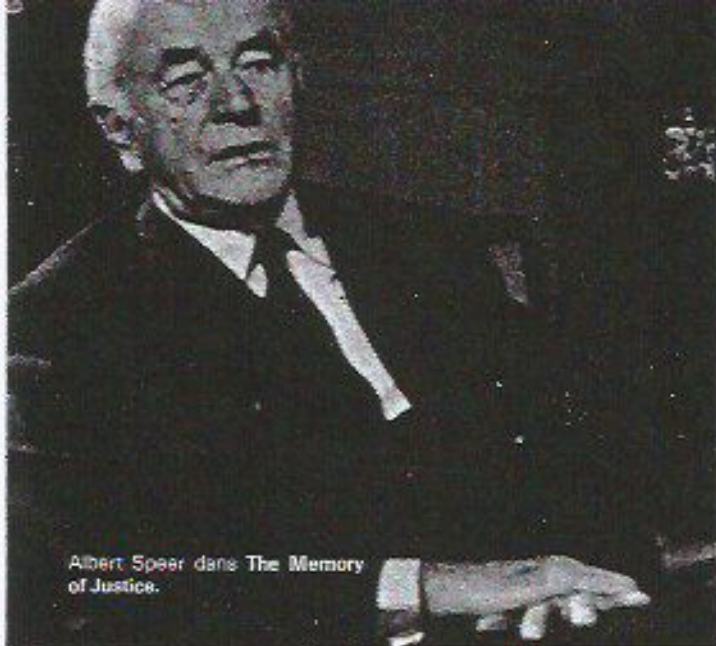


# MARCEL OPHULS

## Faut-il fusiller Speer au lieu de le filmer ?



Albert Speer dans *The Memory of Justice*.

conférence dans une université américaine sur mon dernier film  
**The Memory of Justice**

Il y a un mois ou deux, au cours d'un débat qui a suivi une projection de *The Memory of Justice* à l'Université Brandeis, un jeune étudiant juif s'est levé, m'a-t-on dit, et a posé une question très directe : « Comment se fait-il qu'Ophuls ait pris la peine d'interroger Speer ? Pourquoi ne l'a-t-il pas tout simplement fusillé ? »

J'imagine que si je m'étais trouvé à Brandeis en l'occurrence, la question m'aurait désarçonné, non que je la considère comme dépourvue de pertinence, mais au contraire parce qu'elle vise, d'une manière assez brutale, le cœur même de mes activités. Pris de court, j'aurais probablement répondu, très vite : « Parce que je ne vois pas l'intérêt de fusiller les gens ! » Réponse qui aurait été inexacte et incomplète, puisque je vois l'intérêt de fusiller un certain nombre de gens dans un certain nombre de circonstances. Je ne suis pas un pacifiste !

Quand j'étais jeune, à Hollywood, mon père a travaillé un certain temps avec un cinéaste très célèbre, et à l'époque très puissant, Preston Sturges. J'étais, je crois, un adolescent passionné et maladroit, avec des épaules étroites et une très grosse pomme d'Adam, et quand j'essayais d'entrer en relation avec des filles à des bals de collège, les mots me manquaient toujours et je me figeais dans une indifférence feinte. Un jour, Preston Sturges, l'un des hommes les plus urbains que j'aie connus, maître de la comédie de surcroît, essaya de m'aider à assumer ces échecs adolescents, qui sont si importants et si douloureux : « Ne t'en fais pas, Marcel, me dit-il, le dialogue, c'est une chose qui vient vingt minutes après. »

