

PHILIPPE MESNARD

CONSCIENCES DE LA SHOAH

Critique des discours et des représentations



ÉDITIONS
KIMÉ

ENTRETIEN AVEC EYAL SIVAN*

Un Spécialiste se constitue à partir d'un choix d'archives autant qu'avec des archives. Comment ce choix s'est-il effectué ? Quelles décisions avez-vous prises pour retirer des séquences telles que celles de Ka-Tzetnik s'évanouissant dans la salle du tribunal, ou pour retenir celles où sont évoquées les Judenräte (Conseils Juifs) ?

Le choix s'est effectué en fonction d'un double point de vue, un premier point de vue qui est celui d'un spectateur imaginaire présent dans la salle d'audience ; un deuxième point de vue qui est celui, philosophique, d'Hannah Arendt. Pour restituer le premier de ces deux points de vue, nous avons éliminé l'ensemble des plans improbables d'un point de vue de spectateur, c'est-à-dire les axes qui étaient spécifiquement ceux d'une caméra. Et pour restituer le point de vue philosophique, nous nous sommes attachés au périmètre de la compétence administrative de l'accusé et à son environnement direct. Le film résulte du croisement de ces deux points de vue, c'est là où ils se croisent que se trouve Eichmann, l'accusé. Nous n'avons pas suivi le plan du procès tel qu'il a été dessiné par le procureur Gideon Hausner. Nous avons écarté l'histoire de l'antisémitisme et l'expérience concentrationnaire, deux éléments majeurs dans le « procès de Jérusalem de 1961 », c'est-à-dire le procès tel qu'il a été mis en scène, puis, exploité par l'État d'Israël. C'est de ce double point de vue, que se dessine le portrait robot d'un spécialiste et en toile de fond ce qu'on peut appeler le procès autre. Le film est réalisé à partir de ce procès autre. Les treize extraits, comme treize tableaux, qui constituent le film, sont tous montés à partir du fond d'archives des 350 heures filmées, mais ne suivent pas du tout la chronologie ni la continuité du « procès de Jérusalem ». Nous avons éclaté la continuité chronologique du procès voulu par Hausner en 1961, c'est-à-dire une chronologie instrumentalisée à des fins politiques, pour retrouver la chronologie de l'Histoire. Ainsi, nous suivons l'accusé, de ses premières fonctions comme chargé de l'immigration forcée (ce qu'aujourd'hui on appellerait la « purification ethnique ») dans la deuxième moitié des années trente, et jusqu'aux déportations massives des Juifs de Hongrie, en 1944. Enfin, on découvre l'accusé et sa conscience.

Qu'entendez-vous par « procès autre » ?

* EYAL SIVAN. Né en Israël, il vit à Paris depuis plus de quinze ans. Cinéaste, il a notamment réalisé *Aqabat Jaber* (1987), *Izkor. Les Esclaves de la mémoire* (1991), *Jérusalem, le Syndrome borderline* (1995).

Ce n'est plus le « procès de Jérusalem » tel qu'il s'est déroulé, entre avril 1961 et mars 1962, mais un procès construit à partir de la ligne de défense d'Eichmann. Celle-ci se retourne, dans le film, en acte d'accusation contre lui-même. C'est cela qui donne lieu à ce procès *autre*, le nôtre, avec sa propre dramaturgie centrée sur l'action d'Eichmann, au sein de l'appareil, telle que lui-même la décrit. Cette représentation n'est pas le procès de 1961. Dans ce procès *autre*, Eichmann lui-même apporte les informations sur les déportations et les évacuations, il décrit concrètement ce qu'il a fait : « *j'étais dans tel ou tel bureau, j'ai participé à telles et telles actions* ». Ces informations (preuves qu'il apporte lui-même) servent à construire un drame dans lequel les juges et le procureur donnent la contradiction. C'est là, la rupture avec le « procès de Jérusalem ». Alors qu'au « procès de Jérusalem », il est relégué à l'arrière plan, dans le nôtre, ses propres dépositions servent à instruire contre lui. Aux deux tiers du procès, il reprend la parole et devient à nouveau témoin. À ce moment, il raconte ses visites sur les lieux des exécutions (Auschwitz, les « unités mobiles », etc.), ce que, sans lui, il était impossible de prouver.

