

L'aura du film de Volker Schlöndorff *Le Neuvième Jour*

En ce printemps 2010, le film *Le Neuvième Jour* de Volker Schlöndorff, qui date de 2004, est publié en DVD par Arte. Une sagesse ancienne dit qu'il y a un destin pour les livres, parfois une fatalité : « *Habent sua fata libelli.* » Si elle avait connu le cinéma, que n'aurait-elle pas dit des films ! Celui-ci a subi une mésaventure tout à fait déplaisante de la part du comité de sélection du festival de Cannes, qui l'élimina après avoir laissé entendre qu'un réalisateur ayant obtenu quelques années plus tôt la Palme d'or, pour *Le Tambour* d'après Günter Grass, serait évidemment accueilli – promesse qui eut pour effet d'endormir les intentions de Schlöndorff de tenter en parallèle de figurer avec *Le Neuvième Jour* à la Quinzaine des réalisateurs. Un véritable croche-pied. Du coup, pas de diffusion normale en France. Mais aujourd'hui enfin cette... résurrection – c'est le cas de le dire devant la date de Pâques 2010 où Arte diffuse enfin le film sur sa chaîne, ainsi que ce DVD. S'agissant surtout du sujet du film : la résistance catholique à l'occupation nazie au Luxembourg.

Le Neuvième Jour, en 2004, aura été une réplique du meilleur cinéma au piètre *Amen* de Constantin Gavras en 2002, paresseuse resucée du tract de propagande qu'est *le Vicaire*, pièce de théâtre de Rolf Hochhuth.

Un grand film est celui qui n'est pas « seulement » un film. Qui recèle à plusieurs endroits tout autre chose que du filmé, quand le cinéma donne plus que l'impression, la certitude, que « ce n'est pas du cinéma ». Cette sorte de vie est plus que la vie même : une sur-vie qui permet de survivre. Ce que Nietzsche a tenté de faire comprendre avec son « surhumain » aussitôt traduit en français par un contresens, « surhomme » ; alors que s'il avait disposé du jeu français entre « survie » et « sur-vie » il aurait pu se faire comprendre avec moins de risque de récupération par les pires (et les poires).

Pour moi, à cause de ma biographie, à cause des événements familiaux qui l'ont précédée et sans cesse encadrée, à cause de ma « sensibilité » particulière tout infusée de connaissances qui en est résultée, chaque moment, chaque écho, chaque allusion du *Neuvième Jour* de Volker Schlöndorff, de tout ce qui fait ce film, et qui le porte, le rendent exceptionnel. Il est la vérité, alors que tout y est création, réalité recomposée ; rien de moins fictif que cette fiction. Sa substance est toute de sub-stances : de nappes, comme on dit du pétrole, qui sont en dessous. Il faut y accéder, ce film est « impossible » sans réflexion, sans le commentaire, sans le réfléchir, sans le re-projeter, pour soi-même et les autres. Sur une scène intime et en en parlant. Le mot de « subliminal » a été galvaudé, il faudrait en retrouver l'utilité, tout comme la disparition de « subconscient » avec l'inflation « inconscient » est une sorte de perte : il serait producteur de distinguer entre les deux en les gardant pour qu'ils se correspondent. À propos et à partir de ce que je vois et entends (comprends) dans *Le Neuvième Jour*, c'est presque un tout autre film, avec pourtant les mêmes scènes, les

mêmes personnages, les mêmes dialogues, que je pourrais « raconter ». Il est une mine pour l'interprétation. Il serait un support solide pour l'enseignement de l'histoire.

Ce film n'est pas « historique » : il ne s'agit pas de faits réels ni de personnes ayant existé. L'action et les personnages sont démarqués, synthétisés. Et pourtant l'effet de vérité est plus puissant que s'il s'agissait d'une reconstitution. En ce qui me concerne, il fait saigner la plus ancienne blessure, qui m'a été portée des années avant ma naissance. *Le Neuvième Jour* se situe pendant l'occupation nazie au Luxembourg, son drame est la déportation d'un prêtre pour résistance patriotique. Or toute la famille de ma mère, à Metz, à quelques kilomètres de là, à cause des deux fils aînés « déserteurs » de la Wehrmacht, c'est-à-dire passés au Maroc pour s'engager dans les FFL, Forces françaises libres, a été déportée dans les mêmes années et pour les mêmes motifs. Un des tout premiers noms de lieux que j'ai appris dans ma toute petite enfance a été Czestochowa : il est prononcé au début du film de Schlöndorff, sous la contrainte, au camp de Dachau, par un prêtre originaire de ce centre de pèlerinage, de ce cœur toujours battant de la Pologne dans son histoire même lorsqu'elle était rayée de la carte. C'est là que ma mère et sa famille ont connu leurs premiers moments de liberté retrouvée en sortant en 1945 de leur camp en Pologne : devant l'icône de la Vierge noire qui sera un jour le symbole porté en « pin's » de Solidarnosc, le syndicat Solidarité de Geremek, Michnik et Walesa. Lorsque dans le film les prêtres internés à Dachau subissent une mise en scène sadique de leurs tortionnaires les contraignant à avaler trop vite, comme une torture, du vin de Moselle qui leur a été envoyé pour dire la messe, s'éveillent en moi soudain des générations de vigneron des côtes de Moselle, je revois le pressoir dans la maison de famille, mais la situation du film me rappelle la notion de « pressoir mystique » dans la théologie médiévale. Le prêtre du village de ma mère, qui

avait hurlé en allemand à des soldats de la Wehrmacht ce qu'il pensait d'eux alors qu'ils venaient de renverser et de tuer une femme en roulant trop vite et sans précaution avec leur véhicule, a été déporté, puis a succombé sous les coups dans un camp de concentration. Ce sont des choses concrètes, pas de la théorie. Il est mort certainement en pensant à son pape, personne n'y changera rien, même pas Hochhuth, et encore moins Constantin Gavras. Dans les mêmes mois, Jean Moulin transporté en déportation, et qui survivait à peine après les interrogatoires qu'il avait subis, mourut dans la gare de Metz inaugurée par Guillaume II.

