

77-78

**G.T.C**

**Groupe de  
Travail sur le  
Cinéma**

*Théories et recherches  
cinématographiques.*

LE RETOUR DU TRAGIQUE

Ce texte n'est pas exactement une contribution à la théorie générale du cinéma qu'ébauchent, à des titres divers, la plupart des textes de ce dossier. Il s'agit plutôt d'une note critique, qui développe en essayant de les unifier, quelques impressions obstinées de spectateur devant un film (L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung, de Marcel Hanoun) qui a inspiré au cours du travail de cette année des analyses différentes et quelquefois contradictoires. La contradiction qui est ici apportée à une évaluation globale de ce film dont témoignent la plupart des autres textes n'a pas de caractère polémique. Elle n'est d'ailleurs pas exclusive du plaisir pris, de longue date, à la fréquentation du cinéma de Marcel Hanoun.

On sait que le procès fictif de Carl-Emmanuel Jung, qui est la matière même du film, est présenté rétroactivement comme un procès de théâtre : "Nous sommes dans le Théâtre de la Ville (1), il n'y avait pas d'autre local pour que siège ce tribunal". Rétroactivement, car rien n'indique dans le cours du film que nous sommes dans un théâtre, tout espace concret étant annulé par la généralisation de fonds noirs derrière les personnages et l'extrême stylisation de la mise en scène du procès (une "épure", selon Marcel Hanoun).

Le théâtre fournit donc simplement, à première vue, un indice d'irréalité, il est la garantie que ce procès est bien imaginaire, refoulé hors de l'espace social. Cela n'implique pourtant pas que le film ne soit pas travaillé par une certaine théâtralité, non assignable à l'ancrage concret du film et qu'il faut donc analyser en dehors de toute référence à des lieux (de représentation, de tournage) ou à des activités perçus comme théâtraux (à la différence d'un film comme L'Affiche Rouge de Franck Cassenti où la représentation du théâtre dans le film est un moyen formel pour emboîter des discours et des historicités différents).

(1) Théâtre de la Ville : cela peut s'entendre de la salle qui porte ce nom à Paris, mais aussi de façon plus générale d'une scène dispersée, d'un théâtre généralisé (de la rue, de la cité, du monde). Quand Jung quitte l'espace privé de sa famille pour se risquer dans la rue, il se livre aux regards comme sur une scène (on le photographie) ; inversement, quand le journaliste quitte l'espace du tribunal, c'est-à-dire du théâtre, pour celui de la ville, il voit les gens comme des protagonistes du drame ("Jung ressemble au boucher du coin").

Mon hypothèse est que cette théâtralité doit être essentiellement référée à la tragédie, et à la réactivation, par la fiction du procès d'un personnage "monstrueux" dans l'ordre du crime, de la question historiquement constitutive de la tragédie : celle de la responsabilité individuelle et de la culpabilité.

Qu'est-ce en effet que la tragédie ? C'est, dans un état de société pré-juridique et avant l'institution des tribunaux, un lieu de parole où se formulent les grandes questions relatives au rapport des hommes avec leurs actes, et en particulier à l'origine et à la sanction des grands crimes dont les héros tragiques sont par excellence les auteurs (1). Gernet allait jusqu'à dire que "la matière véritable de la tragédie, c'est la pensée sociale propre à la cité, spécialement la pensée juridique en plein travail d'élaboration. La présence d'un vocabulaire technique de droit chez les Tragiques souligne les affinités entre les thèmes de prédilection de la tragédie et certains cas relevant de la compétence des tribunaux" (2). Et les historiens ont noté qu'avec l'institution progressive d'un état de droit la tragédie disparaît dans ce qu'elle a de spécifique, c'est-à-dire non pas le "déchirement de la conscience" qu'y voyait Hegel mais l'expression d'une sorte d'aporie morale : l'impossibilité de trancher du problème de la responsabilité en l'absence d'un instrument social d'évaluation de la faute (un code, une Loi autres que religieux ou mythiques). Tragédie et tribunal apparaissent donc à la fois comme liés (généalogiquement) et opposés (synchroniquement). Ce sont deux formes historiquement décalées mais qui occupent le même lieu : l'absence de l'une implique l'avènement (ou le retour) de l'autre, à partir du moment où on reste dans la problématique de la culpabilité.

