



HAL
open science

Qu'est-ce qu'un procès mémoriel authentique au cinéma ? La "banalité du mal" dans le courtroom documentary-drama

Antoine Gaudin

► To cite this version:

Antoine Gaudin. Qu'est-ce qu'un procès mémoriel authentique au cinéma ? La "banalité du mal" dans le courtroom documentary-drama. INA / L'Harmattan. Lorsque Clio s'empare du documentaire, 2011. hal-01386313

HAL Id: hal-01386313

<https://hal.science/hal-01386313>

Submitted on 23 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Qu'est-ce qu'un procès mémoriel authentique au cinéma ?

La « banalité du mal ¹ » dans le Courtroom Documentary-Drama

in Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, vol. II, Paris, L'Harmattan / INA, 2011, pp.211-221.

Comment le cinéma se situe-t-il par rapport aux dispositifs judiciaires qui ont été mis en place, après 1945, pour examiner la culpabilité des « criminels bureaucratiques », ces exécutants du plan d'extermination nazi qui s'abritaient derrière le sens du devoir et le respect de la hiérarchie pour nier toute responsabilité personnelle ? Les techniques d'enregistrement des images mouvantes ont-elles pour seul but de constituer des archives, de nous transmettre la « mémoire » de tels procès ? Ou bien peuvent-elles aussi et surtout les « réécrire », permettre une approche spécifique de ces figures criminelles par la mise en scène et le montage, par la mise en forme d'un regard ? L'art cinématographique peut-il ainsi s'emparer de l'histoire pour nous amener à concevoir « au présent » un ensemble de questions sur l'obéissance, la responsabilité, l'impérieuse nécessité de la conscience individuelle ?

Pour traiter ce problème, j'ai choisi de convoquer deux films : *L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung* de Marcel Hanoun (1967) et *Un spécialiste* de Rony Brauman et Eyal Sivan (1999). Fort différentes l'une de l'autre dans leur facture, ces œuvres ont en commun d'être des films « de prétoire » au mode d'énonciation hybride, entre le documentaire et le cinéma de fiction ; d'où l'appellation de *courtroom documentary-drama*, que je propose en reprenant la catégorie du *courtroom drama* forgée dans le cinéma anglo-saxon pour désigner les fictions judiciaires. Dans ces deux films, à trente ans d'écart, l'enjeu principal est de dresser le portrait d'un bourreau ordinaire au service d'une machine d'extermination, et de contribuer, par les moyens du cinéma, à la compréhension du phénomène politique et historique qui produit des criminels de cette sorte.

Avant de passer à l'analyse comparée des solutions formelles proposées par ces œuvres, il sera nécessaire d'apporter quelques précisions sur le réglage proposé entre fiction et documentaire : au regard de la « tradition » du film de procès, mais également des enjeux historiques et moraux de la représentation de la Shoah. Je commencerai toutefois par présenter brièvement les deux films dont il est question.

¹ L'expression est bien sûr une référence à l'ouvrage d'Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 2002 (1963).

D'un côté, *L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung*, procès *imaginaire* d'un criminel de guerre qui n'a jamais existé, film structuré par des témoignages *authentiques* de survivants de l'entreprise d'extermination. Hormis la germanité du nom de l'accusé, le procès se déroule sans aucune indication géographique ou temporelle : les victimes des déportations sont désignées par le vocable d'« étrangers ». La Shoah est bien entendu l'événement « référent », mais le propos s'inscrit dans une perspective élargie. Le plus remarquable dans le film d'Hanoun concerne le dispositif formel des audiences : la scène du tribunal est réduite à une relative abstraction par l'épuration radicale du décor ; le montage d'ensemble, qui n'est pas sans rappeler *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, est dominé par les plans rapprochés fixes sur une figure (l'accusé, le témoin, le président, les avocats, le journaliste, etc.) isolée sur fond noir ; enfin, les récits originaux des témoins sont inaudibles (« la langue est étrangère »), le spectateur n'entendant que leur « doublage » par les voix monocordes, dénuées d'affects, des traducteurs.