Le collage d'empathie qui « fonctionne » avec ce film pour tous les publics, qu'ils soient ou pas tenus par les hasards biographiques, tient au prodige d'interprétation des deux protagonistes, pour les rôles du prêtre et celui du SS. Ici on ne peut pas les appeler des comédiens : jamais le mot *acteurs* ne fut aussi approprié. Il s'est produit un étonnant chassé-croisé dans leurs carrières quant au thème du nazisme. En 2004, Ulrich Matthes, que l'on voit dans le rôle du prêtre déporté, venait tout juste d'interpréter le rôle de Goebbels dans le film *La Chute* d'Oliver Hirschbiegel. Quant à August Diehl, que l'on voit dans ce rôle de nazi réaliser une performance si réaliste, sur-réaliste, il n'a pas été moins convaincant dans des personnages opposés : il venait de tourner en 2003 dans le film autobiographique de la rescapée de la Shoah Marcelline Loricand-Ivens, *La Petite Prairie aux bouleaux* – ce titre est la traduction exacte du nom Birkenau, le deuxième des trois camps qui constituent Auschwitz. En 2008 August Diehl participe à un autre film pour la vérité sur les années noires : *Les Faussaires* de Stefan Ruzowitzky, sur l'histoire vraie de ces Juifs déportés obligés de mettre leurs talents de dessinateurs et d'imprimeurs au service des nazis pour échapper à la chambre à gaz en fabriquant dans une annexe du camp des faux billets (dollars américains, livres anglaises).

Dans la même année 2004, qui est celle du *Neuvième Jour* de Schlöndorff, apparut avec *Parfum d'absinthe* d'Achim von Borries une sorte d'association fétiche de deux jeunes acteurs allemands, August Diehl et Daniel Brühl, qui va se retrouver en 2009 dans *Inglorious Basterds* de Quentin Tarantino et qui est attendue fin 2010 dans *Die kommenden Tage* (« Les jours à venir ») de Lars Kraume – un film de « science-fiction sociale » sur notre avenir proche.

PASOLINI ET LE PRÊTRE CINÉPHILE Attention, scoop : je vais expliquer comment le prêtre luxembourgeois réel, Jean Bernard, qui a inspiré les scénaristes du *Neuvième Jour* pour le personnage du prêtre dans le film, a joué un rôle certain dans la vie du cinéma contemporain, et celle de Pasolini en particulier. À la rentrée d'automne qui suit les « événements de 68 », ceux-ci rebondissent en septembre 1968 avec un nouvel événement de cette décidément grande année : Pier Paolo Pasolini remporte le Grand Prix de l'Office catholique à la Mostra de Venise, au festival de cinéma sur le Lido couplé avec la Biennale d'art contemporain, pour son film *Théorème*. Avec Silvana Mangano, Terence Stamp, Anne Wiazemsky dans le rôle de la fille, avec dans le rôle du fils-peintre Andrés Cruz Soublette que j'ai connu par la suite et qui ne m'a pas déçu ; avec surtout la bien-aimée de PPP Laura Betti dans le rôle de la servante au grand cœur dont vous étiez jalouses, entrant en lévitation dans la cour de ferme la plus abstraite, la plus cubiste de l'histoire du cinéma... On se rappelle cette herbe, ces murs, comme du Rilke de Malte Laurids Brigge, mais à la campagne... Il s'y connaissait en repérages, Pier Paolo, « le triple P » !

Il existe un tissu de relations entre Venise, Pasolini, Mai 68 et le Grand Prix catholique du cinéma. Des intentions et une réussite de la politique la plus aiguë, la plus discrète, mais la plus dure et résolue, tout en muscles sous des soutanes et des

blousons coalisés... La plus efficace sur la longue durée, aussi tenace que le regard de l'acteur espagnol qui interprète Jésus dans *L'Évangile* de Pasolini, chef-d'œuvre que l'on revoit sans se lasser. C'était la stratégie et la conception d'un souffle de l'Esprit en réalité chrétien qui se retrouverait dans le soulèvement mondial-occidental de 1968 : et l'opération de Venise aura été plus habile, sur le même créneau, et plus assurée, que Maurice Clavel avec ses gros sabots de Vézelay, ses irruptions de pachyderme dans le magasin de porcelaines de la métaphysique, et ses jurons approximatifs genre *Dieu est Dieu, nom de Dieu*. À côté de Triple P et de son allié le père Jean Bernard dans la ligne de Vatican II, le cher Maurice ne fait pas le poids. Plus de quarante ans après, en 2010, il y a prescription. Il est possible aujourd'hui de révéler le coup fourré tranquille, le complot inattendu qui fonctionna si bien pour ses résultats éclatants de 1964 puis de 1968, pour les consécérations « chrétiennes » de deux films de Pasolini, *L'Évangile* puis *Théorème*. Et dans lequel joua de longue main un rôle décisif, avec sa position de charnière auprès du jury du Grand Prix catholique du cinéma, ce même prêtre luxembourgeois, Jean Bernard, qui allait servir dans le film de Schlöndorff de 2004 de référence aux scénaristes pour construire leur personnage tout à fait vraisemblable d'un prêtre criant de vérité dans ses silences, résistant au chantage d'un SS, et imaginé à partir d'un détail mystérieux dans le livre de témoignage du prêtre réel sur la période de sa déportation à Dachau.

