

Metula News Agency

[Page principale](#) [S'abonner/Se mettre à jour](#) [Votre abonnement](#) [Finances/pub](#) [A propos de la Ména](#)

"Le Fils de Saul" : un film qui dit l'horreur (info # 012311/15)

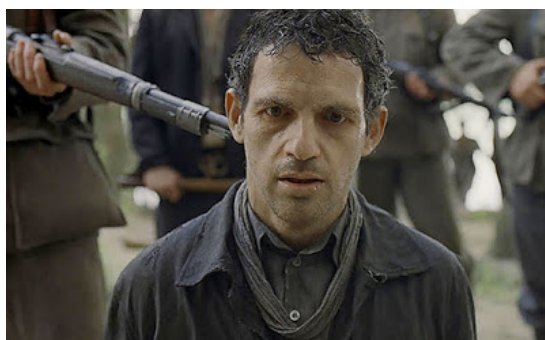


lundi, 23 novembre 2015

Par Llewellyn Brown

Le soir du vendredi 13 novembre, en sortant de ce film sur l'horreur des chambres à gaz nazies, c'était l'horrible réalité des massacres islamistes, en plein Paris, qui me fut annoncée. On pourrait appeler cela un "hasard objectif" : la représentation de la barbarie d'hier confrontée à celle d'aujourd'hui ; car sans être identiques, on sait que les deux courants se relayaient bien, à l'époque d'Amin Al-Husseini. La lâcheté des institutions françaises ne se laisse pas ignorer non plus : ayant essayé des refus, quand il a tenté d'obtenir des aides pour tourner son film en France, le réalisateur, László Nemes, dut se tourner vers la Hongrie, pays dont il est originaire.

Le Fils de Saul est un très grand film, dans lequel le réalisateur a réussi à faire œuvre de création, trouvant des moyens cinématographiques adéquats pour aborder cette question problématique entre toutes. Le synopsis se lit comme suit : « Octobre 1944, Auschwitz-Birkenau. Saul Ausländer est membre du Sonderkommando, ce groupe de prisonniers juifs isolé du reste du camp et forcé d'assister les nazis dans leur plan d'extermination. Il travaille dans l'un des crématoriums quand il découvre le cadavre d'un garçon dans les traits duquel il reconnaît son fils. Alors que le Sonderkommando prépare une révolte, il décide d'accomplir l'impossible : sauver le corps de l'enfant des flammes et lui offrir une véritable sépulture ».



Les dangers de la fictionnalisation cinématographique sont connus : une histoire construite comme une belle phrase, composée d'un début, d'un milieu et d'une fin, offre les ingrédients qui s'équilibrent entre eux – le Bon, le Méchant, victime, bourreau –, moments de brutalité, intermèdes de douceur. C'est une telle esthétique que Claude Lanzmann reprochait à *La Liste de Schindler* : dans ce film, Spielberg avait cherché à reconstituer les événements [1]. Bref, filer une fiction – où le médium filmique demeure foncièrement indifférent – ne fait que reconforter notre soif du sens, d'un ordre rassurant qui gouverne notre monde.

Dans *Le Fils de Saul*, cette dimension fictionnelle se trouve brisée : il est impossible de reconstituer du sens dans l'univers qui s'impose au spectateur. En effet, on assiste, dans ce film, à des morceaux inaboutis de scènes, et on entend des échanges réduits au minimum, sous la pression d'une violence omniprésente. Le cinéaste s'abstient de nous gratifier d'explications ou d'informations susceptibles de préciser le statut des actions en train de se dérouler. Le spectateur se trouve contraint de ficeler ensemble, comme il peut, les différents éléments composant l'éventuelle "histoire".

La version du film en 35 mm produit l'effet d'une image presque carrée, en sorte que son cadre paraît étroit et oppressant, notamment parce qu'il demeurerait empli par le visage de Saul (ou *Shaoul* : la prononciation hongroise rejoint celle de l'hébreu). En effet, tout au long du film, la caméra reste fixée sur ce visage buriné qui demeure de pierre, serti dans cet univers visant à l'abolition de toute humanité. Comme le dit fort justement le philosophe Daniel Bounoux, Saul a le visage « déjà marqué par la rigidité du cadavre ». En raison de ce centrage sur le visage du protagoniste, tous les événements sont abordés dans leur manière d'affecter ce dernier : sa figure, apparemment impassible, est le cadre à travers lequel le spectateur vit quelque chose de la réalité de la Shoah. Ce visage est ce que le spectateur est amené à scruter, à interroger : on y voit ce qui lamine le personnage, sans qu'il puisse en dire un mot. Le film en tire quelque chose de son caractère insupportable. Les pensées que Saul ne peut dire sont celles-là mêmes dont l'existence est déniée en lui, dans un univers où la parole est réduite au strict minimum, et porte le plus souvent sur l'indispensable pour survivre.

