par exemple, il est noté tout à fait explicitement que « *Shoah* est un film, pas un documentaire »<sup>30</sup>. *Le Matin* signale que *Shoah* « n'est absolument pas un documentaire [... mais] un film, un "vrai"<sup>31</sup> » ; Jean-François Held, pour *L'Événement du jeudi*, indique qu'« il eût été futile, voire indécent d'en raconter l'histoire sur le mode documentaire<sup>32</sup> » et dans *L'Humanité* Bernard Frederick précise sur le ton de l'avertissement : « mais attention, *Shoah*, n'est pas un documentaire, un constat juridique. C'est une œuvre d'art. Un requiem<sup>33</sup>. »

Les deux principaux arguments servant à appuyer cette idée sont l'absence d'image d'archive et l'absence de commentaire en voix off. Ni documentaire donc, ni fiction. Les termes choisis pour le caractériser sont : « œuvre monumentale »<sup>34</sup>, « œuvre de non-fiction »<sup>35</sup>, « film monumental »<sup>36</sup>, « monument »<sup>37</sup>, « film-monument »<sup>38</sup> ou encore « voyage

(30) Annette Levy-Willard et Laurent Joffrin, « *Shoah*, dix ans d'autopsie d'un génocide », *Libération*, 25 avril 1985.

(31) Isabelle Nataf, « Six millions de morts par le détail », *Le Matin*, 29 avril 1985.

(32) Jean-François Held, « *Shoah*, ou l'épopée de la solution finale », *L'Événement du jeudi*, 2 mai 1985.

(33) Bernard Frederick, « Shoah », in *L'Humanité*, 6 mai 1985.

(34) Robert Chazal, « Les Juifs devaient acheter leur billet pour Treblinka... », *France Soir*, 29 avril 1985.

(35) Patrice Carmouze, « *Shoah* : Voyage au bout de l'enfer », *Le Quotidien de Paris*, 29 avril 1985 ; Jeanine Baron, « Questions au silence », *La Croix*, 13 mai 1985.

(36) Patrice Carmouze, *loc. cit.*

(37) Annette Levy-Willard et Laurent Joffrin, *loc. cit.*

(38) Patrice Carmouze, *loc. cit.* Annette Levy-Willard et Laurent Joffrin, *loc. cit.*; Valérie Jacques-Pierre Amette (propos recueillis par), « *Shoah* : un monument contre l'oubli », *Le Point*, 29 avril 1985 ; Marie-Noëlle Tranchant, « À propos de *Shoah*. Claude Lanzmann : vision des abîmes », *Le Figaro*, 30 avril 1985.

obligatoire<sup>39</sup>. » *Shoah* est alors résolument présenté comme appartenant au domaine de l'art. Pour être tout à fait précis, un double axe – forme cinématographique d'une part et sujet historique d'autre part – est maintenu dans la plupart des articles. Les journalistes notent d'un côté que *Shoah* propose un récit minutieux de la destruction des Juifs d'Europe, et que d'un autre côté, le réalisateur a inventé une forme au-delà du documentaire et de la fiction. Cette idée que le film « n'est ni une fiction, ni un documentaire » se retrouve dans la tribune publiée par Simone de Beauvoir dans *Le Monde* du 29 avril 1985, qui se termine sur ces mots : *Shoah* est « une grande œuvre. Un pur chef-d'œuvre<sup>40</sup>. » Cet article qui sera repris comme préface de la version publiée des paroles du film constitue une borne importante de cette première identification du film comme œuvre.

