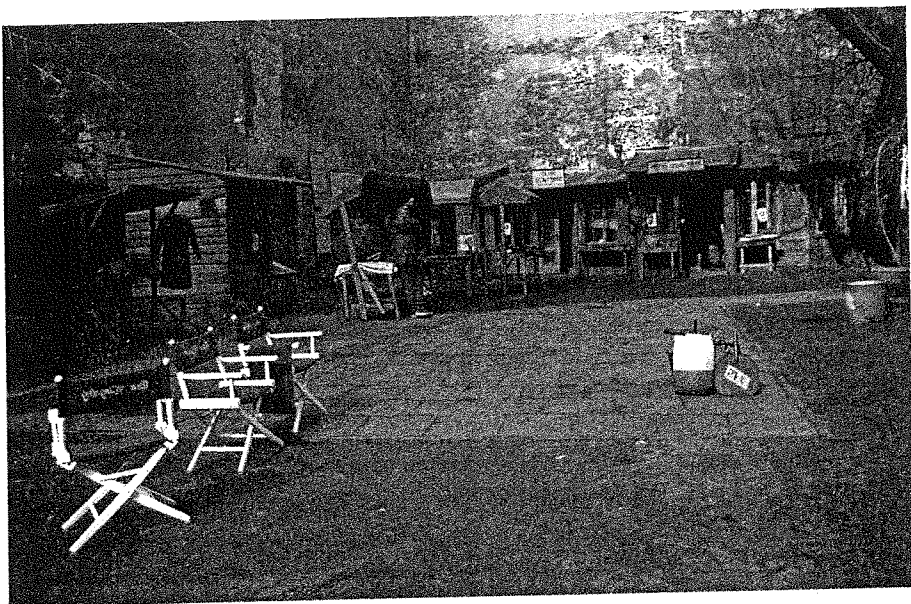




Varsovie. Ancien Ghetto juif. Tournage de *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg (1994). Crédit : Daniel Weyssow.

MARTIN GOUTTE*

LES TRACES DE SHOAH DANS LE FILM DE FICTION CONTEMPORAIN

« Je pensais vraiment avec humilité et orgueil qu'il y avait un avant et un après *Shoah*, et je pensais qu'après *Shoah* un certain nombre de choses ne pouvaient plus être faites¹ », regrettait Claude Lanzmann à la sortie de *La Liste de Schindler* (1993), faisant peu de cas d'une influence revendiquée par Steven Spielberg et signée par quelques emprunts en forme d'hommage². On sait par ailleurs que ni l'œuvre *Shoah* (1985) ni le discours d'escorte du cinéaste n'ont suffi à proscrire des écrans, petits et grands, un recours parfois inconsidéré aux images d'archives pour illustrer l'histoire de la destruction des Juifs d'Europe, mais qu'ils ont profondément contribué à imposer la figure du témoin comme un élément difficilement contournable de son écriture documentaire. Au sein du champ de réflexions et de débats qu'est devenue la question de la représentation du génocide, Claude Lanzmann occupe un rôle de « magistère », incarnant « cette "Loi" par rapport à laquelle une polémique se développe et prend sens³ ». La virulence voire la violence de ces débats ont focalisé l'attention sur deux pôles extrêmement opposés à *Shoah* et néanmoins fort différents que sont d'une part les reconstitutions fictionnelles et d'autre part les images d'archives, intégrées ou non à des films de montage, mais cette cristallisation des enjeux a sans doute fait négliger d'autres approches possibles de l'intertextualité à l'œuvre dans et autour de *Shoah*.

