



LA QUESTION HUMAINE

DE NICOLAS KLOTZ

ÉCRIT PAR

ELISABETH PERCEVAL

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

 île de France



SOMMAIRE

Synopsis et générique du film 1

Portrait en duo 2

Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval en bref 3

Découpage séquentiel 4

Un récit par contamination 9

Une adaptation exemplaire 11

Du livre au film : deux extraits en parallèle 12

Un art de la mise en scène : diriger les corps 14

Analyse de séquence : la rave des enfers 16

Acteurs et personnages 18

1. Simon 19

2. Les hommes 20

3. Les femmes 21

Musique : le rock, de Schubert à Ian Curtis 22

La Question humaine, extraits du scénario 24

Un film hérité des maîtres de la peur 26

Cinéma et Histoire 28

Lettres pour un débat 30

Bibliographie et références 32

“J’ai vu dans ces séminaires des hommes d’âge mûr pleurer comme des gamins, j’ai assisté à des déballages brutaux, à des accès de violence folle. Il était de mon rôle de les canaliser vers le seul objectif qui m’était assigné : faire de ces cadres des soldats, des chevaliers d’entreprise, des subalternes compétitifs.”

Simon



SYNOPSIS

Paris, de nos jours.

Simon travaille comme psychologue au département des ressources humaines dans une entreprise multinationale pétrochimique d’origine allemande, la SC Farb. Il contribue à la sélection du personnel, et anime des séminaires

pour les jeunes cadres du groupe, “plaçant la motivation au cœur du dispositif de production”. Au cours d’une enquête sur un des dirigeants de l’usine, le directeur général Mathias Jüst, dont on soupçonne une dégradation de la santé mentale, les perceptions de Simon se désorganisent puis se troublent de manière inquiétante. Simon vit cette expérience déstabilisante dans son corps, elle traverse sa pensée mais aussi son intimité, sa sensibilité, bouleversant ses relations, tant avec ses proches qu’avec ses collègues. La tranquille certitude qui avait fait de lui un technicien rigoureux, contribuant au récent plan de restructuration de l’entreprise, vacille.

GÉNÉRIQUE

- France, 2007
- Mise en scène : Nicolas Klotz
- Adaptation, scénario et dialogues : Elisabeth Perceval, d’après le récit de François Emmanuel, *La Question humaine*, éditions Stock, 2000.
- Image : Josée Deshaies
- Son : Brigitte Taillandier
- Décors : Antoine Platteau
- Costumes : Dorothee Guiraud
- Montage : Rose-Marie Lausson
- Montage des sons : Julie Brenta
- Mixage : Cyril Holtz
- Musique originale : Syd Matters, Los Chicros, Ulysse Klotz
- Recherches d’acteurs : Stéphane Batut, Isabelle Ungaro
- 1^{er} assistant à la mise en scène : Emile Louis
- Scripte : Marianne Fricheau
- Directeur de production : Pierre Dufour
- Régisseur général : Pascal Pons
- Photographe de plateau : Max Hureau
- Production exécutive : Michel Zana, Jean-Christophe Gigot
- Production : Sophie Dulac, Michel Zana, pour Sophie Dulac Productions, avec la participation du CNC, de CINECINEMA, avec le soutien de la Région Ile-de-France, de la Région des Pays de la Loire, en partenariat avec l’Aide à la création cinématographique et audiovisuelle du Conseil général du Val-de-Marne et du Conseil général de la Sarthe.
- Sortie en salles le 12 septembre 2007
- Durée : 2h24 ; format : 1.66 :1
- Avec : Mathieu Amalric (Simon), Michael Lonsdale (Mathias Jüst), Jean-Pierre Kalfon (Karl Rose), Lou Castel (Arie Neuman), Laetitia Spigarelli (Louisa), Valérie Dréville (Lynn Sanderson), Edith Scob (Lucy Jüst), Delphine Chuillot (Isabelle), Rémy Carpentier (Jacques Paolini), Nicolas Maury (Tavera), Erwan Ribard (Miguel)
- Ce film a reçu le soutien financier de la Région Ile-de-France

