

Pour échapper à l'alternative étouffante

entre retour de la censure (au nom d'un contrôle moral de la mise en scène)

et marketing des pulsions (au nom d'un libéralisme très intéressé).

L'horizon éthique

par JEAN-MICHEL FRODDON

Les textes se multiplient, y compris dans ces colonnes, qui remettent en question le recours à l'éthique dans la critique. Ce phénomène procède d'une saine réaction contre un point devenu envahissant : l'invocation systématique d'une « morale de la mise en scène » comme repère décisif du travail critique, et la propension à décréter « infilmable » telle ou telle situation, ou « ignoble » tel ou tel procédé de mise en scène. La construction de cette instance de jugement a une histoire. Cette histoire s'est principalement édifiée sur la convergence entre deux approches cinématographiques des camps d'extermination nazis.

L'ombre de la Shoah

La première approche est celle de Claude Lanzmann avec *Shoah* – à la fois le film, dans sa puissance et son ampleur, les parvis pris théoriques et artistiques qui ont guidé le cinéaste dans la réalisation, et les commentaires qu'il a été amené à faire, au moment de sa sortie (1985) et depuis sur les enjeux de l'évocation de la Shoah au cinéma. La seconde approche est le rôle confié par Serge Daney, dans son texte *Le Travelling de Kapo* (*Traffic* n° 4, automne 1992, repris dans *Perséverance*, P.O.U.) à la critique du film de Gillo Pontecorvo *Kapo* par Jacques Rivette (*Cahiers* n° 120, juin 1961) intitulée *De l'abjection*. Rappelons qu'au moment de sa publication, le texte de Rivette n'avait pas particulièrement attiré l'attention, et que ce n'est que rétrospectivement, du fait de l'usage qu'en fit Daney, qu'il se trouve occuper une place stratégique. Ce texte n'en était pas moins

partie prenante d'une réflexion d'ensemble, sous l'égide d'André Bazin, des enjeux moraux de la mise en scène cinématographique. Le moment où Rivette écrit : « Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Emmanuel Riva se suicide, et se jant sur des barbelés électrifiés : l'homme qui détale, à ce moment, de faire un travelling avant pour recaler le cadavre en contre-plongée, on prend soin d'insister exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris », ce moment est contemporain de la phrase célèbre de Godard : « *Le travelling est affaire de morale* ».

C'est le même Jean-Luc Godard qui sera ensuite l'un des plus exigeants interrogateurs des enjeux des images, question omniprésente dans ses films, même s'il la reformulera à partir de *Maiselin-feminiin* (1966) en termes sociopolitiques plutôt qu'éthiques. Godard toujours qui fera, bien après, de l'incapacité du cinéma à donner à (pre)voir ce qui arriverait à Auschwitz, et ainsi de l'empêcher, l'échec historique (formule politique mais retransformée en catégorie morale sous les espèces de « la faute inexplicable ») de l'art du XX^e siècle. On sait – on ne sait que trop, tant les médias ont préféré organiser des jours plus ou moins vains et biaisés que regarder les films de l'un et l'autre – à quel point Lanzmann et Godard se sont mis en situation de jouer les champions de deux causes antagonistes, toujours outrancièrement simplifiées, « pour » ou « contre » l'image. C'est quoi, « l'image » ? Les duellistes et leurs zélés assistants se gardent bien de le dire.

Pour échapper à l'alternative étouffante

entre retour de la censure (au nom d'un contrôle moral de la mise en scène)

et marketing des pulsions (au nom d'un libéralisme très intéressé).

L'horizon éthique

par JEAN-MICHEL FRODON

Les textes se multiplient, y compris dans ces colonnes, qui remettent en question le recours à l'éthique dans la critique. Ce phénomène procède d'une saine réaction contre un poids devenu envahissant : l'invocation systématique d'une « morale de la mise en scène » comme repère décisif du travail critique, et la propension à décréter « infilmable » telle ou telle situation, ou « ignoble » tel ou tel procédé de mise en scène. La construction de cette instance de jugement a une histoire. Cette histoire s'est principalement édifiée sur la convergence entre deux approches cinématographiques des camps d'extermination nazis.