Le constat n'est que partiel et provisoire à l'heure où des recherches récentes ou en cours tendent d'une part à réinscrire l'œuvre dans son environnement historique et cinématographique, et d'autre part à en analyser le rôle au sein du champ des représentations contemporaines de la Shoah⁴. L'ambition de cet article, plus limitée, est de montrer comment l'héritage de *Shoah* peut se manifester dans le cinéma de fiction contemporain, plus spécifiquement dans le corpus limité de quelques cinéastes rassemblés par une triple appartenance nationale, générationnelle et catégorielle. Arnaud Desplechin, Arnaud Des Pallières, Emmanuel Finkiel et Nicolas Klotz sont quatre cinéastes français qui sont nés

* Docteur en études cinématographiques.

plusieurs années après la Seconde Guerre mondiale et qui ont entamé après *Shoah* une œuvre généralement cataloguée dans l'ambivalente catégorie du « cinéma d'auteur ». Leurs filmographies, qui ne comprennent nulle figuration de la Shoah, sont nettement marquées par l'événement et par le film éponyme, comme l'attestent certaines traces inégalement directes et explicites qui sont autant de signes d'une filiation diversement revendiquée.

L'ESTHÉTIQUE DU PRÉSENT ET LE THÈME DU RETOUR

Les cinéastes considérés n'ont que très marginalement abordé sur les rives du film historique, où règne en maître la reconstitution. Hormis *La nuit sacrée* (Klotz, 1992), qui se déroule dans le Maghreb des années 1920, *Esther Kahn* (Desplechin, 2000) est la seule œuvre qui s'apparente au « film en costumes », exception d'autant plus intéressante qu'elle se consacre au destin d'une jeune comédienne juive dans les théâtres londoniens de la fin du XIX^e siècle. Chez le cinéaste qui revendique le plus clairement son admiration pour *Shoah*, ce choix du temps d'avant la catastrophe peut relever d'une stratégie d'évitement, puisque aucun de ses films contemporains ne met en scène une communauté juive. Il correspond surtout à la cohérence d'une esthétique qui fait principalement du cinéma un art du présent, pierre angulaire de l'art lanzmannien qui constitue aussi un point commun aux quatre réalisateurs. Pour ces derniers, plus encore que pour leur aîné, ce présent est un temps de l'après où l'on peut voir et transcrire la présence de l'événement. C'est du moins le cas dans les trois films qui, sans en faire nécessairement un objet unique, affrontent directement les traces contemporaines de la destruction des Juifs d'Europe : *Drancy Avenir* (Des Pallières, 1996), *Voyages* (Finkel, 1999) et *La Question humaine* (Klotz, 2006). Clairement ancré dans la fiction et en cela distinct de l'essai documentaire qu'est *Drancy Avenir*, *Voyages* l'est aussi de *La Question humaine* en ce qu'il conjugue la figure métaphorique et mémorielle du retour sur le passé à celle d'un retour physique et géographique sur les lieux de la destruction et de la diaspora, tout comme le faisait *Shoah*.

À l'instar de Claude Lanzmann, Emmanuel Finkel pense que « l'idée part du présent⁵ », mais le refus de l'objectivation historique se double chez lui d'une méfiance à l'égard de l'objet mémoriel. Il s'assure que le travail de mémoire s'inscrit dans une dramaturgie complexe où se jouent avant tout et conjointement des relations entre personnages, des rapports de couple ou de filiation. Dans la première des trois parties du film *Voyages*, le travail de l'auteur vise ainsi principalement à mettre à distance le caractère potentiellement documentaire du pèlerinage en Pologne que mène un groupe de survivants. On retrouve là nombre des lieux qui ont balisé le parcours de *Shoah*, mais le film leur refuse le statut trop figé de lieu de mémoire en assignant leur découverte au décalage induit par un point de vue singulier : le cimetière de Varsovie est un lieu d'errance et de perdition pour

Riwka, oubliée des autres visiteurs ; le monument aux combattants du ghetto ne nous est montré qu'à travers le filtre touristique des vitres du car, avant que le regard du mari de Riwka n'en offre le champ opposé, où des enfants jouent dans le parc voisin ; le camp d'Auschwitz-Birkenau n'est présenté qu'au prix d'un changement de dispositif, car la caméra reste aux côtés de Riwka, dans le car, tandis que quelques images nous parviennent par l'entremise du vidéaste qui suit le groupe dans le camp. Hantée par ce passé sur lequel elle veut faire retour, Riwka en arrête le cours au seuil du lieu, semblant donner raison à la formule de Chris Marker dans *Le Joli mai* (1963) : « La vérité n'est peut-être pas le but, elle est peut-être la route⁶ ».

