

Carte Semiotiche 2025/2

L'oggetto teorico

**A quarant'anni da *La macchina della pittura*
di Omar Calabrese**



la casa
USHER

Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Annali 13 - 2025/2

L'oggetto teorico.
A quarant'anni da *La macchina della pittura*

A cura di
Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni

SCRITTI DI

ACQUARELLI, CALIANDRO, CARERI, CUCURULLO, FICHERA,
LANCIONI, MANCHIA, MINNA, PEZZINI, PURGAR, SARAÏS,
STOICHITA, TRISCARI, VANNONI

la casa
USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 13 - 2025/2

Direttore responsabile
Lucia Corrain

Redazione
Manuel Broullon Lozano
Massimiliano Coviello
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Francesca Polacci
Miriam Rejas Del Pino (Segretaria di redazione)
Giacomo Tagliani
Mirco Vannoni (Segretario di redazione)
Francesco Zucconi

CROSS - Centro interuniversitario di Ricerca "Omar Calabrese"
in Semiotica e Teoria dell'Immagine
(*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna, Campus di Ravenna,
Università di Siena, Università Iuav di Venezia)
SEDE Università degli Studi di Siena
Via Roma, 56
53100 Siena

Copertina
L'immagine è stata creata Adriano Tetti e da Mauro Luccarini,
fondatori del collettivo artistico "Mistiche Nutelle".

ISSN: 2281-0757
ISBN: 979-12-82321-02-0

© 2026 by VoLo publisher srl
via Ricasoli 32
50122 Firenze
Tel. +39/055/2302873
info@volopublisher.com
www.lacasausher.it

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese

Comitato scientifico

Maria Cristina Addis	IUAV Venezia
Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Georges Didi-Huberman	EHESS-CEHTA Paris
Umberto Eco †	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri †	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Anna Maria Lorusso	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Jorge Lozano †	Universidad Complutense de Madrid
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Prévost	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
François Rastier	CNRS Paris
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

Sommario

L'oggetto teorico A quarant'anni da *La macchina della pittura*

a cura di
Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni

A quarant'anni dalla Macchina della pittura <i>Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni</i>	7
Orientarsi nella mappa dei generi, individuare singolarità. La macchina della pittura secondo Omar Calabrese <i>Isabella Pezzini</i>	22
Il concetto di plastico in semiotica, fra dinamiche estetiche e plasticità del senso <i>Stefania Caliendo</i>	33
Le détail et la fabrique de l' <i>image</i> <i>Valentine Saraïs</i>	49
Incarnare l'oggetto teorico. Dalla <i>déplacée</i> di Damisch all'immagine queer <i>Giorgio Fichera</i>	75
Learning from Caravaggio. Art history, semiotics, and the birth of the epistemic observer <i>Krešimir Purgar</i>	90
<i>Forma-di-vita</i> e oggetto teorico. Claire Fontaine, Édouard Levé <i>Viviana Triscari</i>	113
Flou et hors champ. L'opacité de la représentation de la victime en tant qu'objet théorique. <i>Le fils de Saul</i> de László Nemes <i>Luca Acquarelli</i>	128

La rovina come oggetto teorico attraverso <i>Self-Deceit</i> di Francesca Woodman. Tra Hubert Damisch e Mieke Bal <i>Mattia Cucurullo</i>	146
La polvere di Ettore Spalletti <i>Eleonora Minna</i>	160
Il ritratto del re nell'era dell'intelligenza artificiale. Incroci tra generi e scontri intertestuali <i>Valentina Manchia</i>	173
Effetti collaterali	
Woody Allen e il <i>trompe-l'œil</i> <i>Victor I. Stoichita</i>	191
Introduzione all' <i>Arte dell'autoritratto</i> <i>Omar Calabrese</i>	209
Lector in tabula. Verso una teoria semiotica dei generi in pittura <i>Omar Calabrese</i>	215
Biografia delle autrici e degli autori	224

Flou et hors champ. L'opacité de la représentation de la victime en tant qu'objet théorique. *Le fils de Saul* de László Nemes.

Luca Acquarelli

Abstract. This article revisits the issue of the difficult representability of Nazi extermination camps through an analysis of László Nemes' film *Son of Saul* (2015). In particular, the article focuses on the opacification of the representation of the victim as a theoretical object and visual strategy. This opacification responds to the problem of representability, making the apparent denial of visibility a critical capacity for establishing a sphere of visual, historical and philosophical reflection. While this dimension seems to innervate the poetics of the film, making it an emblematic case study compared to other films on the subject that preceded or followed it, at the same time the film seems to renew the aporia of representing the victim through the staging of his annihilation. Finally, the article aims to renew the complexity of the theoretical object, as a necessarily interdisciplinary field, between image theories and cultural and philosophical questions.

Keywords: unrepresentability of the Shoah; film reenactment; memory; out of focus; off-screen.

1. Entre sortie et retour au noir

Avec une force visuelle accrue et une insistance presque obsessionnelle par rapport aux autres films qui l'ont précédé sur la reconstitution historico-fictive de la Shoah, *Le fils de Saul* de László Nemes (2015) a tenté de trouver un moyen de nous montrer le moment et le lieu les plus sombres de l'histoire de l'humanité, en imaginant les mécanismes matériels de l'industrie de la mort des camps d'extermination. Vu à travers les yeux, ou plutôt le corps du personnage principal, un membre du *Sonderkommando*, le film reconstitue visuellement et à travers la bande sonore la machine de mort et d'annihilation des corps qu'était le camp d'Auschwitz-Birkenau, dans la phase d'accélération de l'extermination de l'année 1944. Dans la relation dialectique entre fiction et reconstitution historique à partir de sources documentaires,¹ le film met non seulement en scène les anti-chambres des chambres à gaz et les fours crématoires du camp, mais fait également directement référence au moment où quatre photos ont été prises à l'intérieur du camp alors qu'il était en activité² et à la tentative d'insurrection organisée par les membres du *Sonderkommando* en octobre 1944.

D'un point de vue visuel, le film nous pose des questions qui semblent encore loin d'être épuisées. Pourquoi László Nemes a-t-il choisi exclusivement un objectif 40 millimètres pour tourner *Le fils de Saul* ? Comment ce choix a-t-il été incorporé dans l'épistémologie sensible du film ? Et en particulier, quel est l'effet de sens produit par le flou qui " travaille " beaucoup de scènes ? Et enfin, de quelle manière " affecte-t-il " les autres grands mécanismes présents dans ce film, tels que la caméra portée à l'épaule, la relation champ/hors champ/super-champ (Chion, 2021) le plan-séquence et le spectateur délégué représenté de dos, dans une théorie critique du témoignage et de la reconstitution filmique ?

Cet article a pour objectif de traiter ce film comme un objet théorique, c'est-à-dire un objet qui, dans sa structure audiovisuelle, reprend, élabore et critique la grande thématique de l'irreprésentabilité des camps d'extermination, s'inscrivant pleinement dans le débat sur la légitimité de représenter ou non la violence inimaginable d'Auschwitz, en passant par la spécificité de prendre le point de vue d'un membre du *Sonnerkommando*, figure limite de l'histoire, qui traverse et dépasse l'opposition entre victimes et bourreaux en se positionnant dans la " zone grise ". Nous verrons comment la dialectique propre à l'expression " objet théorique ", un objet visuel qui, à travers ses propres moyens non linguistiques, réfléchit à un problème théorique, dans ce cas d'une énorme importance historique, se retrouve dans le processus sensible propre au film. Il s'agit en effet d'un double mouvement : celui de déclencher, à travers l'analyse, la processualité de l'objet (spatiale, temporelle et matérielle) et, en même temps, de condenser l'espace conceptuel d'une ou plusieurs théories afin qu'il puisse entrer en dialogue avec l'objet et donc matérialiser ce dialogue ou, pour mieux dire, le doter d'immanence.