L'importance accordée au visage de Saul, et la profondeur du champ systématiquement réduite, empêchent que

[Login/Logout](#)

[Contacts](#)

[Forum](#)

Le commentaire

"Monsieur Sami El Soudi, par P Vallois",

Je consulte ce site depuis longtemps et je vois qu'il n'est pas trop vivace. Cela n'a guère d'importance. Les articles suffisent.

Sauf, à mes yeux, sur un point. C'est qu'il semble qu'aucun lecteur n'ait pris soin de vous marquer toute la considération, la haute estime, que dis-je, le bonheur que l'on éprouve à lire vos textes.

Vous êtes, je crois, la personne au monde qui fait le mieux comprendre ce qui se passe au Proche et Moyen-Orient.

Vos papiers depuis 2003 sont incomparables. Ils méritent d'être réunis et publiés. A tout le moins.

Merci infiniment."

Système préférentiel de paiement de l'abonnement :

par carte bancaire, auprès de la Royal Bank of Scotland, hautement sécurisé, en français, pour accéder presser [ici](#)

Nouveau :

En envoyant un email à info@menapress.com indiquant s'il s'agit d'un nouvel abonnement ou d'un renouvellement, en mentionnant impérativement tous les détails suivants :

A. Le type d'abonnement choisi (consulter la liste des différentes options à la page <http://www.menapress.com/paiements.php>).

le camp ne compose un univers qui servirait de support à une fiction : le spectateur ne peut se reposer sur une mise en contexte, sur le va-et-vient traditionnel entre le personnage et son milieu. Le cinéaste prive le spectateur du loisir de se détacher de l'espace qui enferme implacablement les personnages. Comme le commente avec exactitude Daniel Bounoux : « [...] pas de profondeur de champ, un flou persistant sur l'atrocité des corps-cadavres, pas de panoramique, de regard en plongée ni de ligne de fuite : la caméra colle aux œillères de Saul, et du même coup nous contamine, nous plonge dans son cauchemar ». Par conséquent aussi, la dimension obscène et voyeuriste – inhérente à l'image mouvante – se trouve certes marquée, mais aussitôt retirée : on discerne les cadavres nus que l'on traîne sur le sol, mais ceux-ci demeurent des formes floues, visibles dans les angles laissés vacants autour du visage du protagoniste. Un contre-exemple confirme la règle : la profondeur du champ est soudainement augmentée quand un officier SS interroge Saul, à la suite d'une dispute dans laquelle les deux prisonniers ont failli perdre la vie.

Par contraste avec ce choix d'une image au format restreint, c'est le son qui est envahissant, un effet intensifié tout particulièrement par la quadriphonie au cinéma Le Balzac. Dans le domaine visuel, les actions semblent être menées de manière ordonnée, quoiqu'elles soient brutales : l'usine de la mort traite des "pièces" (c'est bien le terme employé) dans une quantité en constante augmentation, et qui traduit l'obsession de rendement. En revanche, le chaos envahit par le biais du son, et noie le spectateur, portant toute la charge de la brutalité qui s'abat sur les personnages dans une confusion immaîtrisable : cris des bourreaux, hurlements des victimes, violents claquements de portes, vrombissement de moteurs... Le vacarme est un élément essentiel du caractère oppressant et inhumain de cet univers, et auquel aucun n'échappe. La clameur des victimes, leurs poignes qui cognent contre les portes métalliques dès qu'ils perçoivent le piège dans lequel ils sont pris, imposent au spectateur leur réalité terrifiante et atroce. Si, à y regarder de près, le film est parfaitement rythmé dans la succession de ses séquences, l'impression écrasante qui s'impose est celle d'un mouvement haletant, sans relâche. C'est par le biais du son que s'exprime la manière dont la violence du camp s'inscrit dans le corps des personnages.