#### LA RÉCEPTION DU FILM COMME DOCUMENTAIRE

Les premiers articles publiés dans la presse américaine sont le fait de journalistes du *New York Times* et du *Washington Post*. Le 1<sup>er</sup> mai 1985, Richard Bernstein, commence son article ainsi, « un film documentaire de 9h 30, portant sur la destruction des Juifs d'Europe durant la Seconde Guerre mondiale, sorti cette semaine à Paris est acclamé par les critiques qui l'ont appelé *un chef-d'œuvre* et *un monument contre l'oubli*<sup>41</sup>. » Le 10 juillet 1985, Leslie Bennets, annonçant la prochaine diffusion du film à New York, écrit : « *New Yorker Films* a conclu un arrangement afin de distribuer *Shoah*, un documentaire épique de Claude Lanzmann, qui a passé dix ans de sa vie à le réaliser<sup>42</sup>. » Le 20 octobre 1985, le sous-titre du photogramme mis en exergue de la critique de Richard Bernstein est le suivant, « Des habitants d'un village proche d'Auschwitz apparaissant dans *Shoah*, le documentaire sur l'Holocauste de 9h 30 de Claude Lanz-

---

(39) Yvan Levaï, « Shoah », *VSD*, 2 mai 1985. Le terme de « film-fleuve » est utilisé par les critiques qui refusent l'hagiographie: Jean-Paul Grousset, « Shoah », *Le Canard enchaîné*, 2 mai 1985 et Jean-François Held, *loc. cit.*

(40) Simone de Beauvoir, *loc. cit.*

(41) Richard Bernstein, « Interview Film Documents Holocaust », *International Herald Tribune*, 14 mai 1985. Dans le corps du texte il utilise également le terme de « documentary ». Les traductions en anglais sont de l'auteur.

(42) Leslie Bennets, « Holocaust Film *Shoah* is coming to New York », *New York Times*, 11 juillet 1985, section C, p. 15.

mann<sup>43</sup>. » Enfin, le 24 octobre 1985, l'article de Dena Kleiman s'intitule, *Un nouveau documentaire sur l'Holocauste attire une audience motivée*<sup>44</sup>. Le point commun à l'ensemble de ces articles est l'usage du terme « documentaire » pour désigner le film de Claude Lanzmann. Dans le *Washington Post*, l'usage du même terme se retrouve sous la plume de Paul Attanasio le 3 et le 22 novembre chez Richard Cohen<sup>45</sup>. Les seuls termes différents sont celui de « chef-d'œuvre » par George F. Will<sup>46</sup> et celui « d'histoire orale » par Vincent Canby<sup>47</sup>. Les critiques parues dans le *New York Times* et le *Washington Post* sont aussi élogieuses que celles publiées dans la presse française, mais rendent compte d'une autre perception du film. *Shoah*, aux États-Unis, en 1985, n'est pas présenté comme une œuvre d'art, mais bel et bien comme un film documentaire. Cela peut en partie s'expliquer par l'influence moins importante de l'équipe du film sur la réception et par l'extension plus large du terme « documentaire » aux États-Unis. Dans tous les cas, cette catégorie n'a pas été remise en cause.

#### LA LISTE DE SCHINDLER OU LE REFUS DE LA FICTION

Afin d'appréhender la suite de l'évolution de l'usage des termes de fiction et de documentaire au sujet de *Shoah*, l'article publié par Claude Lanzmann dans *Le Monde* du 3 mars 1994 peut être sollicité. Ce texte, intitulé « Holocauste, la représentation impossible »<sup>48</sup>, est rédigé au moment de la diffusion en salle du film de Steven Spielberg *La Liste de Schindler*. En introduction, le réalisateur indique qu'il « aime bien ses [autres] films »,

(43) Richard Bernstein, « An Epic Film About The Greatest Evil Of Modern Times: An Epic Film About the Holocaust », *New York Times*, 20 octobre, section H, p. 1.

(44) Dena Kleiman, « New Holocaust Documentary Draws Motivated Audience », *New York Times*, 24 octobre 1985, section C, p. 21.

(45) Paul Attanasio, « Shoah : The Courage of Remembrance », *Washington Post*, 3 novembre 1985, section H, p. 1 et Richard Cohen, « Miraculously, They Still Can Cry », *Washington Post*, 22 novembre 1985, section A, p. 23.