Le débat sur l'irreprésentabilité de la Shoah a connu plusieurs étapes, à commencer par celui qui en a posé les bases initiales de la manière la plus radicale, de sorte à véhiculer une aporie difficilement surmontable qui allait inévitablement occuper les chercheurs et les artistes pendant les décennies à venir. Je parle bien sûr de Theodor Adorno dans ses différentes réflexions sur l'œuvre artistique et sa possibilité après le phénomène historique de la Shoah, à partir de sa célèbre phrase au ton lapidaire : " écrire un poème après Auschwitz est barbare " ³. Nous savons qu'Adorno lui-même est revenu sur cette question dans d'autres écrits, en nuancant et en revisitant cette vision. Néanmoins il reste l'aporie fondamentale posée par le philosophe allemand entre l'irreprésentabilité de cette violence extrême et l'injonction à la représentation afin d'en faire mémoire ⁴. La prescription morale sur la représentabilité de l'horreur de la Shoah a contribué, à mon avis, à la construire comme une théologie négative, comme un " anti-Sinaï ", pour reprendre l'expression utilisée par Paul Ricoeur : « L'horreur est une vénération inversée. C'est en ce sens qu'il a pu être parlé de l'Holocauste comme d'une révélation négative, comme d'un anti-Sinaï » (Ricoeur, 1985 : 273). Et, comme l'écrit Marie-José Mondzain, « rien n'est plus dangereux que la théologisation de la souffrance et du malheur », (Mondzain, 2007 : 34). La fictionnalisation de l'horreur devrait, d'une certaine manière, contribuer à la matérialiser par rapport à sa dimension de théologie négative, à la transformer de " négativité absolue " en " mal radical ", expression reprise de Kant et utilisée par Hanna Arendt, qui a ensuite, comme on le sait, produit le concept supplémentaire de " banalité du mal ", cette dernière perpétrée par ceux qui sont " dépourvus de pensée " (*thoughtlessness*). ⁵ Cette fictionnalisation se heurte toutefois au principe constitutif de l'événement même du camp d'extermination, c'est-à-dire l'impossibilité de représenter,

puisqu'il semble précisément reposer sur l'impossibilité de donner place à la représentation de la victime. L'anéantissement de la victime est avant tout l'anéantissement de sa représentation, caractère essentiel de l'œuvre exterminatrice du nazisme (voir à ce sujet Nancy, 2001).

En tout cas, malgré les critiques susceptibles d'être formulées à l'encontre de l'anathème d'Adorno, le philosophe allemand jette les bases de l'aporie qui sous-tend la figuration de la Shoah. À cet égard, un passage ultérieur de son œuvre s'avère central pour le développement des hypothèses de cet article. Adorno porte un jugement critique sur une représentation musicale dans laquelle des éléments figuratifs sont néanmoins envisagés, à savoir la composition de Schönberg *Le survivant de Varsovie*, pour laquelle il a des mots plutôt favorables dans d'autres écrits :

Quand on applique à la *souffrance physique toute nue* des hommes abattus à coups de crosse ce qu'on appelle ordinairement l'élaboration poétique de l'art, il y a là, si peu que ce soit, la possibilité *d'en tirer une jouissance*. La règle que commande à l'art de ne pas oublier cela une seconde dérape dans l'abîme de son contraire. Le principe esthétique de stylisation [...] fait supposer que ce destin impensable aurait pu avoir un sens quelconque ; *il est transfiguré, il perd un peu de son horreur* ; c'est déjà faire injure aux victimes, alors qu'au contraire un art qui voudrait ne pas les voir serait inadmissible au nom de la justice (Adorno, 1984 : 299, mes italiques).

Toute représentation de la violence et de la souffrance physique nue de la victime réduite à sa condition la plus extrême se heurte à cette force incontournable que l'image a de soutirer de la jouissance. Cependant, comment serait-il possible de dénoncer sans pouvoir représenter ? De construire une mémoire sans lui donner figure ? Comment sortir de cette impasse ? Est-il possible d'en sortir ? Les images " malgré tout " nous offrent-elles un mince espoir de " sortir du noir " (Didi-Huberman, 2015) ou ne font-elles que nous replonger inexorablement dans les sables mouvants de l'histoire, dans son tourbillon le plus sombre, dans un " retour au noir " (Fleischer, 2016) ?

2. La moralité du flou

Le fils de Saul a été accueilli par une quasi-unanimité de critiques positives et a remporté, parmi de nombreux prix, deux distinctions importantes : le Grand Prix au Festival de Cannes 2015 et l'Oscar du meilleur film étranger en 2016. Quelques critiques négatives ont tout de même été formulées, mais elles ont été intégrées dans un débat plus tardif par rapport à l'entrée fracassante du film sur la scène cinématographique. Même l'" iconoclaste " Claude Lanzmann, auteur du film monumental *Shoah* en 1985, et défenseur de longue date de la thèse selon laquelle l'utilisation d'images pour raconter la Shoah, qu'elles soient d'archives ou de reconstitution fictive, est pour le moins problématique, a fait l'éloge de ce film : " *Le Fils de Saul* est l'anti-*Liste de Schindler* [...] il [Nemes] a fait un film dont je ne dirai jamais aucun mal. Ce *Fils de Saul* mérite une place au palmarès " (Blottière, 2015), ou encore " C'est dans le cinéma de fiction, le seul où je trouve autant de vérité que dans *Shoah*. Je le considère comme son égal " (Machielsen, 2016). À l'instar de la querelle intellectuelle qui avait opposé quelques années auparavant Didi-Huberman et Lanzmann lui-même à propos de l'exposition *Mé-*

moire du camps organisée par Clément Chéroux⁶ – où, entre autres images, étaient exposées les quatre photographies prises par le membre du Sonnerkommando du crématoire V de Birkenau grâce à un appareil photo introduit clandestinement par la résistance polonaise (il s’agit des mêmes photographies déjà mentionnées, dont le moment de la prise de vue est mis en scène dans *Le Fils de Saul*) – le film a suscité une nouvelle polémique entre Didi-Huberman (2015) lui-même, qui a souligné la justesse du film, et Alain Fleischer (2016), qui en a souligné certains points critiques.

Fleischer pense que pour un événement tel que la Shoah, et en particulier en ce qui concerne Auschwitz, la seule opération intéressante consiste à réaliser un documentaire sous forme fictive (comme *Nuit et Brouillard* d’Alain Resnais, considéré comme un véritable chef-d’œuvre en ce sens), plutôt qu’une fiction qui prétend recréer l’atmosphère historique, comme le film de Nemes et, tout compte fait, comme tant d’autres films avant lui (entre autres, *Kapo* de Gillo Pontecorvo, *La liste de Schindler* de Steven Spielberg, *La vie est belle* de Roberto Benigni), qui avaient suscité des critiques bien plus négatives à l’époque de leur sortie. Fleischer est en effet à la fois surpris et indigné par l’accueil généralement positif réservé au film de Nemes. L’une des formes de l’expression du film critiquées par Fleischer réside dans l’utilisation du flou, rapportant une conversation privée avec le critique de cinéma Dominique Païni :

L’hollywoodien (Steven Spielberg) ne mérite pas tant l’opprobre dont il fut la cible, tant la fameuse petite robe rouge qui traverse le plan général sur le camp, ne produit pas le malaise engendré par le tripatouillage de la focale pour flouter les corps au second plan des images (chez Nemes), truc digne du pire de la production télévisuelle [...]. Si le travelling est affaire de morale, comme dit qui tu sais, l’atteinte à la netteté des images n’en n’est pas moins une (Fleischer, 2016 : 57).