Saul Ausländer fait partie de ceux qui sont chargés de faire déshabiller les nouveaux arrivés, de les pousser dans les chambres à gaz ; puis de ramasser les cadavres et d'en jeter les cendres dans la rivière ; sans compter les vêtements et les effets personnels qu'il faut transférer à l'entrepôt appelé "Kanada". Le film suit au plus près les détails du processus d'extermination. Or, ainsi que la dimension fictionnelle se trouve brisée de sorte à bannir toute suggestion de sens, le spectateur se trouve acculé à l'impossibilité pour quiconque d'émettre un jugement sur les personnages dans ce lieu où « il n'y a pas de pourquoi » [2], selon la phrase rapportée par Primo Levi. On voit que pour ces personnages, il n'existe aucun "bon choix". Le réalisateur refuse au spectateur toute possibilité d'adopter une position distanciée, dans la mesure exacte où celle-ci est refusée aux personnages. Tout ici est *impossible* : il n'existe aucune issue, aucune position de retrait ou de détachement. Dès lors, on ne peut juger ceux qui se trouvent obligés de collaborer avec leurs propres bourreaux. Loin de juger, on se demande comment ces hommes parviennent à vivre, après, avec cette inhumanité dans laquelle ils ont été plongés et qui les traverse de part en part.

La destruction de la fiction se confirme sur le plan du récit, où aucune action n'aboutit : tout effort, de la part des personnages, pour entreprendre une action, bascule inmanquablement, pour que sa réalisation soit annulée. On s'empare d'un appareil photographique pour transmettre des preuves de la barbarie : mais on photographie seulement de la fumée ; on ne voit pas l'appareil arriver à ses destinataires. Certes, le réalisateur s'appuie manifestement sur les photographies prises par Alberto Errera, et qui sont effectivement arrivées à destination ([ici](#)). Saul doit récupérer un paquet auprès des femmes, pour aider au soulèvement des prisonniers, mais il le perd, ayant déjà failli tomber dans le massacre d'un nouveau convoi de prisonniers. D'autres exemples : le rabbi qu'il croyait avoir trouvé pour dire le *Qaddish* sur son fils n'en était pas un... Ensuite, celui-ci, à qui Saul voulait donner un enterrement digne, finit emporté par les flots... Chaque acte des prisonniers représente un pari insensé où ils misent tout : contrairement au confort apporté par une fiction, le risque ici ne saurait jamais être mesuré.

Au fond, dans ce film, il s'agit d'un cinéma du *dire*, dans le sens où le dire permet de témoigner de l'impossibilité de transmettre. Le témoignage consiste à faire porter par la parole le rapport d'un sujet à l'insupportable. Il permet ainsi d'éviter le piège de la signification, d'un *sens* que l'interlocuteur malveillant pourrait congédier pour des motifs spécieux. En tant que tel, le dire porte son gage de vérité, pointant vers un réel que les mots ne pourraient jamais nommer. C'est ce pari qui fait l'importance cruciale du film *Shoah*. On peut entrer dans des discussions sans fin sur les "preuves", existantes ou non, de la *Shoah* – c'est ce qui alimente la jouissance des négationnistes –, on ne peut rien reprendre de l'autorité du dire. L'écrivain Gérard Wajcman souligne que les chambres à gaz sont les lieux retirés de toute visibilité : « L'absence comme pur produit industriel. Voilà où surgit l'objet inédit, absolument autre ». [3] En effet, les nazis cherchaient à intégrer la négation du crime au sein même de l'extermination. Or face à cette volonté de faire en sorte que l'horreur devienne invisible, Wajcman oppose le principe que les témoins, eux, « sont les lieux de l'impensable », et que « la Shoah n'a pas d'autre lieu que leurs yeux, leurs poumons, leurs mains, leurs oreilles et leur bouche » [4]. Le dire du témoin rejaillit alors sur le spectateur, qui ne peut se détacher de cette parole qui lui est adressée. Ainsi, dans le film *Shoah*, se crée « cette place de témoin que le film assigne à chacun » [5].

Dans *Le Fils de Saul*, cette part du dire se situe dans ces morceaux brisés, dans les fragments de scènes (même ce mot est sans doute inapproprié...), d'actions, d'échanges, qu'il est impossible de compléter. Le spectateur se trouve lui-même confronté à l'impossibilité de répondre à ce qui s'adresse, alors, à lui : de ce qui demeure à la charge de chacun. La brisure irrémédiable des actions et des paroles n'est pas anecdotique, puisqu'elle témoigne de la dimension d'impossible inhérente aux situations représentées. Par exemple, le commandant de la brigade des Sonderkommando qui doit nommer soixante-dix membres de son équipe qui, étant devenus "inutiles", seraient exécutés. Le spectateur doit s'avouer impuissant à décider ce qu'il faudrait faire.