Enfin, un dernier élément décisif a été la façon dont on a essayé de replacer le hors-champ à l'intérieur du film. Non pas dans son acception cinématographique, mais par ce qu'on entend en posant la question : quel est le crime ? C'est pour y répondre qu'interviennent les témoins survivants. Ils font contrepoids à Eichmann, même s'ils viennent le confirmer en s'inscrivant dans la continuité de son discours. Trait caractéristique du procès, ils ne sont jamais dans la contradiction avec lui. Il n'y a jamais de contradictions entre un témoin de l'accusation et l'accusé qui est, pour son propre compte cette fois, l'unique témoin de la défense. Tout le monde est d'accord sur les résultats des actes, mais pas sur le mobile. Car si le mobile, comme le dit Eichmann, n'est que l'obéissance et le travail bien fait, ce n'est pas suffisant, aux yeux de la cour, pour l'inculper. C'est pourquoi le tribunal cherche à accentuer les responsabilités directes d'Eichmann dans les tueries — ce qui est le plus effrayant pour les spectateurs alors que, *a priori*, le criminel derrière son bureau ne l'est pas du tout. Du même coup, Eichmann est confronté au point de vue des survivants. Cette découverte met l'accent sur la spécificité du crime de bureau.

Revenons maintenant à la question de Ka-Tzetnik qui, avec son évanouissement (le seul témoin qui s'est évanoui et a été évacué de la salle, raison pour laquelle il est devenu un témoin symbole), constitue un des deux types d'événement à dominante émotionnelle du procès. Son évanouissement a été précédé d'un témoignage très court, quelques mots qui aboutissent à l'indicible : « *je ne peux pas dire* ». Le second type d'événement, moins connu, concerne la présence des révoltés des ghettos. Ils interviennent généralement pour clôturer des épisodes comme les évacuations forcées ou les tueries des *Einsatzgruppen*, ou bien la déportation des ghettos. Par exemple, Aba Kovner est convoqué pour refermer le chapitre concernant le ghetto Vilna. Ces

témoins remportent l'adhésion du public. C'est, peut-on dire, la partie « pédagogique » du procès. En ce sens, ils n'avaient pas à être présents dans notre procès alors qu'ils étaient parmi les sujets principaux du « procès de Jérusalem ». Quant à Ka-Tzetnik, témoin de l'indicible, il n'y a pas non plus de raison qu'il soit présent dans le film. Bien que, paradoxalement, l'écarter du montage, signifie quand même rendre son absence flagrante. Il existe en creux. Ceci à condition, évidemment, d'accepter que le montage ne soit pas seulement ce qui est montré, mais ce qui est écarté, qu'il ne se réduise pas à un travail de reconstruction. Tout cela soulève une question éthique, liée à la notion de personnage. Tout individu dans l'archive du procès, et c'est la différence avec une fiction, quand il dit « moi », est vraiment lui. Or, dans les années soixante-dix, Yehiel Di-Nur qui avait pris pour pseudonyme Ka-Tzetnik, se retourne contre son propre témoignage et devient militant contre la possession de l'arme nucléaire par Israël. En 1999, garder Ka-Tzetnik dans le montage serait trahir sa personne, sans tenir compte du temps écoulé et de sa prise de conscience. Le figer dans son personnage nie sa personne. *Un Spécialiste* est un film a posteriori, il ne se fait ni en temps réel, ni sans tenir compte des acteurs de l'Histoire. Pourtant, un élément contredit cela, c'est que le président n'a pas été, depuis le procès Eichmann, simplement président de cette cour ou d'une autre cour ; Moshe Landau est le rédacteur du rapport-loi légalisant la torture en Israël. Le rapport porte son nom. Si cela reste absent dans *Un Spécialiste*, c'est que cette indication est intranscriptible dans la forme qu'on a voulu donner au film. En fait, seul, Eichmann résiste à cette épreuve du temps. Il est pendu aux lendemains de son procès.

Cette éthique in progress qui durant votre travail vous apparaît, n'est-elle pas plus importante que l'éthique de la désobéissance avancée dans le livre qui accompagne le film ?

Notre non-adhésion au discours mémoriel a effectivement demandé une éthique. N'adhérant pas au « procès de Jérusalem », nous avons rejeté la figure canonique de Ka-Tzetnik figée par l'histoire officielle et nous avons pris en compte l'écart de sa propre évolution. Pourtant, on est dans une contradiction à propos de la personne réelle qui parle. D'une part, comme on dit dans le livre, l'image n'a pas de statut de vérité, c'est pourquoi elle soulève le doute, d'autre part, on soutient que le personnage que l'on voit est bien la personne, désignée dans le tribunal, qui dit « je », là, il y a bien une contradiction.

Le problème est que cette contradiction se resserre sur Eichmann. Jusqu'à quel point ne le confondez-vous pas avec son jeu ?