PORTRAIT EN DUO

“Une journée de tournage avec Klotz et Perceval, qu’est-ce que c’est ? C’est très peu de plans par jour. Quatre, cinq en moyenne. Avec un long temps donné à leur naissance. Je dirais même leur renaissance parce que Nicolas trouve la virginité de l’instant malgré ou grâce (j’avoue ne pas avoir percé son mystère) aux années de travail préparatoire. En tout cas, un temps donné aux mises en place, à la lumière, une concentration qui se crée, et la scène semble s’agréger autour de choses soudain extrêmement concrètes (Manteau ? Debout, assis ? Cigarette ? Yeux baissés ? Mains sorties des poches ? Jambes croisées ?) et neuves (tout est possible). Du mot à la chose. Elisabeth est là. Elle vient nous voir, maternelle et en alerte, nous glissant des modifications, du sens, de la révolte, de l’intensité, des nouveautés, mais aussi des coupes car elle a vu qu’un geste, un regard pouvait suffire. Les choses se densifient, paradoxalement dans les rires, et hop ! on tourne. Pas beaucoup de prises en général mais des durées longues dans lesquelles vous avez le temps de vous oublier. Oui, vous arrivez à un état étrange qui mêle la maîtrise et l’abandon.”

Mathieu Amalric

Sur l’affiche de *La Question humaine*, il est annoncé : “un film de Nicolas Klotz”, “écrit par Elisabeth Perceval”. Les noms et les fonctions sont écrits sur la même ligne et dans un identique caractère. Ils forment tout à la fois un couple dans la vie et un duo de travail. Et si sur le plateau c’est Nicolas Klotz qui dirige les acteurs et règle la mise en scène, Elisabeth Perceval est là, très près, toute proche. A la table de travail, c’est la seconde qui adapte, compose la structure du scénario, écrit les mots des dialogues et des voix, mais le premier n’est jamais loin, discute, intervient, écoute. Il faut avoir vu les deux se raconter une histoire ou préparer une scène pour comprendre : davantage qu’une complicité, ils semblent former un même esprit à deux têtes, ils sont animés d’une même compréhension jouant sur deux sensibilités, ils travaillent avec une même compétence à quatre mains.

Là, peut-être, où l’on voit le mieux se déployer ce jeu en duo, c’est sur une scène de théâtre, car le travail sur la parole des comédiens et les déplacements des corps y est plus visible encore, plus intense sur la durée, que sur un tournage de cinéma. Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval aiment le théâtre et sa scène, “le plateau”, la puissance

collective, parfois, qui l’habite, la relation avec les acteurs, la scénographie qui doit s’y coltiner un espace à conquérir. C’est là qu’elle a commencé, avec Bruno Bayen, actrice reconnue et réputée, jouant Tchekhov, Brecht, Wedekind, Büchner, Goethe, Anna Seghers dans de nombreux spectacles de Bernard Sobel, Jacques Lassalle, Bruno Boëglin, Hélène Vincent. Là, Nicolas Klotz a voulu la rejoindre pour travailler, par exemple sur *Belle du Seigneur* d’Albert Cohen, *Roberto Zucco* ou *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès, *L’Intrus* de Jean-Luc Nancy, et encore des textes de Sarah Kane, Heiner Müller, Didier-Georges Gabily ou Georges Didi-Huberman ; là, ils ont fondé deux compagnies pour monter leurs spectacles et faire partager cet amour du jeu, *Le Reptile cambrioleur* en 1995, *L’Asile* en 2000 ; là aussi, s’ancrent plusieurs de leurs références majeures, tels Didier-Georges Gabily, chef de bande (le groupe T’ChanG’!) et écrivain trop tôt disparu, à 41 ans en 1998, ou Bernard-Marie Koltès, l’un des dramaturges les plus importants de l’époque, lui aussi disparu jeune, en 1989 à 41 ans. Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval se sont rencontrés il y a plus de vingt ans sous le signe de l’Inde, quand il préparait son premier film, une adaptation de *La Nuit bengali*, le roman de Mircea Eliade. Elle écrit avec lui ce scénario, et ils s’entendent. C’est un fils de juifs alsaciens, élevé dans les voyages entre Allemagne et Amérique. Son père est monteur

