

Introduction

Qu'est-ce que la mort de Claude Lanzmann (1925-2018) fait à *Shoah*? Comment ce décès transforme-t-il notre manière de voir le film, d'en parler et de vivre avec lui? Qu'adviert-il après la disparition de cet homme d'une cinquantaine d'années que le documentaire représente arpantant les lieux du génocide des Juifs d'Europe en Allemagne, en Pologne, à Corfou, aux États-Unis et en Israël, pour y sentir le froid à Auschwitz-Birkenau ou entendre le vent dans les arbres à Treblinka, pour filmer et faire parler des Juifs persécutés, des témoins polonais et des persécuteurs¹? Que se passe-t-il quand meurt ce témoin secondaire et insubstituable, qui incarne pour nous la démarche cinématographique de *Shoah*? Que se produit-il quand un auteur qui n'a cessé, depuis 1985, d'accompagner son film par ses déclarations dans l'espace public n'est plus? En somme, qu'est-ce que *Shoah*, après Lanzmann?

Ces questions apparemment étranges d'ordre historique, esthétique et épistémologique interrogent les effets de la mort d'un réalisateur sur son propre film. Ce problème apparemment banal prend, dans le cas de *Shoah*, un tour particulier, puisque la démarche cinématographique de Lanzmann a consisté à incarner l'invisible, à incorporer l'effacement d'une destruction, à ressusciter la hantise d'une absence². Avec *Shoah*, le spectateur fait désormais l'épreuve de la re-présentation de cette absence redoublée. En faisant revivre aux témoins leur passé au plus près du processus de mise à mort, Lanzmann se faisait le témoin des témoins³. Tous les dispositifs filmiques de *Shoah*, les mises en scène testimoniales élaborées, le *reenactment*⁴, le « travelling infini⁵ » sur les lieux, l'usage du zoom codifié, l'inclusion de la parole des traductrices, les répétitions volontairement conservées au montage ou encore l'insistance sur les sensations ordinaires... Tous ces gestes créatifs visaient à rendre concret et à nous faire réaliser ce qu'a été le génocide des Juifs d'Europe. Alors que nous serions entrés, avec la disparition des derniers témoins, dans ce que Marianne Hirsch a appelé un moment « postmémoriel⁶ », celui qui assurait à l'image une forme de médiation ou de continuité entre l'époque

du génocide, l'époque de tournage et le moment du visionnage n'est plus ; et son absence ajoute une distance à la distance.

On pourrait bien sûr penser que l'œuvre demeure et qu'elle reste inchangée. Il est vrai que son point de vue sur la conception du film a été maintes fois présenté, avant d'être fixé dans *Le Lièvre de Patagonie*, ses mémoires publiées en 2009 et repris récemment par Guillaume Ribot dans son film *Je n'avais que le néant – « Shoah » par Lanzmann* (2025). Cependant, si l'on considère que les œuvres cinématographiques sont toujours appréhendées par les spectateurs à partir de leurs propres contextes historiques, alors la mort de Lanzmann produit un redoublement de la logique de l'absence, de la mort et de la trace. Sa disparition peut dès lors faire l'objet de deux interprétations diamétralement opposées, ou plutôt de l'entrelacs ambigu des deux interprétations suivantes : d'un côté, l'absence de Lanzmann dans le monde fragilise la démarche d'incarnation qu'il poursuit dans *Shoah* ; de l'autre, la mort de Lanzmann intensifie, redouble ou complexifie notre visionnage, et vient désormais ajouter une autre dimension de sens au film⁷.

Ces considérations ouvrent de nouveaux questionnements portant sur l'expérience cinématographique que constitue le visionnage de *Shoah*. Elles nous poussent à nous interroger sur les formes institutionnelles, mémorielles, scientifiques et patrimoniales que prennent la réception et la transmission de ce film. La disparition de Lanzmann ouvre, en effet, la possibilité d'entendre d'autres récits portant sur le film, émanant de personnes qui lui étaient proches, d'acteurs du processus de réalisation (monteuse, traductrice, directeur de la photographie, ingénieur du son, etc.)⁸, de chercheurs ou de formateurs.

En janvier 2020, Emmanuel avait organisé une journée d'étude à l'École normale supérieure de Paris qui réunissait des proches de Lanzmann, d'anciens collaborateurs et des enseignants-chercheurs. Cet événement marqua le début de la réflexion qui mène à cet ouvrage collectif. En mai 2023, le film était inscrit au registre de la Mémoire du monde de l'Unesco. À l'automne 2023, une grande rétrospective consacrée à l'œuvre cinématographique de Lanzmann se tenait à la Bibliothèque publique d'information du centre Pompidou⁹. Au même moment, un nouvel ouvrage collectif identifiait « le moment Lanzmann » à *Shoah* et à un « événement originaire¹⁰ ».

Shoah continue d'être régulièrement cité dans les discours publics et les travaux portant sur l'antisémitisme contemporain, le conflit israélo-palestinien et les représentations visuelles du génocide, notamment parce que le mot est devenu le terme privilégié pour désigner en France le génocide des Juifs d'Europe. Cela a notamment été le cas, début 2024, au moment de la sortie en salle du film de fiction de



Fig. 1 : Claude Lanzmann et Michael Podchlebnik lors du tournage de *Shoah*.

Image créée par Claude Lanzmann. Utilisée avec la permission du Musée du Mémorial de l'Holocauste aux États-Unis et à Yad Vashem, l'Autorité pour la commémoration des martyrs et des héros de l'Holocauste à Jérusalem.

Jonathan Glazer, *La Zone d'intérêt*, qui raconte le quotidien de la famille du commandant du complexe concentrationnaire et de mise à mort d'Auschwitz-Birkenau, Rudolf Höss.

Pour tenter d'analyser cet après-Lanzmann, il convenait de revenir à *Shoah*, à la manière dont le film a été tourné, monté et reçu, de revenir aussi aux débats qu'il a fait naître, aux recherches qu'il suscite encore et aux usages artistiques, mémoriels et pédagogiques qui en sont faits aujourd'hui.

