

La fiction et ses dispositifs à l'épreuve des Sonderkommandos

Philippe Mesnard

Ceux-ci n'ont pas espoir de mort,
et leur vie aveugle est si basse
que tout autre sort leur fait envie.
Le monde ne laisse pas de renommée pour eux,
miséricorde et justice les méprisent :
ne parlons pas d'eux, mais regarde et passe¹

Les Sonderkommandos sont évoqués au cinéma et au théâtre durant les années 1960, puis ils sont visibles après 1985, mais avant de se demander de quelle manière ils y apparaissent, il est important de rappeler quelques informations pour mieux comprendre les enjeux qu'ils polarisent. Les « Sonderkommandos » dont il s'agit ici² désignent les Juifs déportés à Auschwitz enrôlés de force dans les équipes qui travaillaient aux quartiers

(1) Dante, chant III, 46-49, *L'Enfer*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, Garnier Flammarion, n° 725, 1985.

(2) Effectivement, le terme lui-même n'appartient pas seulement au vocabulaire concentrationnaire nazi, ainsi des bataillons d'*Einsatzgruppen* étaient également qualifiés de cette façon. Enfin, dans d'autres centres de mise à mort, comme Chelmno, Treblinka, Sobibor, l'équivalent des Sonderkommandos était connu sous le nom d'*Arbeitsjuden*. Autre précision, hormis les Juifs qui composaient la grande majorité des Sonderkommandos, des soldats de l'Armée rouge y ont été intégrés, ainsi que quelques Polonais. Pour plus d'informations historiographiques sur les tâches qu'ils devaient assurer, sur leurs témoignages et la réception de ceux-ci, sur la façon dont les autres déportés les percevaient, on se reportera à Philippe Mesnard, « Entre histoire et littérature, écrire la catastrophe », in Zalmen Gradowski, *Au Cœur de l'enfer*, traduit du yiddish par Batia Baum, édition dirigée par Philippe Mesnard et Carlo Saletti, Paris, Kimé, 2001, p. 7-32.

des chambres à gaz, dits généralement *Krematorium*³, et qui vivaient enfermés à proximité de ceux-ci. On sait qu'ils devaient s'occuper des victimes qui étaient dans leur grande majorité des Juifs, mais aussi des déportés jugés ne plus être aptes au travail, ainsi que des Tsiganes et des soldats de l'Armée rouge. Ils devaient veiller à ce qu'elles entrent dans les chambres à gaz, donc, pour cela, feindre qu'il s'agissait là de « salles de douche », en extraire leurs cadavres, effectuer sur ceux-ci des fouilles pour prélever les dents en or, ou les bijoux qui auraient pu y être cachés, couper les cheveux des femmes. Enfin, ils assuraient la crémation des corps et la dispersion de leurs cendres de telle façon qu'aucune trace n'en subsiste.

Ainsi, ces hommes sont les témoins les plus directs de la Shoah, en particulier, et des gazages, en général. À Auschwitz, cinq d'entre eux ont rédigé huit témoignages qu'ils ont, sachant leurs derniers jours arriver, enfouis près des crématoires ; d'autres, parmi les rares à avoir survécu, ont effectué des dépositions notamment lors du procès de Cracovie⁴, ou consigné *a posteriori* leur expérience⁵. Quelques-uns ont conduit des révoltes à Treblinka et à Sobibor, respectivement les 2 août et 14 octobre 1943, grâce auxquelles un petit nombre d'entre eux a pu survivre ; en revanche, du soulèvement du 7 octobre 1944 à Auschwitz-Birkenau, aucun n'a réchappé. Témoins oculaires et producteurs de témoignages, résistants et révoltés, les Sonderkommandos sont aussi au nombre des victimes à part entière de la Shoah, car ils étaient destinés à être assassinés en tant que Juifs *et* en tant que Sonderkommandos. Mais du fait qu'ils ont dû, sous la contrainte, collaborer au processus de mise à mort et, dans le même temps, participer au mensonge (à la « fiction ») qui – pour les victimes les moins averties – en

(3) Le terme *Krematorium* (crématoire) désignait une unité qui pouvait comporter une chambre à gaz d'une capacité de 3 000 personnes (crématoires II et III) ou trois unités dont la capacité réunie était au maximum de 2 000 personnes (crématoires IV et V).

(4) Cf. Szlama Dragon, Henryk Tauber et Alter Feinsilber, « Les survivants des Sonderkommandos au procès de Cracovie en 1946 », in Georges Bensoussan, Philippe Mesnard et Carlo Saletti (dir.), *Des Voix sous la cendre*, Paris, Calmann-Lévy - Mémorial de la Shoah, 2005, p. 183-237.

(5) Filip Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz*, Paris, Pygmalion, 1980 ; Miklos Nyiszli, *Médecin à Auschwitz*, traduit et adapté du hongrois par Tibère Kremer, Paris, Julliard, 1961 ; Schlomo Venezia, *Sonderkommando. Dans l'enfer des chambres à gaz*, en collaboration avec Marcello Pezzetti et Béatrice Prasquier, préface de Simone Veil, Paris, Albin Michel, 2007.

masquait l'implacable fonctionnement, on les a rangés dans ce que Levi a appelé la zone grise⁶ après que leur image s'est trouvée associée, par nombre de déportés, à un sentiment de honte ineffaçable et à des constructions particulièrement dégradantes⁷.

Les Sonderkommandos lancent un pari à la représentation cinématographique ou théâtrale tant ils rassemblent les aspects propres à la détention concentrationnaire et ceux spécifiques à la Shoah. À quoi s'ajoute l'ambiguïté morale de leur comportement, elle-même accrue par le retard de l'historiographie qui leur a, jusqu'à ces dernières années, accordé bien peu d'attention, laissant la porte ouverte à de nombreuses et faciles mésinterprétations. Quels aspects des Sonderkommandos seront-ils alors privilégiés par le cinéma ou le théâtre ? La fiction va-t-elle permettre de mieux comprendre le rôle et l'expérience de ces hommes ? Ou bien va-t-elle seulement entretenir les approximations et les préjugés dont ils ont généralement été l'objet, et le sont encore ? Mais, plus loin, on se demandera si ces hommes ayant été poussés à faire l'épreuve du réel de la *destruction-même* – là où l'humanité n'a plus raison d'être, mais là aussi d'où s'originent les mythes fondateurs –, nous en apprennent sur les pouvoirs de la fiction. Tenter de traiter cinématographiquement ou théâtralement les questions que portent en eux les Sonderkommandos permet-il d'approfondir notre savoir sur ce que la fiction *signifie* ? Autrement dit, quelles leçons la représentation des Sonderkommandos à l'écran ou à la scène nous délivre-t-elle ?

Pour répondre à ces questions, un développement en deux parties s'est imposé à partir d'une distinction de base, selon que les Sonderkommandos sont représentés par des acteurs professionnels, ou par des rescapés ayant été eux-mêmes Sonderkommandos.

(6) Cf. Primo Levi, *Naufragés et rescapés* [1985], traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Gallimard, 1987, p. 36-68.

(7) À cela, on peut ajouter qu'ils sont, dans la constellation des postes et des catégories de déportés, strictement à l'opposé des *Muselmänner*. Or les *Muselmänner*, contrairement à ce que soutenait Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz* ([1998], Paris, Payot-Rivages, 1999), ne peuvent pas être représentatifs, ni métaphoriquement ni métonymiquement du génocide (cf. Philippe Mesnard et Claudine Kahan, *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz*, Paris, Kimé, 2001).

LES SONDERKOMMANDOS JOUÉS PAR DES ACTEURS

Si l'on suit l'idée d'une histoire de la mémoire des camps nazis et du génocide des Juifs privilégiant d'abord la résistance, ensuite la reconnaissance des victimes juives, il n'y aurait rien de surprenant à ce que les Sonderkommandos soient présents dans celle-ci par l'événement même de leur révolte. Mais ce n'est pas sous cet aspect que le cinéma les fait d'abord découvrir. En 1960, *Exodus* d'Otto Preminger est le premier film à les évoquer. Alors que les passagers du navire légendaire ont mis pied à terre, le jeune Dov Landau se porte rapidement volontaire pour entrer dans les rangs de l'Irgun⁸. Pour cela, il subit un interrogatoire durant lequel, reconstituant son parcours en Europe, il doit prouver sa détermination de combattant. Au début, il se présente comme un rescapé de la révolte du ghetto lors de laquelle il aurait appris à manier la dynamite. Après maintes circonlocutions, sous la pression croissante du chef de la brigade, le jeune rescapé en sueur, perdant ses moyens, au bord de la panique, avoue avoir appris à manier les explosifs non pas durant la révolte du ghetto de Varsovie, comme il l'affirmait, mais en travaillant dans un des Sonderkommandos d'Auschwitz. C'est ainsi que ces derniers auraient creusé les fosses où étaient entassés les cadavres des Juifs gazés pour y être brûlés avant que les crématoires ne soient mis en service. Ces informations, pour quiconque en sait un peu sur le processus d'extermination, sont parfaitement fantaisistes⁹. Qui plus est, le jeune rescapé, surjouant sa faiblesse face aux durs à cuire qui l'entourent, s'écroule en confessant que les SS s'étaient servis de lui comme d'une femme (*sic*).

Le film mythique cumule ainsi des clichés sur la « faiblesse » des femmes – déportées, elles ne pouvaient être des héros, donc servaient sexuellement¹⁰ – et sur l'homosexualité en les associant à la honte de ceux

(8) Organisation armée sioniste en Palestine mandataire, née en 1931, d'une scission de la Haganah.