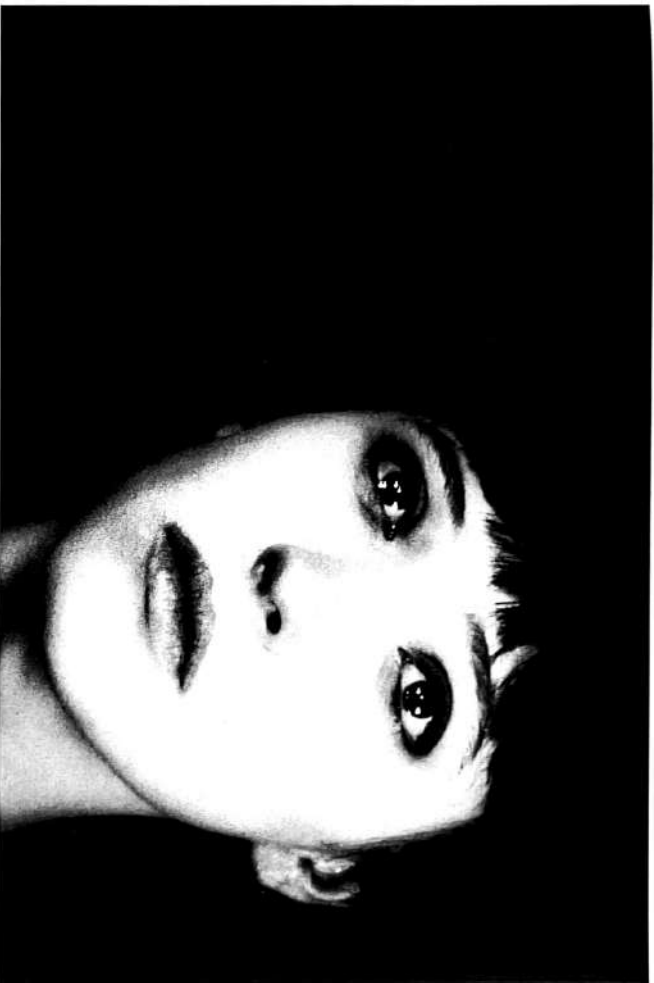
L'ombre de la Shoah

La première approche est celle de Claude Lanzmann avec *Shoah* – à la fois le film, dans sa puissance et son ampleur, les partis pris théoriques et artistiques qui ont guidé le cinéaste dans la réalisation, et les commentaires qu'il a été amené à faire, au moment de sa sortie (1985) et depuis, sur les enjeux de l'évocation de la Shoah au cinéma. La seconde approche est le rôle confié par Serge Daney, dans son texte *Le Travelling de Kapo* (*Tragie* n° 4, automne 1992, repris dans *Perséphone*, POI) à la critique du film de Gillo Pontecorvo *Kapo* par Jacques Rivette (*Cahiers* n° 120, juin 1961) intitulée *De l'abjection*. Rappelons qu'au moment de sa publication, le texte de Rivette n'avait pas particulièrement attiré l'attention, et que ce n'est que rétrospectivement, du fait de l'usage qu'en fit Daney, qu'il se trouve occuper une place stratégique. Ce texte n'en était pas moins

partie prenante d'une réflexion d'ensemble, sous l'égide d'André Bazin, des enjeux moraux de la mise en scène cinématographique. Le moment où Rivette écrit : « *Koyes cependant, dans Kapo, le plan où Emmanuelle Riva se suicide, en se jetant sur des barbelés électrifiés : l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris* », ce moment est contemporain de la phrase célèbre de Godard :

« *Le travelling est affaire de monde* ».

C'est le même Jean-Luc Godard qui sera ensuite l'un des plus exigeants interrogateurs des enjeux des images, question omniprésente dans ses films, même s'il la reformulera à partir de *Masculin-féminin* (1966) en termes sociopolitiques plutôt qu'éthiques. Godard toujours qui fera, bien après, de l'impacité du cinéma à donner à (pre)voir ce qui arriverait à Auschwitz, et ainsi de l'empêcher, l'échec historique (formule politique mais retransformée en catégorie morale sous les espèces de « la faute inexpiable ») de l'art du XX^e siècle. On sait – on ne sait que trop, tant les médias ont préféré organiser des joutes plus ou moins vaines et biaisées que regarder les films de l'un et l'autre – à quel point Lanzmann et Godard se sont mis en situation de jouer les champions de deux causes antagonistes, toujours outrancièrement simplifiées, « pour » ou « contre » l'image. C'est quoi, « l'image » ? Les duellistes et leurs zélés assistants se gardent bien de le dire.



L'émotion, la beauté, la poésie (Anna Karina dans *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard - 1962).