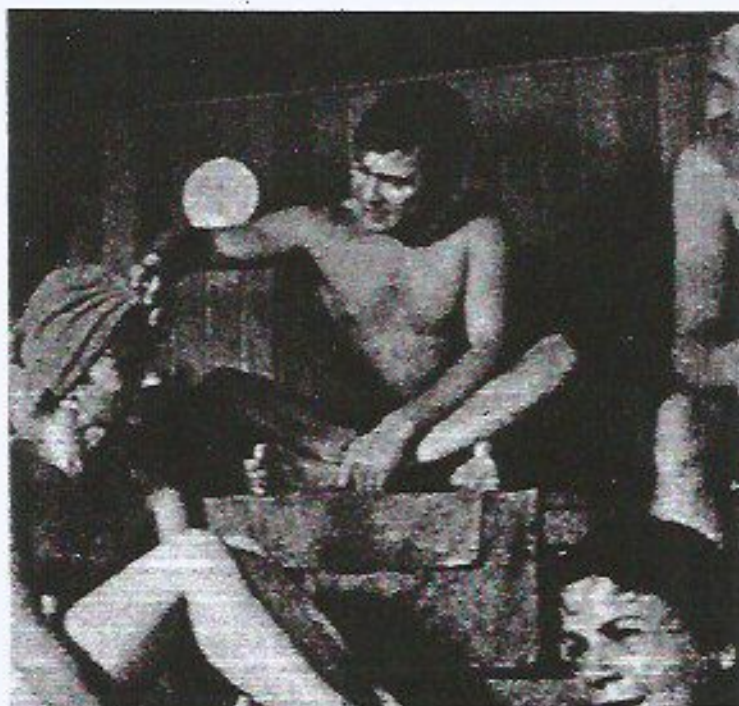
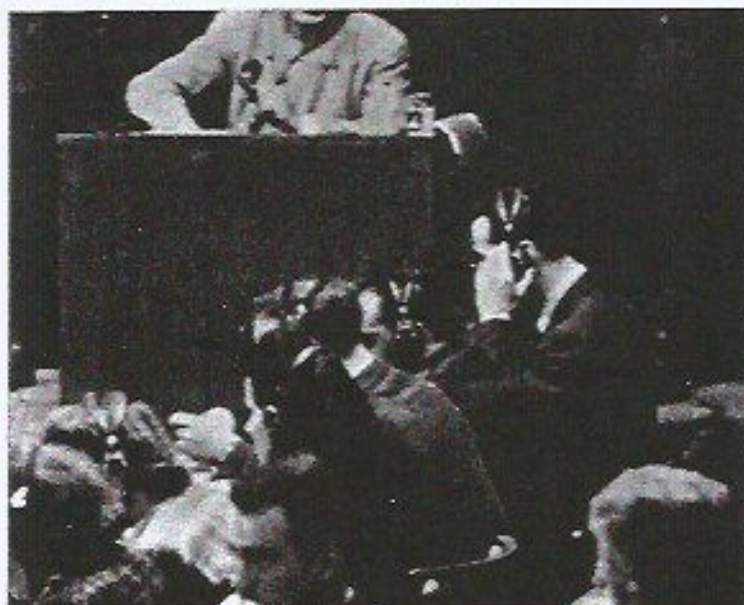
Alors maintenant que j'ai pu réfléchir à la question de ce jeune homme pendant un mois ou deux, je vais essayer d'y répondre :

D'abord, il y a ce que j'appellerai une réponse de journaliste : un journaliste ne peut trouver aucune

information, s'il fusille ses sources. C'est facile ! Mais il y a plus : il y a aussi une réponse d'artiste sur laquelle je voudrais m'attarder, (parce que j'aime à penser qu'un documentariste est à la fois un journaliste et un artiste) : la tâche de l'artiste consiste à transmettre sa propre compréhension de la réalité, sa propre réaction à ce qu'il voit, entend ou ressent. En littérature, sur la scène ou sur l'écran, il doit écouter les gens qu'il dépeint. Et nous sentons bien là, à mon avis, la délicatesse de la séparation entre le fictif et le non-fictif, considérés non comme des catégories commodées fondées sur des impératifs commerciaux ou des méthodes de production, mais plutôt comme éléments d'une activité créatrice. Un romancier qui « invente » ses personnages n'a pas vraiment, lui non plus, la possibilité de fusiller son monde sans l'avoir écouté.

Assurément, fusiller Albert Speer aurait eu au moins un avantage, qui eût été de raccourcir le film. Et si j'avais transformé l'équipe technique en peloton d'exécution, cela aurait résolu un nombre non négligeable de problèmes de montage. Mais *Guerre et Paix* serait aussi un livre plus court, et plus simple, si Tolstoï avait fusillé Napoléon avant l'invasion de la Russie.

