
L'atelier clandestin de Marcel Hanoun

De la figure au visage, À propos de trois films... Plus un

Stéphanie Serre



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/188>

DOI : [10.4000/entrelacs.188](https://doi.org/10.4000/entrelacs.188)

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2009

Pagination : 105-118

ISBN : 978-2-912868-69-5

ISSN : 1266-7188

Référence électronique

Stéphanie Serre, « L'atelier clandestin de Marcel Hanoun », *Entrelacs* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/188> ; DOI : [10.4000/entrelacs.188](https://doi.org/10.4000/entrelacs.188)

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

Tous droits réservés

L'atelier clandestin de Marcel Hanoun

De la figure au visage, À propos de trois films... Plus un

Stéphanie Serre

- 1 Marcel Hanoun filme depuis le début des années cinquante¹. Il a réalisé plus d'une soixantaine de films, cinéaste essentiel qui tourne et écrit comme il respire, une manière à lui de survie, infatigable mais seul, les salles obscures ayant, depuis un certain temps déjà, délaissé le cinéma. Les premiers de ses films sont marqués par une démarche journalistique, autour de l'actualité contemporaine, dans un souci d'immédiateté. En 1956, par exemple, le cinéaste évoque des conditions de tournage : « Les chars soviétiques entrent dans Budapest. Je ne peux dépasser la frontière. Je tourne autour de Vienne, dans des camps de réfugiés hongrois. ». Cela donne, *Des Hommes qui ont perdu racine...* Puis, le désir de fiction s'impose : *Une Simple Histoire*² en 1957, appréhendé tel un trait d'union entre le néo-réalisme italien et la Nouvelle Vague. Peu à peu, le cinéaste affirme son écriture, filme en solitaire, en *artisan isolé*, dans une « clandestinité »³ assumée mais parfois douloureuse. Cette année 2007, Marcel Hanoun a réalisé, avec un téléphone portable, un court métrage intitulé *Insaisissable Image*, film qui a participé au *Pocket Films Festival*. Travailleur au long cours, cinéaste français le plus intéressant depuis Bresson, selon Jonas Mekas, mais aussi un des moins connus, Marcel Hanoun n'a cessé d'élaborer une pensée du cinéma tout en continuant de filmer. À la manière des fameuses *Notes sur le cinématographe* de Bresson, il est l'auteur de *Cinéma cinéaste (Notes sur l'image écrite)*, livre paru en 2001 aux éditions Yellow Now.
- 2 Notre propos est porté par trois de ses nombreux films : *Le Ravissement de Natacha* (2006), *L'Étonnement* (2004) et *L'Authentique Procès de Carl Emmanuel Jung* (1967). Ces films, malgré leur grande différence, nous paraissent emblématiques d'une problématique commune entre le monde extérieur, celui des faits – mythologiques, historiques ou divers – et l'espace intérieur, celui de la parole et/ou de l'écriture. Le souci du monde et celui de la réflexion s'ouvrent ainsi à la reprise des événements, dans le silence et la solitude d'un lointain intérieur ; écriture filmée à la première personne, dans l'ombre, mais tournée vers l'exigence du dehors, entre voir et écrire ⁴, lorsque l'écriture

rejoint la parole. Le cinéaste s'approprié tel fait, en image et en son, ou le survole, selon la formule de Nicole Brenez qui, à propos du cinéaste, évoque *une physiologie de la haute altitude*⁵. Cette constitution de l'espace filmique est une transgression car elle exige une lutte contre toute forme de pseudo-réalité, elle est « une critique radicale du réalisme au nom du réel. »⁶. Dans ce rapport avec l'*Outside*, pour prolonger l'évocation du titre durassien, nous trouvons aussi des points de contact avec les thèmes, les figures à l'œuvre dans les films, à savoir celles de l'exclusion ou de l'enfermement. Les films se nouent ainsi entre deux tissus, celui du dehors, du monde extérieur et celui de l'espace intérieur, de l'écriture. Or, ce processus propre à la création artistique se construit et se déploie, dans le cinéma de Marcel Hanoun, en tant qu'ouverture nécessaire au travers de laquelle le spectateur doit aussi passer pour raccorder les fils de la perception à ceux de la pensée.