Censure et marketing

Tout cela aura fini par tisser la toile de fond d'une pratique de la critique où se mêlent volontiers paresse, pulsions de censure et coups de force. L'hypothèse d'une norme¹, d'une *déjà* offrant des repères fermes quant à ce qui est honorable ou au contraire méprisable (le mot de Rivette anticipe cette fois le titre de Godard) constitue en effet un triple avantage : fournir un bien pratique vade-mecum pour ceux qui ne tiennent pas à se fatiguer outre-mesure pour évaluer leur jugement sur un film ; dessiner une sorte de ligne blanche à ne pas franchir que tout aspirant policier des images s'autoriserait à surveiller, le sifflet à la bouche et le carnet de contravention à la main ; permettre enfin de rejeter dans les ténèbres de l'indignité quiconque serait coupable, ou seulement accusé d'avoir dérogé à cette règle.

Ce n'est pas tout. Comme toujours en pareil cas, cette tendance à énoncer des règles a suscité une réaction en sens inverse, proclamant vaillamment les bienfaits de toute transgression, récusant l'hypothèse même de porter un jugement de nature éthique sur un film, un plan, un choix de mise en scène au nom du caractère insupportablement normatif qu'aurait toute énonciation de ce genre (exemplairement celle de Rivette sur *Kajol*). Le plaisir du film redevient là la seule règle, en disqualifiant toute référence à « autre chose » que la puissance des affects provoqués par le spectacle. Très naturellement, cette contre-attaque « libertaire » a fait alliance avec les processus du marketing, eux aussi construits à partir de la jouissance et de la flat-

terie des pulsions régressives, les plus rentables et les plus faciles à commercialiser.

Il existe pourtant la possibilité de récuser ces deux attitudes symétriques (formulation de règles et d'interdits ou affirmation d'un laisser-faire généralisé) pour retrouver le fil d'une exigence à l'égard du cinéma qui ne se transforme pas en police des images, mais continue de construire une interrogation critique sans prétention normative.

Une telle approche exige de rétablir l'affirmation d'une double singularité : la singularité de l'œuvre, la singularité du regard sur l'œuvre. Il n'est pas de film dont l'existence, le projet, les conditions de production, de diffusion et de réception, préjugent de ce qui s'y joue. Il n'est pas d'autre instance de jugement que celle que chacun est capable de construire sur ce qui s'est produit entre le film et lui-même. Mais il existe un horizon au regard duquel il est possible de définir et de juger, *pour soi*, la nature de ce rapport advenu entre un film et une personne. Et il est légitime que ce jugement soit énoncé et partagé dans l'espace public, non pour s'imposer comme règle mais pour contribuer à la circulation de parole et de pensée qui fonde une communauté humaine².

Catharsis

Après l'éthique, il faut ici convoquer un autre mot « savant » désormais utilisé à tort et à travers, de manière encore plus inconsidérée. Il s'agit du mot « catharsis ». Pauvre mot, mis à toutes les sauces par les aspirants censeurs et les pseudo-liber-

►aires ! Traduit par un faux-sens, « purge », il sert à ne pas essayer de penser ce qui se produit dans la relation spectaculaire. Qui a jamais, lui-même, été *purgé* par un film (ou une pièce de théâtre) ? Où a-t-on vu des populations ou des individus déliés de leurs mauvaises pulsions par quelque spectacle que ce soit, comme des conspès de l'âme après avoir avalé un plat de pruneaux ? Ça ne veut tout simplement rien dire. Mais ce non-sens complaisamment répété signifie, lui, quelque chose : qu'on se cramponne à l'opacité de l'idée, et à l'autorité du nom d'un philosophe antique, pour en rester là. Et, sur cette non-explication de la difficile énigme de ce qui se joue dans le processus du spectacle, voici que se construisent à l'envi les discours symétriques de la censure et du marketing, celui-ci éventuellement paré de ses oripeaux libertaires. Rappelons qu'il ne s'agit pas là de débats entre purs esprits : de ces approches naissent des lois qui régimentent nos existences.

Il se trouve pourtant que le cher Aristote ne nous a pas seulement légué le mot *catharsis* mais, dans le cadre d'une réflexion politique sur le rôle de la tragédie, nous a aussi fait don d'une pensée construite et pertinente de ce qui se joue entre spectacle et spectateur, et qu'il désigne ainsi. Il a fallu le travail de Marie-José Mondzain sur les textes originaux¹ pour mettre enfin à jour le sens que lui, Aristote, attribuait à ce terme : loin de toutes les purgations et fumigations de nos Diotômes de l'image, la catharsis désigne un processus mental éventuellement enclenché par la transformation des émotions engendrées chez chacun par un spectacle en construction autonome de l'individu.