De l'autre côté, *Un spécialiste*, film de montage intégralement réalisé à partir des images tournées par Leo Hurwitz lors du véritable procès d'Adolf Eichmann à Jérusalem en 1961. Pour guider leur travail de sélection à l'intérieur de ces archives, Brauman et Sivan se sont explicitement inspirés de l'essai d'Hannah Arendt. Leur programme s'inscrit dans le même sillon : un recentrage sur Eichmann lui-même. Il est vrai que ce dernier ne fut pas systématiquement placé au centre des débats lors du procès de Jérusalem, dont une part importante fut consacrée à des témoignages de victimes de la déportation, lesquels pouvaient parfois ne pas présenter de rapport direct avec les actes reprochés à l'accusé. *Un spécialiste* est par conséquent moins un compte-rendu fidèle de ce que fut le procès de Jérusalem en tant qu'événement historique, qu'un essai filmique réalisé à *partir* des rushes de ce procès. Remontées, restaurées, re-éclairées, re-sonorisées, toutes les images qui apparaissent dans le film ont été soumises à un traitement numérique, ce dernier pouvant aller jusqu'à l'ajout d'« effets spéciaux ».

Il y a bien, à première vue, inscription dans le film de fiction d'un côté (Hanoun), dans le documentaire de l'autre (Brauman et Sivan). Cette inscription n'opère pourtant que comme un contrat de lecture liminaire – un rapport *a priori* du spectateur au représenté – à partir duquel s'ouvrent dans chaque film un espace de négociation et d'échange, une tension spécifique entre deux modes énonciatifs qui véhiculent avec eux de délicats enjeux de représentation :

- En ce qui concerne le filmage de la justice, on sait que le cinéma de fiction a maintes fois convoqué l'espace du tribunal dans ses récits et ses représentations. C'est beaucoup moins souvent que de véritables audiences judiciaires ont été filmées, montées et diffusées dans une perspective documentaire. Si le *courtroom drama* est devenu un quasi-genre institué, le

courtroom documentary, quant à lui, se heurte toujours à des contraintes légales et matérielles, et demeure par ailleurs, au niveau éthique, un objet de cinéma problématique.

- En ce qui concerne l'évocation du génocide perpétré par les nazis, on remarque que les situations de « légitimité » du documentaire et de la fiction s'inversent quasiment. Si des solutions marquantes se sont imposées dans le champ du documentaire (*Nuit et Brouillard* et *Shoah*, par exemple), de leur côté, les films de fiction sur le sujet ont, de manière quasi-systématique, suscité d'après querelles morales et esthétiques : de *Kapo* jusqu'à *La Vie est belle*, en passant par *La Liste de Schindler*, l'approche de la Shoah par la fiction a souvent fourni matière à réquisitoire, justement, à des *procès* en « abjection » (selon le titre de l'article bien connu de Rivette à propos du travelling de *Kapo*) lancés contre certaines solutions de narration et de représentation.

Dès lors, comment penser cette forme hybride du *courtroom documentary-drama* en rapport avec le génocide nazi autrement que comme un terrain extrêmement sensible ? On s'efforcera, malgré cela, d'éviter certains « écueils » de la réflexion critique :

- Sans reprendre l'antienne normative de l'indicible ou de l'irreprésentable, sans adopter non plus une position relativiste qui affirmerait la validité *a priori* de toutes les options de représentation, on envisagera le questionnement éthique et esthétique comme une sorte de voie médiane, respectueuse du projet propre à chaque film, mais prête à discuter des solutions d'images proposées pour mettre en œuvre ce projet.

