

Morale de la fiction historique

À propos du film *Le fils de Saul* de László Nemes

par Judith Lyon-Caen

Depuis le *Shoah* de Claude Lanzmann, on croyait l’extermination des Juifs d’Europe irreprésentable au cinéma. *Le Fils de Saul* a remis en cause ce présupposé. Les partis pris esthétiques et narratifs de cette fiction posent pourtant problème.

Le *Fils de Saul*, du réalisateur hongrois László Nemes, a été récompensé par le Grand Prix du Jury au Festival de Cannes en 2015. Sa sortie en France a été accueillie chaleureusement : le film de Nemes, consacré aux Sonderkommandos d’Auschwitz – ces brigades de prisonniers juifs chargés de faire fonctionner les chambres à gaz et les fours crématoires – est bien vite apparu comme le seul à avoir su surmonter la difficulté de figurer l’horreur des camps sans sombrer dans le kitsch ou la reconstitution fallacieuse. Claude Lanzmann y voit l’anti-Liste de Schindler ; Georges Didi-Huberman salue l’œuvre dans une belle lettre au réalisateur, publiée fin 2015 sous le titre *Sortir du noir* ; la jeune revue *Mémoires en jeu* consacre au *Fils de Saul*, dans son numéro de décembre 2016, un long dossier justifié par le « pouvoir questionnant » de ce film, « peut-être le dernier film sur Auschwitz », en ce sens que « toutes les fictions qui pourront être filmées après Le Fils de Saul lui seront antérieures »¹.

Même si l’on sait combien l’histoire du cinéma en France se nourrit volontiers de sacres, d’anathèmes et de jugements définitifs, il faut faire retour aujourd’hui sur ce film, pour réfléchir, à distance de son couronnement, à ce qu’il nous raconte et à ce qu’il nous donne à voir : un conte tragique, pétri de références antiques et bibliques, d’une part ; un film historique, d’autre part, qui n’évade peut-être pas toutes les difficultés propres au genre.

¹ Introduction au dossier dirigé par Philippe Mesnard, *Mémoires en jeu*, n° 2, décembre 2016, p. 47-48.

Un conte tragique aux portes des chambres à gaz

László Nemes, co-scénariste du film avec l'universitaire et romancière française Clara Royer, a voulu écrire une histoire « simple » et « archaïque »² : à l'automne 1944, un prisonnier hongrois d'un Sonderkommando d'Auschwitz, Saul Ausländer, est pris d'une sorte de lubie – celle de sauver non pas un vivant, geste inenvisageable dans ce monde de destruction systématique, mais un mort. Saul veut arracher un mort à la crémation, à l'indistinction des cendres. Au départ, il y a une anomalie, un accroc, dans le processus de mise à mort : à la sortie de la chambre à gaz, un jeune garçon respire encore. Un officier allemand l'achève, et l'envoie en salle d'autopsie. C'est ce mort encore vivant, et bientôt vraiment mort, que Saul choisit pour son « fils ». C'est pour lui qu'il se met en quête d'un rabbin non seulement capable de dire la prière des morts, le kaddish, mais encore prêt à sortir le corps du bunker, creuser la terre et ensevelir le corps. Saul veut pour cet enfant une mort humaine, singulière, au pays de la mort industrielle. Rendre son humanité à la mort quand on est soi-même un rouage de la machine de mort : tel est le nœud narratif du *Fils de Saul*. C'est aussi le point de vue par lequel le spectateur entre à Birkenau et échappe à la reconstitution illusoire du centre de mise à mort. L'on ne verra, presque, que ce que Saul voit : un monde limité par l'habitude du travail du *Sonderkommando*, la volonté auto-protectrice de ne pas trop voir. Ce point de vue limité, qui a été décrit comme immersif, appuyé sur un dispositif technique (un angle de vue restreint, toujours à hauteur du personnage), laisse, selon les mots de Nemes, « l'horreur floue ou hors champ » – et c'est ce qui a valu au film d'être loué par Claude Lanzmann :