Païni fait ici référence à la critique virulente que Jacques Rivette avait formulée à l’encontre du film *Kapo* de Pontecorvo au sujet du prétendu “ travelling ” dans la scène malheureuse de la tentative d’évasion/suicide d’un des personnages, interprété par Emmanuelle Riva. Nous savons, grâce à des analyses ultérieures et en revoyant simplement la scène, que ce travelling n’existe pas en réalité, mais comme le souligne Luc Vancheri (2017), il s’agit moins de savoir si l’analyse de Rivette est juste – elle est après tout facilement contestable – que de transposer sa question éthique à l’ensemble du cinéma en général et à la question de la responsabilité de l’auteur entre les dérives de la jouissance esthétique d’une part et les interdits moraux de l’irreprésentabilité d’autre part. Le “ tripatouillage ” de la focale pour flouter les corps est-il un scandale moral ? Le film de Nemes court-il le risque d’une certaine jouissance esthétique de la mort ? On peut toutefois se demander si le flou du film de Nemes doit être considéré comme une stratégie d’opacité du sens pour dire l’indicible, ou s’il tend plutôt vers une transparence faite d’opacité qui ne relève pas le défi esthétique et politique de l’irreprésentabilité de la Shoah. De manière générale, le flou, bien que discontinu, imprègne effectivement une grande partie du film. Les plans à grande profondeur de champ ne sont présents que dans les rares moments où le personnage central de Saul Ausländer, que la caméra suit de manière obsessionnelle, n’est pas cadré. Saul est donc le dispositif qui restreint la profondeur de champ et fait apparaître les différents degrés de flou. Les nuances du flou présentes dans le film sont en effet variables, sur une polarité

qui va du manque de netteté qui permet tout de même d'entrevoir les figures à une autre qui les rend indiscernables, les réduisant presque à des masses informes. La définition du flou est d'ailleurs aussi difficile que celle de la mise au point, à laquelle elle est évidemment liée dans une dialectique inévitable. La photographie a certainement permis de mieux séparer la première de la seconde, en la transférant dans un " fait " technique apparent composé de matériaux d'impression et de types de focales et d'ouverture de diaphragme. Dans un article sur le flou au cinéma, Giusy Pisano (2013) avance l'hypothèse que la diffusion du flou dans le cinéma actuel (sous ses formes plus ou moins traditionnelles ou hybrides avec l'écran de télévision) doit être interprétée en parallèle avec une tendance " scopique " propre au XXI^e siècle, à savoir celle qui sacrifie le contexte au profit du détail. Un parallèle qui s'explique par le fait que le cinéma récent, ayant abandonné sa prétention à l'effet de réalité par la profondeur de champ, se renouvelle en reprenant ce qui le caractérisait avant l'avènement du cinéma narratif, ou ce qui, en raison de cet avènement, avait été marginalisé dans le cinéma plus expérimental. Parmi ces attitudes, il y a notamment celle du flou. Cette explication d'ordre esthétique et culturel est personnellement séduisante, mais reste très générale.

Il faut rappeler que pendant une longue partie de l'histoire de l'humanité, avant l'invention des lunettes, le flou, sous ses différentes formes, était inhérent à une grande partie de l'expérience quotidienne. La mise au point en profondeur de champ du monde, et sa naturalisation, sont donc le résultat de l'intervention d'un dispositif visuel et d'une technique culturelle. Un autre de ces dispositifs, qui hérite des lunettes le jeu des lentilles, la photographie, recommence à interroger le problème de la mise au point, comme une question de la modernité et de son inconscient optique, mais aussi en retraversant involontairement toute l'histoire de l'image picturale. La photographie elle-même mettra au point une esthétique du flou (des pictorialistes à Robert Capa) qui sera ensuite intensifiée par le cinéma. En effet, dès ses premières décennies, le cinéma, qui n'est pas encore soumis à la règle du son synchrone et à certains impératifs de signification, expérimente la grande différence entre la mise au point de l'œil humain et celle de la caméra : « Là où l'œil fait automatiquement le point, l'objectif a le choix » (Beugnet, 2023 : 153). Certains textes de théorie cinématographique se sont déjà intéressés au problème du flou (Beugnet, 2017 ; Jay, 2014 ; Dusi, 2024) mais aussi plus indirectement Sobchack, 2004). Ce qui ressort à première vue, c'est qu'une théorie générale du flou se heurte à la grande quantité et à la diversité esthétique et sémantique de ses occurrences dans le cinéma. Le flou est un problème qui se situe entre le plan de l'expression et le plan du contenu et qui s'exprime par une grande quantité d'occurrences qui dépassent la systématisation. Ce fut sans doute aussi le défi auquel Hubert Damisch a dû faire face lorsqu'il a décidé d'aborder la théorie du nuage en tant qu'objet théorique. L'intensification de l'objet nuage dans la peinture des XVI^e et XVII^e siècles exige en effet de Damisch une analyse de différentes occurrences figuratives pour accéder à un plan figural et interdisciplinaire, en tentant d'en donner une définition spatiale et énonciative qui, entre autres, désigne le nuage comme « la déchirure de l'écran qui dérobe [les réalités divines] à la conscience commune » (Damisch, 1972 : 66-67). Le nuage permet de créer une brèche dans les espaces fermés de l'adoration pour, en même temps, déclencher le transport extatique et l'accès au sacré, un espace, ce dernier, qui n'est plus séparé et inconnaissable mais avec lequel on peut aspirer à entrer en communication. Une modalité qui n'est pas seulement de type représentationnel pour mettre en

scène la dimension mystique de l'élus, mais aussi de type opérationnel, visant le dialogue avec les fidèles dans l'espace sacré.

Que nous suggère alors l'analyse du flou à partir de *Le Fils de Saul*, cette opération si critique sur la représentabilité dans l'un de ces lieux où la raison, l'art et la poésie ont été bannis et où ces derniers ne peuvent donc pas aspirer à le représenter – comme nous le disait Primo Levi dans *Les naufragés et les rescapés* (1986) ? En relisant cet extraordinaire essai, il est assez surprenant de constater que l'écrivain turinois semble presque préfigurer le film de Nemes :

Dans la mémoire de nous tous qui avons survécu, [...] les premiers jours au *Lager* sont restés imprimés sous la forme d'un film aux images floues et frénétiques, plein de bruit et de fureur et dépourvu de signification : un pêle-mêle de personnages sans nom ni visage noyé dans un continu et assourdissant bruit de fond, mais où la parole humaine n'affleurerait pas. Un film en gris et noir, sonore mais non parlé (Levi, 1986 : 92).