Le premier visionnage

Depuis sa première diffusion publique fin avril 1985, des millions de personnes ont visionné *Shoah* pour la première fois. Aller voir le film en salle, le découvrir sur le petit écran, le consulter sur son ordinateur ou sur sa tablette impose, dans tous les cas, de suspendre pendant plus de neuf heures le déroulement de sa vie quotidienne.

C'est d'abord faire l'expérience d'un choc : celui d'entendre des Juifs persécutés (principalement des membres des Sonderkommandos), des persécuteurs travaillant dans les centres de mise à mort et des témoins polonais vivant près de ces lieux raconter à la première personne du singulier ce qu'ils ont été amenés ou forcés à faire ou voir aux abords des chambres à gaz entre décembre 1941 et janvier 1945. Ce choc est notamment lié au fait que le film porte presque exclusivement sur le moment de la mise à mort et ses conditions pratiques d'exécution. Il n'est ainsi pas question de présenter l'ensemble des mesures mises en place par les nazis depuis leur prise de pouvoir en 1933¹¹, ni le déroulement de la Seconde Guerre mondiale¹². Sans mise en contexte ou en perspective, le spectateur est directement confronté au comment de l'extermination. Au-delà des mots qui expriment tantôt l'empathie et une douleur incommensurable, tantôt le mensonge et le déni, il est absolument nécessaire de se laisser affecter par le choix des lieux de tournage et par la présence des corps des témoins, de suivre leurs gestes, d'écouter leur respiration parfois difficile et d'accorder une attention particulière aux moments où leur capacité à raconter se brise face à une impossibilité à nommer ce qui a été vécu. Songeons en particulier au silence et aux larmes de Simon Srebnik, Michael Podchlebnik, Filip Müller et Jan Karski.

Au-delà du choc, le film invite à prendre position. Si chacun des protagonistes s'exprime pour dire ce qu'il ressent, les points de vue coprésents dans le film sont radicalement différents et, le plus souvent, irréconciliables. Par ailleurs, les témoignages ne prennent jamais la forme de récits de vie relevant du domaine de l'histoire orale filmée, puisque les questions qui leur sont posées par Lanzmann orientent toujours leurs propos vers celles et ceux qui ne sont plus là, vers les hommes, les femmes et les enfants juifs tués de manière systématique pendant le génocide. *Shoah* peut ainsi être interprété comme un lieu de mémoire tout entier, un mémorial pour celles et ceux qui n'ont pas survécu.

On sort de ce premier visionnage le plus souvent bouleversé et ébranlé, toujours profondément changé. L'expérience aura été aussi physique et sensorielle qu'intellectuelle. Autrement dit, si ce documentaire transmet beaucoup d'informations factuelles et de nombreuses clés de compréhensions aux spectateurs qui

découvrent parfois à cette occasion la singularité du génocide des Juifs, ce n'est certainement pas là l'essentiel. L'originalité du film repose sur sa forme cinématographique et le mode d'adresse singulier qu'il construit. Il demande d'accepter d'entrer dans une temporalité qui lui est propre.

Dans *Shoah*, la narration n'est ni linéaire, ni illustrée par des documents d'archives, ni guidée par une voix off surplombante, comme c'est le cas dans de nombreux documentaires portant sur la Seconde Guerre mondiale¹³. La narration est construite autour de la mémoire vive des témoins, de l'élaboration de cercles thématiques et des sujets de questionnement de Lanzmann (entre autres, le rapport à l'Est, au froid et aux premières fois) qui s'entrecroisent continuellement. Cette mise en récit désoriente plus qu'elle n'explique des sujets aux contours clairement délimités. Le film exige ainsi du spectateur qu'il produise un effort constant pour se situer face à ce qu'il voit et ce qu'il entend.

À ce titre, nous publions dans cet ouvrage deux textes qui reviennent respectivement sur les dispositifs filmiques mis en place par l'équipe du film pour transmettre les récits des acteurs de l'histoire (Martin Goutte) et sur la musicalité du film et la puissance évocatrice des sons (Ophir Levy). Le visionnage n'est pas seulement l'occasion d'une prise de conscience politique ou d'un devoir de mémoire, mais aussi celle d'une déflagration intérieure et d'une remise en question, au présent, de l'existence réelle des conditions nécessaires au vivre ensemble. Il confronte en effet les spectateurs aux limites de ce que l'humanité a pu produire et de ce qu'ils sont capables d'imaginer. Il n'est donc pas seulement question des conditions du génocide des Juifs d'Europe par les nazis dans les chambres à gaz des centres de mise à mort en Pologne entre décembre 1941 et janvier 1945¹⁴. Le documentaire n'a pas uniquement le passé pour objet. *Shoah* a aussi à voir avec la présence du génocide dans la mémoire partagée de celles et ceux qui s'expriment devant la caméra de Lanzmann et dans la vie sociale de celles et ceux qui le visionnent. Il est toujours question de (re)vivre au présent des événements traumatisants.

Les vues tournées sur les lieux à la fin des années 1970, qui accompagnent les témoignages tout au long du film, renforcent cette impression. Elles donnent à voir, pour la plupart, des ruines ou des lieux dans lesquels la nature a péniblement repris ses droits¹⁵. C'est précisément cette absence relative de traces matérielles couplée à la subsistance précaire de traces mémorielles que le film réussit à mettre en scène. L'objectif n'est jamais de donner à comprendre les conditions de possibilité du génocide, mais de permettre de toucher du doigt son caractère ontologiquement incompréhensible (au-delà de toute forme de compréhension rationnelle) et radicalement unique (au-delà de toute forme de comparaison avec d'autres phénomènes

historiques). Face à la volonté déterminée des chercheurs en sciences humaines et sociales de comprendre et d'adopter une démarche comparative¹⁶, Lanzmann revenait ainsi souvent à l'idée que, pour lui, « ici, il n'y a pas de pourquoi¹⁷ ».

Réception, références et débats

L'expérience du premier visionnage de *Shoah* est certes l'acte fondateur d'un rapport renouvelé au génocide des Juifs, vécu chaque année par des centaines de milliers de personnes à travers le monde¹⁸. Et pourtant, il est tout à fait essentiel d'historiciser le film : au-delà de l'expérience spectatorielle, le caractère de référence partagée qu'à *Shoah* s'explique aussi par la place qu'il occupe dans l'espace public, près de quarante ans après sa sortie en salle. En plus de la valeur esthétique indéniable de *Shoah*, cette présence médiatique constitue un objet d'étude en soi, digne d'intérêt pour les chercheurs qui s'intéressent aux relations entre histoire, mémoire et cinéma¹⁹.