Ce qui est vu dans le film de Schlöndorff est une œuvre d'imagination : le Jean Bernard de chair et d'os ami de Pasolini, et cheville ouvrière de l'événement de 68 à Venise, n'a pas du tout raconté dans son ouvrage ce que l'on voit sur l'écran. Mais il n'a pas dit le contraire non plus. D'où l'usage légitime pour une fiction investie de façon manifeste, convaincante, impressionnante, d'un degré maximal de probabilité et de crédibilité, d'un « blanc » qui a été repéré dans ses Mémoires

des années de camp, et sur lequel il ne s'est pas expliqué, en tout cas pas dans le livre ni en public : l'étrangeté de ces neuf jours où les nazis lui octroyèrent une « permission » de rentrer au Luxembourg, d'où le titre du film *Le Neuvième Jour*.

L'information que j'apporte ici confirmera « l'aura » (Walter Benjamin) du film de Volker Schlöndorff à travers ce lien souterrain jusqu'ici inaperçu avec Pasolini. Je la tiens de la bouche même de PPP qui, en me racontant au début des années 1970 l'affaire de Venise de 1968 comme un « coup fumant », ne pouvait pas prévoir qu'un jour elle se prolongerait de façon indirecte avec *Le Neuvième Jour*, ce film tout à fait digne de sa propre vitalité spirituelle et créative. À sa hauteur, à sa profondeur, aussi vaste que lui dans la saisie à l'infini tel quel d'un morceau d'espace et de temps (*call it movie-making*).

Le festival de Venise, jusque-là, c'était Mussolini. Il avait été fondé par le Duce en 1932 au profit du cinéma fasciste des « téléphones blancs ». Premier festival dans l'histoire du cinéma, sur le modèle du festival d'opéra de Bayreuth : l'inventeur du fascisme était lecteur de Nietzsche en allemand dans le texte, mais ne le comprenait pas finement comme cela a été entrepris, travaillé et creusé depuis Georges Bataille et Colli/Montinari. Ou il faisait semblant de ne pas tenir compte de la rupture du philosophe et musicien avec Richard Wagner à cause du dégoût devant l'inauguration du festival de Bayreuth en 1876, devant la récupération au profit de l'impérialisme, du pangermanisme et du militarisme, de la « connerie à tête de bœufs » (je le cite). À noter que ce que Nietzsche a perçu comme une trahison de la part de Wagner a été répété à notre époque, à la fin du XX^e siècle, par la wagnérolâtrie débile, débilitante et agressive du cinéaste Hans-Jürgen Syberberg, fourvoisement et attrape-mouches autant des idéaux réalistes de 1968 que du cinéma en tant que tel. En tout cas Mussolini recopia à Venise pour son cinéma nappage sucré de ses crimes, le modèle du

festival de Bayreuth consacré aux seuls opéras de Wagner. Et cela lui apporta en effet le même type de rentabilité sur le plan politique qu'en Allemagne la formidable machinerie à produire du racisme, de l'antisémitisme, de la fusion d'extrême droite, qu'aura été la « contre-Rome » et la « contre-Jérusalem » de la colline du festival de Bayreuth. Confirmant ainsi par le pire l'analyse de « l'hégémonie culturelle » qu'Antonio Gramsci mettait au point depuis ses prisons dans cette période du fascisme italien où la notion de festival de cinéma était pour la première fois réalisée, mais du « mauvais côté ». Le cinéma a longtemps été l'affaire de l'extrême droite et pire si affinités : pas seulement par les frères Lumière devenus des vichysois collabos lyonnais, et par les nazis français critiques de cinéma (Rebatet, Brasillach, Bardèche), mais aussi bien par les casseurs de baraque des *Cahiers du cinéma*, tous au départ maurrassiens (Éric Rohmer l'est resté). Les trois choses d'Europe en or face aux Oscars et aux Golden Globes de Hollywood : le Lion d'or, la Palme d'or et l'Ours d'or – Venise, Cannes et Berlin. Ne jamais oublier que le festival de Cannes a été créé pour concurrencer Venise, c'est-à-dire Mussolini. Voilà pour le contexte de la ville-lagune comme métropole du cinéma lorsque le prêtre Jean Bernard qui est « derrière » le film de Schlöndorff de 2004 s'arrangea en 1968 pour que celui de Pasolini fût couronné par le Grand Prix catholique.