(9) Les SS n'auraient jamais confié des explosifs à des Juifs qui se savaient de toute façon condamnés à être assassinés. La seule poudre que les Sonderkommandos d'Auschwitz n'aient jamais eue leur a été fournie clandestinement par des déportées qui travaillaient à l'Union Werke, une usine d'armement implantée à Monowitz (Auschwitz III).

(10) Le thème de la sexualisation de la représentation des camps est extrêmement complexe. À cette même époque, de nombreux *Pulp* aux intrigues sommaires, mettant en scène des

qui collaboraient au gazage de leur peuple, pour former comme un nouveau cliché contempteur. Autrement dit, les Sonderkommandos sont utilisés comme une matière pour nourrir, en dépit de ce qu'ils ont été, l'imagination d'un monde génocidaire dépravé. Derrière ces clichés humiliants, la zone grise n'est pas même désignée indirectement. La honte n'est pas présentée pour que l'on s'interroge sur elle, elle sert seulement à valoriser par antithèse l'image des combattants du ghetto.

Le discrédit porté sur les Sonderkommandos s'inscrit tout à fait dans le cadre de référence dominant des années d'après-guerre qui privilégiait la résistance, la lutte armée et l'engagement politique dans un système de représentation où cohabitent de francs héros opposés à des ennemis nettement définis, les nazis – parfois eux-mêmes valorisés. Aucune place n'est alors accordée aux victimes civiles et, encore moins, à ceux qui faisaient disparaître leurs corps. Si à cela on ajoute les aberrations historiques (pour *Exodus*, l'usage de la dynamite) et les interprétations extrêmement péjoratives dont ils sont l'objet de la part des déportés¹¹, la seule alternative positive pour les évoquer est alors de se focaliser sur la révolte du 7 octobre 1944. En ce sens, l'acte exemplaire et, de surcroît, sacrificiel vient les racheter et, ce faisant, les rend dignes de représentation.

Der Letzte

C'est dans cette logique de l'exemplarité combattante que Primo Levi leur réaménage une place honorable dans la pièce de théâtre qu'il adapte, en 1966, de son récit testimonial *Si c'est un homme*, élevant l'épisode de la révolte au rang de modèle. Levi saisit cette occasion pour informer le public par le biais de nombreuses didascalies sur ce qu'étaient

relations sadomaso, dans des camps nazis, circulaient en Israël. Cette autre question où la représentation de la terreur concentrationnaire est à la fois centrale et détournée par le motif du sexe et de la violence trouve des prolongements dans la réalisation des films porno-nazis des années 1970 et, notamment, dans *Portier de Nuit* (1974) de Liliana Cavani (cf. Philippe Mesnard, « Des affinités cinématographiques entre sexe et nazisme », in *Témoigner entre Histoire et Mémoire*, Bruxelles - Paris, Fondation Auschwitz - Kimé, n° 103, avril-juin 2009, p. 114-129).

(11) Cf. Philippe Mesnard, « L'image des Sonderkommandos », in Zalmen Gradowski, *Au Cœur de l'enfer*, op. cit., p. 14-20.

ces hommes, bien plus qu'il ne l'avait fait dans son livre¹². Renversant le parti pris d'Otto Preminger, il les présente comme les symboles désespérés de la dignité humaine rachetant, par la même occasion, le tout premier jugement qu'il avait émis sur eux en 1946¹³. Pour ce faire, il met en scène la problématique « résistance *versus* passivité » en plaçant, d'un côté, l'ensemble des déportés entassés sur l'Appelplatz, de l'autre, non un Sonderkommando mais un de leurs complices sur le point d'être pendu pour avoir voulu propager la révolte à Monowitz (troisième grand camp d'Auschwitz où était interné Levi). Dans un véritable face à face, monté comme un théâtre dans le théâtre¹⁴, la masse, frappée de l'opprobre de sa passivité qui relègue chacun à la situation de non-homme, assiste à l'exécution du résistant qui, du haut de la potence, lance à l'assemblée qu'il domine : « Ich bin der Letzte » (je suis le dernier qui, dans l'intention de Levi, signifie : le dernier homme).

Or, ainsi que je l'ai déjà expliqué¹⁵, si cet événement a bien eu lieu à Monowitz, le nombre des condamnés s'élevait à trois, non à un – trois Polonais de surcroît. Levi réécrit sciemment la réalité factuelle de l'expérience qu'il avait vécue en la simplifiant, en la schématisant même, pour mieux la transmettre, allant jusqu'à mettre dans la bouche du martyr une expression allemande que jamais un Polonais sur le point d'être exécuté n'aurait prononcée. Il construit une *fiction éthique* – je veux dire, une fiction légitimée par sa portée éthique – qui privilégie les critères de communicabilité testimoniale sur la réalité factuelle. La fiction apparaît ici techniquement indissociable du dispositif spectral dont elle se soutient pour exhausser la valeur sacrificielle d'une exécution qui n'est pas sans rappeler le suicide

(12) Primo Levi, « Le dernier », *Si c'est un homme* [1958], traduit par Martine Schruoffeneger, Paris Julliard, 1987, p. 155-162.

(13) Dans le rapport qu'il avait établi à peine libéré d'Auschwitz, il estime que les Sonderkommandos « étaient choisis parmi les pires criminels condamnés pour des délits de sang » (cf. Primo Levi, *Rapport sur Auschwitz*, traduit de l'italien par Catherine Petitjean, édition critique Philippe Mesnard, Paris, Kimé, 2005, p. 81).

(14) Ceci est troublant quand on sait que l'échafaud signifie à l'origine aussi bien l'estrade où a lieu un spectacle que le promontoire sur lequel monte le condamné pour être exécuté, et l'installation permettant à l'ouvrier ou à l'artiste de travailler en hauteur.

(15) Philippe Mesnard, *Primo Levi. Le Passage d'un témoin*. Biographie, Paris, Fayard, 2011, p. 163-165.

du personnage de Mala Zimetbaum dans *La Dernière Étape* (1947), le film réalisé par Wanda Jakubowska. Au théâtre Carignano de Turin, dès la première qui a lieu le 19 novembre 1966, le regard des spectateurs passe par celui des déportés écrasés par la figure du dernier homme ; d'ailleurs, il faut signaler que ce montage est bien dû à Levi qui, réécrivant son texte, pense l'organisation scénique notamment de manière à ce que les spectateurs se retrouvent à voir le condamné selon la perspective des déportés.

Même si la singularité du témoignage de Levi est de souligner, contrairement à celui de Robert Antelme, que les nazis ont réussi à expulser les hommes de l'humanité, il n'en reste pas moins que la terrible scène opère comme un rachat, non pas par le contenu qui est proprement désespéré, mais par la représentation en tant que telle et la façon dont elle est agencée. De plus, si Levi fait de la résistance un ultime révélateur de la déshumanisation des déportés ordinaires et un moyen de fournir quelques informations sur la triste condition des Sonderkommandos, ceux-ci ne sont pas convoqués pour transmettre quoi que ce soit sur le génocide ou les gazages, alors que ce que le public italien sait alors est très limité.

Alors qu'Auschwitz domine l'imagination occidentale avec pour symbole l'effrayant moloch du portail de Birkenau, on admet que cette insurrection, dont la portée symbolique a été considérable pour les déportés du camp, nourrisse facilement le récit d'une représentation réaliste qui réclame aussi bien un agencement d'actions qu'une unité de temps et d'action. De surcroît, venant des témoins les plus directs de la Shoah par gaz, mais dont la situation et le comportement mettent au défi la compréhension et le jugement, leur révolte apporte une réponse simplificatrice. C'est à ce prix que ces hommes peuvent figurer à l'écran comme l'illustrent deux films : *Triumph of the Spirit* (1989) de Robert M. Young et *The Grey zone* (2001) de Tim Blake Nelson.

Du décor au spectacle

Le film, dont le titre inspiré vient probablement s'opposer au *Triomphe de la volonté* de Leni Riefensthal, est – comme on dit – tiré d'une histoire vraie. Celle du boxeur Salomo Arouch (interprété par Willem Dafoe), champion de la catégorie poids moyen dans les Balkans en

1941, déporté de Grèce à Auschwitz avec sa famille en 1943. Grâce à sa pugnacité, il parvient à survivre remportant plus de deux cents combats. L'essentiel du film porte sur ces véritables *Struggles for life*, sans montrer que les vaincus étaient exécutés après le match. Les contacts qu'il parvient à maintenir avec sa famille occupent également une place importante puisque c'est à travers elle que la violence du camp est montrée de façon quasi documentaire. Chaque séquence se focalise sur un membre de celle-ci, ce qui permet notamment au réalisateur d'accroître la charge pathique des événements. Il en est ainsi lors des retrouvailles avec son épouse ou de la sélection pour la chambre à gaz du père jugé inapte au travail et qui ne peut être sauvé. Cette séquence est l'occasion d'informer le spectateur sur la pratique des échanges de fiches permettant d'envoyer à la mort un autre détenu que la personne sélectionnée, pour des raisons politiques le plus souvent. Plusieurs plans montrent les fosses en train de brûler et, l'un des membres de sa famille étant intégré au Sonderkommando, l'on peut découvrir, à travers ses yeux, le *Krematorium*.