pour le cinéma, et lui a toujours voulu faire des films ; il passera par le théâtre et Strindberg. Elle vient d’une lignée de nobliaux de la Réunion, les Bart de Perceval, déclassés, prolétarisés dans la banlieue de la capitale. A Nanterre, où elle vit jeune fille, son père est ouvrier. Mais si la fortune a été dilapidée, il reste de la culture, une noblesse perdue, noblesse des bas-fonds. C’est Jean Eustache, ami de la famille, qui révèle à la jeune Elisabeth son goût pour le jeu et la scène. Mais ce sont la lecture, la discussion, la nuit, la scène qui unissent bientôt Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval. En 1993, ils travaillent ensemble sur *La Nuit sacrée*, deuxième film réalisé d’après le roman de Tahar Ben Jelloun. Après l’expérience révélatrice du théâtre, le duo revient au cinéma pour ce que l’un et l’autre considèrent comme une “trilogie des temps difficiles”, cherchant ensemble un mode d’écriture et de mise en scène “qui interroge autant la forme cinématographique que les bouleversements du monde contemporain”.

Voici donc trois films en six ans, “fait à quatre mains”, *Paria* (2001), sur les personnes sans domicile fixe et leur vie malgré tout, *La Blessure* (2004), qui filme les épreuves des étrangers arrivant en France et vivant en situation aussi précaire qu’irrégulière.

lière, puis *La Question humaine* (2007), qui s'interroge sur ce qu'il demeure d'humanité dans les mécanismes propres à l'entreprise contemporaine. "Il s'agit toujours, dit Elisabeth Perceval à propos de cette trilogie de films, d'inventer un langage pour dire la crise contemporaine, comme quand Koltès fait parler ses personnages. Cette langue est une forme esthétique, est une question sur notre monde, et en même temps un fait de poésie, donc de cinéma. Et nous ne devons pas démissionner." "Le cinéma, poursuit Nicolas Klotz dans ce jeu de duo, c'est donner un corps à ce texte-là, cela consiste pour moi à trouver une forme pour montrer ce qu'écrit Elisabeth. Par ce qu'elle écrit d'ambitieux, d'intime, d'impudique, de complexe, d'aujourd'hui, elle me met sans cesse au défi cinématographique de tourner. A chaque reprise, la solution passe par l'invention d'un dispositif de filmage des corps, des lieux, des acteurs, qui puisse rendre compte de cette langue."

Sur le tournage de *La Question humaine*, à l'automne 2006, Max Hureau a réalisé une très belle photo qui témoigne de cette relation entre Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, où tout semble se dédoubler, les regards, les gestes, comme l'écriture ou la direction des acteurs, et surtout leurs liens aux autres. On y voit Mathieu Amalric (Simon) et Laetitia Spigarelli (Louisa), les deux protagonistes du film, se faire face, très proches, les deux corps emprunts d'un trouble physique indéniable oscillant entre l'attraction et le défi, yeux dans les yeux, prêts à bon-

dir l'un sur l'autre mais se repoussant tout autant. A un mètre, deux tout au plus, se tient Elisabeth Perceval, tandis que Nicolas Klotz est un peu plus éloigné de la scène. Leur regards sont intenses. Elle scrute, droite, concentrée, les lèvres de Simon pour y voir, littéralement, les mots qu'elle lui a écrit. C'est une vigie du texte, comme si des écouteurs étaient greffés sous sa longue chevelure noire, et quand elle regarde, tout semble hypnotisé dans une forme de paroxysme de la passion, tout se révèle sur fond sombre, ça vibre. Cela sort du noir, soudainement, presque de manière inquiétante, comme le fait le couple qui se parle, se déchire, s'aime, au premier plan. Il est

plus lointain, presque flou, il a besoin de la distance pour juger les corps et jauger les gestes, sa tête est légèrement penchée, pour mieux voir et pour accompagner les troubles s'emparant des acteurs qu'il est en train de mettre en scène. Il s'interroge, il soupèse, il négocie, il hésite : on sent qu'il pourrait refaire jouer la scène des fois et des fois, avec fermeté et douceur. Elle est d'un bloc, tendue, inconciliable ; il est dans la demande, l'écoute, bientôt, sans doute, la conviction. Mais leurs deux regards vont dans la même direction, fixés sur un monde qu'ils écoutent puis qu'ils modèlent à leur désir.