Et maintenant Venise comme métropole catholique marginale toujours « spéciale » : elle s'est lancée dans la compétition pour le grand standing de légitimité religieuse en organisant le vol des reliques de saint Marc en Égypte copte où elles avaient vraiment une raison de se trouver, pour se les importer et se bricoler ainsi une légitimité de parvenue, d'où son écusson complètement bidon du lion avec la patte sur l'Évangile de Marc et la statue dudit félin devant le palais des Doges. Par la suite Venise détourne une croisade prévue pour la Terre sainte sur sa concurrente Constantinople avec destructions,

massacres, pillages (tableau de Delacroix au Louvre) ; mais elle sert aussi de zone d'échanges et de métissages culturels avec l'orient de la Méditerranée : c'est par elle que transite El Greco avant l'Espagne. L'archevêque de Venise est doté d'un titre spécial : patriarche. À la mort de Pie XII en octobre 1958, c'est le patriarche de Venise qui est élu pape et qui dès janvier 1959 lance les convocations pour un concile « présenté à tous les humains qui vivent sur la Terre », comme il dit. Vatican II s'ouvre en 1962. Jean XXIII meurt en 1963. Deux œuvres toujours agissantes en 2010 voient le jour exactement cette année-là. D'une part la pièce de théâtre *Le Vicaire* de Rolf Hochhuth est mise en scène à Berlin par Piscator, sous forme d'un procès uniquement à charge où un pape, traité en bouc émissaire du cancer nazi par un protestant et ex-membre de la Jeunesse hitlérienne, est exhibé comme à la fois interdit de s'exprimer et accusé de garder le silence ; bombe de propagande lancée en apparence contre Pie XII, mais en réalité, à cette date, contre le concile Vatican II (telle est ma thèse personnelle depuis des années). En face dans la même année, 1963, Pasolini se met à préparer un film qu'il tourne au printemps 1964 et qui sera présenté et consacré dans la ville dont le pape du concile a été patriarche, Venise.

Et le pack néo-chrétien marque son premier essai, déjà sur sa ligne du « souffle de l'Esprit » quatre ans avant 1968. Présenté à la Biennale, *L'Évangile selon saint Matthieu* de Pasolini secoue le Lido, stupéfie le palais du Cinéma. Le film est dédié à Jean XXIII. Des néo-fascistes du parti MSI tentent d'interrompre sa projection. Des critiques de cinéma italiens de gauche, jusque-là favorables à PPP, sursautent, se replient, tiennent à marquer leurs réticences, voire leurs distances. Mêmes symptômes allergiques à Paris, dans le même milieu, en proportion... du très gros afflux de public en salles dans toute l'Europe. En janvier 1965, Jean-Paul Sartre, au cours d'un débat avec Pasolini, lui déclare en garde-champêtre

avec roulements de tambour, dans sa langue de bois datée, comique aujourd'hui, que la pensée politiquement correcte des compagnons de route du système soviétique « ... n'a rien à faire de la christologie. Elle a peur que le martyr du sous-prolétariat ne puisse être interprété d'une façon ou d'une autre comme le martyr du Christ. » Quelque temps après, au festival de Pesaro, Pier Paolo fait la connaissance d'un autre intellectuel français, qui ne lui témoigne pas du tout la même attitude : un certain Roland Barthes.

En 1968, transformation de l'essai de 1964 : le film de Pasolini *Théorème*, contre lequel trois mois plus tôt un mini-scandale a été organisé au festival de Cannes, un barouf d'esbroufe, reçoit le prix de l'Office catholique international du cinéma. Les manœuvres sournoises des incurables de la Curie aboutissent ensuite à un désaveu par le Vatican pour cette année-là... du choix du jury de son propre prix du cinéma ! *L'Osservatore romano*, le journal officiel du pouvoir religieux romain, souvent surnommé « la Pravda du Vatican », désavoue l'OCIC. Une plainte pour obscénité est lancée contre le film et, un peu plus d'un mois après, la maréchaussée dûment commise par un magistrat vient en saisir les bobines. Sans lendemain, bien sûr. Coup d'épée dans l'eau.

Voilà à quoi je repense en voyant le film *Le Neuvième Jour* de Volker Schlöndorff : lorsque Sartre cognait de son goupillon contre Pasolini, c'était, sans qu'il le sût, contre le prêtre Jean Bernard. Ce Luxembourgeois promoteur du cinéma dès avant la Seconde Guerre mondiale, « protecteur » de PPP dans les sixties avec deux fois le rassemblement de majorités de jurys en sa faveur, en 1964 et 1968. Celui-là même que les nazis, sans doute – du moins c'est mon avis – avaient extrait pendant neuf jours du camp de Dachau, non pas tant pour influencer son évêque (même si cela a pu jouer un rôle, faire partie du « contrat » proposé) que pour tenter en le corrompant par l'offre de beaux moyens techniques et de grosses

facilités financières, de le gagner à leurs magouilles habituelles de récupération des professionnels du cinéma : celles qu'a montrées Bertrand Tavernier en 2002 dans son film *Laissez-passer* pour l'emprise nazie en France sur les studios de Boulogne-Billancourt pendant l'Occupation.

L'Organisation catholique internationale du cinéma (OCIC) date de 1928. Son premier président fut un Bavarois, comme le pape d'aujourd'hui. C'est par sa foi que le prêtre luxembourgeois Jean Bernard avait foi dans le cinéma. Né en 1907, il avait vingt-deux ans lorsqu'il s'engagea en 1929 dans des activités de production cinématographique au niveau international dans un sens catholique. En 1934, il est secrétaire général de l'OCIC ; il en est le président en 1947, après la guerre, après l'occupation de son pays, après la période où se déroule le film de Schlöndorff. Après sa déportation à Dachau dont il sortit à l'automne 1942, et cette fois de façon définitive, pas seulement la « permission » du *Neuvième Jour*. Très atteint physiquement : il pesait moins de cinquante kilos et gardera des séquelles toute sa vie. Il devient aussi le directeur du journal quotidien de référence dans son pays, le *Luxemburger Wort*, jusqu'en 1958. À son ascension dans la hiérarchie ecclésiastique locale s'ajoute le titre vaticanesque de « camérier secret du pape ». Un homme de pouvoir et d'influence. Consultant à la « Commission pontificale du cinéma, de la radio et de la télévision », il participe à la préparation du concile Vatican II à travers le « Secrétariat de la presse, du film et de la radio ». Ce concile a été marqué par la réconciliation spectaculaire avec les Églises orthodoxes grecque et russe, et par un conflit sur l'intensité et la clarté avec lesquelles il était opportun de s'opposer à la répression du christianisme dans l'Empire lénino-stalinien, et pas seulement à celle du catholicisme en Pologne. Or Jean Bernard était... président de la « Commission de l'Église persécutée », un sous-ensemble de la « Conférence des