Le flou, qui apparaît également dans cette représentation de la mémoire, ne doit donc pas être considéré comme une *déchirure de l'écran* (comme le nuage pour Damisch), mais comme un *obstacle à la visibilité* : paradoxalement, ce dernier permet la visibilité même d'un lieu difficilement représentable, car au-delà de toute imagination historique en raison de sa violence inhumaine. D'une part, l'accès au sacré, d'autre part, une opacification pour pouvoir sortir du silence qui ne ferait que créer une théologie négative. Est-ce qu'opacifier les images est un moyen de les rendre plus lisibles ? Est-ce un moyen de s'approprier la critique de l'exigence actuelle de définition et de netteté maximales de certaines images numériques, en affirmant que " voir plus signifie voir moins " ? Gerard Richter, l'un des grands artistes qui a travaillé sur la mémoire traumatique du nazisme, a adopté ce " trait productif " (Mengoni, 2012) du flou en affirmant, à propos de l'effet de flou présent dans ses peintures, que « quelque chose doit être montré et en même temps non montré, peut-être pour dire autre chose, une troisième chose » (Foster 2003 : 172, ma traduction). Dans le cas de *Le fils de Saul*, cependant, le flou doit être considéré avec les autres éléments qui caractérisent l'image du film.

3. Entre opacité et transparence : l'image dialectique

Le mécanisme énonciatif et testimonial du film est construit sur un mouvement multiple de dialectique entre opacité et transparence qui s'articule autour du personnage central de Saul (joué par l'acteur Géza Röhrig, alors très peu connu), sur lequel la caméra se concentre pratiquement tout au long du film. À propos de ce point de vue récurrent, il a été écrit que « la caméra reproduit la ligne du regard et le champ visuel de Saul, laissant délibérément hors champ ce qui se trouve en dehors ou à la périphérie de ce champ » (Wollaston, 2019 : 7, ma traduction). Wollaston semble ici faire référence à un mécanisme de caméra subjective qui reproduit ce que Saul voit, un type de cadrage qui, cependant, n'est que rarement présent dans le film. De plus, le flou ne simule pas nécessairement la périphérie du champ visuel de Saul. Le personnage de Saul doit plutôt être considéré comme un médiateur, à l'instar d'un spectateur délégué assez spécifique, et, en même temps, comme un obstacle, sa corpulence empêchant une vue d'ensemble. C'est un premier élément à partir duquel on peut com-

prendre que l'image du film, malgré sa profondeur de champ limitée, renferme un espace de pensée dialectique qui procède par négations successives.



Fig. 1 - Capture d'écran, L. Nemes, *Le fils de Saul*, 2015.

À l'exception de quelques plans rapproché taille ou en gros plan, Saul est presque toujours filmé de dos en plan rapproché poitrine (Fig. 1). Il s'agit d'un cas particulier de spectateur délégué et de focalisateur diégétique, car, bien qu'il s'installe comme figure de médiation entre l'espace de l'image et celui du spectateur, donnant l'impression d'attirer le regard de la caméra par ses mouvements, il finit par nier l'identification possible qu'il suscite lui-même, car il nie une passion potentiellement partageable et à laquelle le spectateur peut s'identifier. Cela semble dû à de multiples facteurs. Tout d'abord, Saul, au-delà de quelques scènes concernant l'espace de " repos " du *Sonderkommando*, ne semble pas avoir le temps de prêter une attention lucide à ce qui se passe autour de lui. À l'instar de la situation évoquée par Levi, Saul, bien que « dominé par un énorme édifice de violence et de menace », ne parvient pas à « en construire une représentation car ses yeux restaient collés au sol par la nécessité de chaque instant » (Levi, 1986 : 17). Deuxièmement, et en lien avec ce qui précède, les forces passionnelles et narratives qui peuvent influencer l'expression humaine et corporelle de Saul semblent proches de la forme nulle, celle d'une apathie due à l'absence de projection vers l'avenir, de tout espoir. L'habitude de l'horreur, de l'horreur la plus profonde qui consiste à tromper et à mener à la mort son propre peuple, telle que seul un membre du *Sonderkommando* pouvait la vivre, précipite Saul dans une simple survie biologique qui réduit l'espace de sa projection narrative. Même si Levi en parle en général comme de la faculté d'adaptation de l'homme aux conditions les plus extrêmes, il me semble que l'idée d'« homme-coquille » peut également s'appliquer à Saul, un sujet qui se construit une barrière physique et psychologique à travers des mécanismes de défense inattaquables face à l'horreur la plus inimaginable. Le moyen de briser cette coquille, qui constitue à la fois une enveloppe de protection et de vidange, ne réside pas dans l'espoir de survivre, car Saul montre dès le début du film un désintérêt muet, tant politique que purement vital, pour le travail d'organisation de la révolte avec les autres membres du *Sonderkommando*. Non par

peur ou parce que ce projet de rébellion lui semble voué à l'échec. Mais parce que, Saul paraît en avoir conscience, cela ne fait pas partie des espoirs qu'un prisonnier d'Auschwitz peut avoir. La seule forme d'espoir envisageable et donc la seule zone de récupération d'un fragment d'humanité est de donner une sépulture digne au garçon trouvé mourant sur le sol de la chambre à gaz et que Saul croit être son fils. Ce projet, aussi irrationnel soit-il, installe une possibilité infinitésimale d'avenir, de développement temporel dans le récit du film, et d'ouverture dans l'espace étouffant et répétitif du camp. On pourrait dire que cette lueur d'espoir ouvre la possibilité de l'existence du film tout court et donc une faible possibilité de condition spectatoriale.

Cette quasi-apathie de l'homme-coquille semble donc nier en partie un processus d'identification du spectateur. Cependant, si son visage dégage l'indifférence de l'homme-coquille, son corps semble prendre en charge la symptomatologie du témoin. Non pas un témoin de la parole, cette condition n'est pas prévue par le film, mais une somatisation de la condition de témoin. Le témoignage semble en fait entretenir une relation indissociable avec le corps, comme le remarque Jacques Fontanille en écrivant que le témoin concerne « toujours le prolongement d'un corps, une prothèse perceptive » (Fontanille, 2011). En général, le témoignage est lié à « une signature corporelle et sensorielle du lieu » (*ibidem*). Saul fournit donc non seulement un corps testimonial, où greffer l'horizon potentiel de l'identification, mais il corporalise l'environnement du camp, il offre un corps à la figure, visuelle et sonore, du lieu de l'extermination. Et surtout, cette corporéité du lieu entre en résonance avec celle de la caméra portée à l'épaule, élément énonciatif et phénoménologique central du film.

On ne peut s'empêcher de penser à d'autres réalisateurs qui ont fait de la caméra portée un élément central de leur esthétique, comme par exemple les frères Dardenne. Dans leur film *Le fils* (2001), on a pu parler de « caméra à la nuque » (Baronian, 2008) pour désigner la nuque comme point de gravité du point de vue (Fig. 2), définition qui pourrait également s'appliquer au film de Nemes. Dans la caméra portée, cependant, il n'y a pas seulement cette possibilité de suivre, comme dans une chorégraphie, les mouvements du personnage, à une distance donnée, en collant à son rythme corporel. Un rythme fait d'urgence, toutes proportions gardées, tant dans le film des frères Dardenne que dans celui de Nemes (pour lequel Didi-Huberman (2015) parle d'« image-panique » (2015)). Il y a aussi la corporéité de la caméra, le geste qui la caractérise, car la médiation n'est pas donnée par la prévisibilité de l'objet technique (chariot de travelling, trépied, etc.) mais par les mouvements imprévisibles du corps de l'opérateur. Contrairement à la fluidité de la *Steadicam* (délibérément évitée par le réalisateur), la caméra portée à l'épaule offre un plus grand effet d'incorporation. Comme le souligne à juste titre Fleischer, l'objectif 40 mm constitue un bon compromis (entre une focale plus courte et une plus longue) sur la manière dont la caméra portée peut intégrer indirectement la présence du corps du caméraman dans sa déambulation dans la scène du film. La focale de 40 mm, par rapport aux irrégularités du sol et de l'environnement, et à la manière dont celles-ci peuvent influencer le mouvement de la caméra, « aura tendance à les faire sentir, sans les exagérer » (Fleischer, 2016 : 55). Ces mouvements sont donc « acceptables », tout compte fait stables, mais présents. Entre le corps du personnage et le corps du spectateur, il y a donc un autre corps, celui de la caméra, qui s'avère être le véritable médiateur somatique du film, une situation phénoménologique/énonciative qui contredit encore davan-

tage l'hypothèse de Wollaston. Il ne s'agit pas de voir comme Saul, mais, dans le meilleur des cas, de voir et d'acquiescer un schéma corporel et perceptif à ses côtés.



