

Sortir du noir de Georges Didi-Huberman
Le fils de Saul de László Nemes

Georges Leroux

Number 257, Summer 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83606ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Leroux, G. (2016). Review of [*Sortir du noir* de Georges Didi-Huberman / *Le fils de Saul* de László Nemes]. *Spirale*, (257), 54–56.

Depuis la mort

Par Georges Leroux

SORTIR DU NOIR

de Georges Didi-Huberman
Éditions de Minuit, 2015, 55 p.

LE FILS DE SAUL

de László Nemes
Hongrie, 2015, 107 min.

Dans la lettre qu'il adresse à László Nemes, réalisateur du film *Le fils de Saul*, Georges Didi-Huberman nous place devant le cadre noir dont tout le dispositif meurtrier de l'extermination doit être extrait si nous devons parvenir à le voir. Ce cadre noir se constitue autant des images historiques, uniques et accablantes, auxquelles il a consacré un livre essentiel, *Images malgré tout* (2003), que de la restitution de ces images dans un film qui propose la reconstitution de leur contexte. N'évoquons pas seulement le débat si important sur l'irreprésentabilité de la Shoah, mais aussi, et plus généralement, la question du statut de l'image dans son rapport au mal et à l'horreur. Émergeant de ces images historiques, survivance improbable du témoignage unique sauvé dans des conditions maintenant mieux connues, deux perspectives se croisent et en viennent à se superposer. Nous les retrouvons actives autant dans le film de László Nemes que dans l'essai que lui consacre Georges Didi-Huberman dans sa lettre. Une question les met en relief : sortir du noir, est-ce possible ?

La première de ces perspectives concerne la vérité historique de l'extermination, qui est la scène même du meurtre, au cœur de l'organisation des *Sonderkommandos*, ces équipes chargées des tâches associées à la machine de mort, de

la crémation jusqu'à la dispersion des cendres dans la Vistule. Rappelons que ces équipes étaient formées de prisonniers, pour la plupart juifs, forcés de collaborer à toutes les étapes de l'extermination. Captée par ces photographies prises de l'intérieur du camp et encadrées d'un noir profond, cette scène est constamment menacée de se dissoudre, mais quand on la trouve reprise dans un film qui en reproduit l'archive, son destin est pour ainsi dire relancé. Cette première perspective, celle de la vérité de l'archive, est tracée dans le film de László Nemes par la reconstitution de la captation de ces images par des membres d'un *Kommando*, après qu'ils eurent mis la main sur un appareil photographique et une pellicule, et qu'au péril de leur vie, ils se soient introduits, à la faveur de la confusion générale d'un soulèvement, dans un bâtiment proche du champ et des fosses où les bourreaux brûlaient et enterraient les victimes préalablement gazées. Ces quatre photos sont le seul témoignage conservé de cette scène meurtrière et, dans le livre où il en analyse l'histoire et la signification, Georges Didi-Huberman les présente comme des « lambeaux » précieux, à la fois par le lien qu'elles instituent à la scène historique (qu'elles rendent ainsi éternellement présente) et par le témoignage, en soi irréel, de la réalité du mal.

La seconde perspective se déploie à partir de la possibilité d'un nouveau témoignage, d'un travail réalisé dans le présent de la mémoire contemporaine de la Shoah : comment produire de nouvelles images qui rendent aux images historiques uniques le témoignage de ce que serait notre fidélité, de notre désir de revenir, grâce à elles, à la scène de l'irreprésentable, autant pour l'affronter que pour la garder, la porter à notre tour ? Les photographies apportent en effet une sorte de preuve visible, comme notre temps l'exige du témoignage, mais elles trouvent leur interprétation dans des textes écrits par des membres des *Sonderkommandos*, certains de ces textes déterrés des décombres du camp d'Auschwitz-Birkenau, d'autres rédigés dans l'après-coup des événements. Publiés en 2005 sous le titre *Des voix sous la cendre*, ils nous instruisent de l'existence quotidienne de ces prisonniers spéciaux, chargés des œuvres les plus terribles et, luttant pour la survie malgré qu'ils se soient su également condamnés et en sursis, porteurs du secret le plus dramatique de la Shoah. Le réalisateur rappelle que ces manuscrits clandestins constituèrent le point de départ du projet de son film.