De l'obscurité

- 3 Cette rapide introduction énonce les exigences d'une relation spécifique entre un auteur (Marcel Hanoun) et certains faits du monde. La relation compte davantage que les impératifs d'une histoire (aussi simple soit-elle) à raconter ou à réinventer, selon les modules scénaristiques et figuratifs propres à un certain cinéma, qu'il soit ou non documentaire. Ainsi, se dessine – de manière cinématographique – la relation du cinéaste à un fait divers, à un événement historique⁷ : un meurtre (*L'Étonnement*⁸), une séquestration (*Le Ravissement de Natacha*) et un procès (imaginaire) d'un criminel nazi (*L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung*⁹). À propos du *Ravissement de Natacha*, le cinéaste précise : « nous avons été frappés par l'aventure de cette jeune femme, petite fille d'abord, séquestrée durant huit années, s'offrant à une part secrète, maudite, de notre curiosité, de notre inconscient ».
- 4 Tel événement devient un motif d'écriture. Il ne s'agit pas ainsi de rendre compte des faits à la manière documentaire¹⁰, d'en donner les informations nécessaires à leur appréhension, ni de les interpréter ou d'en rechercher l'origine ; mais de les accueillir simplement en leur état, de les documenter et de les écrire, d'en expérimenter *la part maudite* et obscure, de la questionner, et la filmer : une *Cinéécriture*. Le cinéaste se charge ainsi de réorganiser les apparences (en image, en son et en texte) en dépliant dans l'ombre et en silence, les différentes strates de l'événement, du clair à l'obscur, en passant par les puissances de l'imaginaire. Principe de recueillement, retour à soi « le retour à soi étant le retour du monde », pour reprendre l'expression de Jocelyn Benoist.
- 5 L'événement, comme un ressac, inaugure ainsi d'autres passages possibles « de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps¹¹ », tandis que, selon Marcel Hanoun, « les caméras filmeront de moins en moins l'homme, son passage, elles seront de plus en plus nombreuses, de moins en moins créatrices, caméras voyeuses, caméras-voyous ». À l'inverse, le fait de se retourner ainsi implique que l'événement est avant tout ce qui persiste, ce qui dure dans ce qui arrive, comme la constance d'un certain état de l'être humain, « l'acceptation de ce qui nous est étranger et différent »¹² et, « permet de travailler sur les limites de l'humanité en passant par le supra ou le trop humain de sorte à éviter chaque fois le moi haïssable de Pascal »¹³. Dans les interstices du voir et du savoir, le cinéaste ne cesse de creuser, à la loupe, les fissures de toute stratification grâce au motif, obsessionnel, d'une dérive imaginaire. Cinématographiquement, cela se traduit par une force descriptive qui lutte contre les leurres de l'analogie ou de l'effet miroir. Par exemple, dans le dispositif du *Ravissement de Natacha*, le spectateur est maintenu de

manière répétitive, face à un autre, dans une impossible identification et une nécessaire acceptation : « la comédienne dit, incarne, met en bouche et fait siens les mots d'un autre qui n'est plus là pour les dire, mots que je mets en image et qui ne vivent plus que de leur énonciation, que de leur articulation, d'une déconstruction, mots qui se montrent davantage. Ils prennent le masque affirmé du mensonge. »¹⁴ Ainsi, impossible de faire *comme si* puisque toute représentation est un masque. La parole devient ici visible en transparence, elle se donne en traversant le champ cinématographique. Si la comédienne est astreinte à n'être qu'une *structure parlante*, elle évoque pourtant une subjectivité qui s'est volontairement éloignée ou rapprochée (à la manière d'un zoom), celle du cinéaste. Ainsi, pour citer à nouveau Jocelyn Benoist, à propos de la subjectivité¹⁵ : La "solitude" où le cinéaste se trouve "le" reconduit vers les autres, vers d'autres expériences, « en dehors des codes établis. Le moi se noue et se dénoue, d'un code à un autre. L'échelle de ces variations est la subjectivité. ». Le cinéaste, dans une posture d'accueil, laisse alors le langage (celui qui désigne l'homme et son essence) parler à travers lui.

- 6 Tandis que le traitement journalistique et télévisuel, le discours médiatique ou la fausse liberté de faire comme on doit¹⁶ (devoir de rendre compte de l'horreur, faire tressaillir les foules ou encore, pouvoir de la doxa et de l'opinion) face à un fait divers, tente, lui, l'accumulation d'informations, anecdotiques, dramatiques, sous une visée spectaculaire. À l'inverse, le dispositif cinématographique de Marcel Hanoun et sa manière de *ré-articuler* et *d'ajuster*, extrait le fait divers de son contexte, l'enlève à son actualité et l'entraîne vers la pensée. Il n'appartient plus au domaine de l'événementiel mais il devient événement. Le fait divers sort ainsi de son *lieu commun*, à savoir celui du crime médiatisé ou « médiocrisé ». Pour ce faire, le cinéaste soustrait des images et enregistre leur perte « pour n'en percevoir que la trace d'écriture, la décantation. », la question.
- 7 Que devient ainsi un fait débarrassé de ses maquillages divers et médiatiques ? Un objet de pensée peut-être, un micro-récit, voire une *micro storia* dont le cinéma est aussi capable, par les principes de la narration et du récit qui lui sont propres et par la variabilité des champs de vision dus à sa spécificité technique. Spécificité que l'on pourrait comparer à celle des jeux d'échelles, le principe d'enregistrement cinématographique comme les méthodes d'investigation de la micro-histoire, pourrait réellement donner accès « à la présence passée du temps »¹⁷. Procédé énonciatif et force de visibilité, il peut ainsi rendre compte des aspects obscurs de l'être, comme des « filets tendus sur le chaos » selon la belle expression de Gilles Deleuze et Félix Guattari. On se souvient ici d'un court métrage de Luchino Visconti : *Notes sur un fait divers (Appunti su un fatto di cronaca)*, de 1951. Il s'agit de l'évocation d'un fait divers aux environs de Rome, à Primavalle, une jeune fille a été violée puis assassinée. Visconti filme les lieux du crime tandis qu'une voix *off* évoque le fait divers à la manière d'une chronique descriptive. Cette étude de cas (le fait divers) *via* le cinéma, renvoie à la méthode revisitée par la *micro storia*. En effet, c'est dans l'étude du singulier, de cas spécifiques ancrés dans une géographie déterminée, par une vision « au ras du sol » qui privilégie l'anomalie, le dysfonctionnement ou le symptôme que les historiens décident d'analyser l'histoire, la société. Les moyens du cinéma apportent d'autres spécificités à certaines méthodes d'investigation et peuvent figurer de manière intensive l'état d'une société, d'un lieu, à une période donnée, à savoir ici la société italienne romaine dans les années cinquante.
- 8 Les données sont en effet intégrées à l'intelligence d'un matériau d'enquête (écriture, image, son...) qui suppose une attention extrême à la façon dont les choses vues et entendues sont engagées dans des *situations* : « Le temps détisse le film et sa fiction, il en