Fig. 2 - Capture d'écran *Le fils*, Jean-Pierre et Luc Dardenne, 2001.

4. *Les obstacles à la netteté de la figurativité acousmatique*

Malgré cette médiation supplémentaire fournie par le “ corps ” de la caméra portée, Saul reste néanmoins un personnage oxymorique, car il incarne une tension inconciliable entre le médiateur du témoignage et l'obstacle à certaines formes d'identification du spectateur. Dans sa dimension d'obstacle, il ne fait que ramener avec force le regard du spectateur vers l'arrière-plan, vers ce qui “ se passe ” derrière ou devant Saul, que la profondeur de champ souvent réduite rend difficilement lisible. Si, en revanche, on considère le figuratif comme un niveau qui n'est pas nécessairement lié à la forme de l'expression visuelle, on ne peut que se rendre compte que la profondeur de champ refusée par l'image est récupérée par le traitement sonore de l'environnement. En effet, le son ambiant de ce film multiplie les centres d'attraction tant sur l'arrière-plan du champ, dont la visibilité est entravée à la fois par le corps de Saul et par le traitement fréquemment flou, que sur l'image sonore acousmatique hors champ. Dans ce film, le son ambiant est particulièrement figuratif, créant ce que Michel Chion appelle un super-champ, “ le champ dessiné, dans le cinéma multipistes, par les sons ambiants de nature, de rumeurs urbaines, de musique, de bruissements, etc., qui environnent l'espace visuel ”.⁷ Ce super-champ, en tant qu'espace qui se donne figurativement mais qui se nie en même temps, devient d'autant plus important que l'image est limitée en ampleur, comme dans le format d'image presque carré choisi par le réalisateur. L'espace du super-champ, et de sa négation, est donc le lieu de friction le plus spécifique de l'analyse de cet objet théorique. Comme le déclare Nemes lui-même : Il fallait recréer et donner une intuition de ce qu'a pu être une existence à l'intérieur du camp. Donner une référence constante alors que l'image est restrictive. Avec mon ingénieur du son, nous avons décidé de travailler sur un son à la fois très simple, brut, et aussi complexe, multiple. Il faut rendre compte de *l'atmosphère sonore* de cette usine des enfers, avec de multiples tâches, des ordres, des cris, et tant de langues qui se croisent, entre l'allemand des SS, les langues multiples des prisonniers, dont le yiddish, et celles des victimes qui viennent de toute

l'Europe. *Le son peut se superposer à l'image, parfois aussi prendre sa place, puisque certaines manquent et doivent manquer* (Ferenczi, 2015, mon italique). Cette atmosphère sonore est en effet hautement figurative, bien plus que certaines séquences du film. Il s'agit donc globalement d'une image qui porte en elle un emboîtement de contradictions, à laquelle le spectateur ne peut adhérer qu'à travers des écarts et des approximations constants. Une identification par négation, donc, imposée par la difficulté d'adhérer à une position passionnelle certaine. Il ne s'agit pas seulement d'un plaisir voyeuriste frustré et d'une négation de la possibilité de maîtriser l'image, comme le suppose Chari Larsson en reprenant plusieurs des thèses de Didi-Huberman (Larsson, 2016).⁸ L'espace paradoxal dans lequel le spectateur a la possibilité de s'investir se charge en effet de l'impensabilité de la valeur testimoniale de la représentation d'Auschwitz. Le flou de l'arrière-plan et la "netteté" de l'image acousmatique,⁹ dans l'obstination du plan-séquence, créent alors, par soustraction figurative et par le double mouvement d'obstacle et de projection, la possibilité d'une pensabilité de l'horreur d'Auschwitz.

Les deux plans-séquences initiaux – reliés par un montage invisible, car réalisé avec une transition entièrement noire qui assure la continuité de l'obscurité des pièces, et donc à considérer comme un seul et même plan-séquence d'une durée d'un peu moins de sept minutes – constituent un passage emblématique du film. Ils nous emmènent directement dans l'antichambre de la chambre à gaz, lieu ultime de l'irreprésentable. Les dialogues sont pratiquement inexistantes (à l'exception d'un échange très bref et laconique entre Saul et un autre membre du *Sonnerkommando*) et le son ambiant en champ et hors champ, comprenant également les ordres criés en allemand, marque le rythme brutalisant de la scène. La caméra adopte un point de vue extrêmement partiel de ce que l'image sonore acousmatique nous laisse deviner. Le point de vue est collé à Saul avec une profondeur de champ très réduite autour de son plan moyen. En se déplaçant, le centre de l'action se situe souvent dans l'espace tracé par le son ambiant, mais le point de vue décide de ne pas le suivre, gravitant fidèlement autour des épaules de Saul. Ce dernier, attirant obsessionnellement le regard de la caméra, ne lui permettant pas de regarder ailleurs, semble donc être le garant moral qui empêche une vue d'ensemble du camp d'extermination – évitant ainsi les vues d'ensemble malheureuses de *La liste de Schindler*. À propos du film de Nemes, on a souvent parlé d'immersion,¹⁰ mais il faudrait s'entendre sur ce terme. Si celui-ci désigne l'illusion d'être entouré d'une image englobante dans laquelle on est projeté par l'identification à un *avatar* (un peu comme cela se produit dans certaines esthétiques de jeux vidéo), je ne pense pas qu'il reflète le cas de *Le fils de Saul*. Si, en revanche, on entend par immersion un développement processuel et dialectique entre le corps de l'image et le corps du spectateur, entre moments de distance et de proximité, entre obstacle et projection, un peu comme l'imaginait déjà la tradition intermédiaire du trompe-l'œil baroque (Acquarelli, 2025 et 2026), alors on pourrait dire que ce film semble constituer un environnement immersif dialectique.

5. La nudité de la victime

Il y a une question plus profonde que même un film aussi avisé que *Le fils de Saul* ne peut manquer de soulever, et qui concerne la nudité de la victime

et son rapport au concept de vie nue, entendu ici spécifiquement comme la condition d'anéantissement de ce qui constitue une vie qualifiée, comme la réduction à un état purement biologique, sacrificable car non rapportable à l'état de sujet.