Dans *Shoah*, l'articulation entre les deux figures du retour – mémoire et voyage – était principalement le fait du montage, Simon Srebnik étant presque le seul survivant à revenir physiquement sur les lieux de la destruction, tandis que les autres s'exprimaient depuis les lieux disséminés de la diaspora. Dans *Voyages*, le mouvement et l'ancrage topographiques ne servent pas de support à un pôle testimonial qui reste rare et fragmentaire, intervenant comme par ailleurs dans les interstices des conversations présentes. La trame fictionnelle du récit n'est jamais interrompue par cette rupture des normes de la communication ordinaire qu'est tout témoignage s'affirmant comme tel, ainsi que le montrent d'ailleurs très bien certains des entretiens réalisés pour le casting du film (*Casting*, Finkel, 2001). Suivant la double acception du terme Shoah – l'événement et sa mémoire – c'est ici le second sens qui s'affirme dans une exploration où les traces contemporaines du génocide ne visent pas à en écrire l'histoire, mais uniquement à éclairer le présent douloureux des porteurs de mémoire pris dans une sorte d'« intemporalité⁷ » liée au sentiment d'une perte impossible à combler. Cette intemporalité – proche de celle observée par Lanzmann en Pologne⁸ – caractérise surtout la partie centrale de *Voyages*, sorte de « tunnel noir qui nous [mène] de la Pologne de l'origine – origine double, à la fois pays de la naissance, mais aussi pays du camp d'extermination –, à Israël, le présent⁹ ».

Il n'est pas anodin que ce tunnel se situe en France, où Régine croit retrouver un père perdu, ni que la découverte d'Israël se fasse sous l'œil de Vera, Russe âgée fraîchement débarquée, à qui il semble qu'« en Israël il n'y a pas de Juifs, il n'y a que des Israéliens ». En Pologne comme ailleurs, ce sont en effet toute une histoire et une culture qui ont disparu, un monde perdu dont *Shoah* éclairait à la fois les vestiges et le processus de destruction. La quête d'une reconstruction familiale et identitaire n'est pas pour autant strictement déceptive, et Régine et Vera parviennent finalement à tisser de nouveaux liens de filiation, réels ou symboliques. Cette dimension psychologique était peu présente dans *Shoah*, où les images de la reconstruction prenaient un tour plus politique, de même qu'était absente toute référence à la France. Cette dernière prend au contraire une grande importance dans les films français héritant de *Shoah*, qu'ils soient documentaires

ou fictionnels, et ouvre la voie à des résonances indépendantes de la seule figure du retour.

LA RÉSONANCE DES MOTIFS DANS L'ESPACE CONTEMPORAIN

Les traces topographiques de *Shoah* dans la partie polonaise de *Voyages* ne se limitent pas aux seuls lieux de mémoire dûment identifiés. Elles apparaissent également sous la forme de motifs paysagers qui suscitent un écho immédiat avec la manière dont *Shoah* avait représenté le territoire du crime et plus généralement l'espace contemporain. Lorsqu'une panne de car cause un arrêt obligé dans la campagne polonaise, dont on retrouve ainsi les étendues mornes et enneigées, un passager plus jeune que les autres, et aisément identifiable à la figure du cinéaste, s'éloigne pour satisfaire ses besoins naturels et découvre le long tracé de rails pris sous la neige. Improvisée au tournage, la scène aurait fait dire au cadreur : « C'est Lanzmann qui va être content¹⁰ ! » On peut le penser en effet, et sans la moindre ironie, car se joue ici un double mouvement de représentation et de désacralisation de la mémoire qui n'est pas étranger à *Shoah*. La trivialité des détails participait à l'authentification et à l'actualisation d'une mémoire où une certaine pudeur n'est pas de mise, comme dans le témoignage du SS Franz Suchomel sur les déjections du « boyau » de Treblinka. Toujours dans *Voyages*, l'entrée du car à Auschwitz conjugue le mouvement du parcours et la croisée d'un panneau (« Oswiecim ») dont le nom provoque une sorte de choc historique et moral, tout comme le faisait l'arrivée d'un train en gare de Treblinka, annonciatrice de la multitude de panneaux composant la signalétique tragique de *Shoah*. Encore ces motifs (paysages, rails, panneaux) sont-ils presque strictement assignables au territoire du crime et à cette « permanence¹¹ » des lieux qui impressionna tant Claude Lanzmann.