Camera oscura

Comment connaître la vie de ces prisonniers ? Comment représenter leurs gestes, car, tout en étant promis à la mort, ils demeureraient vivants ? Comment saisir la conscience de leur secret ? Ainsi se forme cette seconde perspective, nouveau cadre noir venant enserrer le premier pour lui servir d'écrin moral. C'est la *camera oscura* du camp. La rencontre de la fiction et du réel est ici au cœur de tout le dispositif : si nous connaissons, comme Didi-Huberman le rappelle, l'auteur des photographies, un résistant grec répondant au nom d'Alberto Errera déporté à Auschwitz le 9 avril 1944, et si nous savons aussi qu'il joua un rôle important dans l'insurrection des prisonniers qui avaient réussi à se procurer des armes, en revanche, nous ne savons rien du personnage du film, nommé Saul Auslander. Et pourtant, ce personnage représente tous les autres, tous les inconnus disparus, dont il devient en quelque sorte la vérité.

Ces deux perspectives en viennent à se superposer, l'image d'aujourd'hui ouvrant un accès aux images du passé. Le personnage de Saul Auslander est-il seulement un personnage ? Ce prisonnier hongrois, présent de la première image à la dernière, porte sur ses épaules le destin de ces centaines de victimes assassinées qui, comme lui, dans une soumission humiliante aux meurtriers nazis, vécurent une existence dégradante, participant dans une résolution paradoxale au meurtre planifié tout en maintenant une conscience de révolte et de solidarité. Le personnage transcende donc ce que serait, si d'emblée nous y avions accès, le destin singulier de ce Saul Auslander, il devient le porteur de la conscience devant l'assassinat programmé.

Histoire et fiction

Le film de Nemes se déroule en février 1944, dans un camp livré à la famine et au froid. L'accélération de l'extermination rend nécessaire

la mise en place d'une forme quasi industrielle de la mécanique de la mort et, dès les premières images, cette mécanique s'impose à nous comme la vision infernale d'une usine bruyante, atroce. Ce que nous voyons n'est toujours que ce que Saul voit et rien d'autre, ce qui explique que le champ de vision demeure restreint et souvent flou. À cette date, la machine de l'extermination tourne à plein régime, les convois sont nombreux, la rampe d'arrivée des trains ne suffit plus à trier et à sélectionner les déportés. Le mensonge promettant la douche et le café chaud, dans un brouhaha où on ne distingue pas ceux qui savent de ceux qui ne font qu'appréhender dans la détresse le destin qui les attend dans l'heure, tout cela, les membres des *Sonderkommandos* en ont fait leur routine. Ils connaissent leurs tâches et les exécutent. En août 1944, on évalue à 900 les membres de ces équipes, elles-mêmes condamnées à être régulièrement exterminées pour protéger le secret auquel elles avaient accès brièvement.

Saul Auslander accomplit les tâches du *Kommando* : diriger les déportés à l'arrivée des trains, les conduire à la chambre à gaz quand ils sont sélectionnés, les en extraire quand ils ont été gazés, porter les cadavres dans les crématoires, disposer des cendres dans le fleuve. Lors d'un chargement au sortir de la chambre à gaz, il croit reconnaître un adolescent, sans nom, qui respire encore, mais qui sera étranglé sous ses yeux. Aussitôt achevé, son corps est envoyé à la dissection au laboratoire du camp. Avec la complicité d'un assistant de ce laboratoire, Saul s'empare de la dépouille et entreprend de lui donner une sépulture rituelle selon la tradition juive. En affirmant contre toute vraisemblance que ce garçon est son fils - nous ne saurons jamais si cette filiation est véridique au sens ordinaire de ce mot, ni même ne connaissons son nom - Saul assume pour lui-même la paternité symbolique de tous ces enfants déportés et morts sans sépulture.