Or que fait Hanoun ? Il part d'un état qui est celui d'une suspension du droit (il n'y a pas de tribunaux réellement constitués pour juger des crimes de guerre) et il met en place un dispositif symbolique capable de se substituer à l'ordre juridique défaillant. Ce dispositif est celui d'un procès, tout entier construit autour d'une question en forme d'énigme : comment un homme ordinaire peut-il devenir l'auteur de crimes contre l'humanité ? (En d'autres termes, qui est-ce qui joue Bach le matin, écoute Glück à midi et tue un enfant le soir ?). Et cette question est très précisément posée à un individu, pour obtenir de lui un aveu.

Qui est cet individu, ce "prévenu libre" ? L'auteur de crimes abominables qu'il a exécutés à la fois par soumission aux ordres reçus et par la contagion d'une

(1) Cf. Jean-Pierre Vernant : Mythe et tragédie en Grèce Ancienne, éd. Maspero.

(2) cité par J.P. Vernant.

violence institutionnalisée perçue comme licite et normale. C'est un exécutant, qui fonctionne à la dénégalion perpétuelle (1), c'est-à-dire dans la méconnaissance complète de la vérité de son comportement. Cet aveuglement (cette myopie justement pointée dans le film), cette lucidité impossible, nous les connaissons : ce sont les attributs ordinaires des figures archaïques qui apparaissent toujours dans la tragédie agies par des forces extérieures (puissance divine, solidarité de clan, souillure originelle, etc..). Le crime de Jung procède fondamentalement de ce qui n'est pas exactement une souillure, au sens religieux du terme, mais qui est contagieux comme elle : l'appartenance à une lignée où la folie criminelle s'est transmise comme une maladie (ne parle-t-on pas couramment du nazisme comme d'une "peste brune" ?).

Pour mieux définir, à ce point, la démarche de Marcel Hanoun, il faut recourir à une analyse différentielle : celle du film de H.J. Syberberg : Hitler, un film d'Allemagne. Il est frappant de voir que les deux films ont un point de départ sinon commun, du moins comparable. Ayant tous deux pour objet le nazisme comme monstruosité de l'histoire, les deux films se donnent les moyens de la fiction et convoquent le modèle du tribunal :

"Ce procès est imaginaire.  
Faute d'avoir pu assister à  
un procès de cette sorte, je  
m'emprisonne et je laisse  
délier mon imagination...  
(Début du film de M. Hanoun)

"Tout ce qui suit est pure  
fiction (...). Ainsi déliés  
des ressemblances dans la  
représentation des personnages  
et des événements... nous n'en  
sommes que plus libres de  
convoquer un tribunal qui  
statuera selon les lois de  
l'univers que nous aurons créé, etc..  
(Début du film de Syberberg)

(1) Conforme en cela à la règle générale formulée par Bataille que "le bourreau n'emploie pas le langage d'une violence qu'il exerce au nom d'un pouvoir établi, mais celui du pouvoir, qui l'excuse apparemment, le justifie et lui donne une raison d'être élevée", L'Erotisme, p. 207. Pour se convaincre de la validité de la règle par un exemple récent et concret, il suffit de lire la réponse du commissaire brésilien Fleury, tortionnaire connu, à la lettre que lui avait adressée un collectif de militants chrétiens contre la torture. cf. ACAT, 252, Rue Saint-Jacques, PARIS 75005.