fait émerger un document ethnologique, un objet documentaire »¹⁸. Dans les films de Marcel Hanoun, il s'agit moins d'élaborer un matériau d'enquête que d'agencer et de déconstruire, en écriture et en image, des éléments préexistants soumis, au préalable, à un long travail d'analyse et d'introspection. Le spectateur n'oublie jamais ainsi qu'il se trouve face à une construction imaginaire *et* réelle qui ne prend pas le parti de ressembler à la réalité. La *Cinéécriture* est l'élaboration d'un processus de mise à distance, d'éloignement, de décentrement envers l'objet du film, un recueillement constant et un retrait. Que le cinéma (celui de l'ombre et d'une énonciation singulière) rende ainsi au réel ce que divers traitements médiatiques (ceux de la reconstitution scrupuleuse réaliste, du scandale et du crime) lui ont volé.

- 9 La place du cinéaste est aussi celle d'un témoin, ce qui évoque également une autre forme d'écart. Il devient ainsi le témoin d'une écriture *par soi* qui vient contourner tel événement en se plaçant devant lui, comme pour le protéger d'un éventuel rendu spectaculaire. Dans *Le Ravissement de Natacha*¹⁹, le dispositif est extrêmement simple et évoque le minimalisme carcéral : un plan séquence fixe, une femme qui *dit, lit écrit les textes que l'on entend* : « Je suis, je joue un comédien. C'est l'histoire d'une histoire récente, peut-être une histoire de demain : un homme séquestrera durant huit années une fillette de dix ans devenue femme. Il se suicidera »²⁰. Dénuder la mise en scène, libérer l'acteur (effet de soustraction, l'acteur et le personnage n'occupent pas la même place) du poids de la ressemblance et lui « donner le souffle du film seul », libérer la parole pour la laisser s'évader vers l'allégorie²¹, et tendre ainsi, dans un minimalisme le plus pur qui soit, vers une *mise à nue* : « Ma curiosité de cinéaste est singulière. Je veux tenter d'imaginer, de pénétrer la pensée, les affects de l'homme, le ravisseur. Je veux orienter l'attention du spectateur vers l'autre face du miroir, vers la face cachée de l'histoire, l'envers de sa médiatisation »²².
- 10 La force de l'imaginaire œuvre ainsi à un dévoilement, car « L'univers, on ne peut ni l'expliquer, ni le comprendre, seulement l'intuitionner et le révéler. »²³. Nous rajoutons, le nommer et le figurer, dans le cas du cinéma.
- 11 Il y a, pour ce faire, un saisissement ou un *ravissement* du spectateur. En effet, il se trouve lui aussi pris à partie, enfermé dans le plan-séquence, obligé de supporter durant un temps certain le même cadre, le même visage, sans pouvoir juger ni condamner ; mais ce n'est que de cette manière que le film peut faire s'évader, à la faveur de la pensée, la conscience du spectateur, en brisant l'écran des représentations médiatiques accumulées : « La lueur de nos écrans ne parvient plus à éclairer l'homme. Une lumière immonde, brutale et crue émousse nos sens, elle tue notre conscience critique, elle inonde, elle saccage, brûle et noie nos plus intimes silences. »²⁴.
- 12 Le dispositif du *Ravissement* oriente le spectateur vers l'intériorité, son intimité, il ne peut pas se soustraire car il est constamment regardé, de face, par *une* femme qui lit. Cela favorise à la fois l'introspection et la rencontre. Le spectateur est appelé à penser, à lire même, puisque le texte écrit, lu et enregistré pour les besoins du cinéma, provoque une attention apparentée à celle de la lecture : un *Ciné-Texte*. Le dispositif de lecture est simultanément vu et entendu, la comédienne n'incarne aucun personnage, elle porte simplement son propre masque, sans aucun artifice, et sa présence soutient l'édifice du texte. Cette posture établit un effet de glissement entre l'image et le texte et maintient les puissances de chacun. L'image ne peut plus être commentée par le texte et celui-là ne cesse de « défaire son rapport représentatif à l'image », donc au même. Ce glissement, en

profondeur, permet la création d'un ensemble signifiant dans lequel se creusent des écarts de sens à mesure que ne cesse d'apparaître un monde derrière un autre.