Quand j'étais beaucoup plus jeune, je pensais que si les écrivains multipliaient les professions de foi dans les entretiens et les essais, dans leur correspondance et leur journal, à l'effet qu'ils s'efforçaient de « laisser les personnages évoluer d'eux-mêmes », et que les héros de leurs romans finiraient bien par « échapper à leur contrôle, acquérir leur propre volonté et leur propre personnalité », ce n'était là qu'une forme élaborée de coquetterie littéraire, parfois même une tentative pour se décharger de leur responsabilité, comme ces cinéastes qu'on voit dans les festivals hausser les épaules pendant les conférences de presse, et se tirer d'affaire en disant : « Ah bon, si c'est ce que vous voyez dans mon film, il a ce sens-là pour vous. »



Maintenant je suis détrompé. Et ce que je crois avoir appris sur la grande création romanesque, je crois l'avoir appris en tournant des documentaires. Mon respect et mon admiration pour Balzac et pour Dickens se sont approfondis, parce que je les prends au mot.

Prenons Balzac, qui est sans doute l'écrivain que j'admire et que j'aime le plus. Et n'oublions pas, je vous prie, que je réponds toujours à la question de l'étudiant de Brandeis. Georges Lukacs, le critique et philosophe marxiste hongrois, qui est mort il y a quelques années, est l'auteur d'un essai important sur Balzac. C'était une tentative de définition des contraintes artistiques et des limites culturelles du Naturalisme en tant que mouvement littéraire, et je pense que c'était une manière, en se réfugiant dans le dix-neuvième siècle, de dénoncer la stérilité de la doctrine stalinienne du réalisme socialiste. Cela était malaisé pour Lukacs, derrière le rideau de fer, c'est pourquoi il avait appelé Balzac à la rescousse. La démonstration de Lukacs s'appuyait sur un roman prodigieusement complexe, merveilleusement dense et puissamment riche, intitulé **les Paysans**. « Voyez, dit Lukacs, Balzac n'était pas un romancier naturaliste, comme Zola, et ce n'était même pas un penseur particulièrement politisé. C'était un Parisien mondain, qui essayait toujours de vivre au-dessus de ses moyens, et par conséquent une sorte d'opportuniste dans la vie sociale, et même, hélas! une sorte de nègre dans sa vie professionnelle. Ses idées politiques, telles que les livrent sa correspondance, ses préfaces, et souvent le choix de ses sujets, étaient réactionnaires même pour son époque, et aussi tout simplement stupides. C'était un monarchiste obstiné, un serviteur fidèle et même un peu bigot de l'Église et du pouvoir établi. Les « braves gens » de ses romans, comme les saintes et pâles apparitions féminines des merveilleux romans de Dickens, laissent souvent paraître le caractère conventionnel et trivial de ses vues. Ainsi, quoique la vitalité de ce grand homme n'ait point connu de limites, il y avait peut-être des limites à son intelligence. Stendhal et Flaubert peuvent bien avoir été plus intelligents et plus distingués que le bonhomme Balzac, et Zola a certainement été plus progressiste. Oui, mais le style! le style! La puissance et l'envergure, la vie et la noblesse, les larmes, le rire, la portée, la générosité sans limite, la sympathie infinie... Oui, vraiment, Honoré de Balzac, le mondain, le bourgeois opportuniste, Honoré de Balzac, le nègre couvert de dettes et gourmand de café, ne fut pas seulement un grand génie, mais aussi et surtout un écrivain révolutionnaire. » Voilà, en substance, ce que disait Lukacs. Et fatalement il se demande comment cela se fait. Ici encore, je paraphrase sa réponse, jetée au visage des apparatchiks staliniens : « Regardons de plus près, disait-il, **les Paysans**. Balzac croyait que la Révolution française avait rompu la cohérence économique et sociale de l'agriculture française, et, par conséquent, le tissu même des traditions et de la vie politique françaises. L'expropriation des