Cette approche est décisive pour élaborer, au-delà du « j'aime/j'aime pas », la possibilité d'énonciation d'un jugement critique. Elle permet d'une part de revenir sur la distinction entre ce qui relève de l'art (et qui, au sens strict, est seul concerné par l'exercice critique), et ce qui relève de l'information et de l'éducation, c'est-à-dire d'un autre mode de partage que celui que porte l'œuvre d'art.

Stratégies de l'émotion

Elle permet d'affirmer que, sans émotion, dans le rapport à une œuvre d'art, il ne se passe rien. Mais aussitôt d'ajouter que, pour autant, toute production d'émotion n'a pas la même valeur. La production d'émotion chez le spectateur relève de stratégies, qui constituent la mise en scène. Ces stratégies tendent, plus ou moins délibérément, à deux résultats opposés. Soit elles visent à se maintenir au seul niveau émotionnel, à considérer que le fait de rire, pleurer, admirer, avoir peur, etc., est une fin en soi, et désormais la marchandise pour laquelle on a payé un billet de cinéma et dont la fourniture accomplit le contrat passé entre l'entrepreneur de spectacle et le spectateur. En ce cas, tout en satisfaisant un besoin émotionnel (« j'ai eu ma dose »), le spectacle bloque le processus de constitution de chacun en sujet, et il est possible de le déclarer machine d'oppression. Soit, au contraire, les stratégies employées dans la mise en scène tendent, à partir des émotions suscitées, à permettre à chacun de se construire une place, par rapport à sa propre histoire et au monde dans lequel il vit. Le travail critique consiste en la tentative de mise à jour de la visée, consciente ou non, de ces stratégies de mise en scène.

Se pose alors à nouveau la question des critères pour procéder à cette mise à jour. Réponse : en matière éthique², il n'y en a pas. Il n'existe pas de règles au nom desquelles juger les stratégies mises en œuvre par un film. Il existe le jugement

ARISTOTE NE NOUS A PAS
SEULEMENT LÉGUÉ LE MOT
CATHARSIS, MAIS NOUS A AUSSI
FAIT DON D'UNE PENSÉE
CONSTRUITE ET PERTINENTE DE
CE QUI SE JOUE ENTRE SPECTACLE
ET SPECTATEUR.

de celui qui écrit, et sa capacité à offrir en partage sa propre réflexion sur lui-même, sur ce qui s'est produit entre le film et lui. Pour reprendre l'exemple devenu canonique, il n'y a pas à entendre tous les travellings ni tous les recadrages au moment de filmer une scène de mort après ce que Rivette a écrit du travelling de *Kajop*. Si Rivette a raison, c'est au nom de la pertinence que chacun est capable de trouver à son jugement pour lui, Jacques Rivette — le seul reproche qu'encontre sa formulation serait qu'il aurait été plus précis d'écrire : « ... *cet homme n'a droit qu'à mon plus profond mépris* ». Lorsque Rivette écrit son texte (avec lequel moi qui écris ces lignes suis en plein accord), il n'énonce pas une loi, il se réfère à une situation très particulière, construite par tout le film et bien d'autres éléments entrant en ligne de compte dans la constitution de son regard personnel. Il ne dispense personne d'effectuer un travail comparable, pour lui-même, face à ce film, et a fortiori à tout autre.

De même, bien sûr qu'on peut faire des images d'Auschwitz (Lanzmann n'a cessé d'en faire, et de le dire, mais on a souvent préféré mal l'entendre — et lui-même s'est parfois mal exprimé), bien sûr qu'il n'y a pas d'« infilmable » dans l'absolu, mais que tout film, toute séquence, tout plan appelle et appellera sans fin le jugement de *chacun* quant à la manière dont il entendrait de le mobiliser (catharsis) ou de l'immobiliser (sidération, assourissement de la pulsion). En ce sens, les plans de mort et de sexe, ces marqueurs de l'éthique de la mise en scène, ne sont que les points limites de ce qui est en jeu dans tous les plans, les films pornos ou violents ne font que condenser un peu plus un enjeu qui est à l'œuvre dans tous les films.