On ne peut ici revenir en détail sur la place que le film occupe dans l'histoire du cinéma, ni sur chacun des débats dont il a fait l'objet²⁰. Indiquons simplement que *Shoah* est souvent comparé au court métrage d'Alain Resnais *Nuit et Brouillard* (1956), que ce soit pour les rapprocher parce qu'ils auraient tous deux joué un rôle important dans l'histoire du cinéma portant sur les camps nazis, ou pour les opposer parce que seul Lanzmann aurait pleinement saisi la spécificité du génocide des Juifs²¹. *Shoah* est aussi régulièrement comparé au *Chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls qui avait, dès la fin des années 1960, opté pour un style de réalisation caractéristique du cinéma direct afin de confronter les Français à leur passé collaborationniste (cette dernière dimension étant absente de *Shoah*). Pour autant, à quelques exceptions près²², la majorité des travaux en français portant sur *Shoah* insistent surtout sur sa singularité – il est « l'objet du siècle²³ » – ou préfèrent le comparer à des films de fiction d'auteur²⁴.

S'agissant des débats, la représentation de l'antisémitisme des Polonais dans le film a fait l'objet de discussions dès 1985 – le premier dossier consacré au film dans *Libération* porte sur ce sujet²⁵ – jusqu'à des travaux récents de chercheurs polonais qui critiquent le traitement de la langue polonaise dans le film comme relevant d'une forme de méconnaissance²⁶. Le film a aussi constitué un formidable contre-feu face aux propos des négationnistes qui remettaient en cause jusqu'à l'existence des chambres à gaz et la réalité du génocide. L'historien Pierre Vidal-Naquet affirmait à ce titre que le film de Lanzmann était, avec les écrits d'Elie

Wiesel et les recherches de Raul Hilberg, la troisième plus importante production de connaissance au sujet du génocide²⁷. C'est d'ailleurs l'extrait dans lequel Franz Suchomel, un sous-officier de la SS, explique – avec une certaine fierté – que 12 000 à 15 000 Juifs étaient tués chaque jour à Treblinka qui a été le plus repris à la télévision lors de la sortie du film en salle.

Il faut également souligner que, pour reprendre la terminologie du réalisateur, *Shoah* constitue un « acte radical de nomination²⁸ ». En France, c'est à la suite de la diffusion du film que le terme « *Shoah* » a été de plus en plus largement utilisé pour nommer le génocide des Juifs d'Europe. Le terme a d'abord été repris dans les médias généralistes (presse, radio, télévision), puis de manière plus générale par le grand public. Tandis que ce mot était déjà en usage en Israël depuis la fin de la guerre, c'est le terme d'« *Holocauste* » qui s'est imposé dans le monde anglophone, notamment aux États-Unis, tout comme chez les francophones au Canada, où le film a eu un rôle moins important dans l'espace public. Dans le cadre de cet ouvrage, nous utiliserons l'expression « génocide des Juifs » pour désigner l'ensemble du phénomène historique et conserverons l'usage du terme « *Shoah* » en italique uniquement quand il est question du film²⁹.

Au-delà de la question terminologique, *Shoah* a surtout favorisé au milieu des années 1980 une prise de conscience collective de la spécificité du génocide qui restait alors encore difficile à distinguer des autres massacres perpétrés pendant la même période. Le discours d'accompagnement de Lanzmann a joué un rôle central dans cette prise de conscience dans la société française : il ne s'est d'ailleurs pas limité, comme c'est souvent le cas dans le cinéma tant documentaire que de fiction, aux temps de sa sortie (1985) et de sa première diffusion à la télévision (1987). Les questions auxquelles Lanzmann répondait après les projections du film, les entretiens qu'il accordait, les émissions radiophoniques et télévisées auxquelles il participait, les textes qu'il publiait ont constitué autant d'occasions de revenir non seulement sur la valeur cinématographique de son travail, mais aussi de parler du génocide lui-même dans l'espace public. Ces deux dimensions étaient inséparables dans son discours. Il est aussi à noter que la réalisation d'une série d'autres films à partir des entretiens initialement réalisés pour *Shoah* avec Maurice Rossel, Yehuda Lerner, Jan Karski, Benjamin Murmelstein, Ruth Elias, Paula Biren, Ada Lichtman et Hanna Marton a constitué autant de manières d'approfondir le projet qui aboutit à *Shoah*³⁰.

Toutefois, les films et le discours d'accompagnement du réalisateur n'expliquent pas à eux seuls la présence de *Shoah* dans l'espace public français quarante ans après sa sortie en salle. Il faut souligner la fortune critique que ce dernier a connue et le

rôle de celles et ceux qui ont pris le relais de la parole de Lanzmann pour faire du film une référence : critiques de cinéma et critiques littéraires, mais aussi journalistes, éditorialistes et chercheurs en sciences humaines et sociales (philosophes, psychologues, sociologues, historiens, historiens de l'art, anthropologues, etc.). Le discours autour de *Shoah* ne s'est en effet jamais limité aux seules études cinématographiques. Le film a été l'objet de travaux relevant d'une pluralité d'auteurs provenant de milieux très différents qui ont tous éprouvé l'envie ou le besoin d'écrire à propos de *Shoah* bien souvent plusieurs années après la sortie du film.

En France, la sortie du film s'inscrit pleinement dans le « moment-mémoire » (1984-1987), une période où le rôle des acteurs de l'histoire et des mémoires des groupes sociaux, culturels et religieux s'impose avec une acuité renouvelée³¹. La diffusion du film accompagne aussi une prise de conscience, de la part des chercheurs travaillant sur le temps présent, de l'importance de l'histoire orale et de la nécessité d'accorder une place centrale à la parole de celles et ceux qui ont vécu les faits passés. La période est enfin marquée par une réflexion sur les modalités de l'écriture de l'histoire. Les enjeux de la narrativité sont en effet considérés à nouveaux frais et le rôle des films comme vecteurs de mémoire et supports pour des récits historiens est pris au sérieux. Cette reconnaissance institutionnelle favorise le passage du film dans le domaine scolaire où il a régulièrement été diffusé³². Nous publions ainsi le témoignage d'un professeur d'histoire, Tristan Rondeau, qui mobilise *Shoah* pour enseigner l'histoire du génocide au lycée.