L'image des victimes des camps d'extermination correspond souvent à une masse de corps nus qui ont perdu toute singularité possible, empilés comme des objets dans des poses incongrues. C'est une image récurrente dans les photos et les films tournés par les Alliés ou les Russes lors de la libération des camps. Ce type d'images hante notre imaginaire avec la même force, plus de 80 ans après avoir été enregistrées sur pellicule. Cet imaginaire est entré, tant pour des raisons d'effet de réalisme que pour des raisons symboliques, dans de nombreuses reconstitutions fictives des camps d'extermination. Les critiques oublient souvent que l'une de ces reconstitutions a franchi le seuil du lieu le plus extrême de l'irreprésentable, la chambre à gaz en fonctionnement : le onzième épisode de la série *War and Remembrance* de Dan Curtis, diffusé en 1989. Une foule d'hommes, de femmes et d'enfants est mise en scène au moment où le gaz est libéré dans la chambre. Les corps commencent à se tordre les uns sur les autres, essayant en vain de se protéger et commençant à tomber en proie à des convulsions respiratoires. L'image de la foule de cadavres indiscernables les uns des autres commence à se dessiner, lorsqu'un montage conclut la séquence consacrée à Auschwitz.

Même s'il s'arrête à ce seuil, même si les cris de la chambre à gaz résonnent hors champ, " compriment " terriblement l'espace du champ, *Le fils de Saul* ne manquera pas de nous montrer, même en les rendant opaques par le flou et en les reléguant dans les espaces résiduels de l'arrière-plan, les piles de cadavres nus ou les cadavres traînés entre les chambres à gaz et les lieux des fours crématoires. C'est-à-dire d'exposer la victime, dans son état de condamné à mort ou de cadavre, dans sa nudité.



Fig. 3

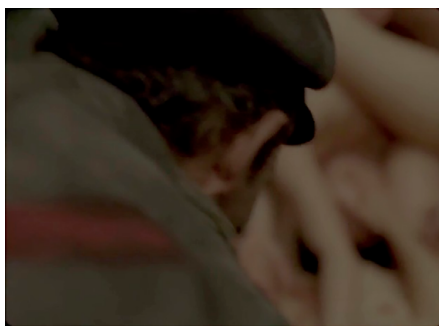


Fig. 4

L'aporie signalée par Adorno, celle entre la dénonciation du sort des victimes et le potentiel de jouissance que peut procurer la configuration de la soumission et la souffrance du corps d'autrui, semble encore poser un problème persistant. Mondzain, bien que critique envers Adorno, signale la " tentation de jouir de son [de la Shoah] spectacle au nom de la vérité " et ajoute dans une critique plus large de l'esthétique de la culture visuelle du consumérisme :

[...] la Shoah a pu inspirer les pires scénarios qui érotisent la violence et renvoient à la pornographie. Paradoxalement il y a une véritable continuité entre ceux qui érotisent la violence et ceux qui moralisent l'Histoire et humanisent la Shoah. Le lien entre les figures de la consolation et celles du plaisir est opéré par le marché de la consommation visuelle destinée à priver chacun de sa liberté et de sa citoyenneté (Mondzain, 2007 : 33).

La nudité du cadavre ainsi exposé risque non seulement de céder à l'érotisation de la violence sur le corps féminin – entre des arrière-plans rendus opaques par le flou (Fig. 3 et 4) et des détails qui ressortent plus nettement dans la profondeur de champ (Fig. 5 et 6) – un peu comme Spielberg avait été sévèrement critiqué pour l'avoir fait dans *La Liste de Schindler* dans la scène de la “ fausse ” chambre à gaz (Loshitzky, 1997) –, mais aussi de placer cette vie nue comme fondement d'un témoignage possible, créant ainsi un dangereux paradoxe. Comme l'écrit Giorgio Agamben, en effet, la victime exposée dans sa vie nue (qu'il s'agisse de son corps vivant ou de son cadavre) a déjà constitué le fondement de la production d'une vie aryenne (Agamben, 1998 : 208) et ne peut également être le fondement de la possibilité qu'un sujet témoignant du “ mal radical ” puisse prendre position dans l'histoire. Le philosophe italien insiste sur le fait que le sujet témoin ne doit pas s'inscrire dans la logique du fondement, mais dans celle du reste, puisque sous les processus historiques « nul fondement ; mais entre eux, en leur cœur, un écart irréductible, où chacun des termes peut se poser en reste, peut témoigner » (*ibidem* : 209). D'après ce qui a été dit jusqu'à présent, le film de Nemes semble conscient de cette seule possibilité d'un témoignage construit à travers des moments successifs de sous-traction, d'écart, de reste, mais finit néanmoins par retomber dans le piège de la vie nue posée comme fondement du témoignage.



Fig. 5



Fig. 6

Ce piège épistémologique semble avoir marqué la représentation des camps d'extermination dès ses préfigurations et même dans les œuvres de ceux qui, avec beaucoup de perspicacité, avaient déjà longuement réfléchi aux fascismes, comme Carlo Levi,¹¹ qui en a payé le prix fort par l'emprisonnement et l'exil. La critique et la théorie de l'art ont largement ignoré cette thématique à propos d'un tableau que Levi peint en juillet 1942 (Fig. 7) et qu'il accompagnera a posteriori de ces mots :

Ce tableau a été peint à Florence, en juillet 1942, alors que la réalité des camps de concentration n'était encore qu'une vague supposition pour la plupart des gens. Ce n'est que trois ans plus tard que les images des piles de cadavres squelettiques deviendront une connaissance visuelle effrayante.¹²

Des tas de cadavres, ici, en vérité, non squelettiques et probablement tous de sexe féminin, sont représentés de manière à souligner la contradiction indicible entre le corps livide et le corps érotique. Trois corps sont entièrement visibles, deux sont représentés de dos, formant les bases latérales de l'amas de corps. Parmi ces deux derniers, celui de droite a la jambe gauche dans une position peu naturelle. Les contours des autres corps sont en revanche peu visibles, ils finissent par se réduire à des masses amorphes de chair difficilement discernables. En jetant un œil aux autres peintures du peintre et écrivain turinois consacrées au nu, nous pouvons réfléchir plus largement à cette figuration. En général, elle semble trouver son origine dans les représentations de nus endormis à la campagne, des sujets pour la plupart féminins qui offrent leur corps nu dans l'abandon du sommeil.



Fig. 7 - Carlo Levi, *Campo di concentramento o Le donne morte (Il Lager presentito)*, 18 juillet 1942, huile sur toile, cm 50X61. Rome, Fondazione Carlo Levi.

Ce motif traverse une grande partie des années 1930 et du début des années 1940, pour aboutir au tableau susmentionné et à d'autres tableaux ultérieurs sur le thème de la destruction causée par la guerre, tels que *La fucilazione* (La fusillade) et *Bombardamento* (Bombardement), tous deux datant de 1944. Les nus endormis s'inspirent de différentes références allant de la mythologie à une forme d'"indistinct originel" que le peintre avait conceptualisé en Lucanie pendant son exil et qu'il avait décrit à travers les figures féminines des "sorcières" dans son roman le plus célèbre, *Le Christ s'est arrêté à Éboli* (1978). Le paysage naturel et les figures féminines nues se confondent dans une sorte d'abandon archaïque, dans un état pré-logique indifférencié, alimentant une expérimentation picturale de l'opacité des contours entre les corps et la nature,

qui dans certaines lithographies se transformera en une véritable métamorphose (voir Fiorani, 2002). Le tableau *Nudi* de 1937 (Fig. 8) est assez emblématique de cette opacité, dès la description qu'en fait l'artiste lui-même, comme des formes qui préfigurent les montagnes lucaniennes.



Fig. 8 - Carlo Levi, *Nudi*, 1937, huile sur toile, 146 x 97 cm “ Anticipo delle montagne lucane ” (Une anticipation des montagnes lucaniennes).

