

Tu n'as rien vu à Auschwitz

Le Fils de Saul de László Nemes

André Roy

Numéro 176, février–avril 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/80983ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Roy, A. (2016). Compte rendu de [Tu n'as rien vu à Auschwitz / *Le Fils de Saul* de László Nemes]. *24 images*, (176), 60–61.

Tu n'as rien vu à Auschwitz

par André Roy



Le génocide des Juifs par les nazis, ce qu'on appelle la Shoah, a marqué de son empreinte indélébile l'histoire du XX^e siècle. Comme tout événement historique tragique, le cinéma s'en est emparé. S'est donc posée très vite la question de la représentation par le cinéma de cet événement qui dépasse l'entendement et de ses effets sur le plan du savoir et de la connaissance. La problématique éthique, idéologique et politique de cette représentation n'a jamais cessé d'interpeller la société contemporaine depuis les pellicules tournées à la libération des camps. Les documentaires – on pense à *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais (1956) – ont été les premiers outils à transmettre la mémoire de la Shoah. Mais la fiction n'a pas été en reste dans la figuration de l'absolu de l'horreur. Cet absolu est intransmissible a fait savoir Claude Lanzmann dans son emportement critique contre *Schindler's List* de Steven Spielberg (1993). Celui-ci considère en effet que toute tentative de transmission de cette horreur est une transgression car elle abolit le caractère unique de l'Holocauste¹. Bref, le génocide est visuellement inexprimable, irréprésentable. En posant cet interdit, la position dogmatique de Lanzmann a probablement embrouillé, voir empêché, une réflexion plus poussée et approfondie sur les pouvoirs du cinéma, les émotions qu'il peut susciter et le processus d'identification sur lequel il se fonde. Et plus spécifiquement, elle a écarté une réflexion sur la mise en scène, soit l'organisation de l'espace et du temps dans la narration et la vision qui s'en dégage. Ce que confirment d'ailleurs la projection en France du *Fils de Saul* de László Nemes et son plébiscite par nombre d'intellectuels et de critiques.

Le concept de mise en scène a fondé « la politique des auteurs », mis de l'avant dans les années 1950 par les *Cahiers du cinéma* et, plus particulièrement, par Jacques Rivette dont la critique du film de l'Italien Gillo Pontecorvo, *Kapo* (1960), constitue le signe le plus évident de ce mouvement théorique. Rivette s'en prend à la mise en

scène du film, la mort devenant selon lui une « jolie chose filmée ». « Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il est difficile, lorsqu'on entreprend un film sur un tel sujet (les camps de concentration), de ne pas se poser certaines questions préalables ; mais tout se passe comme si, par incohérence, sottise ou lâcheté, Pontecorvo avait résolument négligé de se les poser », écrit Rivette. Le futur cinéaste prendra à témoin le spectateur pour le dernier passage du film qui relève selon lui de l'abjection : « Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva (N.D.L.R. : Emmanuelle Riva, actrice française) se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés ; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling-avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris². » En condamnant l'esthétisation de la mort de masse, cette phrase va déterminer et détermine encore le cinéma comme lieu éthique. Le travelling est affaire de morale, comme la morale est affaire de travelling, pour reprendre deux expressions empruntées respectivement à Jean-Luc Godard et Luc Moullet.

Le débat sur la représentation de la Shoah a de nouveau surgi avec la sortie du *Fils de Saul* du Hongrois László Nemes. L'œuvre nous amène à nous interroger sur ses procédés de représentation et, principalement, sur l'épreuve que constitue tout récit sur les camps d'extermination où se manifeste organiquement la question de l'éthique et de la morale. Quels sont les moyens que le cinéma met en œuvre pour rejoindre le spectateur, le toucher, soit l'ébranler ou le conforter dans son regard sur l'événement ? La Shoah est une opération d'anéantissement des corps, une opération doublée par une autre : celle d'abolir la mémoire même de cet anéantissement, ni aucun témoignage oral ou écrit des camps, ni aucune image ne devant subsister après, – soit l'effacement total des preuves. Que

doit être alors la représentation de la Shoah ? Comment se construit sa puissance symbolique ? Quelle place laisse-t-elle au spectateur ? Ouverte, affective ? Ou oppressive, aliénée ? Comment un film peut-il sauver la morale de l'obscénité et de la pornographie de l'extermination programmée des Juifs et de l'enfer des camps de la mort ? Possible ou impossible ? On peut affirmer que seule jusqu'à présent **La passagère** du Polonais Andrzej Munk (1963) a évité la normalisation, la spectacularisation de la Shoah.

Au cours d'une croisière à bord d'un transatlantique, Liza, Allemande accompagnée de son mari américain Walter, croit reconnaître en une passagère une ancienne détenue du camp de concentration où elle était gardienne. Perturbée, elle avoue alors à son mari son passé. C'est par les souvenirs de Liza qu'est transmise la mémoire du camp d'Auschwitz reconstitué de façon précise et distanciée. Rien n'y est équivoque, aucune complaisance dans la découverte de la souffrance et la recherche de valeurs morales encore existantes. Leçon d'humanité, **La passagère** est, selon Godard dans *Histoire(s) du cinéma*, l'unique témoignage polonais de ce que furent les camps d'extermination.