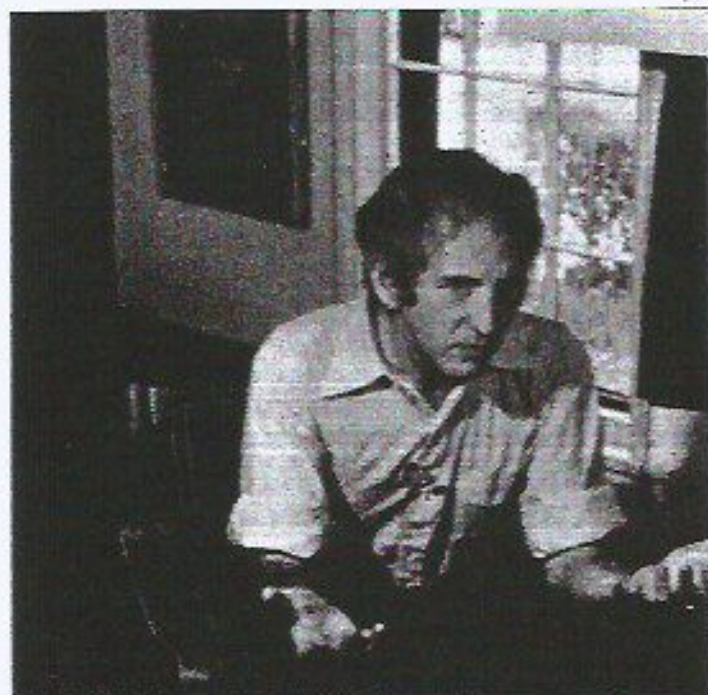
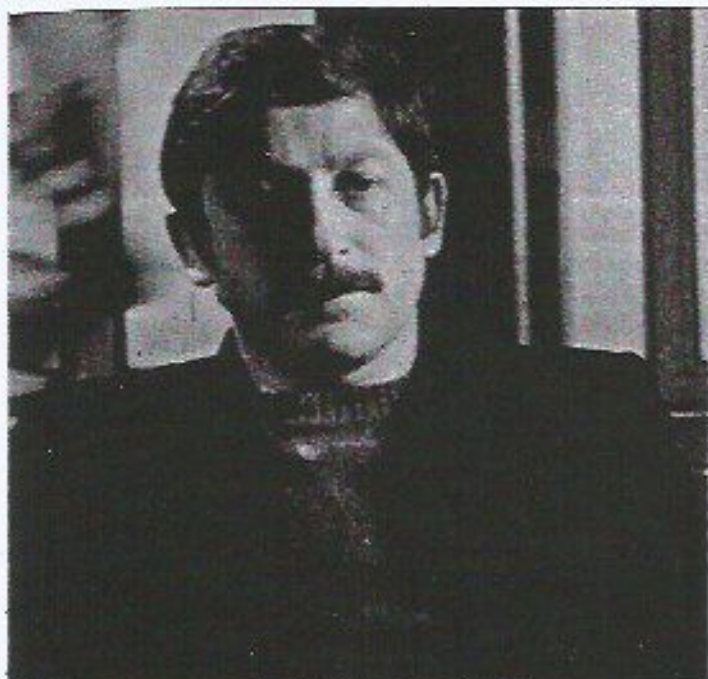
De haut en bas :  
Goering au banc des accusés de Nuremberg.  
Telford Taylor, chef de la délégation américaine au procès de Nuremberg.  
Discussion familiale sur les crimes de guerre dans un sauna de Hambourg.