Organisations catholiques internationales ». Quand on sait tout cela, qu'on y ajoute la persévérance, l'opiniâtreté, l'efficacité de son soutien à Pasolini, et qu'on « le » voit dans le film de Schlöndorff – certes comme un personnage de fiction, mais quand même... – cela fait un drôle d'effet ! Et qu'on ne se laisse pas impressionner par les crispations de colère de ceux qu'il avait proprement bernés et qui firent exploser leur rage après les prix à PPP : c'est dans une grande année décidément, en 1968, que Jean Bernard reçoit benoîtement la distinction de « prélat d'honneur du pape ».

PAS DE DRAPEAU À CROIX GAMMÉE DANS LE FILM.

Dans *Le Neuvième Jour* de Volker Schlöndorff, le nazisme n'est pas présent par la propagande habituelle, il va de soi, il est « installé » comme on dit d'un logiciel. Il n'y a pas de drapeaux à croix gammée, sauf une fois : mais comme reflet dans un miroir. Trop de finesse pour ces messieurs-dames du comité de sélection de Cannes, la sélecte machine à sélectionner ?

Rien qu'en sachant un peu de quoi il retourne dans la signification des deux drapeaux qui se sont affrontés dans l'histoire de l'Allemagne – République « de Weimar » face au nazisme –, on peut déjà assez comprendre à quel point l'accusation de complicité intrinsèque entre catholicisme et hitlérisme, ce lieu commun révoltant présenté par des journalistes incultes, est absurde, fausse : le drapeau tricolore de la République démocratique et tout à fait saine, mais pas assez soutenue par la France, l'Angleterre, les États-Unis, dite « de Weimar » alors qu'elle était surtout de Berlin et que ce drapeau vient de la révolution ratée de 1848 à Francfort, comportait du noir, du jaune et rouge, c'est le drapeau actuel de la République fédérale. La lecture de ce drapeau par l'extrême droite et les nazis était récurrente, elle traînait partout, jusque dans ce caniveau qu'est *Mein Kampf*, rédigé à la va-vite par ce que Roman Polanski appellerait des *ghosts writers* sous la dictée embrouillée

de Hitler et qui est un pot-pourri de lieux communs de cette idéologie dans ces milieux, le drapeau noir-jaune-rouge exprimerait l'alliance des noirs, les curés, des jaunes, les Juifs, et des rouges, les socialistes. Soit les trois piliers de la République « de Weimar ». Les communistes, eux, ont travaillé contre la République et seront responsables et coupables d'avoir empêché le rassemblement contre Hitler, par politique du pire sous l'appellation « classe contre classe », Bertolt Brecht s'enfermant sur cette ligne même après son abandon par la direction de Moscou, trop tard, pour la politique de « Front populaire ». Les nazis opposent un autre tricolore : noir-blanc-rouge ; leur noir à eux signifiant le nationalisme, leur rouge à eux revendiquant un ouvriérisme débarrassé du marxisme ; et par là-dessus la croix gammée.

Dans le film, un autre signe nazi d'autant plus juste qu'il est tenu est le slogan peint par terre en blanc dans la rue, et vu d'en haut : « *Ich will heim ins Reich* », soit « Je veux rentrer à la maison commune : l'Empire allemand, le Reich » – slogan qui est censé devoir être celui des Luxembourgeois enchantés de se voir annexés, et non pas, dans le langage nazi, occupés. Filmé et vu en deux secondes, il doit valoir à lui tout seul pour la situation historique du Luxembourg sans laquelle le film tout entier est incompréhensible. Car c'est elle qui motive chez les occupants nazis cette nuance de légitimité, qui n'existe pas dans leur façon d'occuper la France, ou la Pologne : c'est que pour eux le Luxembourg fait partie du Reich, au même titre que l'Alsace ou la Moselle de Metz.

Saisir le sens de ce slogan à la peinture blanche que les piétons sont contraints de voir dans la rue, c'est comprendre et se rappeler que le prêtre n'agit pas que par conviction religieuse mais aussi par patriotisme, ou plutôt : que les deux sont indissociables. C'est percevoir comme un pôle magnétique extérieur au film mais agissant, « la » personne qui n'y est pas citée, alors qu'en réalité il ne s'agit « que » d'elle : la grande-duchesse Charlotte.