« Creuse sur place, double triple fond des choses » (Robert Bresson)

- 13 L'image est tendue entre l'épure visuelle – la décantation – et le temps du texte habité par elle. Cette *Cinécriture* est peut-être, en cela, assez proche de l'idée de *phrase-image*²⁵. En effet, le cinéma devient ici un lieu de la parole vive autour de laquelle peuvent tournoyer des monologues intérieurs. Les morts eux-mêmes peuvent continuer à parler, ils viennent invisibles, percer l'écran, en enjoignant le spectateur d'occuper la place d'un tiers, en jouant sur son *savoir*²⁶ et sur l'obscur²⁷. Ainsi, la puissance de la *phrase-image* est aussi celle d'un déplacement ou d'un décentrement d'un monde vers un autre : « La puissance de la phrase-image qui joint les hétérogènes est alors celle de l'écart et du haut qui révèle le secret d'un monde dont la loi s'impose derrière ses apparences anodines ou glorieuses. »²⁸ . Peut-on parler d'une poétique de l'effacement, d'une forme dans laquelle le contact entre la phrase et l'image tendrait à effacer tout ce qui n'appartient pas à « l'ombre des événements »²⁹ ? Cet effacement est ce qui permet aussi, selon Barthes, l'exercice de la *Nuance*³⁰, comme la « pratique de la subtilité dans un monde barbare » ; la Nuance laisse supposer et traîner des énigmes, sans s'appuyer sur des significations *toutes*, elle est infiniment éloignée d'un mode totalitaire. Les personnages de *L'Étonnement*, du *Ravissement*, ceux dont il est question dans le récit, se soustraient à toute visibilité, le personnage n'est pas celui que l'on voit mais celui que l'on entend, ou plutôt, celui dont une voix ou le langage, nous parle. Cette disjonction de figure résiste ainsi à la « machine-télévision » qui est devenue un des lieux de visibilité du crime, dont la source se trouve dans le spectacle. Dans *L'Étonnement* par exemple, l'acteur n'est pas censé ressembler à la personne dont il est question dans le film (le chanteur qui provoqua la mort d'une actrice par une journée d'été) bien qu'il en reprenne des postures largement médiatisées ailleurs, par exemple, celle le montrant, assis, le visage enfoui dans ses mains, la « machine-télévision » comme un regard auquel il est impossible de se soustraire. L'acteur autonomise ainsi le personnage dans lequel se rencontre la personne réelle du chanteur et son double de fiction, celui qui, tout en étant enfermé, peut continuer à écrire et à parler librement. L'acteur le maintient dans un état de flottement identitaire (qui échappe ainsi à son enfermement) et le renvoie à son humanité (celle qu'aucun discours médiatique ne pourra lui voler, pour mieux la détruire) et à son secret. Il n'y a pas d'effet d'incarnation, l'autonomie du personnage par rapport à l'acteur s'actualise par la puissance du verbe, par le langage et « sa capacité d'ouverture »³¹. Là où la parole est aveugle et la vision, muette³². L'acteur devient aussi l'emblème du tiers, du spectateur (celui qui est de l'autre côté), du témoin, tandis que le verbe permet la construction d'une relation. Le « je » de la parole devient effectivement un autre, en image et en mots :

« Suis-je le même et devenu un autre ? Qu'est-ce qui a changé de moi, en moi, qu'est-ce qui a changé de toi entre l'instant d'avant et celui d'après ? – d'avoir eu lieu, l'événement fait-il l'instant ou l'instant (est-il), fait-il (l') événement ? Et si l'instant est ce qui est le plus près de l'éternité, sera-t-il toujours impossible que l'oubli puisse recouvrir ce qui est arrivé ? »³³.

Au visage

- 14 Traverser l'épreuve de la conscience – *face au miroir de soi-même* – et celle de l'altérité ; altérité soutenue par l'élément féminin, un médaillon de visage féminin, le même que l'on retrouve dans cet autre film de Marcel Hanoun, *Les Amants de Sarajevo*. Ce portrait devient

