

**Parce que les questions de forme
sont aussi des questions de fond.
À propos de *Hannah Arendt*,
de Margarethe von Trotta**

Martine Floch

« J'aimerais défendre ici la thèse selon laquelle, les questions de fond, le débat sur les mises en scène de l'histoire dépassent l'horizon du jugement esthétique : il engage une éthique du regard, un "partage du sensible", une définition de la place du spectateur et une intelligence de l'événement dont les résonances sont éminemment politiques¹. »

Le film que la réalisatrice allemande a consacré à la philosophe Hannah Arendt et au procès Eichmann vient illustrer la thèse récemment défendue par l'historienne Sylvie Lindeperg. Il est sorti au printemps 2013 en France où il a été accueilli plutôt favorablement par la critique et le public : « Sa réussite, c'est d'être grand public en se centrant sur quelque chose d'assez peu spectaculaire : l'élaboration d'un concept et comment le concept bouge à partir des déformations qui en sont faites. On voit comment la banalité du mal, brandie aujourd'hui comme un cliché, est une idée inaudible et scandaleuse lorsqu'Arendt l'élabore à partir du témoignage d'Eichmann². » Les controverses autour d'Hannah Arendt ont été provoquées par la fameuse notion et par l'affirmation insistante de la « collaboration » des Juifs à leur propre extermination, faisant dire à Golo Mann : « Encore un peu, et les Juifs se sont persécutés et exterminés eux-mêmes, en la présence fortuite de quelques nazis. (*Die Zeit*, 24 janvier 1964)³ » Le film pose un certain nombre de problèmes, moins en raison de son sujet que de son traitement formel.

Margarethe von Trotta est la réalisatrice de films qui ont marqué les années 1970, celles du Nouveau cinéma allemand dont la figure emblématique est Rainer Werner Fassbinder et dont l'un des combats fut la *Vergangenheitsbewältigung*, la – difficile – maîtrise par la société ouest-allemande de son passé national-socialiste. Ses films s'appelaient *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, « L'honneur perdu de Katharina Blum » (1975), qu'elle coréalisa avec Volker Schlöndorff, et *Les années de plomb* (1981). Suivent une série de portraits moins réussis, ceux de Rosa Luxemburg (1986) de *Aus dem Leben der Hildegard von Bingen*, ou encore dans *Rosenstrasse* (2003), ceux de ces femmes dites « aryennes » qui ont mené une action pour faire

¹ Sylvie Lindeperg, *La voie des images*, Paris, Verdier, 2013, p. 18.

² Barbara Cassin, « Ce qui choque, c'est le mal sans motif », interview menée par Anne Diatkine, *Libération*, 23 avril 2013, p. 16.

³ Michelle-Irène Brudny-de Launay, « Présentation », dans Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Folio Histoire, 2013, p. 14.

libérer leurs maris juifs et ont été incarcérées dans un bâtiment de la *Rosenstrasse* à Berlin en 1943.

Hannah Arendt s'inscrit dans le prolongement de ses autres films. C'est à une autre « femme forte » comme elle les affectionne que s'intéresse la réalisatrice qui, depuis 2002, a bataillé pour financer et réaliser son film.