(46) George F. Will, « Continuing Atrocity : And continuing resistance », *Washington Post*, 14 novembre 1985, section A, p. 23. Dans un article publié à la fin du mois de novembre, Charles J. Gans présente le film comme « a controversial French film », ce qui constitue la seule appellation nuancée dans le *Washington Post*.

(47) *New York Times*, 23 octobre 1985.

(48) Jean-Michel Frodon note que ce titre est du journal et non du réalisateur, Jean-Michel Frodon (dir.), *Le Cinéma et la Shoah*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 24.

qu'il croit « totalement à la sincérité et à l'honnêteté de Spielberg » et qu'il juge qu'il a « fait un travail sérieux ». Une fois notés ces éléments, qui fonctionnent comme autant de cadres donnés à la polémique, les critiques commencent. Elles sont au nombre de huit, correspondant généralement chacune à un paragraphe de l'article. Premièrement, Claude Lanzmann identifie des thèmes dont il juge qu'ils ont été traités de manière ambiguë<sup>49</sup>. La deuxième critique porte sur le point de vue choisi par Spielberg, soit celui de Schindler. « C'est le monde à l'envers », écrit-il plus loin, voulant ainsi signifier que le spectateur est conduit à s'identifier avec un Allemand et non aux Juifs. Ensuite, comparant *La Liste de Schindler* à la série télévisée *Holocauste*, Lanzmann affirme, « il y a un interdit de la représentation » et dans le même paragraphe, il explique que toute fiction correspond à une transgression et à une trivialisation du génocide, remettant en cause sa radicale unicité, le « cercle de flamme, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible ». Au paragraphe suivant, il assimile les reconstitutions fictives proposées par Spielberg à la création d'archives visuelles, indiquant, « si j'avais trouvé un film existant – un film secret parce que c'était strictement interdit – tourné par un SS et montrant comment 3 000 Juifs, hommes, femmes, enfants, mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire 2 d'Auschwitz, si j'avais trouvé cela, non seulement je ne l'aurais pas montré, mais je l'aurais détruit. Je ne suis pas capable de dire pourquoi. Ça va de soi. »

Une fois énoncé son refus du point de vue choisi, de la fiction et de l'archive, Lanzmann en arrive à une critique liée directement à *Shoah* (point 5)<sup>50</sup>. « Il a fait un *Shoah* illustré », écrit-il. Ce n'est pas du tout de plagiat que Lanzmann accuse Spielberg, mais d'avoir permis une « consolante identification », car « les images tuent l'imagination », nécessaire quand on regarde *Shoah*. Sixièmement, il critique ce qu'il nomme « la mode des justes », qui tend à permettre une identification salvatrice à la figure du héros et qui conduit à ne pas prendre conscience de ce que fut la

---

(49) Il cite les cas de la police juive et des Conseils juifs.

(50) Il prend comme exemple la crémation des corps à Plashow, mise en scène par Spielberg, considérant qu'il s'agit d'une version illustrée de la séquence durant laquelle M. Zaidl et I. Dugin expliquent qu'ils ont déterré les corps des Juifs enterrés à Ponari.

Shoah. Septièmement, il reproche à Spielberg d'avoir fait un « mélodrame kitsch », visant à permettre une catharsis, à produire des larmes. Enfin, il refuse la fin du film, « l'hypothèse d'un happy ending », qui selon lui, vise à créer implicitement un lien entre le génocide des Juifs et la création de l'État d'Israël.