le support d'une énigme, celle de l'autre. En image, le visage féminin semble résister infiniment, en son retrait, à la barbarie. En revanche, dans *L'Authentique Procès...*, la barbarie³⁴ commise et évoquée à travers la parole du témoignage continue son chemin dans le mensonge et la négation par le coupable, Carl-Emmanuel Jung. Dans une séquence du film, le cinéaste impose une succession ou une série de plans du corps féminin nu, à la *force muette et silencieuse*³⁵, comme un paysage sublime, que nul ne peut détruire et que seul, l'amour, peut toucher. Cette nudité immaculée et immobile semble le foyer inextinguible de la clarté érotique. Elle apparaît comme un instant de déchirure et de révélation, fait face aux visages masculins cernés de noir alors que sont évoqués, à un moment distinct, l'horreur commise dans les camps envers des femmes, leur dénuement, leur arrachement et leur humiliation avant l'extermination. Les archives, les divers témoignages d'une horreur absolue qu'aucun regard ne pourrait soutenir, sont détournés ainsi de leur seule historicité, un élément parmi d'autres au service du procès, pour toucher au plus près de la conscience humaine par le biais de cette proximité portée par le matériau cinématographique ; le cinéma offre ici la tentative d'une figuration de la proximité, le bourreau est un homme normal, « une petite feuille prise dans les tourbillons du temps »³⁶, un père de famille, distingué dans le film en tant qu'esthète et musicien, différents plans le montrent en train de jouer des partitions de Bach ou d'écouter *Orfeo ed Euridice* de Gluck, musique de l'enfer et de la nuit... Moments d'un lyrisme bref car ils sont aussitôt écourtés par le tranchant du montage, coupés par l'horreur des récits. Les différents témoignages *imaginaires* des victimes, aux paroles non synchrones, impliquent pour le spectateur une attention soutenue à ce qui est entendu, les différentes sources sonores sont superposées et se répondent en un système d'échos et de correspondances.

- 15 Ces évocations de l'horreur nazie innervent la fiction du film, *un procès imaginaire*, elles sont détachées de leur horizon, à savoir celui du matériau historique et tissent la trame d'un récit porté par ses propres exigences : figurer, par un exercice de la répétition, de cassure et de variation, le visage du bourreau³⁷ et celui de l'humanité meurtrie, à travers toutes les voix qui se sont tuées. C'est une construction rythmée selon le modèle musical de la fugue, les voix, *déviées des visages*, ne cessent de fuir de l'une à l'autre et se répercutent, plan contre plan, dans le seul « décor » disponible jadis pour le cinéaste, à savoir celui du théâtre de la ville, ainsi que le précise la voix du narrateur journaliste à la fin du film. Théâtre réel et procès imaginaire effacent ainsi toute dimension spectaculaire pour devenir un lieu cinématographique de dénuement et de catharsis. Le visage est rendu au bourreau par les moyens du cinéma, de la photogénie, et ceux de la justice « qui traite comme un visage celui qui l'a avili, sali, détruit »³⁸. Tandis que le récit est celui de la confrontation avec l'autre, face à son versant violent et criminel et l'interdiction, face au visage, de commettre le meurtre. Or, celui du bourreau ne cesse d'être vu, comme une injonction aux aveux et pourtant, « le criminel et le tortionnaire ne sont pas exclus du visage »³⁹, voilà ce que dit aussi, ici, le cinéma. La façon dont sont filmés les visages, celui du bourreau comme celui des représentants de l'humanité (juges, avocats, journalistes, témoins à charge) renforce cette injonction face au visage. Cependant, Carl-Emmanuel Jung refuse la responsabilité de ses actes. Il se retranche derrière un discours conventionnel qui le maintient en dehors de la réalité⁴⁰ ou le désincarne, il s'exclue de lui-même, de son être-au-monde car il se considère comme un simple exécutant. Voilà aussi en quoi *il regarde* le spectateur. En superposition, la disjonction visuelle et sonore met en mouvement une parole – celle des victimes ou des témoins – qui ne cesse de fuir à chaque

plan, en devenant réactive et insistante. C'est tout un groupe d'hommes et de femmes ou un chœur qui parle, qui se souvient, qui exige la vérité.

- 16 Le narrateur imagine alors que le criminel puisse hurler de lui-même : « Oui, j'ai tué ! » afin que sa conscience – universelle – témoigne enfin elle aussi. Cette séquence, *fantasmée-réelle*, vient s'inscrire, en effet, en contrepoint d'un récit insoutenable. Le bourreau, tout en étant *visible*, occupe donc difficilement sa place, il est mis à distance par de multiples cassures visuelles et sonores. En effet, des voix *chères*, manquantes, celles des corps meurtris soumis au génocide, ne cessent de le rappeler, en un lieu et un temps ou la relation, l'altérité, le visage n'existent pas pour lui « L'autre, ce sont les autres et ce que le visage recèle c'est l'humanité »⁴¹. La puissance de la parole infiltre tout le film, inquiète chaque plan, suggère, par son traitement plastique, la dimension essentielle voire sacrée du langage car il s'agit pour le cinéaste d'ouvrir sans cesse l'esthétique vers l'éthique : « Nous doublons une attitude esthétique d'une conscience esthétique qui devient Éthique en mouvement ».⁴² La distanciation, quasi brechtienne, fait apparaître l'artifice de la représentation par une conjugaison critique entre les images et les sons. De façon paradoxale, cette distance entraîne le spectateur – véritable sujet du film – vers l'exercice difficile de la proximité. L'attention visuelle et sonore, sans cesse soutenue, interpelle le spectateur en son désir de tout voir et de tout entendre. La sollicitude du cinéaste envers le spectateur n'est pas complaisante mais injonctive, le spectateur, *invisible* et *de l'autre côté* ne peut se soustraire à ce qu'il voit et entend, dans une *étrangeté proximité*, il ne peut s'oublier. Le cinéma de Marcel Hanoun considère le spectateur comme un Visage, soit un événement que l'on ne peut précisément pas voir, selon Lévinas, et qui ne peut s'identifier à aucune image. L'aspect clandestin de son cinéma pourrait aussi trouver sa source dans cette considération élective, souterraine et minoritaire.