László Nemes a inventé quelque chose. Et a été assez habile pour ne pas essayer de représenter l'Holocauste. Il savait qu'il ne le pouvait ni ne le devait. Ce n'est pas un film sur l'Holocauste mais sur ce qu'était la vie dans les *Sonderkommandos*. [...] Ce que j'ai toujours voulu dire quand j'ai dit qu'il n'y avait pas de représentation possible de la Shoah, c'est qu'il n'est pas concevable de représenter la mort dans les chambres à gaz. Ici, ce n'est pas le cas. Le réalisateur s'intéresse à ces commandos spéciaux chargés de la tâche atroce de forcer d'autres Juifs à se dévêtir, à laisser leurs vêtements puis à entrer dans les chambres à gaz.³

Le fait de ne pas tout montrer, de laisser l'horreur hors champ, voilà ce qui fait que le film « ne représente pas » la Shoah: Lanzmann réitère l'interdit moral de la « représentation de l'Holocauste » (« il ne pouvait ni ne devait »), mais introduit un glissement, une restriction : « pas de représentation possible de la Shoah » signifie qu'« il n'est pas concevable de représenter la mort dans les chambres à gaz ». On pouvait donc rester sur le seuil, ou se tenir à la sortie.

² Entretien avec Antoine de Baecque pour le dossier de presse du film, disponible en ligne : <http://www.advitamdistribution.com/le-fils-de-saul/>

³ Entretien dans *Télérama*, 24 mai 2015 : <http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2015/claude-lanzmann-le-fils-de-saul-est-l-anti-liste-de-schindler,127045.php>

Telle est donc cette histoire archaïque. Un mort en sursis, comme tous les membres des *Sonderkommandos*, un mort-vivant au pays des morts, prend un enfant mort en charge pour lui trouver le repos d'une sépulture. Georges Didi-Huberman, dans *Sortir du noir*, a parlé d'Orphée aux enfers ; on pense aussi à Antigone et au cadavre de son frère Polynice, interdit de larmes et de sépulture par le cruel Créon. Les rabbins se dérobent, Saul ne trouve aucun homme prêt à le seconder dans cette entreprise insensée, littéralement. C'est alors la révolte du *Sonderkommando* d'Auschwitz-Birkenau, en octobre 1944, épisode bien réel : Saul fuit avec son cadavre à travers bois, il traverse la Vistule, manque de se noyer, perd l'enfant, est sauvé par un camarade, ce même homme pieux qui, au début de l'histoire, a refusé de lui prêter son aide autrement qu'en disant un simple kaddish. L'enfant-cadavre, emmaillotté dans son linceul, périt dans les eaux – c'est un Moïse inversé. Il n'y a pas de miracle. Et c'est encore un enfant, celui-ci tout droit sorti d'un conte d'Europe centrale, un enfant de clairière, blond et joufflu, en veste de velours, qui apparaît un instant avant l'exécution du groupe des fuyards rattrapés par leurs bourreaux : un clair enfant figure de vie, d'un autre monde, d'un autre temps, et que les dernières images du film renvoient à cet ailleurs, le monde de la forêt et des clairières polonaises, ce monde atrocement compromis avec la mort.

L'histoire racontée dans ce film est un conte, une fiction ; aucun récit ne l'atteste. Yakov Gabbai, un juif grec d'origine italienne, survivant du *Sonderkommando* d'Auschwitz-Birkenau, interrogé par l'historien israélien Gideon Kreif, a bien raconté avoir brûlé à part chaque membre de sa famille et chacune de ses connaissances de Grèce, réuni leurs cendres dans des boîtes portant le nom du défunt, la date de sa naissance et de sa mort, puis avoir enterré ces boîtes et dit un kaddish⁴. Le sauvetage du corps appartient à la fiction écrite par les scénaristes, comme la recherche du rabbin. C'est ici que Georges Didi-Huberman situe « l'argument de conte hassidique » sur un mode cruel et kafkaïen, où un homme qui veut mourir est condamné momentanément à survivre et rencontre trois rabbins, qui se dérobent (ou sont de faux rabbins).