Il en va autrement pour d'autres motifs qui ne traversent pas seulement le temps mais l'espace, au premier rang desquels figurent logiquement les moyens de transport. *Shoah* était structuré par une thématique ferroviaire associant les motifs des rails, des gares et surtout des nombreux trains qui, à l'arrêt ou roulant, proposaient un écho contemporain au rôle central de la déportation dans le processus d'extermination. Au nombre des traces les plus visibles de l'événement, ils en devenaient le symbole actuel, avec une postérité indéniable dans les films documentaires comme fictionnels. Arnaud Des Pallières s'en souvient nécessairement lorsqu'il filme pour *Drancy Avenir* un long plan fixe sur une butte de triage où se séparent des wagons qui assument à eux seuls la figuration elliptique du transfert des convois vers Birkenau. La référence n'est pas une redite, car comme le souligne Sylvie Lindeperg, le point de vue extérieur et comme écrasé de la caméra, distinct de celui adopté par Lanzmann à bord de la première locomotive, manifeste la conscience d'une « extériorité identitaire et générationnelle¹² », celle

d'un Français non juif né après une histoire qui le rattrape pourtant : « C'était une image de l'extermination qui avait dérivé lentement jusqu'à moi, jusqu'à mon présent¹³ ».

Toujours en France, ce présent peut se manifester via des motifs de transport qui, tels les bus, appellent une référence plus directe à l'histoire hexagonale (la rafle du Vel' d'Hiv). On songe notamment à celui que l'on apercevait sur la place de la Concorde que Marceline Lorian arpentait en 1960, en racontant sa déportation vers Auschwitz (*Chronique d'un été*, Edgar Morin et Jean Rouch, 1961). Omniprésents dans *Voyages*, les cars et les bus réactivent cette référence tout en lui conférant un rôle plus complexe, semblable à celui des trains dans *Shoah*. Ils offrent à la fois une image de la démarche filmique (le retour), un motif de tissage assurant la circulation entre les histoires individuelles (témoignages ou récits) et la représentation symbolique d'une histoire toujours en cours (la déportation et l'exil). Dans un contexte distinct de cette mémoire, le camion d'*Adieu* (Des Pallières, 2003) semble également incarner l'avancée mécanique et tragique de l'histoire, avant de relier finalement les deux récits indépendants qui se croisent dans le film, celui du clandestin Ismaël et celui d'une famille en deuil. Ce sera finalement un avion, charter transportant les clandestins expulsés, qui décollera sans fin dans le dernier plan du film, de même que *Shoah* s'achevait sur l'image d'un train roulant sans fin au crépuscule.

La comparaison formelle n'équivaut évidemment pas à un amalgame historique, auquel le cinéaste se garde bien de laisser place, mais elle indique déjà que l'héritage de *Shoah* ne se borne pas aux films sur la Shoah. Suivant le souhait de Carles Torner, « la singularité » de *Shoah* et l'unicité de l'événement n'excluent en rien l'« exemplarité¹⁴ » de l'éthique et de l'esthétique lanzmanniennes. Cette extension se limite certes à la précision des contours dessinés par le motif. Si celui du transport forcé et de l'exil se prête à des migrations d'une thématique à une autre, d'autres circonscrivent d'emblée le champ possible de leurs échos. Ainsi la fumée des centrales aperçue au fond d'un plan d'*Adieu* fonctionne comme le symptôme d'une présence de l'événement, ou plus exactement d'une contamination du regard que *Shoah* a contribué à forger, par dessillement. De manière plus immédiate, les cheminées fumantes de la banlieue de Varsovie suscitent chez les passagers comme chez les spectateurs de *Voyages* une comparaison angoissante qui signale une possible permanence à qui peut ou veut bien les voir d'un œil informé.