C'est la vraie question, puisque le film postule qu'Eichmann est un personnage exemplaire. À quoi s'ajoute que nous le faisons flotter sur

l'événement et non à l'intérieur de l'événement, en écartant le plus possible les noms propres, les dates, les lieux. S'il devient aussi exemplaire, c'est grâce aux « ciseaux » du montage, c'est-à-dire à notre découpage qui souligne cette dimension chez lui. Ciseaux « visibles » ou « invisibles » ? Telle est la question. Les « ciseaux visibles » sont un des principes fondateurs de la conception du film, plus exactement, il s'agit d'un pacte entre spectateur et réalisateur. Le spectateur qui le refuse a toutes les raisons d'être déçu. À l'intérieur du film, il y a des éléments explicites qui invitent le spectateur à en faire partie. Le montage se donne pour visible. Par exemple, à un moment donné, Eichmann va répondre, le plan est frontal, une énorme pile de papiers est posée devant lui et, derrière lui, se tiennent deux policiers dont un a une moustache, au plan suivant, alors qu'il s'agit de la suite directe de la réponse, il y a moins de papier, le policier n'a plus de moustache. C'est donc dans la coupe même, non dans le tournage, que le changement intervient.

C'est également donner à voir une forme de censure objective.

Contrairement à la démarche classique d'un documentaire qui doit être d'abord filmé, ce qui fournit sa matière brute, laquelle, par la suite, doit être montée, il s'agit, ici, d'une matière brute qui est non seulement déjà filmée, mais déjà montée. C'est pourquoi, comme le font certains critiques, dire que les archives constituent un matériau extraordinaire pour contester la façon de notre film, sous-entend qu'ils sont les premiers crédules face à l'image. La matière brute est déjà le résultat d'une opération complexe. Sur quel critère Hurwitz choisissait-il les images dans la régie ? Cela, je ne peux le montrer, ou plutôt le fait de montrer les images d'Hurwitz les fait passer pour authentiques et cela joue contre mon propre travail. Les professionnels de l'image n'admettent pas qu'ils voient ce qu'on leur montre. Le travail de montage postérieur qui s'effectue pour *Un Spécialiste* est, manifestement, un nouveau travail de censure. On peut dire que le film est un travail de montage de deux heures à partir du procès Eichmann, on peut dire également que le film est la mise à l'écart de 348 heures du procès Eichmann. Il n'en reste que 128 minutes. Je préfère cette version.

Là, on se trouve au début de la genèse du film. À ce moment, vous faites un travail de catalogage obsessionnel inventoriant les séquences, les mettant en ordre, les classant. Une énorme dépense dont le film ne garde pas trace.

La durée de ce travail obsessionnel équivaut à deux fois la durée de montage d'un film de cette taille. Un bon tiers du temps qu'on a passé ne nous servira effectivement pas à grand chose. Les « fonctionnaires de la mémoire » qui auraient dû s'intéresser à ce travail ne nous ont pas suivis. Ils auraient pu se dire que le catalogue existait maintenant, qu'il était possible de travailler

avec. Cela ne les a pas intéressés. Le catalogue que vous avez fait est destiné à des *filmmakers*, ont-ils dit. Les historiens ne s'intéressent pas à ce type d'archive qu'on a retrouvé au fond d'une remise. De même, d'ailleurs, ils ne se sont pas préoccupés de l'endroit où elles étaient, ni de leur état. Nous avons dû, au préalable, remettre en ordre toutes les séquences du procès pour nous faire une première idée de ce que cela représentait.

Donc, vous vous retrouvez à ordonner les séquences d'un procès capital. Dans votre studio, pendant des mois, vous y assistez, avec un différé de trente cinq ans, afin d'en livrer une nouvelle version. À ce moment, n'éprouvez-vous pas quelque chose qui, entre vous et la représentation du procès, est un véritable fantasme de toute-puissance ?