C'est dans ce lieu sans issue qu'intervient le "récit" proprement dit. En vidant une chambre à gaz des cadavres, Saul trouve le corps d'un garçon qui paraît encore vivant. A travers une porte, il voit des nazis qui se penchent

B. Votre type de carte (Visa, Diners, Master Card etc.)

C. Le numéro de votre carte.

D. Le nom du détenteur de la carte tel que figurant sur celle-ci.

E. La date d'échéance de la carte (mois, année).

F. Le numéro de sécurité : les 3 derniers chiffres apparaissant au dos de la carte.

G. Votre adresse physique.

Nous vous enverrons une confirmation de la transaction et détruirons consciencieusement les informations que vous nous aurez transmises immédiatement ensuite.

Vous pouvez également adresser le montant net de vos abonnements,

par transfert bancaire, à :

MIZRAHI TEFAHOT BANK LTD.
SHDEROT TEL - HAI 77 STREET
BRANCH NO. : 487
KIRYAT SHMONA
SWIFT : MIZBILT
ACC : 448025
NAME : METULA NEWS AGENCY S.A
IBAN : IL 19 0204 8700 0000 0448 025

Les avantages de l'abonnement :

- Recevoir les dépêches par E-mail dès qu'elles sont publiées par la Ména
- Accéder à toutes les rubriques de ce site
- Accéder à tous les articles
- Accéder au forum
- Lire l'article tel que son auteur l'a écrit
- Obtenir le droit d'envoyer les articles à ses amis
- Accéder à la fonction d'impression
- Accéder à la Ména lors de ses déplacements
- Accéder aux articles anciens
- 30 jours gratuits, sans engagement
- Participer à l'essor de la Ména
- Participer à l'effort de ré-information

Nouvelles archives

- [novembre, 2015](#)

sur lui et, apparemment, l'achèvent. A partir de ce moment, Saul prend la décision de tout faire pour donner à l'enfant un enterrement, où un rabbi dirait le *Qaddish* [la prière des morts dans le judaïsme]. Cet enfant est le « fils de Saul » éponyme. Cependant, dans un décrochement de la vraisemblance, les autres personnages nient que celui-ci ait jamais été père. On doit conclure qu'ici, c'est le fils qui fait le père : Saul s'est constitué lui-même père à l'instant où il a décidé de prendre en charge le destin posthume de cet enfant brutalement assassiné. Cette mission qu'il s'est donnée opère une brèche dans cet univers qui n'admet aucune exception, qui abolit toute subjectivité, ravalant chacun au niveau du besoin et à l'utilitaire, dans l'effort de survivre. Ce choix se laisse comparer à ce que Jean-Claude Milner pointe dans un épisode, commenté par Benny Lévy, où Primo Levi décrit le vieux Kuhn en train de prier. Milner affirme que « l'épisode de Kuhn entache la nécessité » [6] accablante de *Lager*, qui vise à l'anéantissement de la singularité humaine, « il l'entame : il la troue ». Or vouloir enterrer un mort, au risque de sa vie, est un acte absolument injustifiable, sur le plan rationnel : c'est précisément en cherchant un rabbin que Saul perd le paquet qu'on lui avait confié, portant atteinte au projet de soulèvement des autres prisonniers.

- [octobre, 2015](#)
- [septembre, 2015](#)
- [août, 2015](#)
- [juillet, 2015](#)
- [juin, 2015](#)
- [mai, 2015](#)
- [avril, 2015](#)
- [mars, 2015](#)
- [février, 2015](#)
- [janvier, 2015](#)
- [décembre, 2014](#)

Archives jusqu'au :