Ces multiples appropriations ont conduit à transformer la perception du film dans l'espace public et, parfois, à l'éloigner du discours d'accompagnement de son réalisateur³³. En effet, Lanzmann insistait en 1985 sur le fait qu'il ne s'agissait ni d'un documentaire ni d'une fiction, et proposait alors l'expression de « fiction du réel ».

« 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 construction³⁴... »

Cette manière d'interpréter le film a, par la suite, été régulièrement reprise. Toutefois, on a aussi pu identifier le film à un documentaire. Chez les historiens, on retrouve souvent une interprétation du film qui rapproche la démarche de Lanzmann et celle de l'histoire orale filmée. De l'autre côté du spectre, dans la

presse cinéphile et les écrits d'ordre plus mémoriel, *Shoah* a régulièrement été considéré comme une œuvre d'art, de nombreux auteurs mobilisant le champ lexical du chef-d'œuvre³⁵.

Au-delà des personnes ayant pris position à ce sujet, il convient aussi de noter que des réalisateurs et réalisatrices ont cité le film de Lanzmann dans leurs propres œuvres. Ces références vont de films dont la forme cinématographique est entièrement basée sur celle de *Shoah*, comme *Belzec* de Guillaume Moscovitz (2005), à des mentions du titre dans des séries télévisées ayant des sujets complètement différents, comme *Sex and the City* ou *Gilmore Girls*. Entre ces deux extrêmes, on pourrait mentionner des dizaines d'autres cas tels que *Drancy Avenir* d'Arnaud des Pallières (1997), *S21, la machine de mort khmère rouge* de Rithy Panh (2003) ou *La Question humaine* de Nicolas Klotz (2007). Dans cet ouvrage, Ophir Levy revient sur la manière dont ces appropriations assumées participent du devenir référence du film *Shoah*. Rémy étudie quant à lui l'usage de rushes de l'entretien mené par Lanzmann avec John Pehle pour *Shoah* dans la série télévisée américaine diffusée sur PBS, *Les États-Unis face à l'Holocauste* de Ken Burns (2022).

Ces références ne se limitent pas au seul domaine de l'audiovisuel. Au-delà des critiques cinéphiles, des essais, des articles ou des travaux universitaires, des romans, des pièces de théâtre et des bandes dessinées font régulièrement référence à *Shoah*. On peut penser au roman *Jan Karski* de Yannick Haenel, qui avait fait polémique à sa sortie, ou à la pièce de théâtre tirée de ce dernier, *Jan Karski (mon nom est une fiction)* montée par Arthur Nauzyciel. La très grande majorité de ces références ont cependant lieu en dehors de toute intention polémique et participent plutôt, comme la plupart des films, au maintien du statut de référence partagée de *Shoah*. C'est le cas du livre de Jean Hatzfeld, *La Stratégie des antilopes*, et de la bande dessinée intitulée *Auschwitz* de Pascal Croci. C'est dans cet esprit que nous avons souhaité donner la parole à Véronique Timsit, qui revient sur la manière dont elle a porté à la scène *Un vivant qui passe* avec Nicolas Bouchaud et Éric Didry.

La présence du film dans l'espace public s'explique enfin par une série de polémiques portant sur les limites de la représentation³⁶. Lors de cette querelle des images (1994-2004), *Shoah* est comparé à des films tels que *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg (1993), *La vie est belle* de Roberto Benigni (1997), *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard (1998), *Route 181* de Michel Khleifi et Eyal Sivan (2004) ou encore aux choix effectués pour l'exposition de photographies *Mémoire des camps* de Clément Chéroux (2001). Les questions placées au cœur de ces débats sont tantôt celles des risques de transformer le génocide des Juifs en spectacle, tantôt

celles relatives à la pertinence de faire usage d'images contemporaines des faits pour le représenter. Pendant toute cette période, Lanzmann est un acteur central de ces débats, la tribune qu'il publie dans *Le Monde* du 3 mars 1994, soit au moment de la sortie du film de Spielberg, devenant l'objet autour duquel se formulent des prises de position contradictoires. « C'est le monde à l'envers », écrit-il notamment, voulant ainsi signifier que les spectateurs sont invités à s'identifier à un Allemand, Oskar Schindler, et non aux Juifs. Le réalisateur défend aussi l'idée d'un « interdit de la représentation », soit la nécessité de renoncer à toute forme de représentation réaliste de l'intérieur d'une chambre à gaz en fonctionnement, que ce soit dans le cadre d'une fiction ou par la diffusion d'une captation audiovisuelle contemporaine des faits (ce dernier document n'existant pas).

Par extension, cette prise de position a régulièrement été utilisée par d'autres acteurs de ces polémiques comme signifiant un interdit frappant toute forme de fiction ou tout usage d'images d'archives portant sur les centres de mise à mort de manière plus générale. Or, si les déclarations de Lanzmann ont régulièrement été discutées, voire critiquées avec véhémence³⁷, le film lui-même sortait de ces controverses comme une référence toujours plus centrale et indiscutable sur le sujet. *Shoah* est ainsi devenu l'étonnement à l'aune duquel toutes les nouvelles productions culturelles (films, romans, pièce de théâtre, bandes dessinées, etc.) portant sur le génocide sont mesurées³⁸. Nous ne reviendrons pas sur ces débats qui nous semblent désormais clos³⁹, nous refusant à publier des textes représentatifs de chacun des points de vue en présence entre 1994 et 2004. C'est que les travaux très favorables au point de vue de Lanzmann, comme celui de Shoshana Felman⁴⁰, ou très critiques à son égard, comme ceux de Georges Didi-Huberman ou Jacques Rancière, nous semblent assez connus⁴¹. Nous avons préféré traduire le chapitre « Claude Lanzmann and the Ring of Fire » de l'ouvrage *Fantasies of Witnessing* (2004) de Gary Weissman qui restait inédit en français. Dans ce dernier, l'auteur revient sur ladite « querelle des images » avant d'expliquer que les choix de réalisation effectués par Lanzmann relèvent aussi de la représentation, y compris pour ce qui est de l'intérieur d'une chambre à gaz. Ce texte nous semble permettre une compréhension plus fine des propos du réalisateur et offrir, dans le même temps, une prise de distance critique vis-à-vis de ceux-ci. Si ce type d'argumentation passant de la compréhension à la critique et inversement se trouve à la base de la plupart des travaux anglophones portant sur le film, il reste par contre assez rare quand il est question de *Shoah* en France – les textes publiés à son sujet demeurant le plus souvent d'ordre hagiographique.