« À L'ÂGE DE L'HISTOIRE ? » : LES CITATIONS DOCUMENTAIRES

Le récit de *La Question humaine* est ponctué par une série de plans de cheminées, de fumées et de flammes qui, en plus de nous renvoyer à la réalité industrielle du lieu, annoncent une traversée du présent de l'entreprise SC-Farb par l'histoire de

la Shoah. Faisant le cœur du roman éponyme de François Emmanuel¹⁵, cette rencontre brutale se noue également autour d'une forme de citation documentaire à l'égard de *Shoah*. Mandaté pour enquêter sur son directeur, le psychologue d'entreprise qu'est Simon découvre le passé trouble de ses supérieurs (fils d'un *Lebensborn* ou d'exécutants nazis) et s'en trouve progressivement déstabilisé, jusqu'à sombrer réellement en prenant connaissance d'une note technique datée de juin 1942. Décrivant méticuleusement les améliorations à apporter aux camions à gaz de Chelmno, elle interpelle violemment ce professionnel habitué à employer lui-même une langue truffée d'euphémismes. Le « chargement » et les « pièces » qui sont « traitées » dans les camions font écho à la réduction du nombre d'« unités » permise par une « restructuration » à laquelle Simon a pleinement participé en affinant les « critères d'évaluation », voire de « sélection ». Or ce document des « Affaires secrètes du Reich » lu par Simon est précisément celui que la voix-off de Claude Lanzmann, en conclusion de la première époque de *Shoah*, confrontait à des travellings sur les cheminées du paysage industriel de la Ruhr, puis au garde-boue d'un camion de marque Saurer.

La référence, évidente, relève plus de l'allusion que d'une véritable citation, dans la mesure où le texte diffère d'un film à l'autre, du fait de la traduction et du découpage adoptés dans le livre de François Emmanuel, et surtout du fait de la mise en scène. Tandis que Claude Lanzmann inscrit la langue impersonnelle des nazis sur un paysage contemporain d'où toute présence humaine semble exclue, en contraste flagrant avec le long déploiement de la parole vivante des témoins, Nicolas Klotz insiste au contraire sur le processus d'incorporation destructeur qui conduit Simon à s'affaler au beau milieu de la rue. Alors que *Shoah* s'appuie sur le retournement critique de la pratique rassurante du commentaire en voix-off, *La Question humaine* mise sur l'accentuation empathique de l'incarnation propre à l'acte de lecture. Ces deux options fort différentes remplissent pourtant une fonction similaire : faire toucher la violence de l'histoire au spectateur en confrontant l'archive à son lieu de résonance contemporain, espace ou corps. Si Nicolas Klotz ne se réfère pas explicitement à *Shoah* à propos de ce passage, c'est peut-être en raison du statut conféré à ce rapport technique. Objet atemporel chez Lanzmann, il n'acquiert son actualité dans *La Question humaine* qu'au prix d'une assignation préalable à son état d'archive passée : « Ce document est connu des historiens de l'Holocauste¹⁶ », écrivait déjà le narrateur du livre de François Emmanuel. Il l'est surtout par le public bien plus nombreux des spectateurs de *Shoah*, et l'on peut voir une forme d'hommage dans la manière dont l'énoncé est modifié via la voix (off) de Simon : « C'était un document connu des historiens de la Shoah ».

Ainsi le temps de l'après-*Shoah* est-il aussi le temps de l'histoire, en particulier en France où l'historiographie du génocide avait accumulé un tel retard que Pierre Vidal-Naquet pouvait considérer le film de Claude Lanzmann comme « la seule grande œuvre historique française sur le massacre, œuvre assurée de