EN BREF NICOLAS KLOTZ ET ELISABETH PERCEVAL

Nicolas Klotz, à la mise en scène, et Elisabeth Perceval, à l'écriture, ont réalisé cinq longs métrages :

- 1988 : *La Nuit bengali*
- 1993 : *La Nuit sacrée*
- 2001 : *Paria*
- 2004 : *La Blessure*
- 2007 : *La Question humaine*

ainsi que deux téléfilms :

- 2000 : *Un ange en danger*
- 2004 : *Nus*

Ils ont proposé une demi-douzaine de spectacles de théâtre, dont :

- 1995 : *Le Fonctionnaire pékinois* (d'après Albert Cohen)
- 1998 : *Roberto Zucco* (de Bernard-Marie Koltès)
- 1999 : *Quai Ouest* (de Bernard-Marie Koltès)
- 2002 : *L'Intrus* (d'après Jean-Luc Nancy)

Nicolas Klotz a réalisé des documentaires :

- 1987 : *Pandit Ravi Shankar*
- 1992 : *Robert Wyatt, part one*
- 1996 : *Chants de sable et d'étoiles*
- 1998 : *James Carter*
- 1999 : *Brad Mehldau*
- 2006 : *Dans la peau de Paulo Branco*

Elisabeth Perceval a joué dans de nombreux spectacles au théâtre,

mis en scène par Bruno Bayen, Bernard Sobel, Jacques Lassalle, Bruno Boëglin, Hélène Vincent, Nicolas Klotz, ...

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

NB : Les références temporelles des séquences sont ici calculées à partir du "time code" du DVD du film. Il existe un décalage entre le film pellicule projeté en salle à la vitesse de 24 images/seconde, et le même film défilant sur un DVD à 25 images/seconde. Le second est donc plus rapide, de l'ordre de 10 minutes sur l'ensemble du film. La durée de projection de La Question humaine en salle est de 2h24 ; celle de la vision du film en DVD est de 2h14.

1. Générique. Travelling le long d'un mur gris et défraîchi. S'égrènent des numéros impairs, de 361 à 401.
2. (2'40) Fin du générique. Des cheminées dégagent du gaz dans un ciel bleu.



3. (2'48) Des jeunes gens en costumes sombres déjeunent dans une ambiance aimable. Certains vont aux toilettes, pissent, se recoiffent devant la glace, se rasent, ... Voix off de Simon qui explique son métier, psychologue au département des ressources humaines dans un complexe pétrochimique, il participe

à la sélection du personnel, ces jeunes cadres que l'on voit à l'écran, et anime des séminaires plaçant "la motivation au cœur du dispositif de production".

4. (4'16) Les mêmes dansent dans une boîte de nuit.
5. (5'19) Une haute cheminée dégage de la fumée dans un ciel bleu.
6. (5'43) Discussion de jeunes cadres dans un ascenseur, blagues potaches et petites histoires libertines.
7. (6'34) Dans une salle d'attente, Simon patiente avant un rendez-vous avec Karl Rose, directeur adjoint de la filiale française de l'entreprise, SC Farb. La voix off se poursuit : un jour, Simon se voit confier une mission particulière et discrète.
8. (7'30) Rose expose le "problème Jüst" : il existe de forts soupçons sur l'état de la santé mentale du directeur général de l'entreprise, Mathias Jüst. La maison mère, en Allemagne, s'inquiète pour la filière française. Rose confie à Simon un mandat special : une enquête psychologique sur le cas Jüst, devant donner lieu à un rapport détaillé sur les faits et gestes du direc-

teur, débouchant sur un diagnostic.