Les nazis avec leur « *Heim ins Reich* » – retour du Luxembourg à l'Empire allemand – se réfèrent au fait que nombre d'empereurs allemands et « rois romains » du Saint Empire romain germanique provenant de Charlemagne, qui revendiquaient à la fois l'héritage de l'Empire romain et la domination protectrice sur toute la chrétienté au moins autant que le pape lui-même, avaient porté des noms et des titres luxembourgeois : dont au premier chef bien sûr l'empereur Charles IV de Luxembourg, qui institua la « Bulle d'or » en 1456, ce qui servit jusqu'en 1806 de constitution pour l'élection de l'empereur allemand/« roi des Romains ». Un des règnes les plus longs de l'histoire de l'Allemagne a porté le nom Luxembourg. Les Allemands envahissent le Luxembourg dès août 1914 et n'en repartent qu'au 11 novembre 1918. Pendant ces quatre ans, la grande-duchesse régnante est Marie-Adélaïde, elle est pro-Reich à fond. Elle est poussée à l'abdication par le Parlement en janvier 1919. Sa sœur cadette lui succède : Charlotte. C'est un des tout premiers noms de personnages historiques que j'ai perçus dans ma toute petite enfance à Metz (avec celui du traître Bazaine). Il n'est pas prononcé dans *Le Neuvième Jour* de Schlöndorff, mais je l'y ai entendu sans cesse. Dans la famille de ma mère, ces déportés encore sous la tension de leur traumatisme, il y avait dans mon enfance une vénération pour cette femme. C'est à elle que le prêtre et l'évêque du film ne cessent de penser, c'est contre elle que luttent les SS – en vain. Elle est à Londres et parle à la radio. Elle est le de Gaulle du Luxembourg. En liaison avec Roosevelt et Pie XII. En 1945, c'est pour elle que les États-Unis exigent le maintien de l'indépendance du Luxembourg. Elle se consacre alors à la grande entreprise catholique collective : la construction européenne. Elle abdique en 1964 en faveur de son fils Jean. Sa dernière apparition publique est pour la visite de Jean-Paul II à Luxembourg en 1985. Un film sur la résistance au nazisme du Luxembourg patriote et catholique ne parle donc « que » d'elle, sans dire son nom.

Luxembourgeois d'origine, Robert Schuman (1886-1963) se définissait comme « catholique mosellan », avocat à Metz avec les nationalités allemande puis française. Arrêté et interné par la Gestapo, il s'évade et devient pendant la décennie qui suit 1945 le chef du gouvernement français puis ministre des Affaires étrangères le plus stable de la IV^e République, tout en se faisant traiter de « Boche » par les communistes à la Chambre des députés. Député de la Moselle de 1919 à 1962, il est le père fondateur de l'Europe avec sa « bombe », comme il disait, sa déclaration révolutionnaire du 9 mai 1950, décidée en solitaire, qui lança la Communauté du charbon et de l'acier. Le 9 mai est aujourd'hui la journée de l'Europe, la « fête internationale » de l'Union. L'aura du film de Schlöndorff, c'est qu'en pointillé et en filigrane il conduit à cette personnalité à partir de son personnage du prêtre, et de son modèle dans la réalité, Jean Bernard, qui a vécu jusqu'en 1994.

UN DÉBAT TRÈS SERRÉ SUR LE CHRISTIANISME. *Le Neuvième Jour* est sans cesse concret, physique, mais obscur, opaque, et c'est par là que son magnétisme agit. Il est moderne mais tient de la tragédie classique : un choix obligatoire avec absence de solution ; les deux adversaires comme un même personnage en double, chacun miroir pour l'autre, ayant l'impression de rêver ces rencontres et ce dialogue irréels comme une tentation réciproque, entre cauchemar et délire.

Le jeune SS n'est pas le chef de la Gestapo : celui-ci le considère comme un rival, n'apprécie pas ses initiatives, connaît et désapprouve ses antécédents, lui adresse une menace claire de le faire muter sur le front de l'Est. Il y a là un ressort, se profile une suite du scénario : qu'il « réussisse » ou pas avec le curé, le jeune SS aurait tort de toute façon aux yeux de son chef, avec son air d'aisance, c'est lui qui se fait coincer, entre deux blocs décidés à ne pas bouger, avec sa stratégie de combinaison. Lui aussi est voué à la mort – alors qu'il affiche d'avoir choisi

« la vie », « le corps ». Or nous savons, même en suivant une fiction, que le prêtre réel s'en est tiré, et c'est rappelé à la fin du film. Mais le jeune nazi, que devient-il ? On peut imaginer qu'il est expédié dans l'enfer des batailles de Stalingrad et de Koursk, du recul de la Wehrmacht, et que soit il y disparaisse, soit il participe... au complot contre Hitler, celui de l'attentat du 20 juillet 1944, réalisé par des gens qui avaient à peu près sa mentalité dans le film.

Comme il a étudié au séminaire pour devenir prêtre avant de bifurquer, le dialogue-duel se livre avec les mêmes références, qui sont des armes, les deux croisent le fer sur plusieurs points ne concernant que des consciences chrétiennes, chaque fois frôlés, esquissés, mais avec assez de précision pour qu'ils n'aient pas besoin d'insister – au spectateur de décrypter. Il y a deux questions principales dans le film, de principe, majeures, les décisions politiques en découlent : d'une part qu'est-ce que Hitler dans le « plan de Dieu » ? Est-il, comme le répète la propagande nazie, anticléricale mais pas du tout athée, l'« exécuteur de la volonté de Dieu sur la Terre », « le Guide envoyé par la Providence », « un porteur de la Grâce divine, pas seulement pour l'Allemagne » ? D'autre part, la guerre contre l'Armée rouge, est-ce une croisade ? Ce mot est prononcé par le SS, pour utiliser l'argument de la répression anti-chrétienne sanglante et massive dans l'Empire léniniste-stalinien : les armées de Hitler combattraient pour la foi. À noter qu'un autre film vient d'être censuré de fait en France par défaut de diffusion, et à nouveau sans que cela n'émeuve guère : après *Le Neuvième Jour* de Schlöndorff, le *Katyn* de Wajda. Un des défauts dans le sous-titrage et le doublage en français : « Nous nous trouvons dans une guerre sainte décisive » est traduit par « Nous sommes au centre d'une guerre de religion » – alors qu'est détaché exprès le « sainte », « *heilig* », à cause de sa proximité avec le « *Heil* » de « *Heil Hitler* » et de « *Sieg Heil !* », et que l'exhibitionnisme du jeune SS sur la