grands propriétaires et la destruction du métayage amenaient, selon lui, la cupidité et l'égoïsme mesquin. C'était un crime contre le divin ordre des choses, la nature humaine, et la monarchie de droit divin. Ces opinions ne sont pas nouvelles et elles sont encore fort répandues, sous des formes différentes. Balzac non content de les professor, les proclama dans sa préface, sans doute en partie pour s'assurer la bienveillance de la classe dominante dont il croyait que son existence matérielle dépendait. Et alors, direz-vous? Comment l'extrémisme contre-révolutionnaire d'un écrivain peut-il aboutir à ce chef-d'œuvre révolutionnaire, **les Paysans**? Réponse: l'honnêteté artistique! Réponse: la sympathie artistique! Les personnages qu'il avait lui-même inventés, les situations où il les avait placés, pour illustrer ses idées sur le malheur du paysan, la tristesse de sa condition, les souffrances de sa vie quotidienne ont éveillé sa compassion et l'invincible, l'incorrupible intérêt de son regard attentif. La générosité sans limite de sa forte nature a transformé ces ombres, ces « archétypes », ces simples illustrations d'une analyse politique myope, en êtres de chair et de sang, en victimes et en complices des structures sociales existantes, mais aussi en parents, en enfants, en amants et en jaloux, en individus. Et aucun, absolument aucun lecteur des **Paysans** n'accorde aujourd'hui la moindre importance à la Société Organique ou à la Monarchie de droit divin. Quiconque a le temps et la patience d'entrer dans l'univers de Balzac doit découvrir l'oppression et les souffrances dont ils étaient victimes. Comme l'a fait l'auteur, peut-être malgré lui. »

Voilà en substance ce que disait Lukacs, pour le plus grand désespoir, je suppose, des propagandistes, des censeurs, et des apparatchiks. Et c'est l'une des plus charmantes, des plus émouvantes et des plus belles descriptions du processus artistique que je connaisse. Mais redescendons sur terre, de ces hauteurs du génie créateur jusqu'au travail du documentariste et jusqu'à la question de l'étudiant de Brandeis.

Mon but dans l'organisation de mon œuvre est de réussir une synthèse entre mes propres idées, mes propres intuitions et les idées ou les intuitions des gens qui sont décrits dans ces films, ou plutôt qui s'y décrivent eux-mêmes. Si je les manipule trop, si je les censure, si je fais un commentaire explicite de ce qu'ils cherchent à me communiquer, et à vous communiquer, je ne les laisse pas vivre leur propre vie sur l'écran, j'étouffe tout effet d'inquiétude ou de surprise qu'ils pourraient avoir sur moi, et par extension sur vous, j'interviens sur ce que leur expérience pourrait nous apprendre, et je mets un point final à notre expérience éducative, la vôtre et la mienne. Fusiller les gens serait la forme extrême, irréversible et brutale d'une telle manipulation anti-créatrice. Sans compter que Speer a purgé sa peine de vingt ans à Spandau. Et qui suis-je pour remettre en question l'équité d'un tribunal international, civilisé et légitime, qui était censé représenter le consensus de la Société à l'époque, et qui, tout bien considéré, a

De haut en bas :  
 Beate et Serge Kierfeld  
 L'ancien parachutiste Noël Fevrelière.  
 Daniel Ellsberg, qui révéla les secrets du Pentagone sur  
 l'escalade au Vietnam.



probablement rempli honnêtement et convenablement sa tâche. En tout cas, mon film ne prétend jamais se substituer à un jugement légal. Et je ne suis pas procureur et moins encore exécuter d'une justice expéditive.

De même que nous sommes en général capables de saisir les liens entre les discours antisémites et les camps d'extermination, même si l'amiral Dönitz en est incapable, nous pouvons essayer de découvrir les liens entre les philosophes absolutistes, le dogmatisme, l'intolérance idéologique et les exécutions par des pelotons, hier, aujourd'hui et demain. La raison pour laquelle je n'ai pas tiré sur Speer, en dernière analyse, explique aussi pourquoi je n'utilise pas le commentaire comme technique narrative, pourquoi je ne crois pas à la théorie du montage, et pourquoi je fais des films de quatre heures et demie.