Ce texte fut le point de départ d'une polémique qui verra schématiquement s'opposer ceux qui défendent le point de vue du réalisateur de *Shoah* et ceux qui se sentent plus proches des choix faits par Spielberg<sup>51</sup>. La radicalité des prises de position dans le cadre d'une telle polémique n'a laissé que peu de place aux positions intermédiaires. Pour autant, il ne s'agit pas d'interpréter uniquement la polémique autour de la *Liste de Schindler* à l'aune des critiques du réalisateur de *Shoah*. En effet, si ses propos ont bien servi de déclencheur, le débat n'a pas concerné les huit points posés, et si la référence à *Shoah* a été constante, elle n'a pas toujours été centrale. Il semble que deux questions se soient imposées : celle de l'articulation entre possibilité de reconstituer (Spielberg) ou refus de la reconstitution (Lanzmann) et, surtout, celle du rapport à la fiction<sup>52</sup>. Dès lors, le double qualificatif de « chef d'œuvre » et de « fiction du réel », apposé à *Shoah* en France, devient moins directement lisible. Un nombre important d'écrits font de *Shoah* une référence mobilisée en opposition aux fictions. Le film de Claude Lanzmann, tout en étant toujours considéré comme un « chef-d'œuvre » va être de plus en plus souvent décrit comme un « documentaire ». Ainsi, par exemple, dans les *Cahiers du cinéma* d'avril 1994 : « *Shoah* est un film exemplaire, une document(aire) historique, *Schindler List* est un film qui exemplifie, qui fictionne à l'intérieur de l'Histoire<sup>53</sup>. »

---

(51) À ce sujet, on renvoie aux travaux de Jacques Walter, *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005 et Jacques Walter, « *La Liste de Schindler*, un procès sur l'américanisation de la Shoah », in Olivier Dard, Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Américanisations et anti-américanismes comparés*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires Septentrion, 2008, p. 149-161.

(52) La question du refus de l'archive ne sera centrale qu'après les déclarations de Godard en 1998 et la polémique autour des textes de Georges Didi-Huberman et de Clément Chéroux dans le catalogue de l'exposition "Mémoire des camps".

(53) Camille Nevers, « *Schindler's List* : One + One », *Cahiers du Cinéma*, n° 478, avril 1994, p. 50.

On peut également citer Guy Gauthier qui revient sur la polémique au moment de la sortie de *La Liste de Schindler*.

[Q]uand il n'y a pas de document filmé sur des événements de pareille portée, la reconstitution tend à remplacer le document, et la fiction outrepasser ses limites. Alain Resnais (*Nuit et brouillard*, 1956) et Claude Lanzmann (*Shoah*, 1985), qui ont choisi le documentaire sur la base de documents, ont proscrit toute image reconstituée sur ce lieu de l'horreur : pour eux, la reconstitution ne peut que banaliser<sup>54</sup>.

De même, pour Anne-Marie Baron :

[S]i le documentaire est jugé digne de traiter de la Shoah, comme l'ont montré Claude Lanzmann et Alain Resnais, la fiction, elle, est suspecte de futilité<sup>55</sup>.

Pour ces deux auteurs, *Shoah* est considéré comme un documentaire par opposition aux fictions. Enfin, ayant acquis une notoriété mondiale le film en vient même parfois à représenter symboliquement le film documentaire *d'auteur*, tandis que le film de Spielberg serait destiné au grand public. On peut prendre comme exemple extrême, la mention de *Shoah* dans la série américaine *Sex and the city* (1999). Après quelques minutes d'un épisode qui traitent évidemment d'autres sujets, la voix off indique : « Cette nuit-là, Miranda [une des héroïnes de la série] était épuisée par sa soirée de gala. Elle venait de passer quatre heures dans le noir avec Ethan [un jeune réalisateur] à regarder un des grands classiques des documentaires sur l'Holocauste, *Shoah*<sup>56</sup>. » Ledit Ethan prend ensuite la parole : « Et *Shoah* est tellement meilleur que ce film de patronage, *La Liste de Schindler*. Dans la narration, aucun film ne peut espérer atteindre l'horreur de l'expérience. Je veux dire, seul le documentaire arrive presque à capturer la vérité. En fait

---

(54) Guy Gauthier, *op. cit.*, p. 20.

(55) Anne-Marie Baron, *La Shoah à l'écran : crimes contre l'humanité et représentation*, Bruxelles, Conseil de l'Europe, 2004, p. 13.