10.2.2010

Un changement de ton intervient ici, en sorte que le film semble se dérouler sur un fil de rasoir : on voit Saul portant à l'épaule la dépouille du garçon enveloppée d'un sac, au milieu d'une bataille où ses camarades se révoltent contre les nazis. Autrement dit, Saul persiste à conduire son projet d'enterrement, au moment même où se déroule un combat à la mort. On se met à imaginer, pendant quelques instants, l'association comique avec le cercueil transporté à travers la campagne (le fameux comté de Yoknapatawpha), dans *Tandis que j'agonise*, de Faulkner, ou *Candide*, qui continue à clamer la devise « Tout est pour le mieux », de son maître Pangloss, alors que la civilisation entière s'écroule autour de lui. C'est dire qu'en l'absence d'une dimension de sens assurée par une logique de fiction, l'action menée par Saul est littéralement absurde. Seule la dimension du réel maintient tout le lestage subjectif de cette entreprise. Daniel Bournoux cite l'exemple d'Antigone s'obstinant à vouloir enterrer le traître Polynice. Lacan révèle que sa motivation est due à la singularité absolue qu'elle voit en son frère, et il prête ces mots à l'héroïne tragique : « Mon frère est ce qu'il est, et c'est parce qu'il est ce qu'il est, et qu'il n'y a que lui qui peut l'être, que je m'avance vers cette limite fatale » [7]. L'idée d'enterrement, maintenue par Saul envers et contre tout, consistait à maintenir le corps du garçon intact (sans autopsie) : donc, à préserver l'image et l'idée de l'humain.

1. Cité par Daniel Bournoux ([ici](#)).
2. « *Hier ist kein warum* » (Primo Levi, *Si c'est un homme* in *Œuvres*, Catherine Coquio éd., Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2005, p. 20)
3. Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998, p. 226.
4. Wajcman, *op. cit.*, p. 240. Il indique aussi l'importance que Lanzmann accordait au témoignage des Sonderkommandos, « parce que ces hommes furent les vivants les plus proches des chambres à gaz » (p. 245).
5. Wajcman, *op. cit.*, p. 242. On lira aussi, bien sûr, Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, *Homo sacer III*, Pierre Alferi trad., Paris, Rivages poche, « Petite bibliothèque », 2003.
6. Jean-Claude Milner, *La Puissance du détail : phrases célèbres et fragments en philosophie*. Paris, Grasset, « Figures », 2014, p. 188. On trouvera notre compte rendu de ce livre [ici](#).
7. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1986, p. 324.

La fin du film dessine un parallèle frappant avec certaines œuvres de Samuel Beckett. Dans quelques-unes de ses dernières pièces, une figure éclairée sur scène – qui a écouté des voix (*Cette fois*) ou qui s'est prêtée aux manipulations d'un metteur en scène (*Catastrophe*, dédié à Vaclav Havel) – à la toute fin ouvre les yeux et fait un sourire, ou bien simplement lève la tête. Ce moment étrange opère comme un point de ponctuation, dont le sens ne se laisse pas déterminer de manière univoque, mais qui se laisse interpréter comme une certaine forme de victoire. Dans un autre texte, intitulé *L'Image*, le narrateur se trouve plongé dans le noir ; il rampe dans la boue qui lui entre régulièrement dans la bouche. Le rythme de son débit est haletant, fait qui n'est pas sans faire écho à celui de notre film, tandis que la boue pourrait servir de lointaine métaphore de l'enfer du camp. Pourtant, le narrateur beckettien parvient à composer la description d'une scène idyllique. Celle-ci est éphémère, et le narrateur doit conclure, avec une certaine satisfaction : « c'est fini c'est fait ça s'éteint [...] je me rends compte que je souris encore [...] j'ai fait l'image ».

Or dans *Le Fils de Saul*, lors de leur tentative d'évasion à travers la forêt, les hommes tentent de reprendre leur souffle dans une cabane. A ce moment, Saul voit apparaître, à travers la porte, un jeune garçon : le sien halluciné ? Un petit paysan des environs ? Si cette dernière option se trouve confirmée, elle n'annule pas la précédente. C'est à ce moment que le visage de Saul esquisse un sourire apaisé : le seul de tout le film. Ainsi, alors que le rabbi qu'il avait trouvé n'en était pas un, et que le corps de son fils s'était fait emporter par les eaux de l'étang, Saul aura néanmoins accompli symboliquement l'ensevelissement de la dépouille auquel il tenait de toutes les fibres de son être.

Le réel ne manque pas de faire brutalement retomber la nuit sur l'ensemble des hommes. Le triomphe de l'humain, porté à son plus haut point, ne changera pas la barbarie qui a le dernier mot dans les faits. Mais ceux-ci ne peuvent pas faire, non plus, que ce triomphe n'ait eu lieu, au moins une fois.

By YifonSys

menapress 2015© All Rights Reserved.