Renvoyer au jugement de chacun, est-ce retrouver autrement un indifférencié, un « tout se vaut et chacun se débrouille comme il peut » ? Bien sûr que non. L'exercice critique, parce qu'il est public, s'offre comme la possibilité d'un partage, d'une

CORRESPONDANCE ENTRE DEUX CINÉASTES

« Shoah m'aide à repenser les possibilités du cinéma »

Une lettre à Claude Lanzmann

par NORIAKI TSUCHIMOTO



Écrit (sans image) de la forme dans *Murid* d'Alain Resnais (1963), un des films-jurons du questionnement des possibilités de la représentation.

remise en jeu à partir d'une expérience personnelle. Dès lors qu'elle ne s'énonce pas comme loi mais comme affirmation à son tour émotionnelle (enthousiaste, furieuse, amisée...) des opportunités de faire quelque chose, pour soi, de la rencontre d'un film.

Post-scriptum

Au moment de terminer ce texte parait le livre de notre ami Jacques Rancière *Maldaise dans l'esthétique* (Gallimard), ouvrage important sur lequel les Cahiers reviendront. Le dernier chapitre de ce livre s'intitule « Le tournant éthique de l'esthétique et de la politique ». Le présent article n'est évidemment pas une réponse à ce livre ni à ce chapitre, même s'il lui arrive de croiser les mêmes interrogations. La principale différence, on l'aura certainement noté, est que je n'ai pas posé ici de question en terme d'esthétique, la question du « beau », aussi centrale soit-elle, relevant d'une autre problématique — ou à tout le moins d'un autre versant de la problématique du travail critique.

1. Ce texte s'abstient de revenir sur le débat, traditionnel en philosophie, qui discute de la différence entre « éthique » et « morale ». On doit sans doute regretter l'indistinction, banalisée aujourd'hui, du mot « éthique », qui ne désigne plus guère du sens originellement attribué à « morale ». Cela s'explique sans doute largement par la fusion, du fait de la banalisation de la société, entre les règles transcendantales du bien et du mal, qui correspondent à la définition classique (d'Aristote à saint Augustin) de l'éthique et les règles sociales qui organisent la vie collective en fonction du bien et du mal, et qui composent la morale.

2. J'indique seulement ici (ce n'est pas le sujet de ce texte) que cette parole accomplit mieux son travail sous forme écrite, et grâce aux puissances propres de l'écriture, que sous forme orale.

3. Lire en particulier l'apport décisif que constituent les pages 106 à 135 du *Commencer des regards* (Seuil), et notamment la retranscription, pages 118-

120, du passage fondateur de *La Poétique* d'Aristote.

4. Il peut exister d'autres critères, en particulier du point de vue d'une

« histoire de l'art » du cinéma, permettant de caractériser les films.

Très cher et respecté Claude Lanzmann,

A l'occasion du quarantième anniversaire de la découverte officielle de la maladie de Minamata, nous avons décidé d'organiser la projection d'une série de mes films sur ce thème. A cette occasion, nous avons demandé l'autorisation de projeter votre film *Shoah*, et à vous de venir vous-même le présenter au public. Je vous remercie d'avoir d'accepté. (...)

Pourquoi montrer *Shoah* dans un tel cadre ? Bien sûr parce que ce film, monument du XX^e siècle, est resté longtemps ignoré au Japon, où n'était ni projeté en salles, ni disponible en vidéo. (...) Pourtant, ce qui est arrivé à *Shoah* ne me paraît pas tellement exceptionnel. La plupart de mes films n'ont encore été présentés que très insuffisamment dans la ville de Minamata même et, d'une manière générale, dans la région de la mer de Shiranui. Je me demande si le nombre de ceux qui les ont vus là-bas a dépassé quelques milliers

en tout au cours de ces trente ans.

Quant à la télévision, ni la prestigieuse NHK ni aucune station locale ne les ont diffusés. Seule une campagne de projection indépendante a permis de montrer mes films. La possibilité d'une distribution à l'étranger est restée quasi inexistante. Mais la demande de ces films n'a jamais cessé : si l'on tient compte du nombre des copies vidéo que nous avons offertes aux mouvements populaires en Asie, où la pollution industrielle sévissait et sévit toujours, et du nombre d'éditions pirates, on peut estimer le nombre des spectateurs de mes films à des centaines de milliers. Au regard de mes expériences ▶

En 1996, Noriaki Tsuchimoto, l'auteur du documentaire sur la pollution au mercure de la région de Minamata, qui fit des milliers de victimes, organisait une rétrospective de son travail à Tokyo. A cette occasion, il conviait Claude Lanzmann à venir présenter *Shoah*. Voici l'essentiel de la lettre du cinéaste japonais, et de la réponse de Lanzmann.

difficiles de chaque séance de projection, je n'ai pas pu m'en pecher de sourire avec amertume, quand j'ai lu votre réponse dans une interview du journal *Asahi* : « *Quand j'ai fini le tournage, je m'attendais à 3 000 spectateurs au maximum.* » En fait, 60 millions de spectateurs ont eu accès à votre film pendant dix ans, soit au cinéma, soit à la télévision. Il faut bien dire que le score des miens est très inférieur.