Il y a pourtant un flottement dans la dimension juive de ce conte : la prescription religieuse juive insiste sur l'importance de la toilette rituelle, d'ailleurs esquissée d'un geste par Saul qui lave le corps de l'enfant, et sur la mise en terre avec prière. Pourtant, le rabbin n'étant pas un prêtre, sa présence n'est pas nécessaire à l'inhumation. La prière prime. Le rabbin cherché par Saul est sans doute, selon ses mots, une personne qui « sait ce qu'il faut faire », quelles paroles prononcer, mais sa présence n'est pas nécessaire comme celle d'un prêtre dans l'usage chrétien. Ce flottement – Saul cherche-t-il un « homme de foi » ou plutôt un intercesseur ? – a été souligné par certains critiques du film, notamment par la philosophe Catherine Perret dans la revue *Trafic*, qui identifie dans le film des « signifiants majeurs du divin christianisé : la figure du fils aux côtés du Père, la recherche du prêtre intercesseur »⁵. Et il est vrai que l'adoption d'un fils par un père, ce plan où Saul monte lentement les marches du

⁴ Témoignage évoqué dans le recueil *Des Voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau*, Paris, Calmann-Lévy, 2005 (rééd. Le Livre de Poche, 2006).

⁵ Catherine Perret, « Le kitsch mémoriel et ses enjeux. Le *Fils de Saul* de László Nemes », *Trafic*, n° 98, été 2016, p. 36-46.

bâtiment du crématorium avec le corps d'albâtre de l'enfant dans les bras, la recherche du rituel de passage, nous situent davantage du côté du christianisme que du judaïsme, qui d'ailleurs proscrit formellement le contact avec les cadavres. Peut-être cette dimension synchrétique était-elle nécessaire à la visibilité et la bonne réception du film : « archaïque », comme le déclare Nemes, ce geste de resacralisation de la mort au cœur de l'usine de mort est bien ce qui permet à tous de saisir ce qu'il en est de la déshumanisation. Il n'est d'ailleurs pas historiquement invraisemblable que bien des juifs déportés, face à cette apocalypse, aient eu recours à des gestes, des images, des attitudes puisant au répertoire chrétien dans lequel beaucoup d'entre eux étaient culturellement plongés. Et ce ne serait pas la première fois, dans l'histoire de la Shoah et de sa « réception », que l'universalisation chrétienne aurait porté ce message : que l'on pense à l'importance de l'investissement de François Mauriac dans la publication de la *Nuit* d'Elie Wiesel aux éditions de Minuit en 1958, ou encore de l'accueil mitigé des milieux juifs français au roman d'André Schwartz Bart, *Le Dernier des Justes*, en 1959, quand Jean-Marie Domenach, dans la revue *Esprit*, saluait dans le livre un immense roman de la « compassion », plus douloureux à lire pour un chrétien que pour un juif, un livre qui faisait de l'holocauste du peuple juif un « sacrifice universel ».

Une fiction en enfer

Tel est donc ce conte, archaïque et universel : l'histoire fictive d'un homme qui, à Auschwitz-Birkenau, en octobre 1944, veut enterrer un enfant mort en disant une prière. *Le Fils de Saul* est, de ce fait, un film *historique*, comme on parle de roman *historique* : il raconte une histoire fictive, sur fond de vérité historique (ce fond même, cet arrière-plan, qui est flouté). La vérité historique, dans un film, c'est l'exactitude de la reconstitution des espaces, des gestes : ici ce sont les circulations entre la rampe d'arrivée des convois, le bunker des chambres à gaz, les crématoriums, le block où est confiné le *Sonderkommando* à l'écart des autres détenus, avec son régime spécial, nourriture, boisson, les box avec des lits pour dormir, et du temps pour soi ; c'est l'espace du camp, de l'autre côté des espaces de mise à mort, le bâtiment du Kanada où l'on trie les vêtements et les affaires des déportés. Il y a donc une tension, si l'on peut dire, entre la parfaite exactitude de la reconstitution – reconstitution en tous points reconnaissable, identifiable – et le fait que les images soient floues. Car ces images, qui garantissent la qualité du film comme *film historique*, représentent bien quelque chose, même si ce quelque chose demeure flou. Pour le dire autrement, le flou est une *position*, esthétique et morale, de cinéaste, mais ne règle pas la question de la représentation de la Shoah à l'écran. Et puis il y a la bande-son du film qui, elle, n'est pas floue du tout, et qui accompagne de son extrême netteté le flou de l'image. Elle fait entendre les hurlements des condamnés à mort dans la chambre à gaz, les bruits des corps traînés sur le béton, le crépitement des crématoires et des bûchers, mais aussi, l'idiome babélien du camp (yiddish, allemand, hongrois, français...) et les bruits de la forêt toute proche, les chants d'oiseaux dans le matin. Toutes choses que le son peut bien représenter – en ce sens qu'il les *rend présentes*.

