



HAL
open science

Un objet à identifier : le procès Eichmann numérisé

Pierre Barboza

► **To cite this version:**

| Pierre Barboza. Un objet à identifier : le procès Eichmann numérisé. 1999. sic_00829169

HAL Id: sic_00829169

https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00829169v1

Submitted on 2 Jun 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Au delà du sujet lui-même — la restitution du procès d'Eichmann filmé en 1961 — le traitement et la recréation, par le réalisateur, des images d'archives avec des moyens numériques posent la question abyssale de l'authenticité des images.

Parmi les réactions suscitées par la sortie du film *Un spécialiste* de Rony Brauman et d'Eyal Sivan sur les écrans français, la décontextualisation du procès d'Adolf Eichmann apparaît comme un thème récurrent. Pour les uns, il s'agit d'une faute qui traduit un "simplisme tendancieux et frivole"¹ (Claude Lanzmann) ou plus précisément de l'oubli coupable de n'avoir pas construit "le hors-champ de ce qui est montré"² (Jean-Michel Frodon). Pour les autres, le resserrement du point de vue "rend toute sa dignité à la fonction de juger"¹ (Antoine Arpagon) et propose "une approche politique inédite"¹ en "ramenant le passé dans le présent" (Tzvetan Todorov).

Au lieu de prolonger ce débat, nous évoquerons une dimension peu commentée : la manipulation numérique des images. Seul Jean-Michel Frodon a évoqué cette question pour considérer, curieusement, qu'il s'agissait de "peu de choses en vérité"¹. Et pourtant il nous semble que les traitements numériques auxquels se sont livrés les réalisateurs sont consubstantiels au propos du film qui vise à illustrer la *banalité du mal* par un portrait de l'accusé. C'est également la raison pour laquelle ce film se présente à bien des égards comme un objet difficilement identifiable. À tel point qu'on ne sait plus bien à quel régime de vérité soumettre ces images : celui du témoignage documentaire ou celui de la fiction ? Le statut attribué à l'image d'archives, portant trace de l'événement, est ici directement questionné par les technologies numériques.

On sait que les images du film *Un spécialiste* sont toutes tirées d'archives captées en vidéo à l'aide de quatre caméras filmant en plans fixes. Près de cinq cent heures furent ainsi enregistrées, dans un format aujourd'hui périmé, lors du procès d'Eichmann qui s'est déroulé du 11 avril au 12 décembre 1961 à Jérusalem.

Des images dérivées des images

Toutefois, *Un spécialiste* n'est pas un documentaire classique de montage assemblant des plans d'archives à l'instar du *Chagrin et la Pitié* de Marcel Ophüls ou de *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais. Ici, la source est unique, et surtout, les auteurs ont souhaité réaliser une véritable scénarisation incarnée par des personnages avec une dramaturgie explicite. Pour réaliser ce projet, les images, les plans, les mouvements ont été (re)créés par ordinateur. Il ne s'agit donc pas d'un film montrant des images du procès, mais de nouvelles images dérivées de ces images. Cette caractéristique s'inscrit d'ailleurs assez bien dans la problématique des auteurs qui consiste à intervenir "au présent" dans des débats contemporains : la responsabilité et le devoir de désobéissance pour le premier, l'instrumentalisation de la mémoire par l'État d'Israël pour le second³.

¹ Télérama du 31 mars 1999.

² Le Monde du 1er avril 1999.

³ Rony Brauman & Eyal Sivan, *Éloge de la désobéissance : à propos d'« un spécialiste » Adolf Eichmann*, Éditions Le Pommier, 1999.

Outre la récupération de ce fonds d'archives oublié, le véritable élément déclencheur de l'entreprise paraît bien avoir été la lecture de l'ouvrage d'Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*⁴. De sorte que le film *Un spécialiste* naît de la rencontre de deux sources documentaires : les archives enregistrées et l'interprétation de la thèse d'Hannah Arendt.

Les réalisateurs ont fabriqué un drame judiciaire dont nous sommes les spectateurs, délesté de tout commentaire en voix off, de tout guide de lecture. Le spectateur d'aujourd'hui est ainsi convié à juger par lui-même "une mise en scène d'archives". C'est alors que les traitements numériques s'avèrent indispensables.

Intention préalable

En premier lieu, l'état des archives nécessitait une sérieuse restauration pour être intégrées à un tel spectacle. Il est alors question de restituer les informations sonores et visuelles d'origine : éliminer les taches dues aux moisissures, les voiles et autres scratches ou bruits. Toutefois les techniques numériques ne se cantonnent pas à un simple nettoyage des sources : elles servent avant tout à traiter des informations, à les modifier à l'envi.