Si nous pensons que les projections de *Shoah* et vos interventions doivent constituer un pilier central du festival, ce n'est pas seulement du fait de notre commune résolution sur le plan moral et politique : « Plus jamais de maladie de Minamata ! » ou bien : « N'oublions jamais l'Holocauste ». Notre projet a pour but principal d'étudier votre manière de faire du cinéma. Je souhaite également que vous examiniez mes films en toute franchise devant le public. Je suis convaincu que cela donnera à tous ceux qui veulent faire du cinéma de bonnes idées et que cela les encouragera.

Nous sommes en 1996, à quatre ans du passage au XXI^e siècle. La postérité considérera certainement ce siècle qui s'achève comme celui où l'orgueil et la folie de l'humanité aura culminé. Un siècle dont le bilan ne peut être que négatif, sous le signe de la Shoah, de la bombe atomique, du problème Nord-Sud et de la pollution (dont la maladie de Minamata est l'un des principaux exemples). Mais, hélas, le temps nous oblige à tout. Après avoir été des lieux d'extermination du peuple juif, les sites des camps de Chelimo, Treblinka, etc. ont été transformés en forêts. De même, une partie de la baie de Minamata encombrée de boue saturée de mercure, qui avait causé la maladie, a été remblayée et prend actuellement l'aspect de simples champs. Toutes les traces visibles auront ainsi été détruites, tous les témoins seront morts tôt ou tard. Et le jour viendra où seules nos œuvres garderont les traces visibles et les témoignages rendus de vive voix.

Le XXI^e siècle a vu la naissance d'un art appelé cinéma. Si nous, qui nous engageons dans cet art, avons pu enregistrer, sous forme de film, quelque peu que ce soit, ce qui est passé pendant ce siècle, on pourra dire que nous avons accompli quelque chose, comparés à nos ancêtres qui n'avaient que l'écriture, la peinture et la photographie pour nous transmettre leurs histoires.

De nos jours se produisent de nouvelles et gigantesques folles. Mais, submergés par l'hyperinformation, nous n'avons pas le temps d'apprendre. Des nouvelles sensationnelles nous fouettent comme des raz-de-marée, les actualités deviennent démodées du jour au lendemain. Les médias courent toujours après de nouveaux suspenses, comme pour atteindre « la vitesse maximale momentanée du vent ». Quand vous avez osé choisir, ou plutôt créer une forme de cinéma, une forme d'enseignement contre ce courant, j'ai senti que ce geste représentait une critique virulente des dangers propres à notre époque. *Shoah* m'a donné l'impression de vous entendre faire la déclaration suivante : « *Voilà un genre de film qui m'a permis de regarder en face même si on y mettrait une journée entière.* » Ce qui constituait vraiment un événement révélateur, après quarante ans de vie de cinéma.

(...) En automne 1995, Kazuo Kuroki, mon ami depuis quarante ans et lui-même réalisateur, m'a fait parvenir une cassette vidéo de *Shoah*, enregistrée lors de sa diffusion par la NHK. Je faisais alors un séjour d'un an à Minamata. Sachant que là-bas je manquais terriblement d'information, il me l'a envoyée avec une note : « *C'est un film extraordinaire.* » Je passais alors des

jours entières à regarder des terrains de déjections remblayés sur la baie de Minamata et à prendre des photos mortuaires, des images de victimes, en vue d'une exposition Minamata à Tokyo. Inspiré par des démarches comparables à celles dont on trouve trace à Auschwitz, au Cambodge, à Okinawa, à Hiroshima, j'ai entrepris ce travail pour constituer et transmettre la représentation d'un groupe des morts de Minamata.

J'avais d'abord envoyé près de 2 000 prospectus aux familles des victimes. Beaucoup répondaient : « *Je voudrais oublier* » ; « *Laissez-moi tranquille* » ou bien : « *On en a assez* ». Tout en comprenant de telles réactions, j'ai insisté : « *Gardez les morts dans la mémoire avant de prier pour la paix de leur âme* ». A force de prier pour eux, on se hâterait de les oublier. Vers la fin de *Shoah*, Yitzhak Zuckerman murmure d'un ton amer : « *Si tous puniez lécher mon œuf, vous seriez empoisonné.* » Son état d'âme est plus ou moins celui des survivants de Minamata.