Shoah dans le monde anglophone

Il nous a donc paru important de revenir sur certaines thématiques qui n'ont pas encore été abordées en France. Alors que les polémiques se multiplient en France au cours des années 1990, plusieurs prises de position critiques à l'égard du film sont publiées dans le milieu universitaire aux États-Unis. En 1993, Marianne Hirsch et Leo Spitzer font paraître un texte intitulé « Gendered Translations: Claude Lanzmann's *Shoah* » dans lequel ils font ressortir un déséquilibre dans le film entre la présence des protagonistes masculins et féminins⁴². Ils considèrent que les femmes sont maintenues à l'arrière-plan et que leurs courts témoignages portent uniquement sur la transmission d'émotions et non, comme dans le cas des hommes, sur celle d'actions ou de connaissances ayant pour objet le génocide des Juifs. Selon eux, l'ensemble du film concourt à marginaliser le point de vue des femmes en tant que témoins et, ce faisant, à proposer une vision déformée des faits passés. Si nous n'avons pas traduit ce texte important, nous considérons que le travail de Jennifer Cazenave publié ici s'inscrit dans la suite de cette approche en termes de genre en même temps qu'elle la renouvelle.

Par ailleurs, l'historien Dominick LaCapra publie en 1997 un très long article devenu classique dans la revue *Critical Inquiry*. Le point de départ du texte est le suivant : si le film pose des questions aux historiens, ceux-ci peuvent en retour poser des questions à *Shoah*. L'argumentation adopte un ton parfois assez vif pour évaluer les choix historiographiques opérés par l'équipe du film. LaCapra identifie ainsi certaines décisions de Lanzmann pour en contester la pertinence. Par ailleurs, adoptant un vocabulaire explicitement psychanalytique, l'historien considère que le réalisateur a mal maîtrisé sa distance à son sujet et qu'il s'est inconsidérément identifié aux victimes. L'objectif de cet article, qui s'inscrit explicitement dans les débats propres aux années 1990 portant sur le postmodernisme, est de penser le film en dehors de, voire contre, l'influence du discours d'accompagnement du réalisateur⁴³. Les apports de ce type de textes critiques à la compréhension du film sont depuis inclus dans la plupart des travaux des chercheurs publiant en anglais. À titre d'exemple, les deux textes de LaCapra et de Hirsch et Spitzer ont été inclus dans une anthrologie coordonnée par Stuart Liebman, par ailleurs très favorable au film⁴⁴.

La manière même dont Lanzmann pose ses questions a aussi fait l'objet de nombreux questionnements critiques. Geoffrey Hartman, cofondateur de la Yale Video Archive for Holocaust Testimonies, relève par exemple qu'il fait vivre aux Juifs persécutés une forme d'interrogatoire⁴⁵. De tels textes restent pourtant

absents de la quasi-totalité des bibliographies des articles paraissant en français. Voilà pourquoi nous avons voulu proposer une traduction du texte de LaCapra : aussi célèbre à l'étranger qu'il reste méconnu en France, il nous semblait urgent de le faire connaître aux lecteurs francophones, que ce soit pour reprendre son point de vue ou pour mieux s'en distancier.

Les archives du film

Les dernières questions, qui ont pris une importance centrale depuis quinze ans, concernent l'accès aux archives du film. Comme l'expliquent dans ce livre les deux archivistes responsables de sa conservation Lindsay Zarwell et Leslie Swift, cette collection a été achetée en 1996 auprès de Claude Lanzmann par le Musée du mémorial de l'Holocauste des États-Unis qui se trouve à Washington. L'ensemble de ces documents étaient auparavant stockés entre les studios LTC où s'était déroulé le montage et le domicile du réalisateur, visiblement dans des conditions de préservation assez délicates⁴⁶. Au terme d'un travail qui a débuté en 1997 avec l'arrivée des bobines et des bandes-son dans un conteneur de plus de deux tonnes, les rushes de tous les entretiens menés entre 1975 et le début des années 1980 ont été numérisées et sont aujourd'hui en libre accès sur le site Web de l'institution dans une version dans laquelle le son est synchrone⁴⁷. Cette collection comprend aussi des transcriptions d'époque des entretiens qui ont été numérisés et rendus accessibles. Ces sources sont particulièrement précieuses, car elles contiennent des inscriptions manuscrites faites par l'équipe du film pendant le montage. La collection rend donc possibles de nouvelles approches du film relevant de la démarche génétique, ainsi qu'une compréhension plus fine de la manière dont les tournages et le montage se sont passés.

Depuis une demi-douzaine d'années maintenant, de nombreux travaux, principalement parus en anglais, prennent appui sur ces sources, comme ceux de Sue Vice, Nicholas Chare et Dominic Williams ou encore ceux publiés par Erinn McGlothlin, Brad Prager et Markus Zisselsberg⁴⁸. Ces sources permettent de mieux comprendre les dispositifs filmiques mis en place par l'équipe du film, de retracer les choix effectués lors du montage, d'explorer l'ensemble des thématiques abordées lors des tournages, mais non retenues lors du montage et de percevoir ainsi plus finement le rôle de la technique⁴⁹. Outre la traduction d'un texte récent des archivistes Lindsay Zarwell et Leslie Swift qui ouvre l'ouvrage, les textes de Jennifer Cazenave et de Rémy portent précisément sur la question de l'usage des rushes et des archives.