Jusque-là, rien ne pose de véritables problèmes si l'on considère les limites du genre, car c'est bien dans ses propres limites génériques qu'il est préférable de juger d'une telle œuvre. Arrive la fin du film, s'y accumulent alors quantité d'incohérences (comment finir est effectivement un problème auquel se heurtent de nombreux créateurs et cela représente une question en soi encore plus aiguë quand il s'agit des camps et de la Shoah). Soudainement, le héros apparaît intégré à une équipe de Sonderkommandos et projeté aussitôt au cœur de la révolte, décrite de façon quasi onirique. Après que celle-ci a été sauvagement réprimée, il sort, hébété, des ruines d'un Bunker du quartier des chambres à gaz qui a sauté. L'amas de blocs de béton laisse supposer que la déflagration a pulvérisé le bâtiment, flagrante inexactitude si l'on se réfère à l'explosion du crématoire IV lors de la révolte du 7 octobre 1944 des Sonderkommandos. Cette vision correspondrait plutôt à l'état dans lequel se trouvent les installations lorsque les SS les dynamitent en janvier 1945 peu avant leur fuite. Après quoi, il est arrêté et torturé. Nombreux déportés, que l'on suppose être des Sonderkommandos, sont fusillés. Lui, endossant dans le film le rôle de l'innocent, échappe miraculeusement à la mort, même si la torture le laisse en piteux état. Il n'est pas évacué durant les dites marches de la mort que l'on voit se préparer et

se trouve, là encore miraculeusement, à sortir du bloc où il avait été torturé alors que le camp est désert. À cette série d'invéraisemblances s'ajoute une dernière : l'herbe est verte et le temps clémente, alors que le 27 janvier 1945, la température avoisinait les trente degrés au-dessous de zéro.

À l'opposé, le projet de Tim Blake Nelson pour *The Grey Zone* semble être porté autant par un souci d'exactitude que par un attachement particulier au témoignage. le réalisateur s'entoure de conseillers, notamment Andreas Kilian qui a dirigé un ouvrage de référence sur les Sonderkommandos¹⁶. Au préalable, il s'est lui-même documenté en lisant le témoignage du médecin hongrois Miklos Nyiszli, paru en français sous le titre *Médecin à Auschwitz*, et l'essai de Primo Levi *Naufragés et rescapés*, contenant le chapitre clé intitulé « La zone grise ». Et avant de concevoir son film, il écrit une pièce éponyme mise en scène en 1996 dans plusieurs théâtres aux États-Unis parmi lesquels le MCC Theater de New York. Le projet passe donc par cette phase dramatique – qui dénote le fort investissement de la part du petit-fils de rescapés de la Shoah – pour aboutir au film, soit plus de six ans de maturation et d'expérience intellectuelles et scéniques. La pièce en deux actes, comptant huit acteurs, se focalise sur l'épisode raconté par Nyiszli de la tentative de sauver une victime miraculeusement rescapée d'un gazage. Sauver un être du désastre peut-il, ne serait-ce que symboliquement, participer au Salut de l'humanité, telle est la question débattue. Le sauvetage échoue et s'ensuit la révolte. Tim Blake Nelson prend alors soin de ne pas user à l'excès de pathos et de rester discret sur les crématoires et les gazages.

Avec l'adaptation filmique, il en est autrement. *The Grey Zone* sort en 2001 sur les écrans, mais pas en France. Le seul film jusqu'alors dont le sujet concerne directement et exclusivement les Sonderkommandos se caractérise certainement par une représentation trop directe et réaliste pour être accueillie dans un pays où les polémiques sur l'irreprésentable, de Rivette à Lanzmann, ont conditionné la sensibilité journalistique.

Si le récit principal est centré sur la révolte, on n'en retrouve pas

(16) Andreas Kilian est l'un des trois auteurs du recueil *Zeugen aus der Todeszone* consacré aux Sonderkommandos d'Auschwitz, cf. *infra*.

moins, enchâssé dans le premier, l'épisode de la jeune femme qui a survécu à la chambre à gaz. Après avoir été recueillie – les Sonderkommandos étant dans l'impossibilité non seulement de la sauver, mais aussi de la faire évader –, elle est abattue par le SS-Oberscharführer (adjudant) Eric Muhsfeldt. Hormis cet épisode, le déroulement du film est sans surprise malgré quelques péripéties aussi nécessaires qu'attendues. À la suite des préparatifs durant lesquels des séquences d'informations documentaires sont introduites, survient le déclenchement de l'action et le dénouement. Lequel consiste, nous le savons, en la liquidation des insurgés et de leurs complices. À l'exception de l'anachronisme de l'arrestation des ouvrières de l'Union Werke qui se fait dans le film bien avant qu'elle ait eu lieu en réalité, ceci répondant à des principes de cohésion dramatique, à l'exception également de la jeune rescapée qui n'a pas été tuée d'un coup de pistolet mais d'un coup de bâton derrière la nuque, à l'exception des plans sur les cheminées des crématoires dont s'échappent des flammes invraisemblables, à ceci près, le déroulement des actions suit celui des faits.

Mais c'est du parti pris esthétique et de la scénarisation que vient le premier problème. Il s'agit de *tout* montrer, y compris l'intérieur d'une chambre à gaz au moment d'un gazage. L'omniscience du point de vue – au regard du réel considéré – n'est aucunement conçue comme une audace à l'aune du réalisme hollywoodien qui doit faire croire qu'aucun pan du réel ne lui échappe. Il ne s'agit pas tant de rendre visible – si ce n'était que cela, encore le visible conserverait-il une part au moins de l'énigme qui lui est propre –, mais de produire un visible surcodé, un visible strictement lisible brossé à coup de stéréotypes, de clichés et de scripts que semble parachever une minutieuse reconstitution. Or, le leurre de la précision technique des détails, des objets, des couleurs, des lieux mêmes présentifiant le déroulement des actions ne fera jamais revenir l'événement qui reste non seulement impossible à rédimier, mais impossible aussi à mettre en images sinon en le réinventant aux normes d'une imagination qui lui est étrangère.

Ainsi, la miraculée ne peut correspondre qu'à une jeune femme au physique touchant ; Harvey Keitel prête son implacable faciès à Muhsfeldt connu pour être un redoutable prédateur à sang froid. Et ainsi de suite. On reconnaît la logique réaliste qui vise à faire reconnaître, par des figures et

des comportements culturels, avant de faire connaître. La révolte en elle-même, répondant aux mêmes principes, nous plonge quelques instants dans le genre film de guerre : explosion, corps qui sautent en l'air, charge, riposte, assaut. Or, précisément, ni « Auschwitz », ni la Shoah ne sont la guerre, ils ont été réalisés en dehors des lignes de front et des objectifs stratégiques, c'est d'ailleurs pourquoi ils s'accomplissent pleinement. À la suite de quoi, les Sonderkommandos insurgés et quelques autres, tous couchés à plat alignés sur le gazon de Birkenau, sont exécutés d'une balle dans la nuque – le regard du spectateur est alors « tout naturellement » placé par la caméra à hauteur des têtes des condamnés de la même manière que dans *Le Pianiste* (2002) de Roman Polanski pour de semblables assassinats. Tout d'un coup, on reconnaît que s'est formé là un script fictionnel, un mini-scénario type qui, s'autonomisant, continuera de migrer de représentation en représentation, provenant lui-même d'informations sur les méthodes de tueries des *Einsatzgruppen* qui ont, depuis quelques années, émergées dans la culture. En somme, l'on ne retient des Sonderkommandos qu'un enchaînement causal qui construit le vraisemblable : révolte, héros, héros sacrifié, récit abondamment nourri de clichés et d'une temporalisation des actions. Cette mimésis réaliste nous fait assister à une succession d'événements mis en intrigue, pourvue de quelques rebondissements. Tout est là pour que cela fonctionne.

Même si la pression du marché ne laissait pas beaucoup de marge à Tim Blake Nelson pour éviter le traitement spectaculaire, on aurait pu espérer – en hommage aux victimes – qu'il nous montrât ceux qui ont écrit des témoignages et les ont enfouis avant la révolte. Zalmen Gradowski, l'un de ceux-ci, était également l'un des chefs de la révolte¹⁷. Car la révolte armée est, dans cette histoire désespérée, indissociable de la prise de conscience par ces hommes de leur condition et de l'appel qu'ils adressent au monde – alors que le monde a radicalement abandonné les Juifs d'Europe – avec ces manuscrits qui, enterrés près des crématoires par leurs auteurs, ont été trouvés après-guerre. Le réalisateur aurait également pu faire référence à leurs tractations désespérées avec le réseau de résistance communiste qui refusa jusqu'au bout de donner son accord au soulèvement (triste moment,

(17) Cf. Zalmen Gradowski, *Au Cœur de l'enfer*, *op. cit.*

aussi navrant que l'attitude de Roosevelt devant Jan Karski). Le désespoir qui en résulte est consigné dans le témoignage de Zalmen Lewental¹⁸, lui-même assassiné fin 1944. En ce sens, l'impensé de cette fiction esthétique de la zone grise concerne autant l'abandon subi par les Juifs que le souci, participant pleinement de l'esprit de révolte, des Sonderkommandos de laisser des traces contre, précisément, le programme nazi de les effacer toutes.

De quelles fictions s'agit-il ?

Si l'on met de côté les erreurs historiques, néanmoins problématiques pour des films qui revendiquent d'être tirés « d'histoires vraies », tous ces exemples ne retiennent des Sonderkommandos que la question de la résistance. Et réduits à cette action, ils sont recyclés tantôt pour valoriser la virilité des « véritables » combattants *versus* la passivité dépréciée (« féminisée ») des victimes civiles (*Exodus*), tantôt pour fournir un décor dans lequel le film sur un champion de boxe à Auschwitz va trouver son épilogue. Dans les deux cas, l'exceptionnalité de la situation des Sonderkommandos sert de *faire-valoir* à un récit d'action qui ne s'intéresse pas à eux. L'autre alternative, plus élaborée, oscille entre, d'une part, la *fiction éthique* de Primo Levi qui se réfère à la révolte des Sonderkommandos pour mieux mettre en évidence la réussite des nazis parvenant à transformer la majorité des détenus en une masse d'esclaves déshumanisés et consentants et, d'autre part, la *fiction esthétique* de Tim Blake Nelson qui enferme la question la plus complexe de la terreur concentrationnaire et génocidaire nazie dans un genre réaliste : le film d'action.