durer et, comme on dit, de rester¹⁷ ». Est-ce à dire que cet « âge de l'histoire » aurait définitivement remplacé « l'âge du témoignage » incarné par *Shoah* selon Shoshana Felman¹⁸ ? Loin s'en faut, mais le décalage générationnel tend à déplacer cette question du témoignage et, du même coup, l'héritage de *Shoah*. Les témoins de *La Question humaine* sont les enfants des criminels, confrontés à la mémoire de leurs pères plus qu'à leur propre implication dans l'histoire. Si Arie Neumann rapporte bien quelques bribes de souvenirs directs, qui ne font qu'accentuer le fossé entre son regard d'enfant et celui d'un Simon Srebnik, le témoignage de Mathias Jüst ne nous est transmis que par la voix de sa jeune secrétaire et amante, à la troisième personne. Le temps des fils vieillissants annonce celui des témoins seconds, le nôtre, où le témoignage doit s'imposer pour forcer l'écoute sans réponse d'une parole autre, sur une histoire qui ne l'est pas. Un temps viendra où disparaîtra le dernier témoin de la Shoah, et c'est ce temps prochain qui est au cœur de *Drancy Avenir*, œuvre qui relève doublement de l'essai documentaire, par sa dimension explicitement réflexive autant que par ce choix de l'anticipation. Suivant un principe d'écriture qui lui est cher, le cinéaste compose son discours par adjonction et appropriation de citations empruntées aux auteurs les plus divers, de Primo Levi à Joseph Conrad en passant par Claude Lanzmann. L'éclatement qui peut en découler est particulièrement présent dans la scène du cours d'histoire, où le personnage du professeur s'affronte aux apories d'une transmission renouvelée de la catastrophe. Pour inscrire le génocide dans le temps long des persécutions antisémites, il recourt à la célèbre distinction en trois phases de Raul Hilberg (conversion, ghettoïsation et extermination), mais en citant la formulation que l'historien en donne dans *Shoah*, et non celle de son livre¹⁹. Peu après, c'est au tour de Claude Lanzmann lui-même d'être cité, à partir de l'article non moins célèbre où il récuse toute réduction chronologique et historique des faits, affirmant qu'un film sur l'Holocauste ne peut être qu'« une enquête sur le présent de l'Holocauste²⁰ ». La démarche citationnelle est donc pour le moins paradoxale, qui évacue le matériau central de *Shoah* (les témoignages) pour se porter vers ce qui en constitue en quelque sorte le paratexte. Dans cette ère de l'histoire, postérieure à celle du témoin comme à *Shoah*, ce n'est pas seulement le film mais tout ce qui l'entoure et qu'il charrie qui se trouve intégré à un vaste corpus mémoriel, à la fois indispensable et insuffisant, où les textes proprement testimoniaux côtoient sans écart notable ceux des autres porteurs de mémoire que sont les historiens et les artistes.

UNE FILIATION COMPLEXE : LA PLACE DES TÉMOINS

L'hommage d'Arnaud Des Pallières a ceci d'ambivalent qu'il peut laisser présager un devenir-archive de *Shoah*, où le film rejoint ce corpus dans lequel figurent aussi toutes les œuvres qui l'ont précédé et contre lesquelles il s'est partiellement

élaboré. La singularité et l'importance de l'œuvre n'équivalent plus à son unicité, comme l'exprime Arnaud Des Pallières en héritier conscient de la distance et des rapprochements qu'elle autorise : « Ce qui était clair, quand j'ai commencé à faire ce film, c'est que je faisais un film après tous les autres, adossé, en dialogue, et à partir de tous les autres (il y a des phrases de *Shoah* et de *Nuit et Brouillard* dans *Drancy Avenir*)²¹. » Il y a là une forme d'affiliation synchrétique qui n'est pas propre à ce cinéaste, mais concerne tous ceux étudiés ici, dont les références vont du cinéma muet à des œuvres très contemporaines en passant par la Nouvelle Vague. Par-delà les oppositions théoriques et les polémiques inhibantes, ils en appellent à l'héritage de Claude Lanzmann autant que de Jean-Luc Godard, et accentuent ainsi leur inscription au sein d'une tradition du « cinéma d'auteur » dont on sait les effets structurants et ambigus dans le paysage cinématographique français. Cette tradition, dans laquelle *Shoah* s'inscrivait pleinement, est celle-là même qui, au sein du cinéma de fiction français, travaille à maintenir la destruction des Juifs d'Europe comme une question contemporaine. Comme une « question » et non comme un « problème », car, comme le rappelle Marie-José Mondzain, un tel événement ne saurait laisser espérer une solution, mais appelle des réponses toujours relatives²².