Ce symbolisme s'énonce non seulement dans son nom royal, mais dans sa volonté tragique de vaincre la violence du camp pour y réintroduire l'humanité d'un rituel impossible. Pour cela, il doit trouver un rabbin et, au risque constant de sa vie, il se déplace dans le camp, franchit tous les interdits et toutes les limites. Le fils, qui est Israël dans son corps de victime séculaire, est ainsi porté dans un linceul improvisé qui permet de le confondre avec un ballot quelconque. Participant à l'insurrection, Saul s'évade avec l'enfant mort sur son dos, tentant dans un geste ultime de lui donner une sépulture alors qu'il croit avoir trouvé un rabbin, lequel se révèle être un faux jeton qui ne connaît même pas le texte du Kaddish. Ce geste échoue et il traverse à la nage le fleuve avec son ballot. Reprenant dans la mort, comme Didi-Huberman le fait si justement observer, l'image de Moïse abandonné au fil des eaux, le cinéaste nous fait voir dans les yeux de Saul la dépouille qui part à la dérive, emportée par le courant. Alors que les fugitifs se croient en sécurité dans une grange abandonnée, Saul aperçoit, dans l'embrasure de la porte, un garçon blond qui pourrait être l'autre, toujours le fils ressuscité et sauveur, fantasme d'une inversion de l'histoire. Ce garçon le gratifie d'un sourire, dans un instant magique où l'espoir montre sa figure impossible, mais il n'est au bout du compte qu'un enfant qui a conduit les gardes du camp à leur cachette dérisoire et qui disparaît dans la cruauté de son apparition fugitive. Tous les évadés sont repris et fusillés dans la forêt.

Témoignage et généalogie

Sortir du noir, qu'est-ce donc à dire ? Ici et maintenant, dans ce film, Georges Didi-Huberman retrouve d'abord le projet de rendre visible, à l'encontre de toute une esthétique valorisant l'indicible, le « *dépôt bouleversant* » de ces images, rendues à leur projet initial de témoignage.

Saul accompagne le *Kommando* dans cet acte de résistance par le moyen de la photographie, il est présent lorsque l'objectif est déclenché, et cela, en dépit de toute l'improbabilité d'une séquence où l'histoire et la fiction s'entremêlent. Car, il faut le rappeler, le thème du témoignage photographique est lié de la manière la plus intime au destin de la dépouille du fils dans son linceul de fortune, elle-même témoignant, par sa sortie du cadre, contre l'enfouissement ultime. Les images, comme l'enfant, sont abandonnées à la survivance impossible, elles dérivent jusqu'à nous. Cette rencontre d'Antigone et de Moïse donne au film sa dimension symbolique, seule capable d'assumer la volonté de « *sortir du noir* ». Cela, Didi-Huberman le fait voir quand il montre comment le film insère le personnage de Saul, nouvelle image venant à notre rencontre, dans le récit d'origine de ces images survivantes, dans ce témoignage capté. La possibilité de représenter l'extermination apparaît dès lors moins comme un problème esthétique que comme une responsabilité morale d'accueillir ces images, de les considérer comme un témoignage qui nous est adressé. Tel est en effet, selon Didi-Huberman, le sens de cette « *autorité du mourant* » : « *La question est de comprendre la volonté - l'idée fixe, voire la folie - de Saul comme un geste du mourant par excellence : le geste consistant à inventer le fils, à affirmer coûte que coûte un lien de transmission généalogique, fût-il réduit aux quelques mots d'une prière funéraire.* »

Le réalisateur et l'acteur principal - admirable Géza Röhrig, non-acteur au charisme religieux et passionnel - ont étudié les camps et la littérature du témoignage, non seulement ils en connaissent l'historicité, mais ils assument dans leur travail un devoir éthique d'en témoigner. C'est ainsi qu'ils inscrivent le film comme participant historiquement à ce témoignage, comme le reconstituant. Ce geste

est d'autant plus précieux et nécessaire que l'archive sur laquelle il repose, tout en étant indubitable, demeure fragile et rare : les membres des *Sonderkommandos* étaient eux-mêmes exterminés de manière régulière, pour éliminer les témoins. On estime à seulement 10 sur 2 000 le nombre de ceux qui ont survécu. Le plus connu est Filip Müller, qui a témoigné aux procès de Francfort et publié en 1979 les notes de son expérience du camp. Le cœur vibrant de ce témoignage se retrouve dans le personnage de Saul.