Certes, Tim Blake Nelson enchâsse dans cet *opus* comme un geste éthique ouvrant une perspective universalisante, le récit du sauvetage impossible de la jeune miraculée. Mais en empruntant cette voie, il cède à la tentation de montrer un gazage de l'intérieur, plutôt que de saisir cette occasion exceptionnelle pour poser véritablement la question de la représentation visuelle directe de la Shoah par gaz. Quant à la portée universalisante, il aurait pu souligner – témoignages écrits à l'appui – qu'elle vient échouer au seuil même d'un appareil de destruction dont les ouvriers

(18) Zalmen Lewental, « Notes », in Georges Bensoussan, Philippe Mesnard, Carlo Saletti (dir.), *Des Voix sous la cendre*, op. cit., p. 91-126.

appartiennent au même peuple que ceux que les nazis exterminent, jusqu'au dernier. À ce titre pourtant, on pourrait se demander si les Sonderkommandos (et les *Arbeitsjuden*) constituent le meilleur exemple pour illustrer la zone grise. Car si l'on envisage leur comportement de groupe, et non pas individualité par individualité – ce qui, dans de telles circonstances, ne signifie pratiquement rien –, force est de constater que leur compromis sous contrainte aboutit, chaque fois qu'ils parviennent à en avoir les moyens de façon quasi miraculeuse, à une révolte. Mais peut-être ne faut-il pas être si critique et reconnaître que ce film a le mérite de porter à l'écran, pour le grand public, un sujet jusque-là évité par la fiction et qui, du fait de son impossible distribution en France, reste frappé d'un tabou concernant ce mode de traitement.

Alors existe-t-il une modalité fictionnelle, une manifestation qui relève de la fiction, et un type de récit qui permettent d'approcher l'expérience des Sonderkommandos et de s'approcher de ce dont ils ont été témoins ? C'est alors du côté des témoins eux-mêmes et, ce faisant, des films qui leur ont donné une place en tant que tels, qu'il faut porter notre attention.

LES SONDERKOMMANDOS PAR EUX-MÊMES

Au regard des dites « fictions », les réalisations cinématographiques où les membres de Sonderkommandos apparaissent comme témoins de ce qu'ils ont vu et vécu permettent une exploration plus enrichissante de la question de la fiction non limitée à un genre, montrant par là même combien l'approche à partir du genre peut être limitative. Alors que deux films, *Ein einfacher Mensch* de Karl Fruchtmann et *Shoah* de Claude Lanzmann, accordent une place centrale à un ou plusieurs de ces rescapés, d'autres les inscrivent dans des séries d'enregistrements. Commençons par ceux-ci.

Dario Gabai, grec intégré au Sonderkommando d'Auschwitz en avril 1944, témoigne pendant trois minutes dans *The Last Days* (1998) du réalisateur de films pour télévision James Moll et produit par Steven Spielberg. Ce documentaire est représentatif du vaste programme d'enregistrement de témoignages, réunis par le réalisateur de *La Liste de Schindler*, grâce à l'initiative du projet Fortunoff hébergé par l'Université de Yale qui l'a précédé dans cette démarche. Gabbai, ayant été recruté avant l'été,

intervient comme témoin majeur de la tuerie méthodique dont sont alors victimes plus de 400 000 Juifs hongrois.

Le second exemple, très récent, est fourni par une belle entreprise de tournage avec des rescapés placés sur les lieux mêmes d'Auschwitz-Birkenau. Avec sa structure arborescente permettant une consultation interactive, plus que d'un film, il s'agit d'un outil pédagogique à l'usage des enseignants et des acteurs culturels. *Mémoire demain*, DVD réalisé en 2009 sous la direction de Raphaël Esrail et Isabelle Ernot, donne la parole à vingt déportés parmi lesquels figure Henryk Mandelbaum, ancien Sonderkommando à Auschwitz¹⁹. Durant la séquence qui lui est consacrée, il indique avec précision quels étaient l'emplacement et la disposition des chambres à gaz détruites par les SS au moment de leur fuite, ce que les Sonderkommandos y faisaient, comment se déroulaient les gazages. Mandelbaum s'affaire en technicien et homme de terrain et c'est là précisément que l'on peut s'étonner de voir le Sonderkommando en costume de spécialiste. Autant les autres survivants, convoqués en tant que personnes, relatent leur propre expérience de la Shoah, autant le Sonderkommando, requis en tant qu'expert, s'en tient au discours auquel, sans le vouloir, les réalisateurs l'assignent – discours dans lequel certainement il s'est aussi réfugié et dont il ne peut sortir. On rejoint cette sorte d'hyperpositivisme technique dont Jean-Claude Pressac a été un des promoteurs les plus performants. Le génocide est réduit à une question, certes complexe, de technique, et le Sonderkommando, à un être paradoxal, animé mais sans âme. Douze ans avant, le cinéaste italien Ruggero Gabbai, avec pour auteurs du projet les deux historiens Marcello Pezzetti et Liliana Picciotto, avait réalisé *Memo-ria* (1997) où l'on pouvait déjà voir, à l'instar de Mandelbaum, Schlomo Venezia non seulement décrire avec précision le processus qui conduisait les victimes à la mort, mais aussi arpenter les ruines du *Krematorium V* en compagnie de Pezzetti.

(19) Henryk Mandelbaum fait très tôt son apparition dans le texte « Auschwitz ist unvergessen » (*Äußerungen. 1944-1982*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1983, p. 85-89) de Stephan Hermlin, un des premiers auteurs allemands à visiter Auschwitz. Sous le nom d'Henryk Porembski (p. 88), Hermlin lui fait tenir un discours manifestement idéologique concernant « certains touristes américains » qui, selon lui, prenaient le génocide pour de la propagande.

Où l'âme perdue des Sonderkommandos erre-t-elle ? – peut-on se demander face à une telle orchestration. Elle ne se manifeste certainement pas dans ce discours strictement informatif qui enregistre lui-même les nombreuses répétitions que lui ont fait subir les témoins les plus souvent interrogés. Parmi les Sonderkommandos rescapés, Mandelbaum a certainement été le plus sollicité. On le retrouve ainsi dans deux documentaires consacrés aux équipes spéciales : en 2001, *Sklaven der Gaskammer. Das jüdische Sonderkommando in Auschwitz. Aus der Todeszone* (WDR) et, en 2009, le documentaire britannique *Sonderkommando. The living Dead of Auschwitz* (National Geographic). Dans celui-ci, Mandelbaum, qui décède peu après le tournage, est interrogé du début à la fin ; il répète – et c'est probablement pour cela qu'il y participe – la même gestuelle accompagnant les mêmes paroles que les fois précédentes, comme à la demande. Ne dérogeant pas à la suprématie du genre *docudrama* sur la véracité des images, le film britannique introduit des archives étrangères au sujet, comme s'il s'agissait de montrer à tout prix des cadavres pour rendre plus crédible celui qui est pourtant invité à parler en expert. *Sklaven der Gaskammer. Das jüdische Sonderkommando in Auschwitz*, de conception plus fiable, est réalisé en 2001 pour la WDR par Eric Friedler avec pour conseillers Barbara Siebert et Andreas Kilian avec qui il édite un an plus tard *Zeugen aus der Todeszone*²⁰, l'ouvrage jusqu'à ce jour le plus documenté sur les Sonderkommandos d'Auschwitz. Se succèdent devant la caméra Shaul Hazan, Morris Kesselman, Gabriel Malinski, Henryk Mandelbaum, Chaim Lemke Pliszko, Jeshohua Rosenblum, Yacov Silberberg et Schlomo Venezia.

Le film donne la parole à ces anciens Sonderkommandos qui délivrent à eux tous le récit *et* de leur tâche *et* de la destruction des Juifs par le gaz ; certains sont filmés dans un décor personnel comme l'intérieur de leur domicile ou de leur boutique, d'autres, comme Mandelbaum, dans un aéroport, sur un lit de chambre d'hôtel, ou à Birkenau près des crématoires. Si ce moyen métrage de quarante-cinq minutes satisfait sans hésitation au genre du documentaire, on peut néanmoins retenir que la captation de ces témoins se caractérise par une mise en scène minimale. Certes, les docu-

(20) Eric Friedler, Barbara Siebert, Andreas Kilian, (dir), *Zeugen aus der Todeszone : das jüdische Sonderkommando in Auschwitz*, Lüneburg, zu Klampen, 2002.

mentaristes ont depuis toujours introduit dans leurs créations des dispositifs qui mettent en condition les personnes présentes à l'écran – l'artifice favorisant, paradoxalement, la venue d'une parole plus naturelle – et, à la fois, les spectateurs pour qu'ils reconnaissent des indices et, ce faisant, prêtent une écoute à ce qui leur est dit. Mais ici cette généralité prend un autre sens que l'on pourrait qualifier de surintentionnalisé, puisque, d'une part, Friedler se démarque de la convention suivant laquelle les rescapés ont été, depuis la fin des années 1980, enregistrés, d'autre part, il met en contraste ces hommes revenus de la mort et le cadre de vie dans lequel ils acceptent d'être filmés aujourd'hui. Mais Friedler recourt à des photos d'archives, comme s'il fallait tantôt cautionner, tantôt illustrer, les propos des témoins. C'est ce que, vingt ans plus tôt, entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, parvenaient à éviter Karl Fruchtmann et Claude Lanzmann qui sont rapprochés par une semblable intuition : documenter la Shoah en mettant en avant la parole de rescapés et, notamment, des Sonderkommandos, et s'en tenir au présent, sans laisser croire aux spectateurs que l'on puisse, ne serait-ce que par des photos, revenir en arrière.