Un jour, il y a longtemps, le grand Orson Welles s'entendit demander par des journalistes des Cahiers du Cinéma pourquoi il semblait prendre tant de plaisir pervers à décrire des fascistes sur l'écran : Kane, Harry Lime, Mr. Arkadin, et le policier américain corrompu de *Touch of Evil* (*La Soif du mal*). Avec ce mélange d'intuition et d'égoïsme qui lui est tout à fait personnel, il répondit : « Pour prêter à l'ennemi le maximum de prestige, évidemment ! » Je ne suis pas sûr, à vrai dire, qu'Albert Speer soit aujourd'hui encore, en quelque sens que ce soit, mon ennemi. Mais il a été, il n'y a pas si longtemps, mon ennemi mortel, et il incarne encore, tout à fait consciemment et volontairement, l'ennemi accompli de notre époque et une menace pour l'avenir, par ce qu'il est devenu, par ce qu'il a cru bon de devenir dans le passé. Et c'est cela, si étonnant que cela puisse paraître, qu'il essaie de nous communiquer, de nous enseigner. Et il faudrait que nous allions tuer un tel professeur ? Cela ferait de nous des étudiants bien paresseux, des recalés bien pitoyables au collège de la vie.

Bon ! Mais je dois me raidir en prévision d'une autre attaque. Tôt ou tard, il faudra que j'affronte une autre question : « Votre méthode pluraliste ne peut-elle pas passer pour de la neutralité ? Ne vous cachez-vous pas confortablement derrière cette caméra, dans l'espoir que le spectateur saura tirer de cet amas de visages bavards de quoi satisfaire ses idées, ses préjugés, ou son besoin de confirmation, et s'en retournera chez lui ? Ne vous donnez-vous pas à bon marché une allure humaniste, de façon que vos films soient commercialisés et puissent ensuite être vendus à des chaînes de télévision dans le plus grand nombre possible de pays ? Votre volonté d'universalité n'est-elle pas un avatar du vieux commercialisme cinématographique ? »

Ma première réaction devant une telle attaque consiste à souligner que si c'étaient là mes intentions, ma foi, j'ai manqué mon coup !

En fait c'est le vieux dilemme, bien connu de tous les professeurs (et les documentaires sont aussi cela, je l'avoue : une forme d'enseignement). Doit-on viser l'étudiant doué, qui comprendra l'ironie, goûtera la complexité et le défi intellectuel qui l'accompagne, ainsi que la valeur artistique des ambiguïtés, ou bien dois-je frapper le clou sans relâche, pour les étudiants moyens et médiocres ? Les propagandistes en tout genre passent leur temps,

me semble-t-il, à travailler pour le plus mauvais tiers de la classe. Du moins croient-ils le faire. En tout cas c'est de lui qu'ils se soucient. Mon père disait : « Quand on passe sa vie à courir après le public, on ne voit jamais que son cul. »

Il y a quelques semaines, un Américain influent, professeur d'Histoire de l'Art à l'université de Chicago, le critique d'art probablement le plus écouté en Amérique, s'est lancé dans une attaque, non seulement de *The Memory of Justice*, mais rétrospectivement des procès de Nuremberg, considérés comme des exemples de spectacles faciles et de complaisance sentimentale. Harold Rosenberg s'inquiète de l'entrevue avec l'amiral Karl Dönitz. Quelle légèreté et quelle irresponsabilité de la part du cinéaste, écrit Rosenberg, de laisser des criminels de guerre ainsi dénués de repentir proclamer leur innocence sur un grand écran, de les laisser communiquer au public international leur suffisance et leur bonne conscience. Lui, Rosenberg, connaît tout du Massacre et des crimes des Nazis, évidemment, mais le public ? Les « jeunes » ? Les masses ? Ces millions de gens qui en savent tellement moins que Rosenberg à propos de Dönitz et des Nazis dénués de repentir ? Ne prendront-ils pas ce que dit l'Amiral pour argent comptant, n'ont-ils pas jusqu'à éprouver de la sympathie pour le pauvre vieillard ? Le cinéaste ne doit-il pas en pareil cas éviter d'interroger des Nazis, ou bien souligner pour les spectateurs ignorants la vilénie de ces personnages, à l'aide de titres ou d'un commentaire off ?