NOTES

1. Comme il le dit lui-même, « je suis un travailleur de l'éphémère et du pérenne, passé depuis les années cinquante du 16 images/seconde (cinéma d'amateur) au 24 puis 25 images/seconde (la vidéo), du 35 mm au Super 8. » in Marcel Hanoun, *Le Ravissement de Natacha*, préface, éditions Yellow Now-Côté cinéma, p. 7, 2007.

2. « Marcel Hanoun est visiblement influencé par Robert Bresson. Et Une Simple Histoire ressemble beaucoup au Condamné à mort puisque c'est l'histoire d'une femme condamnée à vivre. [...] L'originalité de Marcel Hanoun est d'avoir su nous écrire non seulement une situation dramatique, mais un caractère... » Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I (1950-1984), éditions des Cahiers du cinéma, 1998, sous la direction d'Alain Bergala, pp. 190-191. Article paru in *Arts*, n° 717, 8 avril 1959.

3. « J'ai toujours tourné dans l'urgence et la nécessité, dans une « clandestinité » obligée, des films peu montrés, souvent refusés avant même d'avoir été vus par des instances culturelles et commerciales. Mes images sont des images de contrebande, celles d'un marginal et illicite commerce. » M. Hanoun, *Ibid*, p. 8.

4. « [...] la pensée comme ligne de fuite qui se glisse toujours comme l'éclair entre voir et parler, sous l'intrusion du dehors. », à propos de *La Pensée du Dehors* de Michel Foucault : *Dehors*, article

d'Ahmed Boubeker, pp. 30-32 in *Abécédaire de Michel Foucault*, sous la direction de Stefan Leclercq, éditions Sils Maria, asbl, 2004.

5. Nicole Brenez, *Cœur Instinct Principes (matériaux pour Marcel Hanoun)* in préface Marcel Hanoun, *Cinéma cinéaste*, éditions Yellow Now, coll. Côté cinéma, 2001, p. 8.

6. *Ibid*, p. 9.

7. « Il est mille formes modernes d'aliénation, de rapt, de séquestration de l'homme. Cette thématique a parcouru mes films, depuis Une Simple Histoire (1957), Grand Prix Eurovision au Festival de Cannes 1959, elle a été le support principal de Otage (1989) inspiré par la détention de Jean-Paul Kaufmann au Liban, Les Amants de Sarajevo (1993), Jeanne, aujourd'hui (2001), L'Étonnement (2004) ». M. Hanoun.

8. « D'un fait divers médiatisé (à outrance), 'médiocrisé', je fais un huis clos événementiel. Écrivain, se lisant, s'enregistrant, se relisant sans cesse, enfermé dans une camera oscura, prisonnier de multiples cadrages ; X, peut-être scénariste, écrivain ou artiste, expose un crime commis involontairement : il a tué Y, sa femme, folle amante, une folle nuit, comme on peut le voir faire, très pédagogiquement, dans tout bon film de fiction spécialisé. L'ambivalence des êtres, la tendre cruauté des sentiments, dans un langage polysémique. Marc-Henri Boisse, comédien, est le tueur pris sur le vif, que ma caméra assassine, et qu'il atteint à bout portant. » M. Hanoun.

9. Reconstitution imaginaire du procès de Carl Emmanuel Jung, criminel de guerre, prévenu libre, jugé vingt ans après pour ses crimes. « *L'authentique procès de Carl-Emmanuel Jung*, réalité filmique irrécusable, celle du procès imaginaire d'un faux criminel de guerre pour des crimes dont nous ne voyons pas d'images, uniquement verbalisées. Paroles désynchronisées, atonales, sans passion, pour dire l'horreur sans mesure du crime nazi. Refus de montrer ce qui est irréprésentable, et néanmoins images et sons cinématographiques dont le travail d'articulation laisse au spectateur les interstices où son propre « travail » existe. (...) A trop vouloir montrer l'on ne démontre, ni ne démonte et l'on ne peut qu'ouvrir une fausse fenêtre sur une vie factice. *L'authentique procès de Carl-Emmanuel Jung*, déplacement métaphorique à propos, autour du nazisme : écartier l'image nazie pour, en la mettant à distance, mieux la désigner, la montrer, proche, familière, avec la stupeur de nous y reconnaître, d'être déjà dedans. » M. Hanoun.

10. « Le cinéma du réel est un leurre. Le réel de l'image est dans une image nouvelle et l'image nouvelle est refusée de nos jours, sauf à être fabriquée, truquée, sophistiquée, mais non pas inventée. Le paradoxe de l'image inventée, nouvelle, est bien dans le retour à une simplicité formelle, s'opposant à l'excès d'un faux réalisme, exacerbé et violent, à une virtuosité qui ne serait que mimétique et creuse. » M. Hanoun.