Pour mieux comprendre la nature des manipulations subies par les archives du procès, il faut rappeler que les traitements numériques de l'image fonctionnent en sélectionnant, en accentuant, en transformant les informations qui la composent (jusqu'au niveau du pixel). Ces manipulations, devenues usuelles en infographie médicale ou scientifique opèrent en fonction d'une intention préalable : mettre en évidence un phénomène afin de pouvoir l'apprécier ou le mesurer. C'est à ce type de maïeutique de l'image que se sont livrés les deux réalisateurs. La grille d'Hannah Arendt a ainsi été utilisée pour extraire l'information qu'ils jugeaient utile à leur scénario où les protagonistes l'accusé, le procureur Hausner, le Président Landau, les juges Halevy et Raveh, l'avocat de la défense Servatius et quelques témoins se confrontent.

Ainsi l'étape de la restauration qui gomme les marques du temps sur le support n'est pas à envisager du simple point de vue du confort de visualisation. C'est bien à une intensification du portrait physique et moral d'Eichmann qu'elle aboutit laissant voir ses rictus, son corps discipliné, son système de défense abyssal.

La dramaturgie est par ailleurs servie par des plans de coupe qui font se succéder et se faire face les visages des uns et des autres indépendamment de la chronologie réelle. Paradoxalement, ce sont les *effets spéciaux* qui servent la recomposition d'une syntaxe propre à l'audiovisuel.

Personne n'a filmé ces images

Le lieu et la représentation des lieux que se forge implicitement le spectateur constituent une première unité dramaturgique. Cette unité spatiale est le résultat d'une modélisation et de l'adjonction d'éclairages artificiels. Ces traitements ont été appliqués à la totalité des images pour leur donner une profondeur identique et permettent de classer le scénario dans la catégorie des huis-clos.

Par ailleurs, cette cohérence visuelle est indispensable pour construire le hors-champ des différents séquences qui se manifeste dans le reflet des témoins *incrusté* sur les parois de la cage de verre ou par les réactions sonores d'un public invisible. On se souviendra par exemple du crescendo des murmures provoqués par les déclarations d'Eichmann lorsqu'il déplore l'imprécision des ordres concernant le nombre de déportés par wagon.

⁴ Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, Gallimard, 1991.

C'est enfin la simulation des mouvements de caméra qui insuffle rythme et consistance à la progression dramatique. En créant des images composites à partir de plusieurs plans d'origine, l'ordinateur permet de générer des travellings ou des panoramiques qui n'existaient pas dans les plans fixes initiaux. Un travelling troublant résume le propos du film : face aux sièges vides, on entend le Cour s'approcher par la gauche au moment où la caméra nous déplace à droite vers la cage de verre où l'accusé continue de compulser ses dossiers.

Dans ce drame judiciaire le spectateur est mis en position de *témoin invisible* car personne n'a jamais assisté à ce procès tel qu'il nous est montré, car jamais personne n'a filmé ces images. C'est une lecture au second degré qui nous est proposée et qui se désigne comme telle : là est la rupture avec le cinéma autant qu'avec l'archive. Ce mode de traitement et d'écriture numériques laisse présager d'autres déclinaisons possibles, d'autres recyclages.

Pour autant *Un spécialiste* ne montre pas des choses fausses ou appartenant au monde de la pure fiction, il ne montre pas non plus les choses telles qu'elles ont eu lieu. En ce sens, son régime de vérité instauré ne saurait relevé de celui de l'image enregistrée où la discussion porte sur l'objectivité de la trace du réel et sur les manipulations qui s'y associe intrinsèquement et qui ont pour obligation, hommage du vice à la vertu, de se dissimuler toujours. Les traitements numériques de l'image n'ont pas pour vocation d'être masquée car l'image numérique fonctionne en autoréférence dans le monde des images : nul lien "ontologique" avec la réalité ne la contraint, ne limite dans les déclinaisons infinies.

En ces temps d'accumulation accélérée du patrimoine documentaire à laquelle les technologies numériques contribuent puissamment, *Un spécialiste* vient témoigner d'un brouillage accru entre document et fiction.

Pierre Barboza, maître de conférence à l'université Paris 13 et chargé de cours à l'université Paris 8, est l'auteur de *Du photographique au numérique : la parenthèse indicielle dans l'histoire des images* aux éditions de L'Harmattan (1996) et des *Nouvelles images* aux éditions Somogy/Cité des Sciences et de l'Industrie (1998).