(56) Pour une présentation plus détaillée, Rémy Besson, « Shoah, Sex and the City », *Cinémadoc* [En ligne], mis en ligne le 1<sup>er</sup> mai 2011, Consulté le 2 mai 2011.  
<http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2011/05/01/shoah-sex-and-the-city/>

tout le concept de la fiction au cinéma, c'est bidon... tu vois<sup>57</sup>. » D'après le ton laudateur d'Ethan, il semblerait possible de remplacer le terme « documentaire », par celui de « chef-d'œuvre », mais c'est bien par opposition à celui de « fiction » que la référence au premier terme semble s'imposer.

### LES SCIENCES SOCIALES ET LE FILM DOCUMENTAIRE

En parallèle des débats qui se déroulent dans la presse généraliste et de la référence qui s'impose dans les médias, d'autres auteurs, au premier rang desquels se trouvent les chercheurs en sciences sociales, se sont appropriés le film. Les historiens ont eu tendance à le rapprocher de leur pratique de l'histoire orale. Il s'agit alors de resituer la sortie du film – 1985 en salle, 1987 à la télévision – dans ce que Pierre Nora a appelé le moment-mémoire<sup>58</sup>. En effet, la réalisation, puis la diffusion du film ont été contemporaines du développement des collectes de témoignages, notamment au sein de l'Université de Yale et à l'Institute of Contemporary Jewry de l'Université Hébraïque de Jérusalem<sup>59</sup>. Débuté en 1973, le projet du film a également été contemporain du développement de la crise de l'histoire comme récit objectif et de l'émergence de l'histoire de la mémoire. L'ensemble de ces éléments a conduit à une réception parallèle de *Shoah* comme documentaire. Cette acception se retrouve chez l'historien François Hartog. Dans le chapitre intitulé « Le témoin et l'historien » de son ouvrage *L'Evidence de l'histoire*, il écrit :

Lanzmann s'est opposé avec constance aux historiens et à ce qu'il nomme leur « point de vue surplombant ». Avec *Shoah*, il a justement voulu « réhabiliter le témoignage oral ». C'est en effet un film de témoins et sur le témoignage, mais pas sur les survivants et leur destin, sur la « radicalité de la mort » plutôt<sup>60</sup>.

---

(57) *Idem*.

(58) Pour une synthèse sur le sujet, on renvoie à un texte du biographe de Pierre Nora, François Dosse, intitulé *Historiser les traces mémorielles*, Conférence prononcée à Tallin en novembre 2005 en ligne, Consulté le 2 mai 2011. <http://www.ihtp.cnrs.fr/historiographie/spip.php%3Farticle56.html>

(59) Sur ce dernier point voir notamment Yehuda Bauer, *They Chose Life, Jewish Resistance in the Holocaust*, New York, American Jewish Committee, 1973, p. 61.

(60) François Hartog, *Évidence de l'histoire: ce que voient les historiens*, Paris, Gallimard,

Pour qualifier *Shoah*, ces termes sont également utilisés par des auteurs spécialistes du cinéma tel que Michel Chion, qui fait usage de l'expression « monument documentaire »<sup>61</sup>, Isabelle Veyrat-Masson, qui considère la « série *Shoah* » comme un documentaire<sup>62</sup> ou encore Libby Saxton, qui au sujet de *Shoah* parle du « réel du témoignage oral »<sup>63</sup>. Enfin, on peut citer l'historien Marc Ferro qui y voit un « film du souvenir »<sup>64</sup> ou le philosophe Jacques Rancière, pour qui « *Shoah* de Claude Lanzmann, [est] un film fondé sur le témoignage de quelques survivants »<sup>65</sup>.