La vérité historique, c'est le fait que les scénaristes du film se soient méticuleusement appuyés sur les écrits laissés par les membres des *Sonderkommandos*, ces écrits retrouvés enterrés près des crématoires et retrouvés pour certains dès après la libération du camp, ainsi que sur les dépositions des rares survivants, dès 1945 et 1946, lors des premiers procès d'Auschwitz en Pologne. Ces écrits, réunis en français dans un volume intitulé *Des Voix sous la cendre* (2005), sont d'ailleurs ce qui a inspiré à Nemes, selon ses dires, l'idée de ce film. Ils constituent donc la source principale du *Fils de Saul* et ils sont évoqués au passage lorsque Saul menace l'un de ses camarades de dénoncer le lieu où il enterre ce qu'il écrit, et encore lorsque ce même camarade empêche Saul de creuser dans « son » lieu. Le motif fictionnel, l'histoire de Saul, laisse ainsi apparaître l'origine du savoir qui rend la reconstitution possible, ces écrits enterrés par les membres de *Sonderkommandos* pour que le monde sache, et qu'ils survivent à la mort certaine de leurs auteurs.

Chacun connaît les forces et les faiblesses du film historique : force de transmission de l'histoire, *history*, par le biais d'une histoire, *story*, d'un point de vue. Ici, l'on conviendra que l'histoire-*story* est heureusement assez avare en pathos, que le risque d'identification est nul. Force de transmission de l'histoire-*history* donc, par le biais d'une fiction recevable qui y est inscrite, mais limite de cette histoire aussi. Limite de tout film historique qui, à de rares exceptions près (qu'on pense aux *Camisards* de René Allio), efface la radicale altérité du passé. Cette limite est dans *Le Fils de Saul* souvent envisagée : les personnages demeurent opaques, leurs idiomes étrangers. Saul nous échappe : fou ou sage, il est au delà de nous. *Le Fils de Saul* reste, pourtant, un film de cinéma, et même un film de guerre – caméra à l'épaule, plans serrés, bougé des courses poursuites, suspense, éclat sonore des balles.

Certes Nemes ne surjoue pas l'illusion, et les reflets sur le verre de la caméra sont là pour nous rappeler qu'il ne s'agit que de cinéma. Toutefois, les décors restent des décors de cinéma, les lumières des lumières de cinéma, parfois merveilleusement ciselées, comme dans certains conciliabules entre détenus, la nuit ; les vêtements sont des costumes de cinéma, ils tombent bien, sans faux plis, le blanc n'est pas trop jaune, pas trop crasseux, pas trop tâché et l'éclairage produit des effets de camaïeu – gris, brun, ocre – dans la pénombre ou à la lueur des fosses enflammées. Et puis il y a ces acteurs, qui prêtent leurs visages et leurs corps émouvants, parfois troublants de virilité ou de féminité, aux personnages. Il y a les corps, donc, morts ou vivants, qui sont des corps de cinéma et produisent des images de cinéma, avec le trouble propre qu'elles impliquent. L'un des auteurs des manuscrits des *Sonderkommandos*, Zalmen Gradowski, a écrit son saisissement face aux corps « bouillonnants de vie » des jeunes gens dans la salle de déshabillage : « ces beaux corps séduisants, fleurissant de vie, traîneront à terre comme de répugnantes créatures, dans les souillures et les ordures, leur corps d'albâtre maculé (...) on la traînera, cette belle jeune fille que voici, sur le sol glacé et souillé⁶ ». Nous ne pouvons que lire ces mots dans la radicale altérité de l'expérience qu'ils capturent et transmettent – lire, et suspendre les images. Mais que se passe-t-il si ces mots font image,

⁶ Zalmen Gradowski, *Au cœur de l'enfer. Document écrit d'un Sonderkommando d'Auschwitz – 1944*, trad. du yiddish par Batia Baum, Paris, Kimé, coll. « Le sens de l'histoire », 2001, p. 86-87.

comme dans ce plan où l'on aperçoit, à gauche de Saul, les seins pleins d'une jeune femme, roidis et dressés dans la mort ? Il naît une image de cinéma, avec sa poignance, son inévitable trouble, ce qui est peut-être le contraire de la transmission.