Alors, **Le fils de Saul** a-t-il résolu, pour sa part, les problèmes de représentation que soulève l'Holocauste ? Oui, si l'on en croit Claude Lanzmann qui a vu le film à Cannes, mais qui en a raté pourtant les 20 premières minutes. Pour sa défense du film, l'auteur de Shoah déclare que Nemes n'a pas tenté de représenter l'holocauste, soit la mort dans les chambres à gaz, mais seulement les expériences terrifiantes des Sonderkommandos hongrois. « **Le Fils de Saul** est l'anti-**Liste de Schindler** », ajoute-t-il³. Il n'a pas été le seul à faire dans le dithyrambe. Georges Didi-Huberman y est allé aussi de sa petite musique pour accompagner la sortie commerciale du film avec *Sortir du noir* (Les Éditions de Minuit, 2015). Le livre débute par ces mots qui nous clouent le bec : « Votre film, **Le Fils de Saul**, est un monstre. Un monstre nécessaire, cohérent, bénéfique, innocent. » Le philosophe souligne que « tout y est mouvements, en urgences, en passages de l'indistinct au distinct... maelström sonore... Enfin, cet enfer que vous montrez est coloré. » Cette zone noire qu'est le camp est donc colorée ! Ainsi béni par Lanzmann et Didi-Huberman, le film n'a plus à être décortiqué comme enjeu narratif et de mise en scène. Auréolé par le Prix du jury de Cannes, c'est donc un chef-d'œuvre qu'on nous somme d'applaudir.

Robert Daudelin sur le site de *24 images* a pertinemment souligné la maîtrise impressionnante de Nemes, étonnante même pour un premier film, en particulier dans la virtuosité des déplacements de la caméra, tout en se demandant si cette maîtrise ne décelait pas chez le réalisateur une autorité qui rend captif le spectateur ? Avec raison, peut-on dire avec Daudelin, quand on connaît cette affirmation du réalisateur hongrois à sa conférence de presse à Cannes : « On est dans son siège, en immersion. On vit l'expérience sans se poser de questions, et c'est ça qui est important. » Nous sommes en effet dans le spectaculaire, ne serait-ce que par l'organisation des sons si envahissante (dialogues, sommations, hurlements, tirs, etc.), si étourdissante même, qu'elle efface toute volonté de comprendre tant elle perturbe notre perception et empêche de rendre intelligibles le camp et ses horreurs. Dissolution du regard par les sons. La caméra collant à Saul Ausländer, le personnage

principal, désorienté également notre regard : Saul, son corps, son cou, son visage agissent comme écran, d'autant que tout autour de lui est souvent flouté. Nemes crée littéralement un vide autour du personnage. Le spectateur ne pourra dire qu'il a vu Auschwitz-Bikernau, le fond de scène, le fond d'écran devenant ici purement accessoire. Le réalisateur a beau accumuler les scènes comme s'il fallait tout voir et tout savoir sur ce camp de la mort, rien n'y fait. Nous sommes avec Saul dans une déambulation sensorielle, dans un labyrinthe dont on ne peut sortir et qui n'est pas s'en rappeler le suspense fabriqué par les émissions de télé-réalité ou les espaces virtuels des jeux vidéo ; Saul ne cesse durant 48 heures de courir, de bifurquer, de changer le but de sa marche (il veut aller ici, mais, interpellé, il doit aller ailleurs) ; sous les ordres des gardiens du camp et tout à sa recherche obstinée de donner une sépulture à « son » enfant, il ne peut penser, ni écouter ni voir. Un robot. Dans le mouvement perpétuel, dans les dédales du camp, intérieurs comme extérieurs, dans la confusion des actions et la répétition des gestes, il apparaît donc de marbre – étranger comme son nom allemand l'indique – mort, si l'on veut – et nous transmet sa perception tronquée de la réalité. Tout est hors de portée de sa conscience. Cela crée un épuisement autant de nos nerfs que de notre vision. Cela compose un sentiment d'étouffement, de claustrophobie, nous rendant abattus, comateux, c'est-à-dire manipulables. Comment alors peut-on recevoir cette expérience concentrationnaire si on ne nous donne rien pour la percevoir, si la transmission d'un savoir est réduite à un spectacle immersif occultant l'enjeu moral du récit ? Car : pourquoi et comment a eu lieu cette extermination ? Ces questions semblent bien laisser Nemes indifférent.

Conclusion : il n'y a donc rien à voir à Auschwitz ? **24**

1. « La représentation de la Shoah », *Train de vie*. Fiches pédagogiques de l'association Film et Culture. Voir Internet : <http://www.film-et-culture.org/trainvie/trainvieB.htm>.
2. *Les Cahiers du cinéma*, n° 120, 1961. On peut en savoir plus en consultant <http://www.lemonde.fr/culture/article/2006/08/03/kapo-les-ficelles-de-gillo-pontecorvo-pour-rendre-l-abjection-des-camps>.
3. <http://www.telereama.fr/festival-de-cannes/2015/claude-lanzmann-le-fils-de-saul-est-l-anti-liste-de-schindler,127045.php>.

Hongrie 2015. Int. : László Nemes. Scé. : László Nemes, Clara Royer. Ph. : Máttyás Erdély. Mont. : Mathieu Taponier. Son. : Tamás Zányi. Mus. : László Melis. Int. : Géza Röhrig, Sándor Zsótér, Marcin Czamik, Levente Molnar. 107 minutes. Dist. : Métropole Films.

