

N°7 ÉTÉ-AUTOMNE 2018

MEMORIES AT STAKE

MÉMOIRES EN JEU

Enjeux de société
Issues of society

ENTRETIENS

Ulrike Draesner

Écriture de la migration

M. Shiga

Nouveau directeur
du musée d'Hiroshima

PORTFOLIO

Graffitis



LA MÉMOIRE
SE FOND-ELLE DANS
LE PAYSAGE?

DOES MEMORY
BLEND INTO
THE LANDSCAPE?

ÉDITIONS
KIMÉ

MEMORIES AT STAKE

MÉMOIRES EN JEU

Numéro 7 – Été-Automne 2018 – SOMMAIRE

5 Tribune par Philippe Mesnard **Les chœurs**

ACTUALITÉS

- 6 Vincent Petitjean **15-19, trouver la paix ?
Le Collier rouge et son aporie mémorielle**
- 8 Corinne François-Denève **Des hommes passèrent.
Les Gardiennes de Xavier Beauvois**
- 10 Philippe Mesnard
Deux façons de raconter l'histoire
- 13 Anne Roche « **Juif ? Mais tu parles français
comme tout le monde** »
- 15 Florine Marmigère
Sonderkommandos. Un colloque à Berlin
- 17 Cécile Rousselet
Universalité dans le « Tout-monde »
- 19 Régine Robin **Le travail du brouillage mémoriel :
Un village français**
- 21 Cécile Rousselet
Afriques en Martinique, une exposition
- 23 Isabelle Galichon « **// Devenir //** »

ENTRETIENS

- 25 Ulrike Draesner
Écriture de la migration

PORTFOLIO

- 32 Philippe Mesnard **Graffitis**

DOSSIER

La mémoire se fond-elle dans le paysage ?

- 41 Luba Jurgenson **Présentation**
- 43 Entretien de Luba Jurgenson
avec Jean-Marc Besse et Gilles A. Tiberghien
Le paysage, c'est l'invisible
- 48 Dominique Chevalier
Un fossé moral est-il visible dans le paysage ?
- 53 Tim Cole **Forests, Trees and Holocaust.
Memories and Histories**
- 57 Cédric Pernet **Staline, les morts de Kolpachevo
et la mémoire des fleuves sibériens**
- 62 Sergueï Lebedev **Il ne restera que le paysage**
- 66 Galia Ackerman
Les vies posthumes de Tchernobyl
- 70 Joséphine Billey, Paule Pointereau, Lucie Poirier
Le Paysage Monument : l'apologie de la ruine

74 Silvia Serrano

Tskhaltoubo ou la nostalgie de l'absence

- 79 Paul Bauer **Paysage et mémoire des migrations
forcées d'après-guerre en République tchèque**
- 84 Xavier Galmiche
Le paysage : sur le seuil de la mémoire
- 87 Soko Phay **Les paysages-mémoires au Cambodge**
- 93 Pamela Colombo **Imaginative Geographies
of the Post-Conflict : Landscape, Disappearance
and Corpses Coming Back**
- 97 Rémy Besson **Les usages du paysage dans
Shoah : esthétique, narratif, pragmatique**
- 101 Olivier Gaudin **Berlin sous le ciel.
Paysage urbain, mémoire et politique**
- 106 Annette Becker
Palimpsestes : barbelés en Grande Guerre
- 112 Delphine Bechtel **Voir et représenter l'absence :
paysages post-Shoah en Galicie**
- 117 Anne Sgard **Questionner le paysage
et la mémoire. Empreintes, traces, marques**

VARIA

- 122 Luc Rasson **Témoin de la dernière heure.
Rencontre avec Elena Curti**

IN PROGRESS

- 126 Entretien de Ken Daimaru, Annette Becker,
Philippe Mesnard, Sophie Nagiscarde
avec M. Shiga Kenji
Hiroshima, une muséographie en recherche
- 131 Catherine Brun **Carnet de recherche**

DES SITES & DES LIEUX

- 133 Jean-Louis Comolli **La nuit du carrefour**

COMPTES RENDUS

- 137 Annette Becker, *Messagers du désastre, Raphaël
Lemkin, Jan Karski et les génocides* ; Octave
Debary, *La Ressemblance dans l'œuvre de Jochen
Gerz / Resemblance in the Work of Jochen Gerz* ;
Nicolas Bertrand, *L'Enfer réglementé. Le régime
de détention dans les camps de concentration* ;
Virginie Brinker [dir.], *Enseigner le génocide des
Tutsi au Rwanda de la fin du collège à l'université* ;
Benjamin Stora, *68, et après. Les héritages égarés* ;
Éliane Patriarca, *Amère libération. Récit.*

La mémoire se fond-elle dans le paysage ?