11. « Le film conserve deux dimensions du corps effectif. D'abord son mouvement, son tracé, ses passages – Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps (*Guy Debord*, 1959), c'est le titre incontestable, le titre de tous les titres de films. Ensuite le fait que concret ou déréalisé, dans les deux cas le corps est une élaboration symbolique. » Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, éditions De Bœck, Bruxelles, 1998, p. 32.

12. Alain Milon, *L'Écriture de soi ce lointain intérieur. Moments d'hospitalité littéraire autour d'Antonin Artaud*, éditions Encre marine, 2005, p. 42.

13. Nicole Brenez, *op. cit*, p. 8.

14. Marcel Hanoun, *Image qui se masque*, in *Journal* édité par le Fid Marseille, juin 2007.

15. Jocelyn Benoist, *La Subjectivité* in Denis Kambouchner (éd.), *Notions de philosophie*, II, Paris, folio, 1995. La subjectivité est « ce motif omniprésent qui se manifeste partout où est la relation sociale, dans la variation infinie de ses jeux » : « dans la culture de l'affection et des pensées, dont l'expérience constitue la teneur du retour à soi, il ne faut voir que le ressac du monde, le retour à soi étant retour du monde à soi, non pas dans la clôture de ses jeux, mais dans le passage toujours de nouveau possible d'un de ses jeux à un autre. La « solitude » où je « me » trouve me reconduit vers les autres, vers l'expérience d'autres formes de la relation sociale, en dehors des codes

établis. Le moi se noue et se dénoue, d'un code à un autre. L'échelle de ces variations est la subjectivité. » Cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Jocelyn_Benoist

16. L'expression est d'Alain Accardo, Coauteur de *Journalistes au quotidien et de journalistes précaires*, Le Mascaret, Bordeaux, 1995 et 2000, et de *De notre servitude involontaire : lettre à mes camarades de gauche*, Agone, Marseille, 2001. Cf. « Monde diplomatique », édition imprimée — mai 2000 — Page 4.

17. « (...) Aussi est-il important de prendre encore l'échelle du temps pour définir les niveaux de lecture de la structure sociale car le statut du modèle est relatif au temps que l'on choisit pour étudier la société. » C. Alès, « Chroniques des temps ordinaires... », *L'Homme*, 113, 30 (1), 1990, p. 92-93. Cité in *Jeux d'Échelles...* p. 54, Jacques Revel (sous la direction de), *Jeux d'Échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Hautes Études, Paris, Le Seuil-Gallimard, 1996.

18. Marcel Hanoun.

19. « Frappé par l'aventure de Natacha Kampusch, petite fille séquestrée durant huit années, le film tente d'imaginer, de rendre la pensée et les affects de son ravisseur avant son suicide. Une femme dit, lit, interprète un texte qu'il aurait pu écrire. Elle est parfois interrompue par la voix off du réalisateur. » Jean-Pierre Rehm. Directeur du Festival International du Documentaire de Marseille, Jean-Pierre Rehm a cette année programmé le film dans le cadre du festival, cf. Catalogue_fid_2007 (266 p.).

20. *Le Ravissement de Natacha*, op. cit, p. 17. Les deux films, *L'Étonnement* et *Le Ravissement...* sont aussi deux livres, édités aux éditions Yellow Now et Corto Pacific.

21. « C'est entre l'énoncé et sa condition que des visibilitées s'insinuent, comme chez Roussel qui n'ouvre pas les mots sans faire surgir du visible (et qui, aussi n'ouvre pas les mots sans faire surgir de l'énoncé. » in Gilles Deleuze, op. cit. p. 73.

22. Marcel Hanoun, *Le Ravissement...*, op. cit, p. 10.

23. Phrase de Schlegel in *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, éditions du Seuil, 1978, p. 222.

24. *Le Ravissement...*, *Ibid*, p. 35. Cette phrase trouve aussi un puissant écho dans la pensée de Giulio Carlo Argan : « À huit heures et quart, il y a des millions de personnes dans un pays qui voient la même chose, qui reçoivent la même communication, qui y répondent avec des émotions intérieures, évidemment. Ce qui finit par retirer toute notre sensibilité envers le monde, notre sensibilité humaine. (...) L'expérience esthétique est une expérience libre de la réalité du monde, mais alors au moment où la télévision et les mass-media seront des instruments de pouvoir, ils ne donneront jamais la possibilité d'une expérience esthétique, parce que l'expérience esthétique est une expérience de liberté, une expérience contre le pouvoir. » Entretien avec l'éditeur Verdier, <http://www.editions-verdier.fr/v3/auteur-argan-4.html>. Consulté le 23/07/07.

25. Jacques Rancière, *Le Destin des images*, éditions La Fabrique, 2003. Cf. chap. « La phrase, l'image l'histoire ». « La phrase-image est une puissance de contact, non de traduction ou d'explication. » p. 65, à propos des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard.

26. Qu'est-ce à dire ? le savoir tel que l'a défini Foucault « Un agencement pratique, un dispositif d'énoncés et de visibilitées » Gilles Deleuze, *Foucault*, éditions de Minuit, coll. Reprises, 2006, p. 58.