« Porter le national-socialisme à l'écran implique de s'interroger sur les modalités de sa représentation : qu'est-il possible de transmettre, sous quelle forme ? À quelle éthique l'esthétique mise en scène obéit-elle⁴ ? » Quand Margarethe von Trotta entreprend de faire son film, elle doit opérer un certain nombre de choix : comment faire une biographie exhaustive de la philosophe, tenter de toucher à l'essence de la philosophe et de la femme ? Elle décide de circonscrire son travail à quatre années, celles où Hannah Arendt est confrontée au procès Eichmann, écrit ses articles pour le *New Yorker* et se heurte aux polémiques qui ont entouré son concept de la banalité du mal. Le film de von Trotta ne sera pas un *biopic stricto sensu*, les histoires d'une vie racontée en images ne semblant plus avoir les faveurs des metteurs en scène⁵, mais une forme hybride entre *biopic*, film historique, biographique et *thriller* politique ou *talkie* : Eichmann ne fournit-il pas l'élément dramatique nécessaire à une fiction ? C'est le deuxième choix opéré par la réalisatrice. Le film démarre par l'enlèvement de l'exécuteur de la Solution finale à Buenos Aires, prend les contours d'un duel entre la philosophe et le nazi, dans la salle du procès d'abord, dans les pensées de Hannah Arendt quand celle-ci élabore peu à peu son concept. Von Trotta tient dès lors son sujet et sa forme : porter à l'écran un concept en train de s'élaborer et rendre compte des débats philosophiques et politiques suscités à l'époque. Pour cela, elle utilise toutes les figures du cinéma hollywoodien *mainstream* : le suspense est créé par le montage alterné permettant de traiter parallèlement de deux actions et de deux espaces, en l'occurrence à New York où le *New Yorker* attend la livraison des cinq articles commandés à la philosophe et à Jérusalem où se tient le procès ; la règle du *dead line*, marque de fabrique de la dramaturgie hollywoodienne : Hannah Arendt livrera-t-elle en temps et en heure ses articles, malgré les mises en gardes ironiques de la responsable d'édition et en dépit de la rupture d'anévrisme d'Heinrich Blücher, son mari ? L'empressement, les larmes de la philosophe attestent qu'elle est *aussi* une épouse aimante, par des confidences faites à Mary McCarthy l'amie chère (« comment penser sans baiser ? »), von Trotta espérant échapper ainsi à un portrait d'intellectuelle trop stéréotypé. Il convient surtout d'assurer le confort du spectateur, de ne pas trop l'accabler des polémiques qui ont entouré la conception de la banalité du mal. Ainsi, une musique redondante jusqu'au pléonasmе précède-t-elle et accompagne-t-elle les moments où Arendt *pense*, où Arendt pense et fume : la cigarette d'Arendt est un *leitmotiv* et le procédé trivial utilisé pour suggérer le concept en train de s'élaborer. La musique du film a accompagné tous ces films allemands *mainstream* et succès populaires de ces dix dernières années : *Comedian Harmonists* (1997), *Sophie Scholl, die letzten Tage*, « Sophie Scholl-les derniers jours » (2005), *Das Leben der Anderen*, « La vie des autres » (2007). Elle parasite

⁴ Hélène Camarade, Élisabeth Guilamon, Claire Kaiser (eds), *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, « Mondes germaniques », 2013, p. 12.

⁵ Ddb, « Les films de A à Z », *Positif*, n° 627, mai 2013, p. 43 : « Dumont se consacre à trois jours dans l'existence de Camille Claudel, Spielberg aux quelques semaines pendant lesquelles Lincoln a voulu faire passer le XIII^e amendement, Jane Campion à dix-huit mois dans la vie de Keats. »