© Philippe Mesnard, 31 août 2014

Les usages du paysage dans *Shoah* : esthétique, narratif, pragmatique

Rémy Besson,
université de Montréal

This paper addresses the representation of the landscape in Claude Lanzmann's *Shoah* (1985). It aims to articulate three complementary aspects. First of all, the relation between landscape and testimonies is elaborated through the question of the disappearance of the traces of the Genocide. Then, the paper focus on the narratives functions of the landscape. These sequences are examined as a way to apprehend a form of continuity between either the present and the past, or the sites of the genocide and the places wherein the witnesses were testifying. Finally, these sequences are perceived as a way to facilitate the editing process. This argumentation moves beyond an esthetical or a narrative point of view in order to understand the making of the film.

Key words: aesthetic, *Shoah*, editing process, filmmaking, landscape.



La question de la représentation du paysage dans *Shoah* de Claude Lanzmann a souvent été abordée d'un point de vue esthétique. Les vues tournées sur les lieux du génocide en Pologne, mais aussi aux États-Unis, en Allemagne ou encore en Grèce sont alors perçues comme étant

le vis-à-vis des prises de parole des acteurs de l'histoire. En effet, sans l'ajout d'une seule image en mouvement contemporaine du génocide, le documentaire est basé sur un constant aller-retour entre ces deux types de séquences. Cependant, la manière de filmer les lieux et les témoins, les victimes et les exécutés est très différente. Quand ils captent la parole, les gestes et les corps des acteurs de l'histoire, les membres de l'équipe – les opérateurs Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg et William Lubtschansky – finissent toujours par centrer leur attention sur leur visage et leur regard. L'échelle de plan passe systématiquement du plus large au plus resserré. Ce choix de réalisation accompagne visuellement la plongée dans l'horreur des témoignages. Cette décision implique le spectateur dans un rapport émotionnel qui ne lui épargne rien de la douleur de ceux qui s'expriment face caméra. Au contraire, les vues des paysages restent, le plus souvent, à distance des lieux. Les zooms sont rares, les opérateurs de Lanzmann préférant effectuer de lents panoramiques ou des travellings filmés

depuis un moyen de transport : un train en Pologne, un tram à Berlin, une charrette en Grèce ou une voiture aux États-Unis, entre autres. Les spectateurs peuvent ainsi (re) poser leur regard. Cela transmet le sentiment que l'équipe du film a patiemment arpenté les abords des camps de la mort, n'y pénétrant que lorsque cela soutient la parole de ceux qui témoignent. Cette entrée dans les lieux est le plus souvent liée à l'existence de monuments tels que celui de Treblinka ou de musées-mémoriaux comme c'est le cas à Auschwitz. Les paysages sont, eux, inoccupés et donnent le sentiment d'être non entretenus, comme s'ils avaient été laissés à l'abandon depuis une trentaine d'années. Cette forme cinématographique correspond à l'impression ressentie par le réalisateur, à la suite de ses premiers repérages en Pologne en 1978. Lanzmann parlait alors du caractère intemporel de la nature polonaise (Lanzmann, 1990, p. 212). Cette impression ne le quittera pas. Une dialectique s'instaure ainsi entre la tension produite par les entretiens filmés et une forme de repos offert au spectateur par ces vues.

Cependant, ce mouvement entre tension extrême et repos du regard, qui donne au film son rythme si particulier, est, en partie, trompeur. Les vues sur les paysages n'ont pas seulement une telle fonction esthétique, mais aussi un rôle narratif. Ces champs, ces forêts, ces clairières, ces rivières, ces collines rendent compte du fait qu'il n'y a rien à voir. Ce point est thématiqué dès l'ouverture de *Shoah*.

Capture d'écran issue de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). Paysage polonais sans localisation précise. Le témoin s'exprime alors à propos de la Ner qui coule à Chelmno, mais ce n'est pas la Ner que l'on voit.