vitalité, la jouissance de la vie, l'hédonisme joue en allemand comme en français ou en italien sur le glissement salut-santé mais à la sauce nazie, celle du « *Heil* » qui renvoie à la fois à la sainteté et à la santé – les deux pour la « race ». Dans le chantage à une géopolitique des Églises qui devrait souhaiter la victoire de l'Allemagne, la version française du film ne rend pas compte de la liste évoquée par le SS : « la Pologne, la France, la Belgique, le Luxembourg », et qui signifie en clair : les pays catholiques. Traduire par « l'Europe » dévitalise le sens, puisqu'il s'agit là de distinguer de l'Europe protestante, et de rappeler à la concurrence avec elle. Devant cette argumentation, le prêtre est à court et se retient d'énoncer qu'il ne se soucie pas de l'Église universelle, il suspend sa phrase ironique, mais on la remarque.

Le film qui insiste avec la soutane et le grand chapeau plat du prêtre sur un catholicisme de vingt ans avant Vatican II répète aussi la phrase de code qui servait de... salut (de salutation) : « Béni soit Jésus-Christ », avec réponse automatique obligée en profession de foi, comme un mot de passe dans l'armée. À un moment le jeune SS participe à cette formule mais ajoute aussitôt un coupant « *Heil Hitler !* » Est-ce à dire qu'il s'est laissé aller, prendre, entraîner, et qu'il se rattrape ? Non : mais qu'il veut assimiler les codes, les mélanger, récupérer cette force religieuse pour le nazisme. Tout comme c'est déjà fait du côté des protestants avec les « Chrétiens allemands », l'organisation officielle de cette Église dans le régime, Martin Luther faisant l'objet d'un véritable culte par les nazis, pour son antisémitisme et son nationalisme. Et pour son critère : se jeter en avant, foncer, et tant pis s'il y a de la casse, faire confiance à Dieu qui de toute façon pardonne. Alors que calculer, mesurer, prouverait un manque de foi. Le SS ressort au prêtre de façon implicite l'accusation de Luther contre Érasme : « *Du bist nicht fromm, Erasmus !* », « Tu n'est pas pieux, Érasme ! » – mais « pieux » n'a pas la résonance du « *fromm* »

allemand, fanatique, culpabilisant, qui joue à plein dans le dialogue du film de Schlöndorff. Dans le même registre, le SS emploie, pour briser tout arrangement hors de ce qu'il recherche, un mot-clé du luthéranisme, « *Abläss* », celui du « trafic des indulgences » ; ce sont ces nuances dures qui font l'intérêt du film. On est entre intellectuels : le nazi a lu la thèse de doctorat du prêtre, sur les Aborigènes d'Australie – il fait allusion au boomerang (et en effet c'est ce qui va lui arriver : sa tentative va se retourner contre lui). S'intéresser aux peuples que l'on disait primitifs pouvait s'avérer ambivalent à cette époque – ainsi chez le peintre Emil Nolde, un des premiers à prendre sa carte du parti de Hitler. Le jeune SS, au contraire, avait choisi comme sujet de thèse un... Juif : Judas. Il l'utilise dans le débat serré comme le plus efficace des pièges, et qui fonctionne : le prêtre, là, est « vaincu ». Il est de l'avant-Vatican II, évidemment anti-judaïque, alors que le nazi se donne les gants de tenir un discours d'admiration pour Judas qui serait un partisan du combat armé pour son pays, avec une coloration sioniste sans dire le mot : « Il était un idéaliste » (mot-clé dans le lexique des nazis, analysé par Victor Klemperer, pour se désigner eux-mêmes). Il pousse le bouchon jusqu'à définir Judas comme un « *National-Revolutionär* », une des étiquettes des groupements politiques qui formèrent le nazisme (voir *Langages totalitaires* de Jean-Pierre Faye). Pourquoi ? Parce qu'il aurait choisi la voie armée et politique pour son peuple et son pays, contre l'évangélisme ; tout en accomplissant le plan de Dieu en livrant Jésus qui devait mourir. Et le SS propose au prêtre cette voie et ce plan pour le Luxembourg.