L'indifférencié de “ l'indistinct originel ” deviendra, dans le tableau de l'image n. 7, l'indiscernabilité partielle des corps entassés les uns sur les autres et la relation chromatique et formelle de ceux-ci avec le paysage aride en arrière-plan. Si donc une filiation formelle et figurative est assez évidente entre les nus et *Il lager presentito*, une thématization érotique des corps féminins entre les deux est également claire. Bien que de manière moins évidente, plus opaque, et malgré l'espace testimonial de l'image dialectique que nous avons analysée précédemment, Nemes semble lui aussi rester prisonnier de ce processus d'érotisation (et de féminisation) de la victime.

6. Conclusions

Le fils de Saul contribue à un large débat sur la question de savoir si et comment l'opacification des formes de l'histoire et de la mémoire sont susceptibles de constituer un choix figuratif et figural efficace non seulement pour imaginer l'inimaginable, mais aussi pour témoigner de l'intémoignable. Il me semble que le film de Nemes est une tentative d'aller au-delà d'une polémique entre le “ sortir

du noir ” et le “ retour au noir ”, polarisation toujours animée depuis Adorno et sa référence au noir comme couleur du seul art abstrait possible après la Shoah.¹³ D’un côté, donc, le parti d’une sorte de confiance apparente dans l’intelligence sensible des images et, de l’autre, le pôle habité par un résidu de moralisme iconoclaste qui, surtout dans le contexte français et avec un soutien intellectuel important comme celui de la revue *Cahiers du Cinéma*, alimente le débat sur la représentation de la Shoah depuis l’après-guerre. Le réalisateur hongrois nous propose une solution supplémentaire pour sortir de cette impasse, à travers une image qui déclenche un processus d’expérience spectatorielle qui se construit dans la contradiction, dans la négation et dans les interstices des mouvements dialectiques entre le montrer et le masquer. Une “ leçon ” qui semble avoir indirectement inspiré un film plus récent sur la représentation d’Auschwitz, *La zone d’intérêt* de Jonathan Glazer (2023), dans lequel le camp d’extermination est en grande partie occulté car cadré de ce côté-ci du mur de séparation entre la maison du commandant du camp, Rudolf Höss, et le camp, mais qui en réalité est toujours “ représenté ” comme une basse continue à travers le hors-champ sonore. Les traces de la violence infligée aux victimes ne seront présentes dans le champ que de manière métonymique ou sous forme de symptômes (les cendres utilisées dans le jardin de la famille Höss, les vêtements des déportés avidement accaparés par la femme de Höss, la fumée des crématoires qui se dissipe dans le ciel, etc.) ou par négation (les mains toujours occupées de la femme de Höss à rendre le jardin de leur maison adjacente au camp comme un véritable “ paradis ”). Cette opacité due à une occultation partielle s’accompagne toutefois d’un choix de dénonciation directe, où la visibilité fictionnelle ne renonce pas à un effet de reconstitution historique et ne se limite pas à une symptomatologie du retour traumatique du refoulé, comme on peut le retrouver, entre autres, dans certains films de Chantal Akerman tels que *Demain, on déménage* (2004). La possibilité de cette reconstitution historique, après les “ traumatismes ” cinématographiques de *War and Remembrance* et *La liste de Schindler*, semble donc réapparaître comme une possibilité cinématographique avec *Le Fils de Saul*, en tenant compte également des images d’archives des camps, mais en s’ouvrant à nouveau au risque de la représentation de la vie nue comme fondement du témoignage.

Note

¹ Les témoignages des membres du *Sonderkommando* auxquels le réalisateur fait référence sont ceux recueillis in Bensoussan, 2001. L'un des principaux conseillers historiques du film a été l'historien israélien Gidéon Greif, qui travaille depuis longtemps sur les témoignages des membres du *Sonderkommando*.

² Voir l'importante réflexion de Didi-Huberman sur ces clichés (Didi-Huberman, 2003).

³ La phrase s'inscrit dans ce raisonnement plus large : « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes », in Adorno (1969 : 26).

⁴ Didi-Huberman écrit à ce sujet à partir des quatre photos d'Auschwitz citées à la page précédente : « Il suffit d'avoir posé une fois son regard sur ce reste d'images, cet erratique corpus d'images malgré tout, pour sentir qu'il n'est plus possible de parler d'Auschwitz dans les termes absolus – généralement bien intentionnés, apparemment philosophiques, en réalité paresseux – de l'« indicible » et de l'« inimaginable » (Didi-Huberman, 2003 : 37-38).

⁵ Pour une analyse du passage de la position d'Hannah Arendt sur la Shoah comme « mal radical » (Arendt, 1951 : 180) à l'idée de « banalité du mal » (Arendt, 1963) après avoir assisté au procès Eichmann, voir Ciarraelli, 1995.

⁶ Sur cette querelle, voir l'interview de Claude Lanzmann (Guerrin, 2001) et le livre de Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2003). Cette dispute avait été précédée d'une autre polémique entre Lanzmann et Jean-Luc Godard dans les pages du quotidien *Le Monde* dans les années 1990, à la suite de la sortie du film *La liste de Schindler* de Spielberg, vivement critiqué par les deux parties, mais à des degrés différents.

⁷ Cfr. Chion (2021:159).

⁸ Garofalo (2025) semble être du même avis.

⁹ Tamas Zanya, l'ingénieur du son, a obtenu le Prix Vulcain de l'artiste technicien au Festival de Cannes de 2015.

¹⁰ Voir par exemple E. Machielsen « Fallait-il en arriver là, échafauder un film viscéral où on demeure en permanence cloîtré dans le gros plan pour sensibiliser le spectateur ? Oui, car en agissant ainsi on n'est plus dans la vision mais dans l'immersion. Une immersion à ce point traumatisante qu'on ira jusqu'à déconseiller le film aux personnes trop émotives, trop impressionnables, trop sensibles. », Machielsen (2016).

¹¹ Nous faisons principalement référence à Levi 1946, un texte d'une grande profondeur philosophique et politique, rédigé dès 1939 et publié pour la première fois en italien seulement en 1946.

¹² Il s'agit de la note écrite par Levi lui-même pour l'exposition anthologique qui lui a été consacrée à Mantoue en 1974. Voir Del Guercio, 1974 et Brunello, Vivarelli (dir.), 2003 (ma traduction). De manière assez surprenante, il n'existe pas de véritable texte théorique qui analyse en profondeur ce tableau et ses implications. On se limite à des déclarations somme toute génériques telles que celle-ci : « Les peintures des années de guerre, parmi lesquelles [...] *Le donne morte (Il Lager presentito)* [...], reflètent la volonté de décomposer l'image en larges coups de pinceau denses, de mélanger corps et objets dans un paysage hallucinatoire, apocalyptique », (Terenzi e Vespignani, 1995, ma traduction).

¹³ Voir Adorno (1970 : 59) : « Pour subsister au milieu des aspects les plus extrêmes et les plus sombres de la réalité, les œuvres d'art qui ne veulent pas se vendre comme consolation doivent se faire semblable à eux. Aujourd'hui, art radical signifie art sombre, noir comme sa couleur fondamentale ».