- On ne jugera pas non plus ces films à l'aune d'un supposé « devoir de mémoire », ni en fonction de « l'exactitude » avec laquelle ils convoqueraient ou reconstitueraient le signifié historique. Il s'agit en effet moins de « films historiques », au sens traditionnel du terme, que de films qui *posent le problème de l'histoire*, avec leurs moyens propres et en rapport avec leur contexte de création. Ces films visent d'abord : à penser le phénomène totalitaire au plus bas des comportements humains ; à questionner le statut de la Shoah dans la conscience collective ; à poser le caractère contemporain de la réflexion sur les structures de la « personnalité totalitaire ».

Enfin, on veillera à ne pas enfermer ces films dans une dialectique rigide « documentaire ou fiction » qui essentialiserait ces deux termes dans un rapport supposé avec le « réel ». On le sait, toute image – même celle qui fournirait le plus de garantie d'objectivité ou d'authenticité – est représentation, donc cadrage, donc choix et altération. Contrairement à ce qu'avancent implicitement certains intitulés discutés (comme « Cinéma du réel » ou cinéma-vérité), malgré sa proximité *a priori* avec les « vrais » lieux/personnes/situations, rien n'assure au documentaire un mode d'accès au réel plus objectif – moins mis en scène, moins monté – que la fiction. Le réel d'un film n'est pas induit directement par le mode d'énonciation, il

s'éprouve par la façon dont la forme et l'écriture du film permettent de poser une question au réel et d'y répondre².

L'Authentique Procès et *Un spécialiste* seront donc considérés comme deux *films de cinéma* à l'intérieur desquels s'opère un réglage constant entre une dimension documentaire (une certaine attitude pratique face à la réalité des faits évoqués) et une dimension fictionnelle (une part d'invention, ou de reconstruction de ces mêmes faits), comme les deux axes d'un même art qui prétendrait saisir et transmettre quelque chose de la *vérité* d'un phénomène. L'essentiel réside moins dans la relation au « réel » que dans le processus de constitution, par et *dans* le film lui-même, de cette vérité : celle qui surgit dans le traitement minimaliste du procès *imaginaire* d'un criminel fictif peut être tout aussi irrécusable, sinon davantage, que celle qui subsiste dans le traitement dramatisé des archives du *véritable* procès Eichmann à Jérusalem. C'est ce qu'il est temps d'examiner, en commençant par exposer ce que les deux films ont en commun.

Comme on l'a dit, ces œuvres mobilisent les moyens du cinéma pour tenter de comprendre l'exacte nature du crime bureaucratique, et ce au prix d'un recentrage explicite sur l'accusé. Brauman et Sivan opèrent ainsi au début de leur film un « recadrage » : cette opération s'inscrit dans la forme d'un travelling latéral qui quitte le box des témoins, balaye la scène du tribunal, pour finir son trajet sur la cage de verre d'Eichmann. Cette figure cinématographique simple arbore, dans le cas d'un film quasi-intégralement composé de plans fixes, une force signifiante manifeste. L'intention programmatique est manifeste : des victimes, on passe au bourreau.

On retrouve l'équivalent chez Hanoun, où le recentrage s'exprime par une construction plus complexe. Le générique s'ouvre sur l'image photographique d'une fusillade. Hanoun impose à cette image une série de recadrages qui nous rapprochent du supplicé. Le raccord séquentiel entre le dernier plan du générique (le fusillé) et le premier plan de la scène suivante (un crucifix) apparaît comme une ode aux victimes de l'oppression. Mais ce n'est pas là le propos principal du film, et c'est un autre mouvement de caméra qui l'exprime : partant du crucifix, la caméra balaye le meuble sur lequel il est posé pour achever son trajet sur une photo encadrée de Jung habillé en soldat. Dans le coin de ce portrait en pied du criminel, une photo plus petite montre Jung et sa femme. Ce « recadrage » s'effectue au son d'un morceau de Bach, dont un plan ultérieur de la séquence nous montre qu'il est interprété au piano par Jung lui-même. L'opération du recentrage sur l'accusé s'accompagne donc d'un feuilleté de sens supplémentaire : comme le film choisit de les confronter à son statut de criminel, les qualités d'époux et d'homme de culture de Jung sont mentionnées d'emblée. Le

² Sur ce sujet, voir François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de la réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002.

principe d'un portrait analytique du personnage est confirmé, métaphoriquement, lorsque la caméra s'attarde sur *La Leçon d'anatomie* de Rembrandt, tableau accroché au mur du foyer ; c'est aussi une manière de poser une dialectique entre la surface et la profondeur qui informe souterrainement les deux films.