Mais dès ces déclarations liminaires, tout diverge : là où Hanoun se centre sur le problème de la culpabilité (tout le film est construit sur un usage de la machine judiciaire qui permette (dramatiquement) le moment de l'aveu, le "oui, j'ai tué !" qui, prononcé ou pas, suffit à situer le film dans une perspective post-tragique, ou tragique-chrétienne - avec la nécessité de tenir d'un bout à l'autre le procès comme diégèse, l'artefact de la traduction simultanée étant lui-même diégétisé comme élément "réaliste" d'un procès international dans le style de Nuremberg) Syberberg, lui, se détourne d'emblée de la question à vrai dire sans intérêt de la culpabilité personnelle de Hitler. Puisqu'il n'a pas besoin d'utiliser le dispositif d'un procès, le tribunal que le film entreprend de constituer n'a pas à ressembler à un Palais de Justice ni à un espace de parole scandé par le rituel judiciaire (les questions et les réponses des témoins ou des magistrats, les déclarations du prévenu, etc..). Et puisque ce qui est interrogé ce n'est pas un prévenu mais un ensemble de figures symboliques - c'est-à-dire une culture - le lieu de ce questionnement peut être montré sous sa véritable apparence : celle d'un studio, où se fabriquent les images critiques et la critique des images (alors que, nous l'avons vu, Hanoun ne montrait pas le théâtre où il s'était installé pour filmer son procès).

Le nom de Brecht ayant souvent été prononcé au cours du séminaire, il me paraît clair que la politique radicalement anti-tragique de Brecht trouve chez Syberberg son prolongement en même temps qu'un développement spécifiquement cinématographique (avec un travail qu'il n'est pas le lieu d'analyser ici sur le montage dans le cadre, ou l'utilisation radicalement nouvelle des images d'archives comme images projetées et non intégrées) alors que Hanoun continue d'appartenir à la famille tragique, assez proche sans doute d'un Euripide moderne, avec sa façon de montrer un grand criminel sous le jour privé de son être familial et ordinaire et de l'enfermer dans l'incompréhension radicale de l'histoire qui l'agit. Il me semble que Jung figure assez bien un personnage tragique pour notre temps (le temps de l'Etat, celui où se vérifie la formule que "la tragédie moderne c'est la politique"), dans la mesure où il est par excellence celui qui ne sait pas - en quoi il est complètement étranger à une construction de type brechtien, où le personnage a toujours une relation contradictoire à la connaissance de sa propre situation, de son statut, de ses intérêts (cf. l'exemple de Mère courage).

Cette différence majeure (personnage tragique ou anti-tragique) produit évidemment un changement complet dans le point de vue du spectateur et sa relation à la fiction. Le spectateur du film de Syberberg ne peut pas ne pas faire pour son propre compte le travail que fait l'auteur en instruisant, avec une rare obstination et non sans quelque provocation, un procès qui est inséparablement le procès de

Hitler et celui d'un nous historique (cf. les affirmations répétées : "Il n'y aura pas de héros, rien que nous-mêmes" ; "ce monde est-il autre chose que nous-mêmes qui faisons le film ?" ; "pas non plus d'histoire, rien que celle de nous-mêmes et de notre conscience" ; "il est question de nommer le grand coupable, et que serait Hitler sans nous ?", etc.. A l'inverse, quelle est la position du spectateur du film de Hanoun ? Dans la mesure où la question centrale du film est celle de la possibilité pour un homme ordinaire (à qui tout invite le spectateur à s'identifier, par l'approche intimiste déjà signalée) de commettre les plus grands crimes, le spectateur ne peut qu'accepter ou rejeter cette identification, c'est-à-dire choisir, pour son propre compte, entre le statut de bourreau et celui de victime. Tel est le sens de la séquence où une jeune femme nue est fantasmatiquement proposée au supplice : elle est (entre autres choses) l'expression d'un choix tragique, qui n'est pas très différent par exemple de celui d'Antigone. Rien de moins politique, en ce sens que le film de Hanoun, qui du nazisme ne dit pas beaucoup plus que ceci : la violence, qui est vécue comme mystère par ceux-là mêmes qui la pratiquent en ne sachant pas ce qu'ils font, victimise tous ceux qui ne veulent pas la servir. Si je ne suis pas Jung, je suis sa victime possible (c'est-à-dire : tu es sa victime possible, puisque la présence de l'auteur dans le film, attestée dans la bande sonore, ne va pas jusqu'à l'auto-représentation). Le choix inverse (si je suis comme Jung, c'est lui qui est ma victime) n'est pas tenable par le spectateur : il y a bien un peu de persécution autour de Jung (les coups de téléphone qui l'assaillent chez lui, l'agression du photographe dans la rue, la pression de l'interrogatoire et certaines déclarations des témoins, la scène imaginaire où il "craque" et avoue sa faute en prenant ainsi passagèrement la position de celui qui inspire à son tour la pitié) mais cela ne suffit pas à permettre au spectateur d'assumer une position sadique à son égard (1).