Références bibliographiques

-
- Acquarelli, Luca
 2025 "Il soffitto barocco della chiesa di Sant'Ignazio come ambiente proto-immersivo", in Leone, Massimo (dir.), *Il senso immerso. Libertà e smarrimenti del corpo digitale*, Rome, Aracne, pp. 419-442.
- 2026 *Pour une théorie de l'image immersive. Du trompe l'œil aux réalités virtuelles*, Lille, Presses Universitaires de Septentrion, (en cours de publication).
- Adorno, Theodor W.
 1969 *Prismen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main ; tr. fr. *Prismes. Critique de la culture et société*, Payot, Paris, 2003.
- 1970 *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main ; tr. fr. *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.
- 1984 *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion.
- Agamben, Giorgio
 1998 *Quel che resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone. Homo sacer III*, Turin, Bollati Borinighieri ; ed. fr. *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer III*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 1999.
- Arendt, Hannah
 1951 *The Origins of Totalitarianism*, New York, Harcourt, Brace and Company ; ed. fr. *Les origines du totalitarisme*, Vol. III, *Le système totalitaire*, Paris, Seuil, 1972.
- 1963 *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York, Viking Press ; ed. fr. *Eichmann à Jérusalem : Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1991.
- Baronian, M.-A.
 2008 "La Caméra à la nuque. Esthétique et politique dans le cinéma des frères Dardenne", in J. Aubenas (dir.), *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, La Renaissance du Livre, Bruxelles.
- Bensoussan, Georges (dir.)
 2001 "Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau", *Revue d'histoire de la Shoah*, n. 171.
- Beugnet, Martine
 2017 *L'attrait du flou*, Yellow Now, Crisnée, 2017.
- 2023 "Le flou au cinéma" in P. Martin, *Flou. Une histoire photographique*, Paris, Delpire & Co, Blottière, C.
- 2015 "Claude Lanzmann: 'Le Fils de Saul' est l'anti-'Liste de Schindler'", *Télérama*.
- Brunello Piero; Vivarelli Pia (dir.)
 2003 *Carlo Levi. Gli anni fiorentini. 1941-45*, Rome, Donzelli.
- Ciaramelli, Fabio
 1995 "Du mal radical à la banalité du mal. Remarques sur Kant et Arendt", *Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série*, 3, pp. 392-407.
- Damisch, Hubert
 1972 *Théorie du nuage*, Paris, Éditions du Seuil.
- Del Guercio, Antonio (dir.)
 1974 *Carlo Levi: mostra antologica* : Mantova, Palazzo del Te, 21 settembre-20 ottobre 1974, Milan, Electa.

- Didi-Huberman, Georges
 2003 *Images malgré tout*, Paris, Minuit.
 2015 *Sortir du noir*, Paris, Minuit.
- Dusi, Nicola
 2024 “De-figuring and Blurring Bodies from Cinema to Data Moshing”, *Elephant & Castle*, 24, pp. 72-82.
- Ferenczi, Aurélien
 2015 “*Le Fils de Saul*, entretien avec László Nemes, le réalisateur du film choc sur la Shoah” in *Huffpost*, 4 novembre 2015.
- Fleischer, Alain
 2016 *Retour au noir. Le cinéma et la Shoah : quand ça tourne autour*, Paris, Éditions Léo Scheer.
- Fontanille, Jacques
 2011 *Corps et sens*, Paris, PUF.
- Garofalo, Damiano
 2025 “La memoria della Shoah nel cinema est-europeo contemporaneo” in C. G. Hassan e G. Spagnoletti (dir.) *Cinema e Post-Shoah. Stati Uniti, Europa e Israele*, Rome, Viella, pp. 27-37.
- Guerrin, Michel
 2001 “Entre mémoire et histoire des camps, le rôle de la photographie”. Claude Lanzmann, écrivain et cinéaste», *Le Monde*, 19 janvier 2001.
- Jay, Martin
 2017 “Genres of Blur”, in M. Beugnet, A. Cameron, A. Fetveit (dir.) *Indefinite Visions Cinema and the Attractions of Uncertainty*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Larsson, Chari
 2016 “Making Monsters in László Nemes’ Son of Saul”, *Senses of Cinema*.
- Levi, Carlo
 1946 *Paura della libertà*, Turin, Einaudi; tr. fr. *Peur de la liberté*, Bordeaux, Éditions la Tempête, 2021.
- Levi, Primo
 1986 *I sommersi e i salvati*, Turin, Einaudi; ed. fr. *Les Naufragés et les rescapés: quarante ans après Auschwitz*, Gallimard, Paris, 1989.
- Machielsen, Erik
 2016 “Saul Fia / Son Of Saul / Le fils de Saul, paroles de morts”, *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 123 | 2016, mis en ligne le 02 novembre 2021, consulté le 25 octobre 2025.
- Mengoni, Angela
 2024 “Lacune, fratture, lacerazioni. Arte e testimonianza” in *Engramma*, n. 209.
 2012 “Ri-velare l’archivio : su Onkel Rudi di Gerhard Richter” in C. Casarin e E. Ogliotti, *Diafano. Vedere attraverso*, Treviso, Zel Edizioni, 2012, pp. 169-174.
- Mondzain, Marie-José
 2007 “La Shoah comme question de cinéma” in J.-M. Frodon *Le cinéma et la Shoah : un art à l’épreuve de la tragédie du 20e siècle*, Paris, Cahiers du cinéma, pp. 29-36.
- Nancy, Jean-Luc
 2001 “La représentation interdite”, *Le Genre humain*, n. 36, pp. 13-39.
- Pisano, Giusy
 2013 “Le flou au cinéma. Du flou comme esthétique de l’écart au flou pour le flou” in Pascal Martin, Pascal et Soulages, François, (dir.), *Les frontières du flou*, Paris, L’Harmattan, 2013, p. 161-173.
- Ricoeur, Paul
 1985 *Temps et récit. Le temps raconté*, Vol III, Paris, Seuil.
- Terenzi Claudia; Vespignani, Netta
 1995 “Le premonizioni e il dramma della guerra nelle opere degli artisti a Roma” in *Arte della Libertà. Antifascismo, guerra e liberazione in Europa, 1925-1945*, Milan, Mazzotta.
- Sobchack, Vivian C.
 2004 *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- Vancheri Luc,
 2017 “La morale des formes selon Jacques Rivette”, *Écrans*, n. 6.
- Wollaston Isabel,
 2019 “(Re-)visualizing the ‘heart of hell’? Representations of the Auschwitz Sonderkommando in the art of David Olère and Son of Saul (László Nemes, 2015)”, *Holocaust Studies*.

Luca Acquarelli est maître de conférences HDR en études visuelles à l'Université de Lille, membre du laboratoire Geriico et chercheur associé au LIRA (Sorbonne Nouvelle). Ses recherches portent sur l'iconographie du pouvoir politique et les relations entre image, art, cinéma, histoire et mémoire, ainsi que sur les théories et les dispositifs de l'image. Son prochain livre *Pour une théorie de l'image immersive. Du trompe l'œil aux réalités virtuelles*, un parcours généalogique entre différents médias (peinture, cinéma, art contemporain, etc) afin de mieux comprendre la théorie de l'image immersive, va paraître pour les Presses Universitaires de Septentrion à l'automne 2026. Parmi ses autres publications, un volume sur le rapport entre image, cinéma et pouvoir dans le fascisme italien, *L'immagine dell'impero. Cultura visuale del fascismo imperiale* (Donzelli, 2022), qui sera prochainement traduit en français ; la co-direction du livre *Le fascisme italien au prisme des arts contemporains* (Presses Universitaires de Rennes, 2021), une réflexion sur la manière dont les arts contemporains et le cinéma depuis l'après-guerre réélaborent le passé traumatique du fascisme ; la direction d'un volume sur la question théorique du figural : *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et force* (Presses Universitaires de Rennes, 2015). Il est co-directeur du Master en Sciences et Cultures du Visuel à l'Université de Lille.