Le « profil » Eichmann n'est pas le seul à être convoqué comme référent dans *L'Authentique Procès* : au fil des témoignages qui l'instituent fonctionnaire, commandant d'un camp ou médecin menant des expériences sur des cobayes humains, le criminel fictif Jung fait aussi penser à Höss ou Mengele. Mais quel que soit le référent incarné, la ligne de défense de Jung, condensé de celles des accusés du procès de Francfort, demeure identique à celle d'Eichmann : l'accusé se présente comme « un exécutant à la conscience claire, contraint par des ordres supérieurs en temps de guerre ». Dans *L'Authentique Procès* comme dans *Un spécialiste*, la volonté de comprendre la nature *profonde* de l'accusé se heurte donc à son déni de responsabilité, à sa *surface*, composée de réflexes de langage et de pensée. Les formules neutres et codifiées (« évacuation », « traitement spécial ») comme les expressions toutes faites (« serment prêté », « honneur de soldat ») sont clairement exposées comme les conditions mêmes de la possibilité du crime bureaucratique : elles n'empêchaient pas les exécutants de savoir ce qu'ils faisaient, mais elles permettaient d'aplanir les éventuels obstacles moraux. Ce qu'exposent les portraits d'Eichmann et de Jung n'est autre que le rôle essentiel de cette rhétorique militaro-administrative dans les régimes totalitaires.

La *surface* infranchissable de l'homme qui tient un tel langage conduit à examiner une grande question figurative commune aux deux films, sur laquelle s'accordent les solutions formelles qu'ils adoptent : celle de la représentation du mal. On retrouve la question posée en son temps par Arendt : étant donné que l'accusé ne présente aucune « profondeur diabolique », comment admettre l'écart entre sa propre insignifiance et l'horreur de ses crimes ? La réponse de la philosophe est que c'est le mal lui-même qui est par nature sans profondeur, « banal » ; cette banalité est justement l'enjeu principal de ces procès, sur le plan historique comme sur le plan esthétique. Ecrasé sur « l'écran » de sa cage de verre par le rallongement de focale, Eichmann apparaît comme une figure transparente, désincarnée, inconsistante, presque spectrale. De son côté, Jung, filmé sur aplat noir, ne se départit jamais d'une expression relativement neutre. Dans les deux cas, la profondeur de champ est quasi-nulle : le cinéma traite la question de la profondeur et de la surface en doublant par une démonstration optique le sens axiologique de ces termes. Cette figure mince, superficielle, de criminel est tout ce qui reste à l'objectif et au spectateur pour penser un génocide, et si elle défie la pensée, comme l'écrit Arendt, c'est justement parce que la pensée essaie d'atteindre la profondeur. Ce dont la mise en image de l'accusé témoigne

dans les deux films, c'est du constat froid et désenchanté de la banalité du mal : il serait vain de *creuser* cette figure dans le sens du Mal radical.