Ces travaux invitent aussi à une réflexion plus poussée sur le devenir archives de *Shoah*. Ce film, longtemps considéré comme ayant été conçu contre les archives, est en effet lui-même entré aux archives. Il est aussi devenu un objet muséal : le Mémorial de la Shoah projette depuis des années un extrait du film dans son exposition permanente et, en Israël, l'espace muséal de la Maison des combattants du ghetto (*Beit Lohamei Hageta'ot*) présente plusieurs longs passages du film. Cette étape supplémentaire du processus de patrimonialisation du film nous semble encore largement à étudier.

Plan du livre

En construisant cet ouvrage, nous avons été amenés à faire plusieurs choix forts sur lesquels nous souhaitons nous expliquer. Tout d'abord, dans la première partie consacrée aux archives, nous avons décidé de publier quatre textes écrits par des auteurs ayant soutenu leur thèse en France dans les vingt dernières années : Martin Goutte (2008), Jennifer Cazenave (2011), Rémy Besson (2012) et Ophir Levy (2013). Le double objectif était de montrer la vitalité des recherches actuelles portant sur le film et d'insister sur le fait qu'une nouvelle génération de chercheurs en études cinématographiques et en histoire s'était emparée du film. Ces articles de recherche sont précédés, nous l'avons dit, par la traduction du texte écrit par Lindsay Zarwell et Leslie Swift, deux des archivistes qui ont travaillé pendant des années à la conservation et à la restauration des archives du film.

Il paraît aujourd'hui évident que porter une attention particulière aux archives du film permet de poursuivre et renouveler les réflexions déjà engagées au sujet de *Shoah* depuis de nombreuses années. Toutefois, la centralité acquise par l'approche génétique ne nous semble pas devoir se substituer à la présence des voix de celles et ceux qui ont pris part au processus de réalisation du film. Par conséquent, la deuxième partie réunit une série d'entretiens que nous avons menés avec Jimmy Glasberg (directeur de la photographie), Bernard Aubouy (ingénieur du son), Caroline Champetier (assistante opératrice), Francine Kaufmann (traductrice depuis l'hébreu) et Ziva Postec (monteuse)⁵⁰. Ce faisant, nous voulons éviter d'opposer, d'un côté, les archivistes et chercheurs travaillant sur les sources de manière critique et, de l'autre, les mémoires vives des acteurs du processus de réalisation. Il s'agit de joindre ces deux perspectives afin de faire ressortir tout à la fois la complémentarité et les différences entre les propos tenus par les uns et les autres. Notre principal souci est que les lecteurs de cet ouvrage puissent se faire

leur idée à propos du film en ayant un maximum de points de vue à leur disposition⁵¹. Il s'agit bien sûr d'un choix épistémologique fort : en leur donnant la parole et un espace égal à celui consacré aux textes des chercheurs, nous participons d'une démarche de génétique collective qui décentre l'œuvre de son seul rapport à un unique auteur-réalisateur. C'est une manière de faire découvrir les apports et réflexions de différents acteurs de la réalisation de *Shoah* sans jamais diminuer l'importance de Claude Lanzmann, dont chacun s'entend à dire, au bas mot, qu'il est *celui sans qui rien n'aurait été possible*.

Dans la troisième partie consacrée à la réception cinématographique du film, nous traduisons deux textes de Dominick LaCapra et Gary Weissmann, restés inédits en français. Cette décision nous permet de revisiter les débats autour de la querelle des images tout en proposant une perspective renouvelée et une vision moins hexagonale de la réception du film⁵². Ces textes parfois critiques sont, de notre point de vue, à interpréter comme autant de manières de plonger dans la complexité du film et de son visionnage. Nous avons choisi de conserver le terme « *Holocauste* » employé par ces auteurs pour marquer la spécificité de la réception anglophone de *Shoah*. Nous avons par ailleurs limité ce corpus de textes écrits par des chercheurs au strict minimum, pour mieux faire entendre une pluralité de voix et de positionnements.

La dernière partie s'ouvre à un autre type de réception que la critique cinématographique : les usages actuels, créatifs et pédagogiques, du film et de ses rushes. Nous voulions conclure en revenant à l'expérience de créateurs et enseignants pour qui le film de 1985 reste essentiel dans leur pratique. On y lira le texte de la réalisatrice québécoise Catherine Hébert, autrice d'un film sur le montage de *Shoah*, le retour d'expérience de Véronique Timsit qui a récemment adapté au théâtre *Un vivant qui passe* avec Nicolas Bouchaud et Éric Didry, ainsi que le témoignage de Tristan Rondeau, un professeur d'histoire qui présente *Shoah* et ses rushes à ses lycéens⁵³.

Cette structure apporte, en elle-même, une réponse à notre question de départ : comment parler de *Shoah* après Lanzmann ? Une solution, forcément partielle et imparfaite, reposant sur l'exposition d'une pluralité de pistes d'interprétation et d'hypothèses, une polyphonie qui n'est pas exempte de tensions voire de contradictions. Il nous semble en effet important, en dehors de tout esprit de polémique, de faire en sorte que le plus grand nombre de sensibilités puissent s'exprimer à propos de *Shoah*.