Histoire de Yacov

C'est en Israël que Karl Fruchtmann vient filmer Yacov Silberberg. *Ein einfacher Mensch (Un Homme simple)*, diffusé en 1986, repose sur la construction d'une situation quasi psychodramatique dans et par laquelle Yacov, son épouse et ses deux enfants peuvent retracer leur histoire, personnelle et familiale, aboutissant au témoignage du père. L'épouse de Yacov, Luba, a survécu à une marche de la mort, mais elle a été défigurée lors d'un bombardement. Devant la caméra, aucune communication ne passe entre Yacov et Luba jusqu'à ce que, la tension relationnelle augmentant, celle-ci commence à l'interpeller avec véhémence pour l'extraire de la léthargie qui le paralyse (état manifestement surjoué pour représenter les dommages psychologiques qu'il a subis).

Pour la construction du processus maïeutique qui conduit Yacov sinon à témoigner du vécu, du moins à délivrer une parole descriptive sur cette expérience prisonnière en lui et dont il est, dans le même temps, le prisonnier, le réalisateur opte pour un *docudrama* un peu particulier. Contrairement au genre venu de Grande-Bretagne, celui-ci n'intègre aucune

archive au montage et ne fait intervenir aux côtés des protagonistes aucun acteurs professionnels. L'intrigue repose sur une progression passant par l'intervention de chacun des membres de la famille, appréhendé dans son propre rôle et dans ses cadres de vie et de travail habituels. Ainsi, Yacov étant boulanger, le film s'ouvre et se referme sur des plans montrant des dizaines de petits pains qui pénètrent dans un four de boulangerie. Accompagné du souffle de la fournaise et, ce faisant, confronté d'emblée à la métaphore de la crémation, le spectateur saisit que si Yacov a pu survivre physiquement au désastre, il est resté psychologiquement enfermé dans le quartier des chambres à gaz de Birkenau.

Mais la fictionnalisation ne s'arrête pas à la métaphore, elle conditionne l'approche tout entière de la personnalité de Yacov et de ce qu'il a vécu, car cela reste une question, même après l'énoncé de ce en quoi consistait son « travail ». Pour cela, non seulement chaque membre de la famille est devenu acteur en acceptant d'être dirigé par Fruchtmann, mais aussi en interprétant certaines séquences spécifiquement fictionnelles. Que le couple soit filmé à plusieurs reprises dans le lit conjugal, chacun l'un à côté de l'autre, comme séparés par leur propre histoire, n'est encore qu'une simple mise en scène au regard de la course qui vient surprendre le spectateur aux deux tiers du film. Cette longue séquence, qui dure près de six minutes, se déroule dans un cimetière inondé de soleil et dans une gare de triage entre des rails sur lesquels des wagons de marchandise – rappel évident – sont à l'arrêt. Une véritable course s'entame alors dans le cimetière où Yacov est poursuivi par sa famille, son épouse ne cessant de lui lancer : *Yacov bleib stehen Yacov bleib stehen* (Yacov arrête-toi...).

Les partis pris, pour certains déconcertants, d'*Ein einfacher Mensch* procèdent d'une maturation largement éclairée par la vie²¹ et

(21) Karl Fruchtmann, né en 1915 en Thuringe d'une famille juive originaire de Pologne, décède en 2003. Interné à Sachsenburg, son frère à Dachau, ils ont tous deux la chance de pouvoir se réfugier en Palestine avant la guerre. Dans les années 1950, Karl Fruchtmann s'installe à Londres, puis retourne en 1958 en Allemagne. Là, il devient réalisateur de fictions et de documentaires généralement pour Radio Bremen, faisant partie de la chaîne ARD, et la WDR. C'est en 1979 qu'il commence, assisté de sa fille et de son neveu, à rassembler des informations sur les témoins.

l'œuvre de Karl Fruchtmann et, plus particulièrement, par un de ses documentaires qui rassemble les témoignages de soixante rescapés du génocide des Juifs, vivant en Israël et en Pologne²². *Zeugen. Aussagen zum Mord an einem Volk* (Témoins. Déclarations sur la mort d'un peuple) est réalisé entre 1980 et 1981 et diffusé sur l'ARD les 15 mars et 22 novembre de la même année. Le documentaire se divise ainsi en deux parties, chacune d'elles étant consacrée à l'un des pays considérés ; la seconde comporte des images d'archives. C'est dans celle-ci qu'apparaît pour la première fois Yacov Silberberg, filmé en plan fixe, cinq ans avant *Ein einfacher Mensch*, il semblait alors beaucoup plus jeune. Il raconte en yiddish pendant moins de trois minutes en quoi consistait la tâche, le tri des cadavres, femmes, hommes, enfants, la coupe des cheveux, l'extraction des dents en or, la crémation des corps. La séquence est entrecoupée de plans sur les ruines du crématorium III et par une intervention de Yehuda Bacon qui était entré en contact avec des Sonderkommandos lors de sa détention à Auschwitz²³. Le visage de Silberberg, comme cela peut tout à fait arriver devant les souvenirs d'une violence aussi dure et hors de toute norme, est alors recouvert par un vague sourire²⁴. En comparaison, la face inexpressive qu'il présente dans *Ein einfacher Mensch* apparaît d'autant plus préparée et jouée. On le retrouve également, très âgé, dans *Sklaven der Gaskammer* précédemment mentionné. Mais *Ein einfacher Mensch* est le seul film où il accepte de jouer son rôle, ayant accordé pleine confiance à Fruchtmann.

S'est-il agi, pour Fruchtmann, regagnant la confiance de cet homme, de l'accompagner dans la douloureuse remontée de ses souvenirs du monde des morts (ici, l'expression n'est pas une métaphore, pourtant on concevra qu'y résonne une importante dimension originaire qui lui confère la force du mythe) ? Celui qui a vécu et vu le basculement de l'humanité

(22) Julie Maeck précise que c'est pour des questions de budget que Fruchtmann se limite à ces deux pays (cf. *idem*, *Montrer la Shoah à la télévision de 1960 à nos jours*, Paris, Nouveau monde, 2009, p. 217).

(23) Travaillant dans un service où il devait brûler des documents, il a même pu pénétrer dans des chambres à gaz <http://www.youtube.com/watch?v=zidNvLUPSt0> consultation le 11 août 2012.

(24) http://www.youtube.com/watch?v=j6jVN9IBxqY&list=PL5E5AF2872F8A4E8D&index=13&feature=plpp_video consultation le 11 août 2012.

dans le crime et l'humiliation et, à la fois, la disparition de sa communauté, et qui y a survécu, ne peut revenir seul à cette expérience – si tant est qu'il n'en soit jamais sorti. C'est pourquoi un guide lui est nécessaire, c'est pourquoi nombreux rescapés et, en l'occurrence, ex-Sonderkommandos n'ont pu témoigner qu'avec un tiers qui donnait à leur parole une écriture ou une voix²⁵, alors qu'eux-mêmes, en tant que témoins, ils devaient déjà assurer l'écrasante responsabilité de témoigner pour les morts et pour ceux de leurs compagnons qui n'avaient pas les moyens de se prononcer. Cette question de l'accompagnement, nous allons la retrouver plus fortement encore dans *Shoah* de Claude Lanzmann, et caractérisée par une étonnante maîtrise. Encore quelques mots à propos de *Ein einfacher Mensch*.

En effet, la faiblesse de ce film, pourrait-on penser, tient au jeu des acteurs que l'on peut juger poussé jusqu'au kitch. Mais le kitch, pas plus que le travelling de *Kapo* commenté par Rivette, n'est une dénomination ou une qualification suffisante pour discréditer une séquence ou un film entier. Il faut penser le dispositif et le projet dans lequel il s'insère et fonctionne²⁶. Car l'on peut aussi se dire que c'est par le *surjeu* du kitch que ces personnes parviennent à assumer leur propre rôle devant la caméra, sans s'effondrer (le surjeu comme *Verfremdungseffekt* à l'adresse des acteurs, non des spectateurs). Ainsi, il ne faut pas systématiquement disqualifier le kitch – ce qui nous apparaît comme tel fonctionne tout autrement pour ces acteurs très spéciaux. De façon plus générale, avançons d'ores et déjà qu'un cinéaste peut recourir à des dispositifs fictionnels sans que son film soit pour autant une fiction et, contrairement aux exemples du chapitre précédent, ces dis-

(25) Cf. Dori Laub, « Bearing Witness, or the Vicissitudes of listening », in Dori Laub, Shoshana Felman (dir.), *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London - New York, Routledge, 1992, p. 204-224.

(26) En l'occurrence, *Ein einfacher Mensch* tient une place importante dans l'œuvre de Fruchtmann qui avait déjà réalisé en 1969 *Kaddisch nach einem Lebenden*, puis le documentaire *Zeugen...* comme nous l'avons mentionné. Ce documentaire donnera lieu à cinq autres films parmi lesquels un est encore consacré au Sonderkommando qui a pour titre : *Zeugen. Aussagen zum Mord an einem Volk* : Yacov Silberberg, soulignant que Fruchtmann non seulement s'est attaché à ce témoin, mais qu'il a mesuré l'importance de transmettre les questions que soulève leur expérience face aux chambres à gaz. Ces dernières réalisations sont *Die Grube (La Fosse)* en 1998 et *Ein einzelner Mord (un meurtre particulier)* en 2000 rassemblant, toujours suivant la règle du docudrama, des scènes jouées de fiction, des images d'archives et des témoignages.

positifs non seulement garantissent la vérité, mais lui permettent d’advenir et d’être transmissible. C’est pourquoi s’impose la seconde histoire.