© DR

Il s'agit d'un questionnement portant sur le statut du film lui-même, ainsi que de manière plus générale sur la représentation du génocide. Pour le réalisateur et sa monteuse, Ziva Postec, il faut commencer par montrer qu'il n'y a rien à voir sur les lieux, avant de mettre en scène la parole et les corps des acteurs de l'histoire. Ziva Postec explique : « [...] au fond l'essentiel du film, c'est-à-dire l'idée centrale [c'est] la nature muette face aux paroles » (entretien accordé à Rémy Besson et Christian Delage, 17 mars 2010, non paginé). *Shoah* expose ainsi les difficultés auxquelles l'équipe du film a été confrontée tout au long du tournage et du montage. À Chelmno, en 1978-1979, il n'y a ni sépulture ni camp à proprement parler. Il n'y a pas non plus de séquence filmée contemporaine des faits qui pourrait être intégrée et les documents administratifs sont rares. L'absence de trace est réelle (cf. Krakowski). La difficulté éprouvée à faire face cinématographiquement à celle-ci est redoublée par le fait qu'elle est le résultat d'une politique de suppression des traces (Spector, p. 157-173). Le constat effectué est alors tout autant celui du succès de cette entreprise nazie, que son retournement. En filmant l'absence de trace, Lanzmann donne une forme visuelle à ce processus de destruction qui était contigu à la mise à mort des Juifs d'Europe. Les paysages deviennent ainsi assez rapidement moins paisibles qu'inquiétants. La sérénité qui se dégage de ces vues est troublée et la beauté de ces paysages acquiert une valeur mortifère. La force visuelle de *Shoah* réside dans le fait que cette alternance n'est pas uniquement présente dans l'ouverture du film (vingt premières minutes), mais que c'est un principe qui structure l'ensemble du montage. Jacques Rancière explique « Claude Lanzmann radicalise le propos en excluant toute archive et en confrontant les témoignages minutieux sur le détail de l'anéantissement – que l'on ne peut que raconter, mais aussi qu'il faut raconter dans ce détail sur lequel pèse la volonté d'oubli – avec des paysages. » (Comolli & Rancière, p. 66).

Cette ouverture et ce choix hantent le spectateur pendant le reste de son visionnement. Ils sont également centraux

dans le discours d'accompagnement du réalisateur et, de manière plus générale, dans la réception critique qui a progressivement fait de *Shoah* une œuvre contre toute forme de représentation visuelle du génocide (contre les archives, la fiction, la fable, etc.). Cependant, adopter cette seule clef d'interprétation conduit à sous-estimer d'autres manières de comprendre le film. Celles-ci mènent à souligner que, sans cesse, Lanzmann propose des idées en cinéma. Cela est vrai quand il met en scène les acteurs de l'histoire sur les lieux de la déportation et de la mise à mort, à leur domicile ou dans d'autres lieux clefs du génocide, mais cela est aussi vrai quand il donne à voir des paysages. Comme l'explique Gary Weissman à propos du film en général et des vues en particulier :

Le mode de représentation choisi [pour le génocide des Juifs dans *Shoah*] correspond à la monstration visuelle de ce qui serait autrement absent en fournissant des images à la place de ce qui s'est passé, d'autres images que celles des têtes parlantes des survivants en train de témoigner dans des endroits très éloignés de l'endroit où s'est produit l'événement. [...] Lanzmann utilise clairement les vues qu'il a tournées en Pologne afin de compléter ou d'« illustrer » les témoignages. (Weissman, p. 192-193, ma traduction)

On peut faire l'hypothèse que l'usage illustratif indiqué par Weissman correspond peu ou prou à la fonction esthétique présentée en introduction de ce texte. Il est, à présent, plus intéressant de comprendre ce qu'il veut dire par le fait que les vues peuvent compléter les témoignages. Un cas particulièrement significatif a été identifié par le géographe Andrew Charlesworth. Raul Hilberg est mis en scène à son domicile en train de manipuler et d'analyser un document administratif lié au fonctionnement des trains de la mort. Le chercheur termine ainsi : « C'est un artefact. C'est tout ce qui demeure. Les morts ne sont plus là. » L'entretien



© DR

Raul Hilberg, *Shoah*.