d'une part l'attention dont a besoin le spectateur pour comprendre les débats et enjeux du procès ; d'autre part, elle lui dicte ce qu'il doit penser et substitue l'affectif et l'émotionnel à la réflexion. Par sa récurrence de film allemand en film allemand, elle assure une étrange continuité et suggère l'idée d'un essentialisme. Celui-ci est renforcé par le choix des acteurs et actrices : ainsi en est-il de l'actrice Julia Jentsch qui incarnait la jeune résistante allemande Sophie Scholl et les vertus nationales de droiture, de probité, de courage, de ténacité, de loyauté, de fidélité, d'idéalisme, celles-là mêmes qu'affiche Charlotte, la secrétaire de la philosophe, incarnée elle aussi par Julia Jentsch. La fraternité, nous dit Élisabeth Guilhamon⁶, en l'occurrence la sorte de sororité qui unit la philosophe à son assistante et la philosophe à Mary Mac Carthy, l'amie américaine, est un élément de la fiction patrimoniale, tout comme l'est l'hybridation des genres *thriller* historique/*biopic*/film politique/*talkie*, ou encore sa didactisation⁷. Par le biais des acteurs, de la musique, les films se surimposent les uns aux autres pour un même récit national ou fiction patrimoniale. L'actrice Barbara Sukowa incarne magnifiquement la philosophe mais participe paradoxalement de ce parasitage chez le spectateur, le spectateur cinéphile en tout cas qui garde en mémoire les films de Rainer Werner Fassbinder, dont elle fut avec Margit Cartensen, Eva Mattes ou Hannah Schygulla l'une des égéries. Par les souvenirs qu'elle fait affleurer à la mémoire (*Femmes à New York*, 1977) ; *Berlin Alexanderplatz*, 1979-1980 ; *Lola, une femme allemande*, 1981), c'est l'univers du réalisateur le plus exigeant du Nouveau cinéma allemand qui vient cohabiter avec celui de von Trotta, laquelle faisait pourtant partie du « noyau dur » gravitant autour du génial cinéaste de l'Allemagne. Et c'est un goût amer que ressent le même spectateur cinéphile, celui provoqué par tant de compromissions – ou de concessions. Le flash-back est une autre figure du cinéma hollywoodien, la plus chargée de convention. Elle crée l'illusion d'un voyage dans le passé et est dotée d'une valeur de vérité. Deux flash-back évoquent la liaison *sympathique* d'Arendt avec Heidegger, l'un dans les années 1920 et l'autre lors du retour de Arendt en Allemagne pour revoir son mentor. Les deux flash-back montrent un Heidegger désirant ou paternaliste, accoutré d'une veste tyrolienne et devisant dans une forêt sombre et dense, haut lieu convenu de l'identité allemande. Dans le cas d'Heidegger, la réalisatrice a choisi de recourir à un acteur, pour Eichmann elle utilise des images d'archives. Interrogée par le *Wiener Zeitung*, la réalisatrice répond : « Aucun acteur ne serait en mesure de représenter la médiocrité d'Eichmann. On ne verrait alors que l'acteur et on se dirait qu'il est formidable pour le rôle. Mais il convient que le spectateur découvre Eichmann tel que l'a vu Hannah Arendt⁸. » La réponse contient deux éléments discutables : la présumée médiocrité d'Eichmann (un *nobody*, comme dit en anglais

⁶ Hélène Camarade, Élisabeth Guilhamon, Claire Kaiser (eds), *Le national-socialisme dans...*, *op. cit.*, p. 183. Prenant appui sur la critique anglo-saxonne, des universitaires français se sont appliqués à élaborer une nouvelle catégorie heuristique pour étudier films et séries mettant en scène l'histoire nationale, récente ou plus lointaine et ont proposé le terme de « fiction patrimoniale », traduction française du phénomène culturel appelé *heritage film* en Grande-Bretagne.

⁷ Avant même la sortie du film sur les écrans français était diffusé un dossier d'accompagnement pédagogique pour les classes terminales de philosophie, histoire et allemand par Zérodeconduite.net, mars 2013, en partenariat avec Sophie Dulac Distribution.

⁸ Matthias Greuling, « Ich kämpfe um jeden Film », *Wiener Zeitung*, septembre 2012, p. 12 : « Kein Schauspieler könnte das Mittelmaß Eichmanns darstellen. Man sähe dann bloß den Schauspieler und wie toll er in der Rolle ist. Aber der Zuschauer soll Eichmann so entdecken, wie Hannah Arendt ihn sah. »

l'héroïne du film) et les conditions historiques dans lesquelles Hannah Arendt a vu Eichmann, vision qui lui a permis d'élaborer sa théorie : comme Hannah Arendt, elle ne veut jamais juger, elle cherche juste à comprendre, dit-elle. Maladresse ou naïveté de von Trotta de vouloir opérer un retour au bourreau en épousant le regard d'Arendt à l'époque ? Que voit Arendt du procès et d'Eichmann ? Quelles images d'archives la réalisatrice choisit-elle de puiser parmi les centaines d'heures filmées ?