En effet, s'il existe des *actes* monstrueux, il n'existe pas de « monstre ». Or, le monstre est un référent *fictionnel* qui a trop souvent permis d'appréhender les crimes de cette ampleur, en piégeant la personnalité totalitaire à l'intérieur d'une image de Surhomme maléfique. C'est pourquoi notre entendement bute sur Eichmann et Jung, parce qu'il est surpris de ne pas observer une personnalité psychopathe à l'insondable profondeur. Par leur dispositif commun, *L'Authentique Procès* et *Un spécialiste* nous imposent de sortir de la dimension fictionnelle, d'abandonner le fantasme du pervers démoniaque, pour contempler le bourreau « réel », dans sa dimension « plate », ordinaire, dans l'absurdité médiocre d'une existence sans conscience. La dimension documentaire telle que nous l'avons définie, même lorsqu'elle opère sur un personnage fictif (Jung), implique un certain rapport à l'autre : filmer le criminel, ce n'est pas le constituer en Figure monstrueuse, c'est au contraire lui faire réintégrer les rangs de l'humanité. A ce niveau, l'ambition du portrait analytique s'efface, au profit d'un questionnement sur le phénomène incarné par l'accusé : celui de la personnalité bureaucratique-totalitaire. Mieux désigner l'image nazie, c'est en effet reconnaître quelque chose à l'intérieur de cette image.

A-t-on suffisamment compris ce qui, dans ces procès, « n'était pas d'un seul temps et d'un seul lieu »³, mais au contraire impliquait au premier chef le monde d'aujourd'hui et nous concernait tous ? Ces deux films ont aussi en commun de nous parler au présent. Ils nous disent que si les conditions du totalitarisme ne sont plus, en revanche les structures de pensée et les logiques techno-rationnelles qui ont produit des Eichmann et des Jung perdurent : les valeurs incarnées à l'excès par les accusés, celles qui les ont conduits au tribunal, sont l'obéissance, le sens du devoir, le carriérisme... Autant de notions que le système disciplinaire des sociétés industrialisées a toujours valorisées, qu'il continue de valoriser. Ainsi, *L'Authentique Procès* et *Un spécialiste* visent à une mise en jeu de l'histoire pour penser, *réfléchir* les temps contemporains. A cet égard, les images spéculaires récurrentes dans les deux films – *reflets* du public dans la cage de verre d'Eichmann, regards à la caméra de Jung – renvoient peut-être l'homme moderne à une part constitutive de lui-même.

En dépit de ces similarités, ces deux films présentent des différences notables, notamment dans leur rapport au dispositif judiciaire. Tandis qu'*Un spécialiste* puise dans la scénographie théâtrale de la justice en général – et du procès-spectacle de Jérusalem en particulier – comme dans un réservoir de formes dramatiques, *L'Authentique Procès* réduit le tribunal à

³ Expression empruntée au commentaire de Jean Cayrol pour *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais.

un dispositif conceptuel à la fois anti-réaliste et anti-spectaculaire. Là où Hanoun utilise les moyens du cinéma pour tenter d'élucider un mystère de la conscience contemporaine dans son rapport à l'histoire, Brauman et Sivan mobilisent ces mêmes moyens pour appuyer, avec le plus d'efficacité possible, une thèse conçue en dehors du film lui-même.

Dans *Un spécialiste*, les images d'archives sont « mises au travail » selon un enjeu double. Il s'agit, en premier lieu, de rendre ces images du passé « présentes » pour le spectateur de 1999. Cela passe par un travail de restauration des bandes vidéo du procès, qui vise à rendre l'image « confortable » au regard. Ce choix pose moins de questions que celui de « densifier » certaines séquences par l'ajout d'effets spéciaux : incrustations (certains reflets dans la cage de verre), surimpressions (la succession des policiers derrière l'accusé, pour dire le passage du temps), distorsions sonores (lorsque Eichmann écrit, le son amplifié du stylo ressemble à celui d'un train ou d'une arme à feu : l'acte de noircir du papier, dans le cas de l'accusé, était une façon de tuer), colorisation (le plan final, qui actualise Eichmann en cadre d'entreprise, derrière un bureau), etc.