C'est même le « rêve totalitaire » : la maîtrise du temps et de l'histoire. Il y a des moments de jubilation complète. Il y a un vertige avec la compression du temps qui permet de faire cohabiter des éléments qui ne sont pas liés dans une succession objective. Eichmann répondant à un témoin, cela n'a jamais eu lieu et ça existe dans le film. En poussant un peu cette démarche, on pourrait les faire dialoguer. Uniquement avec les ciseaux, sans être jamais dans le domaine de la fabrication de l'image. Il suffit de toucher au plan. On change le rythme. C'est pourquoi il y a d'abord eu la nécessité de restituer l'ordre de l'archive. Cette matière a été malaxée de nombreuses fois avant d'oser la toucher vraiment, en sachant qu'à partir du moment où on commence à la toucher, il peut être difficile de trouver des limites. C'est à ce moment que l'éthique de l'image s'élabore vraiment. Elle ne préexiste pas au travail. Par ailleurs, cette connaissance et cette appropriation de la matière autorisent nos choix et le montage. Il n'y a pas d'éléments étrangers aux archives, au niveau de la matière. En revanche, on sacrifie le « sensationnel », en privilégiant des moments exemplaires qui font sens dans notre vision du procès. La connaissance et l'appropriation de cette matière inexplorée produit, effectivement, un sentiment de toute-puissance. On le voit doublement, d'un côté, en tant que spectateur ordinaire du procès qui cherche à se l'approprier, et, de l'autre, en tant que spectateur qui visionne l'enregistrement du procès Eichmann. Que voit-on ? Tout le procès, mais également tout le public. Des choses que le public ne voit pas puisque les caméras commencent à tourner avant que le public entre dans la salle et après qu'il en est sorti. Une sorte de dédoublement de sa présence : spectateur et, dans le même temps, voyeur surplombant la salle. Alors, pourquoi ne pas prendre une phrase qui, dans l'archive, vient d'ailleurs ? Quelles sont les phrases à mettre en *off* ? Entre choix, montage et manipulation, la situation est limite. Jusqu'à, parfois, éprouver l'illusion que celui qui tourne, c'est soi. C'est à ce stade où s'effectue le changement : le film n'est plus basé sur Hannah Arendt, mais inspiré d'Hannah Arendt. Ce

n'est pas son film, elle n'a pas tourné ni coupé. Cette toute-puissance se traduit certainement à travers le film, par son montage.

Le film reflète effectivement quelque chose de vous, une empreinte, il porte votre signature, ni celle d'Hurwitz, ni celle d'Arendt, ni celle, dirais-je, de Hilberg. Mais il faut alors accepter que ce soit avec les ciseaux d'Eyal Sivan et de Rony Brauman que le film a été fabriqué. Ce n'est pas si évident ! Et quand le film s'attarde, de façon caricaturale, sur les attitudes du président, Moshe Landau, ou sur les postures du procureur, Gideon Hausner, que signifient, pour vous, ces scènes et leur insistance souvent exagérée ?

Il faut voir le film comme un drame judiciaire dans lequel jouent des personnages principaux et d'autres, secondaires. Le rôle de Landau dans le film est d'être le personnage qui communique avec la salle (celle du tribunal et celle de cinéma), c'est en réalité le seul. Il demande à la salle de se taire. Le présenter ainsi, c'est faire que, aujourd'hui, c'est au spectateur, à nous, maintenant, ici, qu'il s'adresse. C'est le garant du procès. De quel procès ? De ce procès autre d'*Un Spécialiste*. Hausner, quant à lui, est le personnage de l'identification au sort des victimes, et pourtant, il est antipathique. D'une certaine manière, il suit le sens des dépositions d'Eichmann pour les caricaturer. Alors, on finit par se sentir plus proche du vrai second rôle, celui du juge Halevy qui a osé dire, lors du procès : « *je n'attends pas que les témoins disent la vérité* ». De l'autre côté, il y a Eichmann qui aurait pu être le seul témoin, idée sur laquelle repose le film. Il donne tous les éléments, de la défense comme de l'accusation. C'est une défense à charge. C'est le cas du bourreau qui accepte de se prêter à l'exercice de la parole, décision qu'il prend dès le commencement du procès. On peut alors se demander pourquoi il prend cette décision. Apparemment, un certain type de bourreau, comme Stangl ou Höss, répond à une exigence de témoigner.

Mais Eichmann participe à un spectacle, et cela est extrêmement trouble. D'autant plus qu'il n'était pas sur la scène même de l'extermination contrairement à Franz Stangl, à Treblinka, et à Rudolf Höss, à Auschwitz. Lui, il était le plus effacé et il cherche à se mettre en spectacle.

Peut-être est-ce pour lui une façon de remplacer le « terrain ». Lors de son procès, il va toucher le fond, il y a un accomplissement. Ce sera, en quelque sorte, la promotion dont il aura toujours rêvé. Son apogée. Sachant bien qu'il va mourir, il va parler, jusqu'au bout, jusqu'à la corde. Tout d'un coup, il est à la place de son chef. La vérité de cette attitude ne pouvait être assurée, aux yeux des spectateurs, que par Eichmann, non par un comédien, fût-il excellent.