original se poursuivait cependant sur un ton plus nuancé. Cette conclusion souligne le rôle central des documents pour les historiens (Lanzmann, 1979, p. 32). Elle est remise en perspective tout au long du film qui donne la parole aux acteurs de l'histoire. Il n'y a donc pas que les traces contemporaines des faits qui valent, mais aussi la mémoire des témoins. De plus, Charlesworth identifie qu'un plan muet a été ajouté. Celui-ci représente un champ, puis, après un panoramique, une voie de chemin de fer en direction de la gare de Treblinka. Il explique que

Lanzmann définit visuellement le point de vue qui revient à poser que l'histoire correspond à l'étude des documents écrits. Il termine l'interview avec Hilberg avec une vue d'un paysage bucolique de Treblinka. Le lieu est encore là. Il restera encore un endroit appelé Treblinka quand tous les survivants seront morts. Le document qu'Hilberg tient n'est pas suffisamment puissant pour Lanzmann. Les pierres immuables et le nom des lieux semblent détenir un plus grand pouvoir. (Charlesworth, p. 217, ma traduction).

Le film se présente donc comme ce qui permet d'aménager une forme de coprésence entre le chercheur, le document, la parole des acteurs de l'histoire et les lieux. Au-delà de ce seul exemple, les vues sur des paysages ont de multiples autres fonctions narratives. Elles participent à créer l'impression d'une continuité spatiale entre les différents lieux qui sont filmés. Ainsi, l'entretien avec Motke Zaidl et Itzhak Dugin à propos de Ponary en Lituanie, filmé dans la forêt de Ben-Shemen en Israël, est rapproché par le montage de plans tournés à Sobibor en Pologne. Il ne s'agit pas de créer une forme de confusion, mais de signifier visuellement que l'histoire et la mémoire du génocide se jouent quelque part entre ces différents sites. La fumée blanche qui apparaît derrière Zaidl et Dugin joue, elle, un autre rôle¹. Elle a pour fonction d'insister sur une forme de présence du passé dans les paysages. De nouveau, il ne s'agit évidemment pas de tromper le spectateur sur la période à laquelle le tournage s'est déroulé, mais de donner une forme visuelle à ce que Lanzmann a ressenti lors de ses premiers repérages en Pologne. Le but est aussi de transmettre l'idée que rien n'a changé. Le réalisateur explique qu'en Pologne « l'anéantissement se donne immédiatement à voir, à travers la permanence et la pérennité des lieux » (Amette, p. 65). Ce choix n'est pas isolé dans le film. Il est aussi visible lors d'un plan tourné aux abords de Treblinka. Alors que le témoin s'exprime à propos des Polonais qui regardaient passer les déportés juifs, un enfant est tout à coup visible sur le bas-côté d'une voie de chemin de fer (Lanzmann, Larson, Rodowick, p. 82-99 ; Weissman, p. 193-194). Sa présence se charge alors d'une dimension



© DR

Shoah, Motke Zaidl et Itzhak Dugin dans la forêt de Ben-Shemen.

quasi hallucinatoire (Gantheret, p. 288). À l'impression d'une continuité spatiale s'ajoute ainsi l'idée d'une contiguïté temporelle.

Pourtant, les vues sur des paysages n'ont pas uniquement des fonctions esthétiques et narratives. L'étude des archives, soit de l'ensemble des entretiens filmés pour *Shoah*, permet d'identifier une troisième fonction qui est plus pragmatique. Lors du montage, Lanzmann s'est refusé à utiliser les plans de coupe qui le représentait en train d'écouter les acteurs de l'histoire. Ce type de plan est pourtant régulièrement intégré dans le cinéma documentaire afin de cacher l'ensemble des contraintes techniques liées à un tournage. Il arrive, en effet, qu'une prise de parole soit enregistrée sans image ou qu'une question doive être reposée, car il a été nécessaire de recharger la caméra en pellicule 16 mm (cf. *Quatre sœurs*, 2017, le dernier film de Lanzmann, par exemple). Ces plans peuvent également servir à réorganiser des propos tenus à différents moments d'un entretien original. Ce refus explique l'usage des vues prises sur les lieux du génocide. Il fallait, au montage, un contrechamp aux témoignages de manière à pouvoir rendre imperceptible le montage du son (couper/condenser/rapprocher). En effet, dans *Shoah*, quand l'acteur de l'histoire est visible à l'écran, le son est synchrone. Il correspond strictement à ce qui a été enregistré lors de l'entretien. Le film se situe alors dans le domaine de l'histoire orale. Mais, à chaque fois qu'une vue sur un paysage est montée, alors le son n'est plus synchrone. Des termes, des expressions et des phrases ont été coupés pour différentes raisons qui vont du maintien du rythme du film à des choix plus politiques. Parfois, au-delà de ce travail de coupe, ce sont des mots, des expressions ou des phrases qui sont rapprochés par le montage, alors qu'ils ont pu être prononcés à des moments différents de l'entretien original. Le film s'éloigne ainsi du domaine de l'histoire orale, pour se rapprocher de celui de la création cinématographique. Comme l'a expliqué Postec, « j'ai fait de la dentelle, c'est-à-dire que j'ai reconstitué ce