### LE RÉCENT RÉCIT CINÉPHILE ET LE CHEF-D'ŒUVRE

Par opposition à l'usage de ces termes, d'autres chercheurs – qui par ailleurs critiquent les positions de Claude Lanzmann quant à la question des archives visuelles – considèrent que *Shoah* est un « film extraordinaire » et ne font pas usage du terme documentaire<sup>66</sup>. Il convient donc de ne pas céder trop hâtivement à une vision linéaire de l'usage des termes, qui voudrait qu'à « fiction du réel » ait succédé le mot de « documentaire ». Ainsi, par exemple, dans le dossier pédagogique rédigé par Jean-François Forges pour l'Éducation Nationale et destiné à tous les lycées de France,

---

2007, p. 263. L'auteur écrivait également: « Organisatrice de la vaste entreprise éditoriale des *Lieux de mémoire*, la notion [de mémoire] résultait d'abord d'un diagnostic porté sur le présent de la France. Dans le même temps, sortait *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, ce film extraordinairement fort sur le témoignage et les "non-lieux" de la mémoire », *Régimes d'historicité*, Paris, Seuil, 2003.

(61) Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003. Il s'agit de la seule référence à *Shoah* dans l'ouvrage.

(62) Isabelle Veyrat-Masson, *op. cit.* La chercheuse pose par ailleurs la question de la fiction et de la mise en scène dans *Shoah*.

(63) Libby Saxton, « Anamnesis Godard/Lanzmann », *Trafic*, n° 47, automne 2003, p. 65.

(64) Marc Ferro, « *La Liste de Schindler*, de Steven Spielberg. Un nazi saisi par la grâce », *Monde Diplomatique*, n° 480, mars 1994, en ligne, Consulté le 2 mai 2011, <http://www.monde-diplomatique.fr/1994/03/FERRO/309>

(65) Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 101.

(66) Enzo Traverso, *Le Passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 69.

les formules utilisées sont respectivement : « œuvre »<sup>67</sup>, « œuvre d'art »<sup>68</sup>, « chef-d'œuvre »<sup>69</sup> et « œuvre créatrice d'humanité »<sup>70</sup>. L'auteur précise également, revenant en cela au terme du réalisateur :

Le film de Claude Lanzmann n'entre dans aucune des catégories habituelles des œuvres cinématographiques : ce n'est pas un documentaire, ce n'est pas un film de fiction, ce n'est pas un film historique, même s'il transmet de l'histoire avec une rigueur incomparable<sup>71</sup>.

De même, dans les récents écrits cinéphiles portant sur le film, le terme de documentaire reste absent. Ainsi, dans la postface de l'édition du texte de *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, Arnaud Desplechin fait usage alternativement des expressions, « œuvre »<sup>72</sup>, « art cinématographique le plus pur »<sup>73</sup>, « grande œuvre »<sup>74</sup>, « chef d'œuvre »<sup>75</sup>, « art poétique »<sup>76</sup>, « œuvre de la pensée »<sup>77</sup>, « l'art le plus précieux »<sup>78</sup> pour désigner *Shoah*. Dans l'ouvrage qu'il a coordonné, *Le Cinéma et la Shoah*, Jean-Michel Frodon qualifie *Shoah*, « d'épopée tragique »<sup>79</sup>, de « chef-d'œuvre »<sup>80</sup> et

(67) Jean-François Forges, *Shoah de Claude Lanzman. Le cinéma, la mémoire, l'histoire*, Centre National de la Documentation Pédagogique (CNDP), 2001. Six occurrences, p. 12, p. 13, p. 14, p. 34 : deux fois, p. 36.

(68) *Ibid*, six occurrences, p. 12 : deux fois, p. 13, p. 21, p. 35, p. 37.

(69) *Ibid*, quatre occurrences : p. 7, p. 12, p. 13, p. 27.

(70) *Ibid*, p. 30.

(71) Jean-François Forges, « Shoah (extraits) », in *Dossier Shoah (extraits)*, Paris CNDP, 2001, p. 2.

(72) « Postface », in Claude Lanzmann, *Sobibor: 14 octobre 1943, 16 heures*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 55 et 58.

(73) *Ibid*, p. 56.

(74) *Ibid*, p. 58.

(75) *Ibid*, p. 58 et 60.

(76) *Ibid*, p. 59.

(77) *Ibid*, p. 60.

(78) *Ibid*, p. 70.