Histoire d’Abraham

Abraham Bomba, coiffeur à Częstochowa en Pologne, est déporté à Treblinka en septembre 1942, à quatre-vingt kilomètres au-dessus de Varsovie, où il est contraint de couper les cheveux des Juifs peu avant leur gazage. Même si, à Treblinka, ces travailleurs forcés n’étaient pas nommés Sonderkommandos, mais *Arbeitsjuden*, ce témoignage figurant dans *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann entre en résonnance avec le précédent exemple, et la mise en scène par laquelle il advient s’avère proprement exemplaire concernant la question des dispositifs fictionnels fonctionnant dans ce cadre. Elle se constitue en modèle, là où *Ein einfacher Mensch* représente un essai (l’intuition de ce dernier se trouve accomplie dans le film de Lanzmann).

Abraham Bomba n’est pas le seul témoin direct de *Shoah*, film qui, avec le documentaire *Sklaven der Gaskammer*, rassemble le plus grand nombre de membres des « équipes spéciales » et de « Juifs de travail » rescapés des centres de mise à mort. Les premières séquences nous font rencontrer Simon Srebnik, contraint à treize ans et demi de brûler les morts à Chelmino sur Ner, site de la première extermination des Juifs avec lesdits « camions à gaz » qui a fonctionné à partir du 7 décembre 1941. On y entend également le témoignage de Michael Podchlebnik, second survivant des 400 000 Juifs que les SS conduisirent en ce lieu. Richard Glazar, rescapé de Treblinka, raconte comment par cette petite gare dont les SS avaient tenu à maintenir l’apparence sont arrivés plus de 700 000 Juifs qui ont été assassinés. On écoute aussi Filip Müller, seul rescapé d’Auschwitz, qui y est longuement interviewé. Il avait été intégré au Sonderkommando en mai 1942 (à cette époque, les gazages se faisaient encore au *Stammlager* – Auschwitz I – avant l’installation du centre de mise à mort de Birkenau – Auschwitz II).

Accompagnés par Lanzmann, ces hommes décrivent comment fonctionnait l’appareil judéocide dans les camps ouverts à cet usage. Ces témoignages sont détaillés, sans être pour autant « techniques », comme

on a pu qualifier le témoignage de Mandelbaum dans les documentaires précédemment analysés. Régulièrement, ces témoins de *Shoah* produisent des énoncés sur l'ampleur du désastre auquel ils ont assisté et qui les habite encore. « Personne ne peut se représenter ce qui s'est passé ici. Impossible. Et personne ne peut comprendre cela. Et moi-même aujourd'hui... », dit Srebnik arpentant la clairière de Chelmno où s'effectuait la crémation des cadavres, « c'était toujours aussi tranquille, ici. Toujours. Quand on brûlait chaque jour 2 000 personnes, des Juifs, c'était également tranquille. Personne ne criait. Chacun faisait son travail. C'était silencieux, paisible. Comme maintenant²⁷. » Müller est le plus informatif de tous. Il fournit des précisions sur la surface et les spécificités des différents *Krematorium*, sur les mensonges des SS cherchant à éviter la panique des Juifs au seuil de la mort, sur la salle de déshabillage, les fours, les boîtes de zyklon transportées par un véhicule déguisé en camionnette de la Croix-Rouge. Müller exprime également, de même que Srebnik à Chelmno, son effroi devant ces milliers de morts « pressés comme du basalte » qui s'écroulaient en blocs une fois ouverte de la chambre à gaz : « et c'était le plus dur de tout. À cela on ne se faisait jamais. C'était impossible²⁸ ».

Le visage de ces hommes – protection compréhensible – n'en reste pas moins d'apparence impassible quand ils se remémorent pour témoigner ce à quoi nul autre vivant n'a fait face. Celui de Srebnik en est même tellement figé que l'on peut se demander s'il s'agit vraiment de son visage ou d'un moulage duquel toute possibilité d'étonnement aurait été retirée par les images – sans imagination²⁹ – qu'il a eues face à lui, comme s'il en était

(27) Claude Lanzmann, *Shoah*, Paris, Fayard, Folio, n° 3026, 1985, p. 130.

(28) *Ibid.*, p. 180-181.

(29) C'est bien sur ce point que la polémique qui a opposé Georges Didi-Huberman à Claude Lanzmann pose problème, même s'il est regrettable que le premier ait été si violemment attaqué par Claude Lanzmann. Dans son *Images malgré tout* (Paris, Minuit, 2003), Didi-Huberman considère qu'Auschwitz « n'est qu'imaginable » (p. 62). Mais le problème est bien que l'imagination donne naturellement une syntaxe et un sens à des images qui peuvent, comme celles de la Shoah, en être absolument dépourvues et résister au sens comme à la syntaxe. Des images peuvent errer, sans faire sens et en défiant l'imagination de leur en donner un, ce que l'imagination s'empresse de faire au prix d'éloigner celui qui les imagine du réel que ces images indiquent. Aussi, de considérer qu'il puisse y avoir des images, sans imagination, ce qu'avance Lanzmann, n'apparaît pas aussi infondé que le soutient Didi-

resté au stade de sidération de ses treize ans, confronté à la mort massive telle qu'il ne pouvait pas supposer que le monde pût réserver d'autre sort aux Juifs. « Je n'avais rien vu d'autre³⁰. » On peut même remarquer sur ces hommes le glissement du rictus d'un sourire étrangement familier, pourtant inconnu. Une des marques de l'envers du désastre. Parce qu'il n'y a probablement pas de marque qui pût en être « l'endroit ». Un autre facteur déterminant de cette impression d'impassibilité procurée par ces témoins peut venir du fait qu'ils avaient déjà été entendus à plusieurs reprises soit devant des tribunaux, soit pour des enquêtes journalistiques³¹ et que, ce faisant, leur parole tendait à se convertir en discours.

Revenons maintenant à Abraham Bomba. L'une des séquences dans lesquelles il témoigne déroge radicalement à ce constat d'une présence sans pathos et d'une parole testimoniale qui viendrait se proférer sans hésitation. Avant la séquence sur laquelle nous voudrions nous arrêter, Bomba apparaît déjà cinq fois³² devant la caméra pour évoquer sa déportation et son internement à Treblinka. Le tournage se fait en septembre 1979, en Israël où il est venu s'installer pour sa retraite, après avoir exercé à New York. Ses apparitions dans le film n'excèdent pas une minute et quarante secondes. Puis, arrive la séquence la plus longue d'une durée de treize minutes³³.

Bomba est placé par le réalisateur dans un salon de coiffure qu'il choisit lui-même³⁴, alors qu'auparavant on a pu le voir sur une terrasse de

Huberman, même si l'on peut considérer, contrairement à Lanzmann et à Gérard Wajcman, que les images de la Shoah ne font pas immédiatement tomber dans la fétichisation. Il y a des images qui, en même temps qu'elles renvoient au réel qui a eu lieu, désignent les limites de l'imagination (cf. les penseurs du sublime : Longin, Burke, Kant, Lyotard).

(30) Claude Lanzmann, *Shoah, op. cit.*, p. 148.

(31) Il en est ainsi de Richard Glazar que rencontre Gitta Sereny pour *Au fond des ténèbres* (1^{ère} édition 1974, édition française : Denoël, 1975, traduit de l'anglais par Colette Audry), son livre enquête sur Franz Stangl, commandant de Treblinka de fin 1942 à mi-1943. Livre dans lequel est également présent Franz Suchomel, le SS que Lanzmann filme avec une caméra cachée dans *Shoah*.

(32) Claude Lanzmann, *Shoah, op. cit.*, p. 44, 54, 56, 71, 74.

(33) *Ibid.*, p. 161-168.

(34) La rencontre avec Abraham Bomba et le tournage de son témoignage sont racontés par Claude Lanzmann dans son autobiographie (cf. *idem, Le Lièvre de Patagonie*, Paris,

Jaffa, avec la Méditerranée et Tel-Aviv en arc de cercle pour décor. Il n'est plus alors seulement interrogé, il devient acteur, Lanzmann avait repéré en Bomba un véritable « talent oratoire », une « capacité à incarner son récit³⁵ ». Non pas acteur de son propre témoignage comme l'avait fait, sensiblement à la même époque, Yacov Silberberg sous l'œil hors champ de Fruchtman, mais de la tâche qu'il exécutait en 1942 sur les victimes juives bientôt gazées, mimant les gestes de son double passé, celui d'*Arbeitsjuden* et celui d'un coiffeur ayant fait la grande partie de sa carrière à Grand Central Station de New York. Bomba ne mime pas non plus comme Mandelbaum près des crématoires en ruine. Dans le salon, sur un ami de Czeszochowa qui prête sa tête au jeu, il reproduit les terribles gestes accomplis des centaines, des milliers de fois à Treblinka. Ce rapport au métier qu'il a néanmoins conservé et continué d'exercer jusqu'à la retraite alors qu'il était entaché par la mort et l'humiliation n'est pas sans rappeler que Silberberg aura passé sa vie entière à travailler devant les fours (d'une boulangerie).

Après avoir, de façon très maîtrisée, rappelé son histoire, quelque chose surgit sous la pression de Lanzmann avec qui il a noué une indéfectible relation de confiance depuis qu'ils se sont rencontrés³⁶, une autre parole s'exhume de cet homme, une parole différente que son discours interdisait jusqu'alors. Car le discours, dans ce qu'il a de conventionnel et construit, est aussi là pour réguler, voire protéger l'émotion. Soudain, l'émotion rompt l'enveloppe discursive et s'exprime d'elle-même. Ce sont des bribes que l'on entend, d'abord hésitantes, aux échos germaniques,

Gallimard, Folio, n° 5113, 2009, p. 612-625.)