Le prêtre est alors si choqué et remué qu'il saute sur ses pieds en s'écriant : « Le Luxembourg n'est pas un pays de Judas ! », et l'autre ironise sur cette énergie soudaine, mais ne relève pas l'ambivalence de l'expression, alors que les nazis employaient couramment le terme « *Juda* » (la Judée) comme générique pour

« les Juifs ». Aujourd'hui il est devenu impossible d'utiliser l'expression ancienne « un Judas » pour « un traître » : elle n'est pas déconnectable de la nationalité et de la religion de Judas. Par exemple entendre une figure de la politique française déclarer en avril 2007 : « Il ne suffit pas d'avoir Judas à sa table pour être le Messie », ne signifiait pas seulement qu'elle se prenait elle-même pour « le Messie », mais qu'en réinjectant comme si elle allait de soi l'ancienne métaphore du nom Judas, elle opérait le même mouvement, et même en bien plus précis, que par la suite en 2010 un certain Georges Frèche avec son « pas catholique ». C'est exactement ce qui se dit et s'entend dans *Le Neuvième Jour* de Schlöndorff. Le prêtre, quand même, et c'est heureux, invoque la judéité de Jésus, sur quoi l'autre : « Vous avez raison, bien sûr : Jésus était juif. Mais c'est justement cela qu'il a voulu vaincre et surmonter : il s'agit de combattre le Juif en nous. » Le SS du film exprime sur Judas en 2004 un fantasme qui fit beaucoup bavarder deux ans après, en 2006, avec l'agitation publicitaire autour de ce qui s'intitulait abusivement, pour les gogos, *Évangile de Judas*. Il s'agit d'un papyrus de la fin du III^e siècle retrouvé par un paysan égyptien en 1978, publié dans une traduction tendancieuse par la revue américaine *National Geographic*. Ce bobard a été contredit depuis de façon convaincante par la communauté scientifique (entre autres par le Codex Judas Congress de mars 2008).

LES LIMITES DE L'HÉDONISME NAZI. Le jeune SS tend des perches au prêtre, mais en même temps l'écrase avec sa femme, son alcool, son hédonisme, son ironie sur la « question juive » : lequel des deux va « posséder », « castrer » l'autre ? Il évoque avec complaisance sa condition de mari comblé devant le célibataire ascétique marqué par la souffrance et qui a été privé, parce qu'il était déporté à Dachau, des derniers mois de sa mère : le nazi le fait souffrir en insistant lourdement sur le

fait qu'elle lui rendait visite, à lui, dans ce même bureau, pour solliciter la libération de son fils et s'étonner de ne pas recevoir de courrier du camp. Ces lettres, le nazi les confisquait, et il les montre. Il aura sa réponse : sous forme d'une enveloppe contenant une page blanche.

Un air en français qui parle de « ravissement », de « charmant souvenir », rêveur, hypnotique, passe à la radio dans le bureau du jeune SS, qui le reconnaît parce que son épouse l'aime beaucoup : il en demande la traduction au prêtre. Cela suffit à indiquer tout à coup qu'ils se parlent donc en allemand, et dans la version doublée cela fait bizarre (mieux vaut de toute façon voir celle avec sous-titrages, même si dans les deux traductions il y a de la déperdition par rapport au texte allemand, à ses allusions). Un SS à ce poste-là, diplômé de l'université, parlait en général la langue du pays occupé, cela va de soi. À l'inverse, en face, accepter de parler allemand avec l'occupant, c'était déjà transiger... De même, les scénaristes n'ont pas donné au personnage du prêtre un patronyme très français qui correspondrait à celui de Jean Bernard : il s'appelle Kremer... Pourquoi pas. Mais je songe à l'importance aiguë pour l'action de la différence des langues dans *Inglorious Basterds* de Tarantino.

On reconnaît la voix de Tino Rossi, et le jeune nazi veut noter le sens des paroles pour les transmettre à sa femme, qui raffole de ce qui semble une ritournelle. On est là dans un thème connu, celui de l'occupant qui « aime la France » : l'officier du *Silence de la mer* décrit sur le moment par Vercors, ce sur-membre permanent de l'Académie française puisqu'une plaque qui lui est dédiée au début du pont des Arts, face à la Dame du quai Conti ; sa citation décalée par Tarantino avec son personnage du soldat de Hitler (Daniel Brühl) amoureux de la Française ; et le doctrinaire de cette schizophrénie et/ou hypocrisie : le romaniste Friedrich Sieburg, nazi quand il publie son *Dieu est-il français ?*, où il affiche un goût pour les vins, les fromages, les

paysages assorti d'un mépris hargneux, haineux pour les habitants (en Cahiers rouges chez Grasset, avec ma préface).

Le jeune SS ne cache pas une érotisation pour lui de la langue française, dès lors que cet air plaît à sa femme, et au passage, dans la gaucherie furtive de son mouvement de la main sur sa veste, il y a la perfection du jeu d'acteur d'August Diehl. Le prêtre refuse de livrer la traduction des paroles. Le geste du jeune SS de les écrire sur une feuille de papier en est interrompu, frustré, c'est une castration symbolique. On retrouvera un peu plus loin des images en écho : la feuille de papier sur laquelle le prêtre rédige sa reddition, puis suspend sa plume, pour tout jeter et... « rendre copie blanche » : par quoi il porte le coup final qui « castre » pour de bon.

Or ce que l'on entendait dans le bureau n'est pas une chansonnette, mais un des morceaux de bravoure les plus célèbres du répertoire de l'opéra français : « Je crois entendre encore » dans *Les Pêcheurs de perles* de Georges Bizet – élève et gendre d'un des compositeurs juifs les plus en vue, Jacques Fromental Halévy, l'auteur du célèbre opéra... *La Juive*, qui traite des persécutions antisémites.

Il se pourrait que le film, avec ce bout de musique, se fasse tout seul, en roue libre, hors de la volonté consciente du réalisateur. Mais ce qui compte est l'œuvre telle qu'elle est, achevée, y compris dans l'après-coup, le *Nachträgliche* de Freud.