(79) Jean-Michel Frodon, « Chemins qui se croisent », in Jean-Michel Frodon (dir.), *Le Cinéma et la Shoah, op. cit.*, p. 14.

(80) *Ibid*, p. 25.

« d’accomplissement paroxystique »<sup>81</sup> de la modernité du cinéma<sup>82</sup>. De nouveau, le terme de documentaire est absent. Enfin, on peut également citer la légende des extraits commentés du film qui sont intégrés depuis 2005 à l’exposition principale du Mémorial de la Shoah à Paris : « Extrait de *Shoah* réalisé par Claude Lanzmann (1985) [...]. Travail de journaliste, d’historien et de cinéaste, *Shoah* est également une œuvre artistique et un film de référence. »

### CONCLUSION

Présenté comme une « fiction du réel » par l’équipe du film, reçu comme une « œuvre d’art » en France, comme un « documentaire » aux États-Unis, le premier temps de la réception de *Shoah* (1985-1987) a principalement vu ces trois termes s’imposer. Si Claude Lanzmann et Ziva Postec ont argumenté leur choix d’une nouvelle catégorie, l’usage des termes « d’œuvre » et de documentaire n’est jamais expliqué. Ces mots relèvent – et à ce titre révèlent – un impensé. Suite à la polémique autour de *La Liste de Schindler*, le terme de « fiction du réel » a perdu de sa lisibilité, le film étant alors plus souvent qualifié de documentaire. Ce terme a également eu tendance à s’imposer chez certains chercheurs, alors que celui de « chef-d’œuvre » prenait une place centrale chez la plupart des critiques de cinéma. De nouveau, les éléments expliquant ces choix restent incertains. Le plus souvent, l’usage d’un de ces mots est lié aux présupposés de chacun des auteurs et au contexte historiographique contemporain de l’article. On notera que si le terme documentaire est rarement dépréciatif<sup>83</sup>, l’usage constant de termes hagiographiques conduit à un refus du terme « documentaire », comme si les auteurs voulaient signifier qu’il s’agit d’un film plus important qu’un « simple » documentaire.

En définitive, pas plus qu’une étude de l’ontologie de la forme, l’appréhension phénoménologique des *récits* portant sur le film ne permet d’apporter une réponse tranchée à la question initiale. Cela permet de mieux

---

(81) *Ibid.*, p. 23.

(82) Jean-Michel Frodon fait également usage à plusieurs reprises du terme plus neutre de « film ».

(83) Un film pouvant être à la fois un documentaire et un chef-d’œuvre.

comprendre l'explicite laissé dans le titre de cet article : *Shoah*, documentaire, œuvre d'art et fiction. Il ressort de cette étude de cas qu'en fonction de la période et des auteurs considérés, le film de Claude Lanzmann peut être perçu comme un documentaire, un chef-d'œuvre, une fiction du réel, dénominations le plus souvent exclusives les unes des autres, dont chaque occurrence propose une articulation inédite entre fiction et documentaire. Déterminer à quelle catégorie le film appartient a finalement moins d'intérêt et de sens que de comprendre à travers l'usage de ces différents termes comme il a été conçu, puis perçu. Fiction de réel, il est présenté comme résultant à la fois de dispositifs filmiques construits et d'un montage élaborés. Documentaire, il est le plus souvent rapproché de la pratique du témoignage ou d'une fonction commémorative. L'accent est alors mis sur le contenu du film au détriment de la forme. Œuvre, il est interprété comme relevant du domaine de la création. Le contenu est alors souvent moins mis en avant que les choix formels. La distinction entre œuvre et documentaire rend ainsi compte d'une difficulté à penser ensemble dimension documentaire et artistique. Le méta-récit proposé au sein de cet article aura simplement permis de désabsolutiser l'usage de chacun de ces termes. Il se veut enfin, au-delà du seul cas de *Shoah*, un appel à penser la porosité et de la continuité entre les genres et à refuser tout *a priori* dans l'usage des termes pour désigner une production culturelle.