Quand *Le Chagrin et la pitié* est sorti à Paris au printemps de 1971, il a engendré un vaste tumulte politique. Jean-Paul Sartre faisait alors fonction de rédacteur en chef d'un hebdomadaire d'étudiants maoïstes, et tentait de se faire arrêter en le vendant publiquement dans la rue. Ses jeunes associés pensèrent qu'il devrait aller voir *Le Chagrin et la pitié* mais pour éviter les pièges évidents de la critique bourgeoise, individualiste et décadente, ils décidèrent de le faire accompagner par deux mineurs de charbon, âgés d'une cinquantaine d'années, qui avaient fait de la Résistance. La discussion qui s'ensuivit entre Sartre et les mineurs fut enregistrée et servit de critique du film. Les deux prolétaires authentiques, on s'en aperçut vite, avaient été blessés et choqués par le film, comme les rédacteurs l'avaient prévu. Quand l'ex-commandant allemand, dans le film, faisait une remarque désobligeante sur la France ou la Résistance française, ils considéraient ces déclarations comme le message du film. « Le film dit... » répétaient-ils. « Le film dit même que l'Alsace-Lorraine est un territoire allemand et appartient à l'Allemagne... » Ou encore : « Le film dit même que les partisans étaient des lâches, parce qu'ils ne portaient pas d'uniforme. »

Je suis tout à fait prêt à admettre que pour comprendre l'usage théâtral de l'ironie, ou la fonction stylistique des guillemets, il faut avoir eu le privilège d'une éducation bourgeoise. Et dans un contexte marxiste le problème de la communication artistique est certainement épineux. Et comme la culture bourgeoise, bonne ou mauvaise, est celle dans laquelle nous sommes embarqués, autant avouer tout de suite que dans ma recherche d'un

public aussi vaste que possible, je dois renoncer à une foule de spectateurs qui n'ont pas au moins le niveau de l'enseignement secondaire. Je regrette pour ces deux mineurs, mais je n'en fais pas un complexe. Jean-Luc Godard grommelait, en prenant un café avec moi à La Belle Ferronnière : « La nuance... La subtilité. Tu parles toujours de subtilités. Les subtilités sont une forme de la décadence bourgeoise, et sont contre-révolutionnaires ! » Oui, et puis après ?

Mais ce qu'il y a de curieux dans cette discussion entre Sartre et les mineurs c'est qu'il y avait là l'un des maîtres à penser du vingtième siècle, l'un des penseurs les plus subtils et les plus explicites de notre époque, et qu'il n'a pas ouvert la bouche. Pour un pédagogue aussi brillant, il n'aurait pas été malaisé de saisir l'occasion de combler en quelques mots bien choisis la lacune culturelle du prolétariat. Il aurait pu mettre ces mineurs au courant. Il aurait pu dire, par exemple, quelque chose comme ceci : « Vous savez, camarades, je suis d'accord avec vous : ce film est vraiment très mauvais. Mais je ne crois pas qu'on soit censé considérer comme vrai ce que dit le commandant allemand. Je crois au contraire qu'il est censé représenter le genre de gens que vous avez combattus pendant la Résistance. » Je ne crois pas que les mineurs aient eu besoin de connaître Kierkegaard et Heidegger pour suivre le fil d'une telle explication.

Or voici ce qui me met mal à l'aise quand je lis que Rosenberg s'inquiète des jeunes incapables de voir en Dönitz un Nazi, et quand je vois Sartre muet sur l'usage de l'ironie devant les deux mineurs : j'ai soudain le sentiment que ce sont les alliés objectifs de tous ces producteurs que j'ai combattus toute ma vie, de tous ces dictateurs en toc qui vous déclarent en mâchant leur cigare que « ça ne marchera pas à Trifouillis » (« It won't play in Peonia »). Au producteur, au bureaucrate de la télévision, qui me dit toujours après la projection d'une copie de travail quelconque : « C'est trop compliqué, Marcel, trop subtil. Si je ne comprends pas, moi, comment veux-tu que l'homme de la rue comprenne ? », la seule réponse sincère serait : « C'est que l'homme de la rue est plus malin que toi, imbécile ! C'est qu'avec un peu de chance, on pourrait voir que son attention est plus soutenue. C'est qu'il n'a pas de téléphone dans les salles de projections. C'est qu'il y a peut-être des hommes de la rue qui ne passent pas leur vie à bousculer des clients au déjeuner, à rouler les techniciens sous contrat, à sortir des starlettes au dîner, et à faire des remarques idiotes aux projections. » Mais d'habitude, ce n'est pas ce qu'on dit. Le film est déjà trop vulnérable, on a dépensé trop de temps pour se permettre d'être sincère. Alors voici ce qu'on dit ou à peu près : « Écoute, David, ou Sandy, ou Machinchose, pourquoi tu n'attends pas le mixage définitif ? Je t'assure, quand tu entendras la musique, avec le chevauchement du dialogue, et quand les arrêts sur l'image et les sous-titres qui identifient les personnages seront revenus du labo, ce sera clair comme de l'eau de roche. Les bonnes gens feront la queue par millions, attends et tu verras ! »