(35) *Ibid.*, p. 620.

(36) « Je me suis rendu compte que, si je voulais réussir à obtenir leur parole devant une équipe de cinéma - et ce n'est pas simple -, je devais en savoir le plus possible sur eux. C'était la seule façon de faire. Par exemple, pour Abraham Bomba, le coiffeur de Treblinka, témoin exceptionnel, j'avais passé deux jours avec lui dans les montagnes de l'État de New York. Il m'avait tout raconté. Mais la mise en scène opère un véritable saut qualitatif : je ne savais pas que Bomba allait s'effondrer, s'interrompre et se mettre à pleurer. Je ne l'ai pressenti que pendant le tournage de la scène », déclare Claude Lanzmann, « Les cents vie de Claude Lanzmann », in *Nouvel Observateur*, 5 mars 2009. À cela, il faudrait ajouter qu'Abraham Bomba a un destin très singulier puisqu'il parvient à s'échapper de Treblinka, erre, se retrouve à nouveau à Czeszochowa, participe à la résistance, puis, de nouveau déporté, il s'évade à la fin de la guerre. Cependant, ce destin exceptionnel ne s'intègre pas dans le projet du film et Lanzmann le laisse de côté.

presque inaudibles. Le film va trop vite, le temps de cette histoire n'est pas le même que celui du cinéma. Quelques mots...

Il faut revenir plusieurs fois sur l'enregistrement pour découvrir que ce que l'on a cru entendre en allemand était du yiddish. D'ailleurs, pour souligner à quel point cette langue balbutiante demeure difficilement audible, il suffit de se reporter à la première retranscription des entretiens de *Shoah* : ces paroles interloquées de Bomba n'y sont pas mentionnées³⁷. Il faut attendre les éditions postérieures en Folio, pour qu'une note en bas de page rétablisse la vérité du témoignage filmique indiquant : « cette phrase murmurée, en yiddish³⁸. » Après quoi, l'émotion de Bomba trouve une cohérence et une raison dans la langue véhiculaire. Bomba s'exprime maintenant en anglais. Il livre le récit, l'*autre* versant du récit précédemment refoulé parce qu'au plus près du massacre, de ce qu'il a vécu :

Il savait que, s'il disait un mot, il partagerait le sort de ces deux femmes [il s'agit de son épouse et de sa sœur] qui sont déjà comme mortes. Mais pourtant, il faisait pour elles le maximum, rester avec elles, une seconde, une minute de plus, les étreignant, les embrassant. Car il savait qu'il ne les reverrait jamais³⁹.

Le dispositif et la part qu'y prend Claude Lanzmann rompent ce qui relèverait de la mémoire volontaire du témoin-survivant, et cette rupture laisse s'exprimer la mémoire involontaire du témoin – de celui qui alors, en ce temps-là, avait été témoin⁴⁰. Après quoi, comme si le témoignage avait acquis une autre forme d'expression, Abraham Bomba procède à d'autres enregistrements des années plus tard⁴¹.

(37) Claude Lanzmann, *Shoah* [1^{ère} édition], Paris, Fayard, 1985, p.130.

(38) Claude Lanzmann, *Shoah*, Folio, *op. cit.*, p. 168.

(39) *Ibid.*, p. 169.

(40) « La comparaison entre la mémoire volontaire et l'involontaire est, qualitativement, largement à l'avantage de cette dernière. Nos souvenirs volontaires, ceux que nous racontons aux autres ou à nous-mêmes sont toujours les mêmes », écrivent Jean-Yves et Marc Tadié (in *idem*, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, Folio essai, n° 437, 1999, p. 196).

(41) Cf. USC Shoah Foundation Institute, d'une durée de 3h 21, et University of Southern California (iwitness.usc.edu).

Pour être mis en place, un dispositif nécessite un lieu – et ce n'est pas un pléonasma de le dire. Ce peut être un lieu imaginaire, un lieu artistique, littéraire, théâtral, muséographique, commémoratif... Un lieu à partir duquel et, généralement, dans lequel se déploie un espace qui est, pour le salon de coiffure, en particulier, et dans *Shoah*, en général, espace où la parole peut advenir. La grande force de ce film repose sur l'effectivité de tels dispositifs, de leur agencement et, bien sûr, de leur montage (rescapés sur les lieux de mise à mort, témoins sur les lieux de vie). Mais avant tout, de tels dispositifs qui se montrent comme tels – ou, du moins, ne se cachent pas – répondent à une mimésis décalée, une mimésis qui ne vise pas à reproduire fidèlement, mais au contraire par approximation. Une des données qui permet que cela fasse sens tient au présent dans lequel le dispositif fonctionne, alors qu'il s'agit de se mettre en rapport avec un passé dont l'histoire ne suffit pas à résorber la gravité. En corollaire de quoi, Lanzmann augmente cette force en n'utilisant pas d'archives dans son film, parce qu'il n'y en aurait pas qui documenteraient l'extermination (il s'en tient à cet argument). Mais il y a une autre raison faisant que ce choix est judicieux, sans qu'à ce niveau, il soit intentionnel de la part du réalisateur : les archives introduisent dans le présent, de même que les genres fictionnels mais d'une tout autre façon, l'illusion que le temps passé reste accessible. Au contraire, le dispositif lanzmannien repose sur la répétition d'une situation semblable (la coupe des cheveux) qui, chargée des indices de l'événement auquel elle réfère, n'en est pas moins radicalement différente. La vérité de ce qui a eu lieu advient dans l'à-peu-près, le battement, l'oscillation d'un dispositif fictionnel qui ne se prend pas pour le réel, qui ne vise pas à le reproduire fidèlement⁴² et auquel fait écho l'hésitation de la parole testimoniale devant passer, pour Bomba, par l'autre langue originaire. Ce moment est unique car dans le jeu de Bomba qui reproduit les gestes du coiffeur, qu'il a pourtant accomplis durant toute sa vie professionnelle, des mots lui échappent.

Lors d'une interview pour *Les Cahiers du cinéma*⁴³, à propos de

(42) Contrairement aux reconstitutions des chambres à gaz par images de synthèse, recourant au virtuel pour pallier ce qui fait défaut à la réalité.

(43) « Le lieu et la parole », in ouvrage collectif, *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 293-305 – ici, p. 301. L'interview, réalisé par Marc Chevré et Hervé Le Roux, a initialement été publiée dans *Les Cahiers du cinéma*, n° 374, juillet-août

ce qui différencie *Shoah* de la série *Holocauste* de Marvin J. Chomsky (1979), considérée par Lanzmann comme une fiction « consolante », celui-ci répond : « Oui, *Shoah*, c'est une fiction du réel, ce qui est tout à fait autre chose. » Les interviewers des *Cahiers* poursuivent : « La première phrase (écrite) du film, c'est : "l'action commence..." et, plus loin, un sous-titre désigne l'une des personnes interviewées comme le "prochain personnage", donc en terme de fiction. » Lanzmann répond alors : « De fiction, oui, ou de théâtre. C'est comme dire : "Par ordre d'entrée en scène". » Un peu plus loin, il explique que ces « personnages » sont les « protagonistes du film », qu'ils ne sont pas les « personnages d'une reconstitution », mais les personnages de l'Histoire⁴⁴.

Écriture en paroles

Claude Lanzmann n'a jamais accordé d'importance aux témoignages écrits des Sonderkommandos, il est vrai, cela n'entraîne pas dans son projet. Après leur édition qui n'a eu lieu en France qu'entre 2001 et 2005, il a fallu attendre longtemps pour qu'un réalisateur s'y intéresse. C'est ce qu'a su faire Emil Weiss, réalisateur dont une grande partie de l'œuvre porte sur la mémoire de la Shoah. Dans *Sonderkommandos* (2007, Arte France et Michan World Production), il fait entendre en français et en yiddish pendant cinquante-deux minutes des lectures des manuscrits enfouis par les Sonderkommandos Zalmen Gradowski, Leib Langfus et Zalmen Lewental, ainsi que des extraits des dépositions de Slama Dragon, Henryk Tauber, Alter Feinsilber qui étaient parvenus à échapper aux dernières liquidations, et des pages du livre de Miklos Nyiszli. Des voix récitent sans pathos ces textes choisis parmi les plus édifiants sur le génocide des Juifs, sans qu'en résulte pour autant un spectacle d'horreur. Les prises de vue ont été réalisées sur les lieux mêmes de Birkenau et dans les ruines des crématoires où Emil Weiss déplace sa caméra en faisant des

1985.

(44) À cela, on pourrait ajouter que ce sont les dispositifs qui mènent le jeu. Une fois la scène lancée, les dispositifs que Lanzmann et son équipe mettent en place et l'intelligence de leur agencement – avant même qu'ils soient montés par Ziva Postec – déterminent les personnages, font que les protagonistes deviennent des personnages, Lanzmann inclus (c'est pourquoi on ne peut lui reprocher, comme cela a tant de fois été fait, de malmenier les témoins).

zooms arrière et avant, des travellings et en travaillant l'accélération suivant le rythme même de la diction des témoignages. Si dispositif il y a, c'est au spectateur qu'il s'adresse pour favoriser son écoute, aucun personnage, aucune personne, les lieux sont vides – irréels, en quelque sorte, puisque habituellement ce sont les touristes et les visiteurs qui les occupent.