27. Marcel Hanoun affirme, à propos de *L'Étonnement* : « Cette mise en écriture fera mise en scène, sans autre artifice de mise en scène. Le texte, son style, son interprétation feront le passage, que je voudrais indiscernable, entre les différentes facettes du personnage, de chair, réel imaginaire et nos sentiments conflictuels, pris dans la contradiction de notre pesanteur, tandis que nous avons la tête au ciel. »

28. *Le Destin des images*, *Ibid.*, p. 67.

29. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, éditions Gallimard, coll. Folio essais, 1996, p. 18 : « Appartenir à l'ombre des événements, non à leur réalité, à l'image, non à l'objet, à ceux qui fait que les mots eux-mêmes peuvent devenir images, apparences – et non pas signes, valeurs,

pouvoir de vérité. » Blanchot évoque ainsi la solitude de l'écrivain et son *obsession qui le lie à un thème privilégié*.

30. Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II*, éditions du Seuil, 2003, p. 82. Dans cette même page Barthes cite Mallarmé : « Je n'ai créé mon œuvre que par élimination ».

31. « C'est entre l'énoncé et sa condition que des visibilitées s'insinuent, comme chez Roussel qui n'ouvre pas les mots sans faire surgir du visible (et qui, aussi n'ouvre pas les mots sans faire surgir de l'énoncé. » in Gilles Deleuze, *op. cit.* p. 73.

32. *Ibid.* p. 72 : « (...) la limite qui sépare chacune (la parole et la vue), c'est aussi la limite commune qui les rapporte l'une à l'autre, et qui aurait deux face dissymétriques, parole aveugle et vision muette. »

33. *L'Étonnement*, *op.cit.* p. 19.

34. « La barbarie filmée n'est-elle que spectacle ou participe-elle d'un acte barbare ? Le spectateur est-il acteur de la barbarie dont-on le rend témoin et s'identifie-t-il plus au bourreau qu'à sa victime ? » Marcel Hanoun, *L'Étonnement*, p. 15.

35. « La force de la femme est muette et silencieuse, elle n'a pas la faiblesse d'être bruyante, fracassante, imbécile et guerrière. » Marcel Hanoun, *Le Ravissement*, p. 38.

36. Ce procès imaginaire trouve une source d'inspiration dans celui, bien réel au mois d'avril 1961, d'Eichmann. Dans le texte d'Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem*, on trouve une description de l'homme Eichmann dont la principale disposition est celle d'une exécution aveugle de la loi et d'une médiocrité originelle : « Dans sa vie monotone, vide de sens et dépourvue d'importance, le vent avait soufflé pour le projeté dans ce qu'il croyait être l'Histoire ; Il s'agissait en fait d'un Mouvement qui ne s'arrêtait jamais et dans lequel un homme comme lui – déjà un raté aux yeux de sa classe sociale, de sa famille et donc à ses propres yeux aussi – pouvait repartir à zéro, et faire, enfin, carrière. » Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, éditions Quarto Gallimard, 2002, p. 1050.

37. Un couple part en voiture et s'arrête devant un grand bâtiment à majestueuse colonnade. L'homme entre tandis que son épouse poursuit sa route. Alors commence le procès imaginaire du personnage que nous venons de découvrir : Cari-Emmanuel Jung, ancien chef d'un camp de concentration et tortionnaire célèbre. Défilent les acteurs habituels d'une salle d'audience : juges, avocats, procureur, jurés, journalistes, et surtout témoins à charge. C'est un homme « normal » que nous découvrons ; ni meilleur ni pire que nous... et pourtant convaincu d'avoir fait subir ou cautionné durant plusieurs années les pires sévices à des milliers de déportés. Pourquoi ? A travers les divers témoignages, c'est tout l'univers du fascisme qui est disséqué et examiné. © Les fiches du cinéma 2001 ; Résumé BIFI.

38. « L'élève japonais de Desanti demande : un SS a-t-il un visage ? et s'attire un assentiment « douloureux », avec une référence à Barbie, l'Eichmann des Français. Ce qui signifie : la Justice traite comme un visage (responsable, coupable) celui qui l'a avili, souillé, détruit. Pas un mot du châtement, de la punition, ni du remords, du repentir et du pardon. L'absolution tout abstraite suscite une gêne. Mais Lévinas n'a pas développé sa pensée ; et, que je sache, on n'a pas accusé de barbarie l'exécution des séides de Hitler et le recours à la peine capitale. » Xavier Tilliette, *Emmanuel levinas et les problèmes de la subjectivité*, www.levinas.fr/levinas/bibliosecondaire/detail_internet.asp?ID=517

39. *Ibid.*

40. « Les clichés, les phrases toutes faites, l'adhésion à des codes d'expression et de conduite conventionnels et standardisés ont socialement la fonction de nous protéger de la réalité, de cette exigence de pensée que les événements et les faits éveillent en vertu de leur existence. » Hannah Arendt, *Considérations morales...* Cité dans l'introduction par Éric Voegelin d'*Eichmann à Jérusalem*, *op. cit.* pp. 1008-1009.

41. *Ibid*

42. *L'Étonnement*, p. 23.

AUTEUR

STÉPHANIE SERRE

Doctorante en Cinéma, Université de Montpellier III