Georges Didi-Huberman présente le film de László Nemes comme le projet de « *porter à la lumière* » ce qui s'est produit dans ce trou noir : peut-on aller au-delà des quatre images historiques ? Imagine-t-on un appareil cellulaire captant un gazage ? Que faire devant le trou noir de l'histoire ? Peut-on même le regarder, essayer d'y pénétrer ? Sur cette scène, l'acteur nous représente dans sa grâce effacée et dans sa détermination : il n'est pas seulement le personnage, il est chacun de nous dans notre désir d'assumer par lui et avec lui le destin de toutes les victimes. Il ne joue pas, ne parle pas : résolu dans l'horreur, engagé dans la détermination, dans la volonté éthique de sauver l'humanité : il doit faire. Être lui, voir ce qu'il voit. Nous le suivons partout, par exemple quand il se rend à l'entrepôt du Kanada, quand il sauve de la sélection celui qu'il croit être un rabbin en lui donnant sa veste, quand il est frappé par les *kapos*, quand il rentre vers son châlit, se lave les mains, mange sa potée. À quoi rêvaient donc les membres des *Sonderkommandos* ?

Le personnage nous représente donc, il est porteur de l'idéal religieux et éthique du film : la comparaison avec Antigone se fonde sur l'essence même de l'humanité exprimée dans le geste de donner une sépulture. Est-ce pour cela qu'il nous atteint autant et si profondément ? Il accomplit notre devoir humain, il nous sauve de la culpabilité de n'avoir rien fait,

de n'avoir pas voulu savoir, dans la mesure où personne ne peut dire qu'il n'était pas à Auschwitz avec toutes les victimes ou avec tous les bourreaux. Par ce film essentiel, nous effectuons, chacun pour soi, le devoir de devenir à notre tour porteur, *Träger*, de la dépouille d'Israël. Saul nous donne accès à l'épreuve du témoin : souffrir ce qu'il souffre, mais surtout voir ce qu'il voit, à hauteur d'homme et à distance d'homme. Quand il prend sur ses épaules la dépouille de l'adolescent assassiné et qu'il regarde sa poitrine lisse comme Mantegna a regardé le Christ, il faut imaginer être là avec lui et être juif, et donc accueillir les effets du salut : toi aussi, tu as voulu me sauver ? Il faut encore relire le poème de Paul Celan, *Aschenglorie* : qui témoignera pour le témoin ? Porter l'autre, *tragen*, toujours. Lui-même s'offre en victime quand il se défait de sa veste du *Kommando* pour protéger celui qu'il espère être un rabbin et qui ne sera qu'un ignorant. Il se déshabille, mais pas pour la chambre à gaz ; il s'y destine pourtant en renonçant à la protection de son costume marqué de rouge.

Georges Didi-Huberman reprend le récit de László Nemes comme celui d'une allégorie qui trouve son centre dans un être miraculeux, dans un homme qui parle « *depuis la mort* ». Il en révèle toutes les dimensions symboliques et rend possible un accueil du film comme témoignage qui nous est destiné. Parce que Saul met en œuvre ce geste religieux et politique de la sépulture, il maintient la généalogie de la judéité, mais il accomplit au même moment le voyage orphique : « *Faire œuvre, écrit-il, serait donc entrer dans l'espace de la mort, mais pour que la nuit s'ouvre, et non pas justement pour qu'on la laisse se refermer sur nous.* » Ce n'est pas un geste contre la mort, mais un geste de survie d'humanité : opposer au meurtre de l'histoire l'espoir d'une vie encore possible. ■