Il n'est pas ici question de revenir sur cet usage du matériau archive au nom d'une supposée « véracité » ou authenticité initiale de ce matériau : les images d'Hurwitz sont déjà elles-mêmes un « représenté » du procès, elles ne peuvent prétendre être l'expression d'une « vérité » qui serait altérée par le travail de Brauman et Sivan ; par ailleurs, le seul fait de sélectionner et de monter les archives est de toute façon, en soi, déjà un « effet spécial ». Mais on peut en revanche s'interroger sur la nécessité de ces manipulations lorsqu'elles visent, pour des raisons « d'accessibilité », à la reconstitution d'une dramaturgie. Le montage numérique sculpte l'archive pour opérer des effets qu'elle ne contient pas (apparition d'Eichmann « retardée », gros plan sur un bras tatoué d'un matricule, insistance sur des gestes éloquents, mouvements de caméra « recréés » sur les esclandres dans le public, bande musique empathique, etc.), pour reconstituer en fait une grammaire traditionnelle du cinéma de fiction. Cette démarche qui « tire » le *courtroom documentary* initial du côté du *courtroom drama* le plus sériel, qui actualise l'archive en l'inscrivant à l'intérieur de la sphère spectaculaire-marchande, semble être contradictoire avec la critique de la techno-rationalité économique que le film entend manifestement opérer.

Le film, en effet, a un message à communiquer, et cela rejoint le deuxième enjeu de la « mise au travail » des archives filmées : il s'agit de faire travailler ces documents dans le sens d'une question qu'on leur pose. Or, le projet des réalisateurs est moins de poser une question aux archives que d'en *extraire une réponse* qui est de l'ordre de l'acte de communication, de l'édification. Dès lors, les « effets spéciaux » qui modifient le document visuel évoquent, même s'ils sont revendiqués et manifestement mobilisés « pour la bonne cause », la mémoire de procédés comparables utilisés à des fins de propagande dans les régimes totalitaires (*Staline sans Trotsky*), ou encore dans certaines dérives de la

démocratie médiatique (Timisoara). Au-delà de la nouvelle contradiction apparente (le film est précisément une charge contre l'esprit totalitaire), se pose la question des moyens et des fins : est-ce que la thèse de Brauman et Sivan, aussi juste et forte qu'elle paraisse, nécessitait ce type de traitement de l'archive filmée ? Imposait-elle d'enfermer le spectateur dans un réseau de significations tissé à partir d'un emploi aussi littéral des propriétés formelles du montage cinématographique ?

Fort différent est *L'Authentique Procès*, à la fois dans son rapport au « spectacle » et au spectateur, dans sa façon de « présentifier » ce qui en lui est de l'ordre du document, et dans sa poétique du montage. Au regard du documentaire et de la fiction, on note aussi que les deux films présentent des trajets inverses : là où le film de Brauman et Sivan entend « transcender » son matériau-archive en investissant une logique dramatique et spectaculaire qui appelle à des référents fictionnels, le film d'Hanoun refuse quant à lui toutes les stratégies narratives et représentatives du *courtroom drama* (ni *suspension of disbelief*, ni suspense quant au verdict, ni pathétisation) et privilégie une stratégie brechtienne de *distanciation* pour faire mieux entendre son matériau « authentique » (les témoignages).

Dans *L'Authentique Procès*, le réquisitoire introductif du procureur est l'occasion d'un montage de plusieurs plans rapprochés successifs sur Jung, selon des angles et positions de caméra sensiblement différents, qui semblent manifester la butée du sens sur la surface neutre et affable de l'accusé. C'est justement afin de dépasser l'infranchissable de cette surface, afin de saisir quelque chose du phénomène incarné par Jung qui ne soit pas de l'ordre du dicible, qu'Hanoun opère un montage synchrone avec le rythme du réquisitoire. Les *cuts* qui séparent les plans successifs sur l'accusé interviennent au moment où, dans le discours du procureur, retentissent certains mots ou expressions : « direct », « sadique », « ce que leurs yeux ont vu » (plan où Jung lève les yeux), « ce que leur corps a subi » (plan où Jung déglutit, unique manifestation somatique). Au-delà de l'impossible « portrait en profondeur », est ainsi affirmée cette fonction essentielle du montage dans le dispositif minimaliste du procès : scander, désigner, intensifier, dévoiler les structures du réel, présentifier et incarner la parole entendue.