[1] Francine Kaufmann, la traductrice de Lanzmann pour cet entretien est revenue sur le fait que la présence de cette fumée n'est, en rien, due au hasard (Kaufmann, p. 664-673).

que les gens disaient très longuement. Je l'ai raccourci et j'ai remonté la phrase. [...] c'est une façon de lier l'image et le son. De juxtaposer le son à l'image » (Postec, sans pagination). Il n'y a là évidemment rien de critiquable, la plupart des documentaires reposant sur le même type de gestes créateurs. Ce qu'il s'agit de remarquer, c'est une troisième fonction des paysages dans *Shoah*. Ceux-ci n'y occupent pas seulement une place centrale, car ils rendent visibles l'absence de trace du génocide ou assument une partie de la narration, mais aussi en tant qu'ils sont des agents essentiels de la fabrique du film. Pour le dire plus clairement, sans paysage, *Shoah* n'aurait pas pu prendre cette forme. /

ŒUVRES CITÉES

- Amette, Jacques-Pierre (propos recueillis par), 29 avril 1985, « Shoah : un monument contre l'oubli », *Le Point*, p.65-66.
- Charlesworth, Andrew, 2004, « The Topography of Genocide », in Dan Stone (dir.), *The Historiography of the Holocaust*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, p. 216-252.

- Comolli, Jean-Louis & Rancière, Jacques, 1997, *Arrêt sur histoire*, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou.
- Gantheret, François, 1990, « Les non-lieux de la mémoire », in Michel Deguy (dir.), *Au Sujet de Shoah*, Paris, Belin.
- Kaufmann, Francine, 1993, « Interview et interprétation consécutive dans le film *Shoah*, de Claude Lanzmann », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 38, n° 4.
- Krakowski, Shmuel, 2009, *Chelmno. A Small Village in Europe. The First Nazi Mass Extermination Camp*, Jerusalem, Yad Vashem.
- Lanzmann, Claude, janvier 1979, (propos recueillis par), « Raul Hilberg (entretien avec) », Claude Lanzmann *Shoah* Collection (USHMM), cote : RG-60.5045, transcription.
- Lanzmann, Claude, 1990 « J'ai enquêté en Pologne », in Michel Deguy (dir.), *Au Sujet de Shoah*, Paris, Belin. Texte daté par l'auteur de 1979.
- Lanzmann, Claude, Larson, Ruth, et Rodowick, David, 1991, « Seminar with Claude Lanzmann 11 April 1990 », *Yale French Studies*, n°79, p. 82-99.
- Postec, Ziva, 17 mars 2010, propos recueillis par Rémy Besson et Christian Delage, séance du séminaire de l'EHESS, « Pratiques historiennes des images animées ».
- Spector, Shmuel, 1990, « Aktion 1005—Effacing the Murder of Millions », *Holocaust and Genocide Studies*, vol. 5, no. 2, p. 157-173.
- Weissman, Gary, 2004, *Fantasies of Witnessing. Postwar efforts to experience the Holocaust*, New York, Cornwell University Press.



L'encyclopédie critique du témoignage et de la mémoire

vous offre une approche sans précédent et *in progress* des notions clés du témoignage et de la mémoire, une série d'entretiens avec les fondateurs de concepts que nous utilisons pour *penser* les domaines testimonial et mémoriel, ainsi que des présentations de sites marqués par l'histoire.

<http://memories-testimony.com>