(...) En un mot, pour moi, déchiffrer *Shoah* a été de me déchiffrer. Beaucoup de gens ont déjà parlé de votre formidable technique d'interview. Je parlerai plutôt du rôle du silence dans votre film. Par exemple, si vous avez coupé les scènes dans lesquelles des témoins attendent la traduction de l'interprète, j'aurais perdu de vue tout changement significatif de leur expression, et je n'aurais ressenti aucune affinité, au niveau humain, avec les personnages. Dans le même ordre d'idées, les témoignages off dans des paysages qui les concernent conduisent à écouter leur suite. Dans la fameuse séquence du salon de coiffure, le silence dure trois minutes et demie, à part le bruit des ciseaux et les mots souvent coupés du témoin (à la télévision, on dit qu'il n'est pas permis de laisser dominer le silence plus de quinze secondes), je n'aurais jamais vu de film dans lequel on se sent aussi proche de la mort et autant face à face avec elle, cela toujours grâce à l'éloquence et à la tension du silence.

Les spectateurs conscients peuvent trouver, insérés partout dans votre film de courts moments de silence qui emportent leur imagination vers les morts. Ce qui on pourrait appeler un calme absolu. A travers le silence *indichable*, l'imagination des spectateurs arrive à pénétrer chaque scène, et ils sont conduits à sentir qu'elle devient maintenant *compréhensible* pour eux. Depuis la scène inaugurale jusqu'à la fin du film, vous êtes tout à la fois clinicien versé dans la psychologie, déchiffreur char-voyant de la situation et chef d'orchestre dirigeant à son gré des longueurs d'onde.

Shoah est un film composé avec le temps pour la méditation. Silence entre un témoignage et un autre, force évocatrice des paysages, mouvement de la locomotive, travelling comme il faut à trois dimensions. Tout cela contribue à nous donner l'espace et le temps pour ruminer et repenser. En japonais, il y a une expression : *chinihi-nobokou*, qui signifie « plonger en profondeur, se taire pour réfléchir ». Diamétralement opposée à l'espace et au temps des films ordinaires, l'idée peut consister à méditer sur les morts. Sans ce silence concentré, on ne pourrait pas les graver dans sa propre mémoire.

Shoah m'aide à repenser à mes films sur Minamata. Il m'aide à réexaminer les possibilités qu'à le cinéma.

(...) Monsieur Lanzmann, je voudrais vous emmener à Minamata. Là-bas, le meilleur réglé, c'est de regarder le soleil couchant sur la mer. Invariablement beau paysage depuis l'origine des temps, il interroge, pour ainsi dire, les gens qui y jouissent. Quand vous contempleriez la mer de Shiranui, vous nous envieriez peut-être et nous diriez : « *Comme vous êtes heureux de pouvoir tourner un film en face d'un paysage aussi beau !* » ■

La réponse de l'auteur de « *Shoah* »

« Noriaki Tsuchimoto a compris nos liens de parenté créatrice »

PAR CLAUDE LANZMANN

Cher Noriaki Tsuchimoto,
Comment dire mon émotion ! A l'autre bout du monde, un cinéaste que je n'ai jamais rencontré, dont je n'avais pas vu un seul film, dont j'ignorais même le nom, demande que je sois invité à Tokyo et associé à une célébration pour lui présentée, requiert qu'on projette *Shoah* en même temps que ses propres films, que les deux œuvres – la sienne, la mienne – soient discutées et confrontées par lui, par moi, en public, en présence des spectateurs, avec nos questions et les leurs.

Cette concélébration – qui est tout à la fois reconnaissance et *gênerosité* – est pour moi bouleversante : Noriaki Tsuchimoto a vu *Shoah* l'année dernière à Tokyo et d'emblée, avec son regard et son expérience de grand artiste, avec sa vision si profonde de combattant et de militant politique, a compris quels liens de parenté créatrice existaient entre nous, quels idéologiques problèmes d'ordre éthique, esthétique, technique nous avions dû, chacun de notre côté, affronter, quels thèmes questions centrales nous nous étions posés, quelles réponses nous avions apportées : comment transmettre, comment instruire, comment interroger, comment demeurer froid durant l'opération méthodique de dévoilement de l'enfer à laquelle l'un comme l'autre nous nous acharnions, comment rester calme face à la douleur et aux larmes, sans se laisser emporter par l'émotion qui interdirait tout travail, comment dénoncer de la plus juste façon l'injustice et le crime ? Mille questions, mille chemins !