Insistant sur l'importance de cette question et sur le poids symbolique de *Shoah* en la matière – « une œuvre absolument majeure, fondatrice, tant sur le plan du cinéma que sur celui de l'Histoire et de la révolte » – Nicolas Klotz admet qu'« il faut du temps pour ouvrir de nouveaux horizons, le temps que cela devienne vital pour la génération suivante²³ ». *Drancy Avenir*, *Voyages* et *La Question humaine* attestent de cette vitalité autant que de la prégnance de l'héritage lanzmannien, mais on aurait tort de limiter ce dernier aux seuls films relatifs à la mémoire de la Shoah. Racontant le parcours d'une jeune Africaine qui sombre dans l'apathie après avoir frôlé l'expulsion à Roissy, le scénario de *La Blessure* (Klotz, 2003) s'appuie ainsi sur une enquête préparatoire par entretiens pour soutenir un usage frontal, régulier et polyphonique du témoignage où se disent les violences du passé en Afrique, de l'exil et de l'arrivée en France, ainsi que la difficulté d'en témoigner par manque d'écoute autant que par pudeur. Ces témoignages de victimes font écho au rôle des témoins que le film met en scène à Roissy et dans la « zone d'attente pour personnes en instance », espace de non-droit où les brutalités se cachent derrière le double secret de l'euphémisme (« réacheminement ») et de l'isolement, puisque tout est fait pour éviter que ne se croisent les bus des expulsés et ceux des voyageurs. Or des témoins existent, qu'il s'agisse du personnel de l'aéroport, spectateur des expulsions, ou de ce fonctionnaire des Affaires Étrangères à qui son supérieur déclare : « Vous n'auriez pas dû voir ces personnes, ni ces personnes ni le reste ». Cette double problématisation de la place du témoin – spectateur de l'histoire et témoignant face à la caméra – est à n'en pas douter une trace diffuse de *Shoah*. On sait en effet, depuis, que même dans le cas

de cette « Solution Finale » que les nazis pensèrent comme un « événement-sans-témoin²⁴ », il se trouvait des lieux où « tout le monde savait », comme le raconte un paysan de Chelmno dès les premières minutes du film.

Or les implications de ce constat ne sont pas seulement historiques et politiques, mais profondément cinématographiques, comme le souligne Arnaud Desplechin. Se reconnaissant (comme les autres) dans le cinéma lanzmannien défini comme « un art du présent, irrémédiablement du présent²⁵ », il insiste surtout sur le rôle de ces témoins polonais qui, à côté des victimes et des criminels, offrent au spectateur de *Shoah* le reflet inconfortable de sa propre position. « J'étais enfin devenu : un spectateur », raconte ce cinéaste qui aime à se définir avant tout comme tel, avant de généraliser la portée de son expérience : « Cette place laissée par Lanzmann au témoin, l'invention de ce triangle, me semble la définition la plus exacte et la plus vertigineuse de l'art contemporain de la mise en scène²⁶ ». C'est à cet art qu'Arnaud Desplechin s'essaye dès son premier film, *La Vie des morts* (1990), en racontant les retrouvailles d'une famille dans l'attente du décès prochain d'un jeune cousin, Patrick, qui s'est tiré une balle dans la tête. Absente à l'image, la victime n'existe que par le truchement de la mémoire et des réactions de ses proches, dans les mots et dans les corps. Très indirectement perceptible dans le film, comme dans la filmographie ultérieure de Desplechin, la référence à *Shoah* est presque explicite dans les commentaires de l'auteur sur un film où « on ne voit que les gens qui sont témoins d'une catastrophe » : « Il me semblait que c'était le bon point de vue, de filmer une famille de témoins, et ils reviennent comme ça au lieu de l'origine, dans cette maison²⁷ ».