La rigueur des principes formels, l'absence de documents visuels sur l'extermination et l'abstraction de la scène judiciaire, défaite de ses rituels à portée dramatique comme de ses oripeaux cérémoniels, évacuent toute dimension dramaturgique ou spectaculaire. Cela permet en retour une concentration unique sur la parole, celle du bourreau comme celle des témoins, matériau-trace authentique de l'événement historique. Encore faut-il trouver le moyen de faire entendre cette parole, de l'inscrire dans le dispositif, de la replacer dans la perspective de la conscience contemporaine – de lui permettre, en somme, de *figurer l'indicible*.

Dans *L'Authentique Procès*, nous n'entendons jamais les voix des témoins ou de l'accusé : le texte est dit à leur place, de manière non-synchrone, par les voix neutres et atonales des traducteurs. L'acteur-témoin ne mobilise donc pas l'attention comme il le ferait s'il jouait véritablement les textes, il se fonde presque dans le noir du décor. S'établit alors un rapport évolutif entre l'image et le son, tel que la vue perd de son rapport de domination « naturelle » sur l'ouïe dans la « hiérarchie » sensorielle du cinéma, et tel que la parole s'autonomise. Ainsi détachés des corps qui les prononcent, ces récits sont entendus comme ils ne l'ont jamais été, comme si on les écoutait dans le noir, précisément.

La désynchronisation de ces paroles, amplifiée par l'effet d'incongruité produit lorsqu'une voix féminine « parle sur » un corps masculin (ou l'inverse), désamorce le mécanisme de pathétisation attendu, il empêche le spectateur d'être « englué » dans un *pathos* de l'horreur. Sa disponibilité émotionnelle lui est laissée, ce qui, dans une importante mesure, le « libère » dans son rapport aux récits authentiques, le fait entrer dans une relation personnelle au document : liberté de réaction et d'auto-définition, réglage libre de l'attention, sollicitation propre à chacun de la vue et de l'ouïe, etc.

Mais en même temps qu'il le *libère*, le dispositif *contraint* aussi le spectateur à une participation *active* au film. C'est d'abord la mise en scène du procès qui nécessite, par l'isolement des figures dans le plan et leur place incertaine dans l'espace, un travail suturant du spectateur pour reconstituer la scène du tribunal. Quant au procédé du désynchronisme, il provoque une rupture du rapport son/image « naturel », telle que la continuité de ce rapport ne peut être établie, à nouveau, que par le travail du spectateur. Le désynchronisme, associé à l'action évolutive du montage sur la litanie des témoignages de l'horreur, crée en effet une tension plastique spécifique : chaque prise de parole constitue un « mini-trauma » au regard des constantes du cinéma narratif et représentatif, une rupture à partir de laquelle se règle le rapport inédit entre un corps et une voix. C'est à chaque fois le rapport du spectateur au film qui se redéfinit, qui change de « tonalité », sur le principe d'une variation infime mais significative. En somme, décrocher de la réalité alors qu'on croit la tenir (liberté), y revenir alors qu'on croit l'avoir perdue (contrainte), voilà le double travail auquel le film d'Hanoun convie son spectateur.