« Nous ne sommes pas dans les années 60, les historiens ont travaillé depuis⁹. » Et des ponts entre l'état des connaissances en histoire sur le sujet et leur représentation au cinéma et à la télévision ont été établis. Annette Wieviorka et Sylvie Lindeperg¹⁰ ont analysé l'enregistrement du procès et sa diffusion télévisée, soumis à de multiples enjeux. Le filmage, apprend-on, a obéi à deux mises en scène : le procès est d'abord pensé par le procureur israélien Gidéon Hausner dans le cadre des contraintes d'une procédure fixée par le droit qui impose aussi sa propre conception du procès. Mise en scène imposée par la loi, choix de Hausner, architecture de la salle, c'est en fonction de ces différents éléments imposés que le cinéaste américain Leo Hurwitz, auquel est confié le filmage du procès, élabore un dispositif proposant une quatrième mise en intrigue de l'événement. C'est ce qu'ont vu les téléspectateurs du procès, dont Hannah Arendt qui se trouvait dans la salle réservée aux journalistes et n'a pu se faire une idée d'Eichmann qu'à partir de tous ces filtres : « La médiation télévisée du procès et les effets de dramatisation des images filmées s'imposèrent ainsi même aux esprits les plus critiques¹¹. »

C'est à un filtre nouveau que les images filmées se trouvent soumises, celui de la réalisatrice qui sélectionne des images du procès dont elle pense qu'elles corroborent la thèse de la philosophe : celles où Eichmann apparaît falot, atteint de tics, se mouchant, répondant par des phrases clichés « *Eid ist Eid*, Le serment c'est le serment » et auxquelles pour une plus grande spectacularisation, elle appose des images particulièrement éprouvantes de victimes venues témoigner et s'effondrant de douleur. Les images d'archives ainsi extraites et manipulées sont resémantisées non pas à des fins cognitives pour une nouvelle prise de conscience mais à des fins de validation – elles sont censées apporter une caution historique – et visent une plus grande identification. Pour filmer ce qui est le sujet de son film, à savoir une philosophe en train d'élaborer un concept, von Trotta installe par ailleurs un dispositif qui ressemble à celui emprunté soixante ans plus tôt par le cinéaste Leo Hurwitz¹², qui repose sur le postulat selon lequel on pourrait lire la vérité sur le visage de l'accusé, y déchiffrer une énigme – le champ-contrechamp trahit l'espoir du cinéaste Hurwitz mais aussi de la cinéaste von Trotta de voir tomber le masque supposé de l'acteur Eichmann. C'est à partir de ces allers et venues entre l'actrice Barbara Sukowa et Eichmann passé aux différents filtres évoqués que la philosophe a l'intuition que l'homme n'est pas un démon : « *Er ist kein Mephisto*, il n'est pas un Mephisto. »

C'est pour répondre à Hannah Arendt, entre autres, et à Margarethe von Trotta indirectement, que le réalisateur Claude Lanzmann a réalisé son film *Le dernier des*

⁹ Annette Lévy-Willard, « Arendt sur image », http://next.liberation.fr/cinema/2013/04/23/arendt-sur-image_898394.

¹⁰ Sylvie Lindeperg, Annette Wieviorka, « Les deux scènes du procès Eichmann », *Annales HSS*, n° 6, novembre-décembre 2008, p. 1245.

¹¹ Sylvie Lindeperg, Annette Wieviorka, *Les deux scènes...*, op. cit., p. 1273.

¹² Sylvie Lindeperg, *La voie des images*, op. cit., p. 27.

Injustes (2013). En restituant la mémoire des *Judenräte*, des « conseils juifs » et celle de Benjamin Murmelstein, ancien dirigeant d'un de ces conseils juifs, il n'assure pas le relais de cette mode des Justes inaugurée par Spielberg en 1993 avec *La liste de Schindler*¹³.

La sortie de son film prévue pour l'automne 2013 est l'occasion de débats et de mises au point historiques. Ce qu'a permis le film de la réalisatrice allemande. L'analyse de ses choix formels permet d'inscrire son travail dans une culture *mainstream*, plus que jamais à l'œuvre.

Le problème n'est pas tant son inscription dans une culture *mainstream* qu'une mystification de l'histoire quand l'illusion est donnée d'un accès direct au passé par le biais des images d'archives.

¹³ Sylvie Lindeperg, *La voie des images, op. cit.*, p. 44 : l'auteure rappelle que « l'archive filmée est aussi une archive des manières de filmer ».