Notes

1. On reprend cette tripartition classique des protagonistes s'exprimant dans *Shoah*, tout en ne manquant pas de préciser ici que le résistant polonais Jan Karski, le chercheur Raul Hilberg et le procureur général Alfred Spiess prennent aussi la parole dans le film. De plus, notons que l'usage du terme « témoin » renvoie à celui de *bystanders* mobilisé par Hilberg.
2. Ces termes souvent utilisés par Lanzmann lui-même sont analysés dans MANIGLIER Patrice, « Lanzmann philosophe. Introduction au corps-*Shoah* », in Juliette SIMONT (dir.), *Claude Lanzmann. Un voyage dans le siècle*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2017, p. 59-133.
3. Voir ZEITLIN Froma I., « The Vicarious Witness: Belated Memory and Authorial Presence in recent Holocaust literature », *History & Memory*, vol. 10, n° 2, 1998, p. 5-42.
4. Sur cette notion qui n'a pas d'équivalent simple en français, voir *Intermédialités*, n° 28-29, « Refaire/rendoing », automne 2016/printemps 2017.
5. On reprend ici l'expression de CUAU Bernard, « Dans le cinéma, une langue étrangère », in Michel DEGUIN (dir.), *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 15.
6. HIRSCH Marianne, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.
7. C'est d'autant plus vrai si, comme l'affirme Patrice Maniglier, *Shoah* est une tentative de « saturer la perception et non pas rendre le vide sensible ». Voir MANIGLIER Patrice, « Lanzmann philosophe. Introduction au corps-*Shoah* », op. cit., p. 81.
8. Nous tenons à remercier l'Institut d'histoire du temps présent, et en particulier Christian Delage, pour son soutien dans la réalisation de ces entretiens.
9. À la même période sortait en salle le film *Spectateurs!* (2024) d'Arnaud Desplechin dans lequel intervient Shoshana Felman.
10. MOSCOVITZ Jean-Jacques (dir.), *Le moment Lanzmann : Shoah, événement originaire*, Paris, David Reinharc, 2023.
11. C'est, par exemple, l'objet du livre de HILBERG Raul, *La Destruction des Juifs d'Europe*, trad. André Charpentier, Pierre-Emmanuel Dauzat et Marie-France de Paloméra, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2006 (1961), 3 volumes.
12. Il est aussi à noter que le film *Shoah* ne couvre pas l'ensemble de ce qui est aujourd'hui considéré par les historiens comme étant le génocide. On pense notamment aux fusillades menées par les *Einsatzgruppen* ou encore aux marches de la mort.
13. Il est important de noter ici qu'une pluralité de dispositifs intermédiaires existe entre *Shoah* d'un côté et les films d'archives dits de flux. Sur ce point, lire, par exemple, MAECK Julie et STEINLE Matthias (dir.), *L'image d'archives : une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
14. Nous optons dans nos textes pour l'expression « centre de mise à mort » en lieu et place de celle de « camp d'extermination ». Longtemps en usage et utilisé par Lanzmann, l'expression nous semble – aujourd'hui – problématique. En effet, la vocation de ces centres – l'assassinat systématique et immédiat – entre en contradiction avec l'idée même de camp, compris comme un lieu de rassemblement et de stationnement. Voir BRUTTMANN Tal, « Un centre de mise à mort », in Auschwitz, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2015, p. 39-76.
15. Sur ce point, voir MARTY Éric, « Shoah. Image, nature, allégorie », *Les Temps Modernes*, vol. 696, n° 5, 2017, p. 43-55.
16. Cela revient notamment à se demander, comme le fait Paul RICŒUR, « comment accueillir l'extraordinaire avec les moyens ordinaires de la compréhension historique. [Comment] comprendre sans se disculper, sans se rendre complice de la fuite et de la dénégation », in « Devant l'inacceptable : le juge, l'historien, l'écrivain », *Philosophie*, n° 67, 2000, p. 7.
17. LANZMANN Claude, « Hier Ist Kein Warum », in Michel DEGUIN (dir.), *Au sujet de Shoah...*, op. cit., p. 279.
18. À titre d'exemple, notons que la dernière diffusion du film sur France 2 en janvier 2024 a réuni plus d'un million de spectateurs entre 21 h 15 et 23 h, puis environ 600 000 pour la suite de la soirée.
19. Pour une vision globale de ce champ d'étude, on renvoie à DE BAEQUE Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008 ; DELAGE Christian et GUIGUENO Vincent, *L'Histoire et le film*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2004 ; FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993 ; ou encore LINDEPERG Sylvie, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000.
20. Lire BESSON Rémy, *Shoah, une double référence ? Des faits au film, du film aux faits*, Paris, MfK Éditions, coll. « Les essais visuels », 2017.
21. Pour une historicisation du film de Resnais, lire DELAGE Christian et GUIGUENO Vincent, « Les contraintes d'une expérience collective : Nuit et Brouillard », in *L'Histoire et le film*, op. cit., p. 59-78 et LINDEPERG Sylvie, *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.
22. On pense notamment au travail de MAECK Julie, *Montrer la Shoah à la télévision. De 1960 à nos jours*, Paris, Nouveau monde, 2009.
23. WAJCMAN Gérard, *L'objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1999.
24. C'est parfois le cas dans FRODON Jean-Michel (dir.), *Le cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du xx^e siècle*, Paris, n° 5, 2017, p. 43-55.
25. Le 25 avril 1985, quatre pages sont consacrées à *Shoah*, Annette LEVY-WILLARD et Laurent JOFFRIN ont signé un long article, « *Shoah*, dix ans d'autopsie d'un génocide ».
26. Lire GLOWACKA Dorota, « Traduttore traditore, Claude Lanzmann's Polish Translations », in ERINN McGLOTHLIN, BRAD PRAGER et MARKUS ZISSELSBERG (dir.), *The Construction of Testimony. Claude Lanzmann's Shoah and Its Outtakes*, Detroit, Wayne State University Press, 2020, p. 141-174 et le numéro consacré au thème

« Translation and Memory » (2019) de la revue en ligne polonaise *Przekładaniec*.

27.

VIDAL-NAQUET Pierre, « Qui sont les assassins de la mémoire ? (1992) », in *Les assassins de la mémoire. « Un Eichmann de papier » et autres essais sur le révisionnisme*, Paris, La Découverte, 2005, p. 187-208.

28.

LANZMANN Claude, « Ce mot de Shoah », *Le Monde*, 25 février 2005. Pour une approche réflexive sur le sujet, lire BESSON Rémy, « Parler de Shoah/Shoah : histoire d'un usage culturel et politique (1985-2015) », *Seachange*, vol. 6, 2015, p. 93-110.

29.

Quand des exceptions à ce principe sont effectuées, nous les expliquons en note.

30.

Il s'agit respectivement d'*Un vivant qui passe* (1997), Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures (2001), *Le Rapport Karski* (2010), *Le Dernier des injurés* (2013), *Les Quatre Sœurs* (2018).

31.

NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, t. III, vol. 3, « De l'emblème à l'archive », Paris, Gallimard, 1992, p. 1006.

32.

Soulignons à ce titre les travaux pionniers de Jean-François Forges et de Carles Torner, dont la thèse en science de l'éducation soutenue en 2001 à l'université Paris 8 s'intitulait, *Shoah, une pédagogie de la mémoire*.

33.

Pour une étude plus complète sur ce point, BESSON Rémy, « *Shoah*, documentaire, œuvre d'art et fiction du réel », in Alain KLEINBERGER et Philippe MESNARD (dir.), *La Shoah : théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Paris, Kimé, 2013, p. 337-355.