Mais au regard du sujet traité, le désynchronisme est porteur d'autres valeurs encore. Ce décalage irrémédiable qui se manifeste dans l'expérience du film rejoint l'idée d'un dérèglement de plus grande ampleur : celui qui, justement, a frappé le monde au milieu du XX^e siècle. Auschwitz impose dans l'art l'idée d'un désynchronisme, d'une perturbation radicale, d'une *dissonance* qui s'oppose à une *harmonie*, une synchronicité de l'expérience et des représentations, un ordre du monde, désormais impossibles à représenter. C'est peut-être cela, la vérité profonde de l'événement qui serait accessible par les moyens spécifiques

de l'art⁴. Si *L'Authentique Procès* témoigne de cette vérité, ce n'est pas parce qu'il tendrait davantage vers le documentaire ou la fiction ; ce n'est pas en raison de l'authenticité (les récits) ou de l'artifice assumé (le dispositif) de son contenu. C'est bien plutôt par l'hybridation des formes documentaire et fictionnelle, par le réglage formel qu'elle impose entre les faits historiques, la parole-document qui les retranscrit et l'image en mouvement qui communique ces faits et cette parole.

Enfin, le désynchronisme est également le reflet d'un « monde d'après » dans lequel l'accès à ces faits et ces témoignages « bruts » n'est jamais direct. En s'emparant du phénomène de la traduction radiophonique quasi-simultanée – auquel les grands procès internationaux pour crime contre l'humanité nous ont habitués – Hanoun révèle à quel point ce dispositif (le décalage de la traduction) constitue en lui-même une médiatisation, et il l'inscrit dans une réflexion d'ensemble sur le retentissement de l'événement historique dans la conscience collective du monde contemporain. Dans le film, cette réflexion est portée par le Journaliste, alter-ego du spectateur, seul personnage avec l'Accusé qui accède au statut de sujet autonome (incursions dans sa sphère privée, visualisation de ses pensées intimes) en dehors de la fonction que lui confère le procès. Plus le Journaliste se confronte aux récits d'un passé qu'il n'a pas connu (il est jeune, de la génération « d'après » justement), plus il s'interroge sur l'aberration et l'horreur qui sous-tendent de tels faits, et plus les correspondances avec son présent, avec sa propre vie, lui apparaissent.

Au-delà de la répétition que le journaliste effectue, en voix-off, de certains termes prononcés au cours des audiences (« point de vue moral » - « la vérité » - « au travail », etc.), qui a pour effet de faire « résonner » ces termes à notre attention en un écho méditatif et poétique, il arrive que certaines de ses images mentales soient visualisées, montées synchroniquement par associations d'idées avec le discours entendu. L'audace magnifique qui consiste à juxtaposer les plans d'une femme nue sur le récit des chambres à gaz peut et doit se lire comme le résultat de cette « historicisation » du sujet, du rapport dynamique que le cinéma peut entretenir à l'histoire. Le montage de plans dénudés de la jeune femme aimée du journaliste – image qui lui vient à l'évocation détaillée de ces autres corps nus, détruits en masse par le système génocidaire – est sa façon à lui de penser l'anéantissement. Premier « spectateur » du Procès et sujet historique de l'année 1967, le journaliste affirme son horreur, sa fascination, son incompréhension, mais également sa liberté, à l'égard des faits de l'histoire comme des récits médiatisés qui portent ces faits

⁴ « Il faut alors retourner la trop célèbre phrase d'Adorno, décrétant l'art impossible après Auschwitz. C'est l'inverse qui est vrai : après Auschwitz, pour montrer Auschwitz, seul l'art est possible, parce qu'il est toujours le présent d'une absence, parce que c'est son travail même de donner à voir un invisible, par la puissance réglée des mots et des images, joints ou disjoints, parce qu'il est ainsi seul propre à rendre sensible l'inhumain. » Jacques Rancière, « L'inoubliable », in Jean-Louis Comolli et Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 51.

jusqu'à sa conscience : c'est sa liberté de les entendre, de les recomposer pour se les approprier, de les convoquer dans son souvenir, de les mettre parfois à distance, de les questionner toujours en fonction du présent. C'est sans doute ce geste, et son *écriture* par les moyens du cinéma, qui constitue la paradoxale *authenticité* du procès *imaginaire* de Carl-Emmanuel Jung.

Antoine Gaudin