La question du sadisme demanderait d'ailleurs à elle seule une analyse autonome, dans un film dont la politique de représentation exclut toute image de violence (photos dont on ne voit que le recto, absence de scènes reconstituées à l'exception de la fusillade). En effet, transférer la représentation de la violence de l'image au récit ne fait que déplacer les termes du problème, et il ne suffit pas pour en être quitte de décréter la violence irreprésentable, ni de voir dans toute image de violence une prime à une jouissance interdite. Peut-être même y a-t-il plus de complaisance à faire entendre l'interminable récit de l'horreur des camps qu'à courir le risque d'une représentation visuelle. Le "raconte-moi" ne fait pas

(1) Il faudrait pour cela que Hanoun pousse jusqu'à son terme la logique tragique et nous montre par exemple un Jung se crevant les yeux en plein tribunal.

lever de résistance ; en position d'auditeur "je laisse délirer mon imagination". Le "montre-moi" ne peut pas se dire : il est intolérable parce qu'il met le spectateur dans la position qu'il peut le moins tenir, celle du bourreau, c'est-à-dire de celui qui dit, comme le Hitler de Syberberg, "je fais ce que vous n'osez pas faire". En réalité, il n'y a pas moins de sadisme dans les plans d'une femme nue accompagnée d'un commentaire qui l'imagine livrée aux bourreaux que dans tels plans de vraie violence. Il y a simplement une censure plus forte, et un déplacement de la pulsion vers un objet acceptable. Doublement acceptable : parce qu'on a toujours le droit de se projeter en victime, et qu'une femme est un double idéal pour ce rôle.

La composante sadique du film, qui reste exceptionnellement forte malgré une série de dispositifs destinés à la neutraliser ou à la dénier (filtrage de la parole par la "traduction" simultanée, recours privilégié au récit, censure du visuel) est en fait homogène à sa politique d'ensemble. N'ayant pas constitué l'objet de son film en dehors de la question (centrale d'un point de vue tragique, mais inutile d'un point de vue anti-tragique) de la culpabilité individuelle, Hanoun s'enferme - et il enferme le spectateur - dans la relation d'horreur et de pitié, de fascination et de terreur, qui règle inmanquablement le tête-à-tête avec le bourreau. La véritable sortie hors du tragique, pour qui a les forces de la tenter, est à un autre prix. Elle est reconnaissable chez Syberberg, on l'a vu. Elle était programmée, parmi d'autres, dans un texte ancien de Godard sur un sujet exactement comparable :

"Le seul vrai film à faire (sur les camps) qui n'a jamais été tourné et ne le sera jamais parce qu'il serait intolérable - ce serait de filmer un camp du point de vue des tortionnaires, avec leurs problèmes quotidiens. Comment faire entrer un corps humain de deux mètres dans un cercueil de cinquante centimètres ? Comment évacuer dix tonnes de bras et de jambes dans un wagon de trois tonnes ? Comment brûler cent femmes avec de l'essence pour dix ? Il faudrait aussi montrer les dactylos inventoriant tout sur leurs machines à écrire. Ce qui serait insupportable ne serait pas l'horreur qui se dégagerait de telles scènes, mais bien au contraire leur aspect parfaitement normal et humain". (Cahiers du cinéma, août 1963).

Sylvain Roumette