Un tournant s'est probablement accompli puisque, vingt ans après *Shoah*, la parole des Sonderkommandos devient audible alors qu'il n'est pas un historien français qui se soit intéressé à eux. Signe de ce changement, influencé par la diffusion du film d'Emil Weiss, Alain Timar, dirigeant le théâtre des Halles à Avignon, présente des extraits du premier manuscrit de Zalmen Gradowski au festival off du 7 au 30 juillet 2009 sous le titre *Une voix sous la cendre*. Le spectacle de quatre-vingt minutes consiste en une récitation des textes par un acteur, François Clavier, seul sur une scène animée d'un rideau blanc qui avance en fonction de la lecture. L'acteur effectue ainsi la performance d'un « one man show », s'inscrivant à la suite de manifestations analogues telles l'adaptation d'*Holocauste* de Charles Reznikoff par Claude Régy en 1998 ou plus récemment de *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* d'Imre Kertész investi par différents metteurs en scène à Paris et à Bruxelles. Pourtant, sur les deux plans de la question documentaire et du dispositif dramaturgique, une œuvre maintenant presque oubliée accorde une place importante aux équipes spéciales alors que se déroule au même moment, à Francfort, le procès dit d'Auschwitz lors duquel est jugée une partie des SS en activité dans le camp et, notamment, à Birkenau. Ainsi, en 1965, *Die Ermittlung [L'Instruction]*, l'oratorio en onze chants de Peter Weiss, dédie son dernier chant : « 11 Gesang von den Feueröfen » (le chant des fours crématoires), aux Sonderkommandos. Ceux-ci interviennent par les voix d'instances fictives désignées sous les noms de témoins n° 2 et 7, puis 1 et 3 pour confronter le public allemand de l'époque au processus de mise à mort systématique à Birkenau. Appliquant sa thèse du théâtre documentaire⁴⁵, Weiss reproduit des citations extraites des dépositions de rescapés et n'épargne aucun détail ni sur la technique, ni sur les mensonges dont on abreuvait les victimes (Reznikoff, puis Régy s'inspirent du même

(45) Cf. *Du palais idéal à l'enfer ou du facteur cheval à Dante*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz-Messmer, Paris, Kimé, 2000.

principe pour *Holocauste*). Les Sonderkommandos apparaissent à la fois sous le jour le plus cynique (« Les gens du commando criaient vite vite l'eau refroidit⁴⁶ ») et héroïque, puisque la révolte y est longuement décrite.

NOTES POUR DES CONCLUSIONS

D'abord, ce que nous avons appelé fictions, à travers le théâtre ou le cinéma, est apparu comme autant de tentatives de représenter une réalité dans laquelle des acteurs venaient jouer les Sonderkommandos. Ceux-ci avaient une signification précise qui participait à *et* de la représentation où ils figuraient. Pousser cette logique revient à colmater le réel dont il s'agit paradoxalement de rendre compte. Ensuite, la perspective s'est renversée. La représentation semblait dégager un espace de parole pour que se fasse entendre l'expérience du Sonderkommando : le témoin dont la présence était assurée par un rescapé se prêtant à ce qui devenait son propre rôle devant la caméra. D'un côté, la représentation livre d'elle-même un produit homogène (et, pour les exemples les plus extrêmes, on est vraiment dans une logique de cinéma commercial), de l'autre, elle accueille comme venant d'un autre monde des mots qui attestent du désastre, non pas en tentant de le donner à voir mais en indiquant comment et où il a eu lieu. D'ailleurs, ce type de dispositifs-ci a pour conséquence de limiter, pour ne pas dire faire barrage à l'immersion mimétique du spectateur.

Ainsi, dans un cas, l'homogénéité de la représentation implique la transparence du dispositif⁴⁷ qui s'efface alors devant une conception toute-puissante de la représentation dont la vanité voudrait qu'elle équivaille à ce qui est ou a été (la vérité) et, naturellement, incite à tous les retournements ; dans l'autre, le dispositif s'auto-désigne, voire délivre un discours autoréflexif sur la représentation limitant l'importance de celle-ci (tout n'est pas représentable, *a fortiori* la vérité). Dans tous les cas, le spectateur n'a accès au réel que par la médiation d'un dispositif fictionnel qui tantôt s'ef-

(46) Peter Weiss, *L'Instruction. Oratorio en onze chants* [1965], traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, L'Arche, 2000, p. 240.

(47) Sur la transparence du réalisme pouvant s'exporter *mutatis mutandis* de la littérature vers le cinéma, une des analyses les plus convaincantes, devenue désormais un « classique », est celle de Philippe Hamon dans son article « Un discours contraint » [1973], in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Points-essai, 1982, p. 119-181.

face, tantôt s'affiche, permettant la production d'une représentation tantôt homogène, tantôt hétérogène. Il est en ce sens gênant d'y associer le terme feintise et ses connotations (mensonge, jeu, feinte, combat, chasse) d'autant que la fiction est généralement, surtout quand il s'agit de questions historiques, visée par des discours négationnistes, ou associée à eux. Or, l'erreur historique n'est pas un résultat de la fiction ou plutôt la fiction ne conduit pas naturellement à l'erreur historique et, pas plus, au mensonge. Même si l'on ne peut pas mentir sans recourir, plus ou moins adroitement, à elle. L'erreur historique dans les films que nous avons mentionnés renvoie à un problème déontologique – le conseiller historique n'a pas fait correctement son travail, ou bien le réalisateur a réinterprété les informations qui lui ont été fournies, en dépit des faits –, ou bien à un problème éthique : le réalisateur estimant que la visée de son film et ce qu'il allait transmettre de cette histoire pouvaient faire l'économie de l'assise des faits propres à cette histoire (c'est un peu ce que l'on a reproché à *La Vie est belle* ou à *Inglourious Basterds* à ceci près que, s'auto-désignant légende ou farce, ils ne leurent personne). De même, les falsifications historiques ou politiques (le film de propagande, par exemple) ne sont pas un résultat *de* la fiction, bien qu'elles y recourent. Les problèmes de la représentation de la Shoah ne viennent pas de la fiction et ne lui sont pas imputables.

Quand on parle de fiction, parle-t-on des représentations elles-mêmes ? ou bien des techniques et des dispositifs qui permettent la production de certaines représentations plutôt que d'autres ?

Les dispositifs fictionnels œuvrant dans les films de notre seconde partie apparaissent comme de véritables mises en scène grâce précisément auxquelles la représentation peut, s'espaçant, laisser place⁴⁸ non pas à de

(48) À la fin du premier volume de *Temps et récit*, Paul Ricoeur incite fort justement à distinguer *fiction* de « *configuration imaginée* ». Relevant que « celle-ci est une opération commune à l'historiographie et au récit de fiction » (*idem*, *Temps et récit*, 1, Paris, Seuil, Point-essai, 1983, p. 397). Ce qu'il entend ici par « *configuration imaginée* » rejoint la notion de dispositif fictionnel présentée le long de ce texte. Il estime par ailleurs que « la fiction déploie, concernant la temporalité, des ressources d'investigation interdites à l'historien » (*ibid.*, p. 399) – propos rétrospectivement audacieux quand on sait combien il s'est rapproché de la communauté des historiens en écrivant *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2003). Cette capacité propre à la fiction qui est à la fois heuristique et modélisatrice, il la

l'image, mais à de la parole. Une part théâtrale irréductible au cinéma vient y fonctionner pour lui donner la mesure, de même que l'oral est irréductible à l'écrit et continue d'y résonner (comme pour que son souffle le porte). Le dispositif apparaît alors investi d'une fonction maïeutique par les réalisateurs. Regarder ces ex-Sonderkommandos se prêter au jeu pour passer *par* et à la parole nous apprend que le témoin nécessite une mise en scène, voire une technique scénique (le tribunal est-il autre chose ?).

Pourtant, la fiction n'est pas seulement réductible à la technique, ni à la représentation que celle-ci permet de produire. Une question demeure. Quelles leçons les Sonderkommandos nous délivrent-ils quand ils sont représentés ? Ou plutôt quand ils *se* représentent. En effet, n'est-il pas étonnant qu'ils se prêtent à jouer leur propre rôle, et cela n'est-il pas unique ? Certes, ce n'est pas la première fois que des rescapés des camps nazis jouent un rôle de déportés dans un film de fiction, *La Dernière étape* (1947), *L'Enclos* d'Armand Gatti (1961) en sont les deux exemples les plus connus. Pourtant autre chose encore a lieu. Yacov Silberberg courant à travers un cimetière poursuivi par une Eurydice défigurée, Simon Srebnik chantant en remontant la Ner sur la barque que conduit un Charon polonais, Abraham Bomba descendant aux Enfers dont son Virgile lui ré-ouvre les portes, ces hommes ont non seulement vécu la destruction, mais ils ont aussi traversé l'expérience protéiforme de la fiction. En ce sens, ils nous enseignent que l'expérience de la violence extrême intègre et provoque à la fois l'expérience de la fiction, se déployant elle-même suivant un large spectre allant de ce qu'ils ont feint devant les victimes au seuil des chambres à gaz jusqu'à ce que, revenus au monde, ils ont dû réinventer d'eux-mêmes pour jouer aux vivants parmi les hommes. Car c'est à la fiction que l'humain doit ce don de pouvoir servir le néant et le mensonge du néant à la fois, et d'en revenir en trompant la mort pour revivre dans le monde.

développe notamment dans le deuxième volume de ses essais d'herméneutique (*idem, Du Texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p. 220-222). On retrouve des considérations similaires dans la philosophie analytique de Nelson Goodman et, à un tout autre niveau, dans *Pourquoi la fiction ?* de Jean-Marie Schaeffer (Paris, Seuil, 1999). Néanmoins ce dernier généralise la question de la feintise alors que ce que nous apprennent les dispositifs fictionnels des œuvres cinématographiques étudiées remet la limite et neutralise la question de l'immersion fictionnelle par la pratique d'une sorte de *Verfremdungseffekt* (le théâtre encore !)