On en revient à la question mille fois posée : peut-on, faut-il, faire des fictions historiques sur les camps, et comment les faire ? Avec ce risque, inhérent à toute fiction historique, au cinéma ou en littérature, fût-elle la mieux informée, la plus prudente, la plus méticuleuse : celle de fictionnaliser la vérité. L'histoire de Saul pose la question, essentielle, des gestes de résistance au cœur de l'usine de mort. Comment résister à la destruction certaine, comment lutter contre la déshumanisation ? La réponse, proprement tragique, de Saul, tient dans cette quête de sépulture individuelle au pays de la mort « en gros », selon le mot du poète du ghetto de Varsovie, *Władysław Szlengel*⁷. Elle est tragique, mais c'est une fiction : une fiction qui, certes, s'appuie sur des gestes proches évoqués dans les documents. Saul côtoie et s'oppose au *Schreiber* – l'écrivain, le secrétaire – du *kommando*, qui est aussi l'un des organisateurs de la révolte, cet homme qu'on ne voit jamais écrire, mais qui renvoie à la personne réelle de Zalmen Gradowski. C'est le propre des fictions historiques de mélanger le vrai et le fictif, de faire entrer d'Artagnan dans la chambre de la reine Anne d'Autriche pour lui rapporter les ferrets de diamant. Mais cela trouble, car s'il nous semble aujourd'hui de peu d'importance de fictionnaliser Anne d'Autriche, d'en faire non une lointaine reine de France du 17^e siècle mais une femme adultère, anxieuse et palpitante, en revanche il est indispensable que personne ne prenne jamais pour une fiction le fait que des hommes aient enterré les écrits qui sont nos seules sources sur le cœur de la machine de mort d'Auschwitz-Birkenau, des documents d'une extrême précision factuelle entrecoupés d'une intense réflexion morale sur ce qui eut lieu là, sur le destin de ces hommes, collaborateurs involontaires et eux-mêmes condamnés, de la mise à mort. Il est indispensable *que l'on ne prenne jamais pour une fiction* leur engagement dans l'écriture qui a été leur forme de résistance, leur témoignage à proprement parler. Il est indispensable que l'on ne prenne jamais pour une fiction les tourments moraux qui les ont tenaillés ; leur long compagnonnage avec la mort ; leur passage au delà de toute limite de l'humanité.

Voilà pourquoi *Le Fils de Saul* peut inquiéter. Non pas parce qu'il est une fiction cinématographique sur les *Sonderkommandos* mais parce que, malgré tout le discours qui l'accompagne, il ne fait pas ce que l'on dit, ni ce qu'il dit, qu'il fait ; et qu'il fait ce qu'il dit ne pas faire : il ne lève ni la question de la représentation, ni la question de l'usage de la fiction et du film historique, de ses limites, et de ce que nous pouvons faire de ces limites. Le cinéaste René Allio en 1972 avait raconté la révolte des Camisards, après la révocation de l'Édit de Nantes, à partir des mémoires de certains camisards : le film faisait entendre l'altérité de ces textes écrits dans une langue qui n'est plus la nôtre, mais, en les mettant en images et en sons, il assurait une nouvelle transmission de cet épisode de révolte et de répression. Le cinéma historique montrait ici ses sources sans en faire, silencieusement, des objets de fiction ;

⁷ Władysław Szlengel, *Ce que je lisais aux morts, poèmes du ghetto de Varsovie*, traduit du polonais par Jean-Yves Potel et Monika Prochniewicz, Belval, Circé, à paraître en 2017.

l'absence de fictionnalisation des sources assurait en quelque sorte leur transmission. *Le Fils de Saul* inquiète donc parce qu'il vient, comme fiction, effacer les sources à l'heure où nous ne pouvons plus, ne pourrons bientôt plus entendre, et faire entendre à nos enfants, la parole vive des survivants, à l'heure où la notion d'expérience « immersive » renvoie à l'univers du jeu vidéo, de la 3D et de la réalité augmentée. Aucun film ne pourra prétendre nous « immerger » là-bas : il ne suffit que de lire les manuscrits des *Sonderkommandos* pour le savoir, et faire de ce savoir la pierre de touche de tous nos gestes de figuration et de transmission, fût-ce par la fiction et les images.

Publié dans laviedesidees.fr, le 31 mars 2017.