34.

FRODON Jean-Michel, « Entretien avec Claude Lanzmann », in Jean-Michel FRODON (dir.), *Le cinéma et la Shoah*, op. cit., p. 118 et 119.

35.

La première formulation de cette perception se trouve sous la plume de Simone DE BEAUVIOR qui termine son texte par la phrase nominale, « Un pur chef-d'œuvre », in « La mémoire de l'horreur », *Le Monde*, 29 avril 1985, texte reproduit dans *Shoah*, Paris, Gallimard, 1997, p. 14.

36.

Sur la notion de limites de la représentation, lire FRIEDLÄNDER Saul (dir.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

37.

À titre d'exemple de ces prises de position, ENZO TRAVERSO critique « le féttichisme du récit mémoiré, opposé à toute archive du réel, que défend inlassablement Claude Lanzmann, le réalisateur de *Shoah* », tout en insistant sur le fait qu'il s'agit d'un film extraordinaire » (TRAVERSO Enzo, *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 60). Voir aussi LOVY-VINCENT, *L'histoire infilmable : les camps d'extermination nazis à l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 154.

38.

Le terme « étalon » est utilisé par Jacques WALTER dans *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 136.

39.

Il est à ce titre important de souligner qu'il est désormais établi que « le génocide des Juifs d'Europe n'a jamais pas été représenté » pour reprendre la formule de Sarah FARMER dans « Going Visual: Holocaust Representation and Historical Method », *The American Historical Review*, vol. 115, n° 1, 2010, p. 115-122. À ce sujet, lire également LYON-CAEN Judith, « Le fait et sa destruction », *La Vie des idées*, 6 décembre 2023.

40.

Son article « À l'âge du témoignage : *Shoah* » a été traduit dès 1990 dans Michel DECUV (dir.), *Au sujet de Shoah...*, op. cit., p. 55-145.

41.

On pense notamment à DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004; RANCIÈRE Jacques, « S'il y a de l'irreprésentable », *Le Genre humain*, vol. 36, n° 1, 2001, p. 81-102. Ce numéro était dirigé par Jean-Luc NANCY, qui en a écrit l'introduction : « La représentation interdite », *Le Genre humain*, vol. 36, n° 1, 2001, p. 13-39.

42.

HIRSCH Marianne et SPITZER Leo, « Gendered Translation: Claude Lanzmann's *Shoah* », in MIRIAM COOKE et ANGELA WOOLLACOTT (dir.), *Gendering War Talk*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 3-39.

43.

La version du réalisateur a été fixée dans

ses mémoires, *Le Lièvre de Patagonie*, Paris, Gallimard, 2009.

44.

LIEBMAN Stuart (dir.), *Claude Lanzmann's Shoah. Key Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

45.

Voir HARTMAN Geoffrey et T. O'HARA Daniel (dir.), *The Geoffrey Hartman reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 372. Geoffrey Hartman fait usage de l'expression « pressured interrogation ».

46.

C'est à la suite d'une première discussion entre Lanzmann et l'historien et protagoniste de *Shoah* Raul Hilberg, qui s'est déroulée en 1994, que l'USHMM s'est porté acquéreur et que des moyens techniques et financiers importants ont été consacrés à sa restauration. On peut supposer que l'USHMM était l'institution la plus à même de mener cette mission à son terme, puisque c'est aussi en 1994 qu'a été créé à l'USHMM le Steven Spielberg Film and Video Archive qui était dotée de fonds importants. Il est à noter que la propriété de la collection est partagée avec Yad Vashem, mais que les supports physiques (pellicules, bandes-son, transcriptions) se trouvent à Washington. Pour une description plus développée de cette acquisition, lire CAZENAVE Jennifer, *An Archive of the Catastrophe. The Unused Footage of Claude Lanzmann's Shoah*, Albany, SUNY Press, 2019.

47.

Pour mémoire, le support original de l'image est une pellicule 16 mm et le son était enregistré sur des bobines 3/4 de pouce.

48.

VICE Sue, *Claude Lanzmann's Shoah Outtakes: Holocaust Rescue and Resistance*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2021, CHARE Nicholas et WILLIAMS Dominic, *The Auschwitz Sonderkommando. Testimonies, Histories, Representations*, Cham, Springer, 2019 et McGLOTHLIN Erin, PRAGER Brad et ZISSELSBERG Markuss (dir.), *The Construction of Testimony. Claude Lanzmann's Shoah and Its Outtakes*, op. cit.

49.

Sur ce dernier point, on renvoie à BESSON Rémy et DE MARI Alexia, « Repenser le rôle de la Paluche dans *Shoah* », in RICHARD BÉGIN, Thomas CARRIER-LAFLEUR et Gilles MOUËLIC (dir.), *Un cinéma en mouvement. Portabilité des appareils et formes filmiques*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2022, p. 141-158.

50.

Nous les remercions de nous avoir accordé ces entretiens qu'ils ont accepté de relire avec attention. Nous voulons également rendre un hommage tout particulier à Jimmy Glasberg et Bernard Aubouy, dont le rôle a été si essentiel dans les tournages de *Shoah*, et qui nous ont quittés avant la publication de ce livre

51.

À ce titre, nous regrettons que les deux principales assistantes de Lanzmann, Corinna

Coulmas et Irena Steinfeldt, n'aient pas souhaité prendre part à cet ouvrage.

52.

Nous tenons tout particulièrement à remercier les traductrices Myriam Ackermann-Sommer et Alice Lacoue-Labarthe qui ont travaillé avec nous à cet aspect de l'ouvrage. Nous remercions aussi les auteurs, Gary Weissman, Dominick LaCapra, Lindsay Zarwell et Leslie Swift, qui ont facilité ce processus de

publication, ainsi que les maisons d'édition qui ont autorisé ces traductions.

53.

Les créations sur lesquelles ils ont accepté de revenir se sont toutes déroulées après le décès de Lanzmann. Le film d'Hébert a été réalisé avant, mais a commencé à circuler en festival après son décès. La première a eu lieu à l'automne 2018. Il a été diffusé au Mémorial de la Shoah à Paris durant l'automne 2019.