J'ai le droit de dire aujourd'hui – je puis affirmer à bon escient – que Noriaki Tsuchimoto est un grand artiste car, depuis *Fevrier*, depuis que j'ai reçu la lettre d'invitation, je me suis fermé dans un long et attentif tête-à-tête avec deux de ses films (deux seulement, hélas, car je n'en avais pas d'autres à ma disposition) : *Le Message de Minamata au monde*, en anglais, et surtout *Les Vaincus et leur vaincus*, en japonais, sans sous-titres. Quel événement ! Bien sûr, j'avais étudié avec soin la docu-

mentation que j'avais pu rassembler sur la maladie de Minamata et son histoire – cet autre crime contre l'humanité –, mais Tsuchimoto est un si merveilleux cinéaste, un créateur si rigoureux, que j'ai suivi passionnément le film, sans jamais perdre le fil, de la première à la dernière image. Je ne comprendrais pas les paroles, j'entendais la voix calme, précise, à la fois humaine et neutre de Tsuchimoto lui-même, mais tous jours, à l'instant où j'allais m'interroger, hésiter sur le sens de ce qui était effectivement dit, l'image intervenait pour commentar, appuyer, soutenir, secourir la parole et, à la lettre, l'illustrer.

Les images, chez Tsuchimoto, ne bavardent pas – comme c'est le cas dans tant de films aujourd'hui, où elles prolifèrent pour masquer le vide de la pensée –, elles sont rares, précieuses, déchirantes et énigmatiques de beauté, toujours significatives : je pense au plan inaugural du film, long plan fixe silencieux d'un bateau de pêcheur, immobile sur une mer lisse et dure aux éclats de soleil. Le bateau nous est proche et lointain : sa distance de la caméra, le cadrage, la durée du plan sont d'une si parfaite justesse que l'imminence du désastre est innamiment perceptible. Trompeuse image de paix et de beauté : cette mer est morte, elle est mortelle. Je ne pouvais, bien sûr, me retenir d'évoquer pour moi-même la scène d'ouverture de *Shoah* : non pas un plan fixe, mais un lent panoramique qui glisse avec la barque de Simon Srebnik, l'enfant chanteur, sur l'eau calme d'une rivière de Pologne, nous faisant parvenir, dès la première minute du récit, aux limites du monde pour franchir les portes de l'Hadès et nous introduire dans le Royaume des morts.

Mais il y a tant d'autres images inoubliables dans le film de Tsuchimoto, la dernière par exemple, enchaînement d'énormes nages noirs, gris, blancs, bouillonnement cancéroforme, qui dit la menace interminable ; ou encore le vol de l'oiseau, emprisonné jusqu'à l'horizon par la caméra, pure flèche dans le ciel ; ou la courbure des épaules nues du vieux pêcheur de poulpes de la baie de Minamata, enfoncé dans la mer jusqu'aux aisselles, qui guette sa proie au travers d'un masque primitif à l'encadrement de bois et la clove soudain, d'une seule lancée de son archaïque trident neputinien ; le même, redressé, à l'éclatant sourire du prolétaire universel malgré les rides de la vie et du souci burinées sur son visage, qui remonte la grève, le cou et la taille torsadés, ceinturés de pieuvres tentaculaires, formant derrière lui une traine, une palpante chevelure de Vénus de Botticelli.

Mais il n'y a pas, chez Tsuchimoto, que des images belles, de « belles images ». Il y a aussi les miroirs baladeurs, les travellings chamceclants, les zooms appuyés, brutaux, d'une caméra tout entière engagée dans l'action, caméra de combat, outil didactique qui obéit alors à une seule loi : instruire, enseigner, montrer, prouver, convaincre, mobiliser, dénoncer, décrire. Caméra de topographe et d'arpenteur, préoccupée des plus exacts détails, épousant la encore des démarches qui furent les miennes pendant les onze années de la réalisation de *Shoah*.

(...) Noriaki Tsuchimoto m'a reconnu, je l'ai reconnu. Nous nous sommes, sans nous connaître, centralement reconnus par et dans nos œuvres, reconnus comme des frères. Nous parlons tous les deux le même langage, celui du cinéma, de la vérité et de la justice. Vérité et justice qui requièrent l'œuvre d'art, toute sa puissance et sa subtilité, pour être convoquées et transmises, pour que chaque humain en soit le témoin. ■