De tous les cinéastes évoqués ici, Arnaud Desplechin est celui qui revendique le plus ouvertement son admiration pour l'œuvre de Claude Lanzmann et sa possible filiation à son égard, bien qu'il n'ait jamais abordé frontalement la question de la destruction des Juifs d'Europe, ou peut-être pour cette raison même qui pousse les autres réalisateurs à prendre plus de distance vis-à-vis d'une tutelle potentiellement écrasante. Tous manifestent pourtant, dans leurs films, des liens polymorphes avec l'œuvre *Shoah*, et cet héritage n'est peut-être pas étranger aux liens qui unissent à leur tour les films de cette génération. Pour conclure et ne citer qu'un exemple, le personnage de Patrick (*La vie des morts*) annonce à sa manière celui de Simon (*Adieu*) dans une même confrontation des proches, de ceux qui restent, à une disparition avant l'heure. Et ce même Simon, dont le spectre prend la voix de Mathieu Amalric, n'est pas sans écho avec celui qui, dans *La Question humaine*, prend cette même voix (off) pour tenter *in fine* de redonner un nom et une existence aux corps engloutis.

NOTES

¹ Claude Lanzmann, « Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, 3 mars 1994.

² Cf. Vincent Lowy, *L'histoire infilmable. Les camps d'extermination nazis à l'écran*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2001, p. 94-123.

³ Jacques Walter, *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 11 et 105.

⁴ Outre plusieurs thèses en cours, cf. Julie Maeck, *Montrer la Shoah à la télévision de 1960 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions/INA, Coll. « Médias histoire », 2009, 431 p.

⁵ Emmanuel Finkiel, « Rencontre avec Emmanuel Finkiel », débat animé par Vincent Amiel, in : Carole Dornier et Renaud Dulong (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 369.

⁶ Cité dans : Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan (Coll. Fac cinéma), 1995, p. 4.

⁷ Emmanuel Finkiel, « Rencontre avec Emmanuel Finkiel », *op. cit.*, p. 385.

⁸ Claude Lanzmann, « J'ai enquêté en Pologne », in : Michel Deguy (dir.), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 1990, p. 212.

⁹ Emmanuel Finkiel, « Rencontre avec Emmanuel Finkiel », *op. cit.*, p. 384.

¹⁰ *Ibid.*, p. 377.

¹¹ Claude Lanzmann, « J'ai enquêté en Pologne », *op. cit.*, p. 213.

¹² Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 199.

¹³ Cité dans : Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7*, *op. cit.*, p. 200.

¹⁴ Carles Torner, *Shoah, une pédagogie de la mémoire*, Paris, L'Atelier, 2000, p. 223.

¹⁵ François Emmanuel, *La Question humaine*, Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche, n° 15361), 2002, 94 p. (Première édition : Paris, Stock, 2000.)

¹⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁷ Pierre Vidal-Naquet, « L'épreuve de l'historien. Réflexions d'un généraliste », in : Michel Deguy (dir.), *Au sujet de Shoah*, *op. cit.*, p. 202. (Première édition : *Les Temps Modernes*, n° 507, octobre 1988.)

¹⁸ Shoshana Felman, « À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann », in : Michel Deguy (dir.), *Au sujet de Shoah*, *op. cit.*, p. 55-145.

¹⁹ Raul Hilberg, *La destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Gallimard (Coll. folio histoire, n° 38), 1995, p. 16. (Première édition : Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988. Édition originale : *The Destruction of the European Jews*, New York, Holmes & Meier, 1985.)

²⁰ Claude Lanzmann, « De l'Holocauste à *Holocauste*, ou comment s'en débarrasser », in : Michel Deguy (dir.), *Au sujet de Shoah*, *op. cit.*, p. 316 (Première édition : *Les Temps Modernes*, n° 395, juin 1979.)

²¹ Cité dans : Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7*, *op. cit.*, p. 203.

²² Marie-José Mondzain, « La Shoah comme question de cinéma », in : Jean-Michel Frodon (dir.), *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle*, Paris, Cahiers du Cinéma (Essais), 2007, p. 30.

²³ « Entretien avec Nicolas Klotz et Elizabeth Perceval », propos recueillis par Antoine de Baecque, dossier de presse.

²⁴ Shoshana Felman, « À l'âge du témoignage », *op. cit.*, p. 63.

²⁵ Arnaud Desplechin, « Postface », in Claude Lanzmann, *Sobibor 14 octobre 1943, 16 h*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « récit », 2001, p. 59.

²⁶ *Ibid.*, p. 61, 63.

²⁷ Entretien avec Jean Douchet, présenté en bonus de l'édition DVD.