Le bon enseignement et le bon cinéma n'ont rien à

voir, à mes yeux, avec la condescendance pour les élèves moyens ou médiocres. Ils consistent l'un et l'autre à transmettre à autrui ce qu'on a soi-même appris. La différence essentielle étant qu'à la fin du trimestre, les professeurs peuvent recaler les étudiants, tandis que les étudiants peuvent recaler le cinéaste.

Je défie n'importe qui de pleurer pendant la séquence de l'escalier d'Odessa dans le *Cuirassé Potemkine*. Réveillez-vous, professeurs et étudiants de cinéma ! Il n'y a pas d'enfant dans ce landau. Le landau est vide. Ce n'est pas un enfant qui dégringole les marches, c'est un symbole de l'oppression capitaliste-impérialiste. Le landau est vide, et pas seulement au sens physique d'une absence d'occupant, il est vide de sentiment, d'émotion, vide de compassion humaine. Mais c'est là qu'on voulait en venir, n'est-ce pas ? Pleurer au théâtre ou au cinéma est une activité triviale et réactionnaire, qui transforme le spectateur ordinaire en victime et en complice de l'industrie capitaliste du spectacle, donc en serviteur du Système. Qui sait ? Si on nous fait pleurer pour un orphelin dans son landau, nous finirons peut-être par pleurer sur les Cosaques. Loin de nous cette idée ! Qu'advierait-il alors des joies sèches de la violence révolutionnaire et des nécessaires naïvetés de l'ardeur révolutionnaire ? Alors on nous laisse avec des landaus vides, les délices intellectuelles de la théorie du montage, les franches vertus de la distanciation, le cinéma direct, la politique des auteurs, ou l'influence bienveillante de la sémiologie sur la théorie du cinéma moderne.

Parfois, dans mes moments heureux, j'ai vraiment l'impression de ressentir ce que Balzac, j'imagine, devait ressentir à trois heures du matin. Ce sont les moments où le matériau résiste, refuse d'abandonner son système, ses ambiguïtés, refuse de se laisser ordonner et étiqueter dans une construction d'ensemble, quand il me contraint à restructurer mes propres idées autour de lui. Alors je dois trouver de nouveaux liens, plonger la main dans mon sac à malices et dire au public : « une minute, s'il vous plaît, il va falloir trouver autre chose. » Parce que le lapin refuse de sortir du chapeau, le matériau me dit : « Je suis là ! Prends une minute pour voir et entendre. Je suis là ! Je suis réel... je suis surprenant... je peux être Pierre Mendès-France qui se met à raconter une histoire drôle d'amoureux sous un arbre à Clermont-Ferrand ou je peux être Albert Speer qui refuse de lever le dernier voile de ses aveux. Je peux être des paysans français dont on ne saura jamais s'ils ont tué des Allemands ou non, ou je peux être une mère irlandaise qui pleure son enfant avec cette phrase douce, mystérieusement poétique : « Nous avons une maison avant, oui, une maison ! » Je ne serai peut-être jamais aussi clair et aussi simple que tu le souhaites. Mais laisse-moi ma chance et je t'étonnerai peut-être. Et alors tout ce que tu auras à faire, ce sera de communiquer à ton public ce sentiment de surprise, ce sentiment d'avoir appris un petit quelque chose. Tu es payé pour cela, non ? Et y a-t-il un moyen plus facile de gagner sa vie ? »

(Traduit de l'américain  
par Alain MASSON.)