9. (9'55) La secrétaire de Mathias Jüst, Lynn Sanderson, qui a accepté de voir Simon à la demande de Karl Rose, lui donne discrètement rendez-vous pour le lendemain 21h dans un café parisien.
10. (10'52) Après le travail, décontracté, ambiance décontractée, Simon boit une bière dans l'arrière-salle d'un café, à côté de joueurs de billard. Il est rejoint par une jeune femme brune, Louisa. Il l'embrasse doucement, ils discutent. Il lui demande de lui chanter quelque chose, chez elle, nue. Elle ne refuse pas, mais s'en va.
11. (13'56) Dans l'entrée de son immeuble, Simon croise deux femmes en goguette, accompagnées d'un travesti



noir qui l'embrasse sur la bouche et lui dit de se méfier du regard des autres.

12. (14'24) Chez lui, à la table de cuisine, Simon prend connaissance des premiers éléments du dossier Jüst, contenus dans un pli confidentiel : un rapport et des fiches, qui donnent le détail des dysfonctionnements récents du directeur, retards, malaises, états d'ébriété, paranoïas successives, prostrations récurrentes, isolements souhaités, ... Cela témoigne d'évidentes pratiques de délation dans l'entreprise.
13. (16'53) Dans une voiture de fonction confortable, Mathias Jüst arrive au bureau, conduit par son chauffeur. Il boit un whisky. La voiture se gare sur le parking de l'entreprise, le chauffeur s'en va. Jüst reste seul, s'installe pour écouter de la musique, qu'il met à fort volume. C'est *Le Voyage d'hiver* de Schubert. Jüst semble comme dans une bulle préservée du monde extérieur.
14. (19'36) Salle des archives de la société SC Farb. Simon cherche des renseignements sur le Quatuor Farb,

un groupe de musique classique que dirigeait autrefois Mathias Jüst avec trois membres du personnel de

Quatuor, ni de Mathias Jüst, maniaque, tendu, perfectionniste, pourvu d'une "effroyable peur du vide".



l'entereprise, et qui donnait des concerts lors de soirées réservées aux cadres. Simon drague la responsable des archives, Isabelle, une blonde qu'il embrasse. Leur relation est complice, elle se laisse séduire.

15. (21'33) A l'extérieur de l'entreprise, Simon rencontre Jacques Paolini, l'un des anciens membres du Quatuor Farb. Sous le prétexte de vouloir reformer un groupe de musique dans l'entreprise, Simon mène l'enquête sur ce Quatuor disparu, espérant apprendre des choses par ce biais sur le comportement étrange de Mathias Jüst. Paolini n'a pas gardé un très bon souvenir du

16. (24'34) Dans un café parisien, Lynn Sanderson, la secrétaire de Mathias Jüst, fait quelques confidences à Simon sur son patron, ses accès de mélancolie dus à un deuil difficile qu'il a eu du mal à surmonter, sa passion pour la musique. Elle est visiblement très attachée à lui, se fait du souci à son propos, mais se sent coupable de révéler ainsi son monde secret et ses faiblesses.

17. (26'43) Dans son bureau, le matin, Simon conduit un entretien d'embauche avec un candidat, Tavera, prototype de ces jeunes gens prêts à tout pour réussir, ces "chevaliers



romantiques du libéralisme avancé". Le face-à-face révèle deux professionnels hautement qualifiés de l'entreprise moderne.

18. (30'45) Après avoir patienté dans l'antichambre, Simon est reçu par Mathias Jüst dans son bureau directorial. Simon lui fait part de son idée de constituer une formation d'orchestre au sein de l'entreprise. Jüst écoute poliment, sans plus. Simon remarque sa fatigue générale et quelques-unes de ses manies, notamment une façon de se laver soigneusement les mains à de multiples reprises.
19. (34'29) Dans l'arrière-salle d'un restaurant, une douzaine de personnes, dont Simon et Louisa, écoutent religieusement un chanteur de Flamenco. *A capella*, il se donne d'une manière extrêmement émouvante. Tout le monde est impressionné par ce qui semble une sorte de mise à nu. Un vieil homme chante à son tour en portugais, lui aussi très impressionnant. Simon reçoit un coup de téléphone sur son portable, quitte la soirée, ce qui agace et peine Louisa.

20. (41'26) Simon a gagné l'hôtel particulier de Mathias Jüst, qui veut lui parler. Il lui confie son amour de la musique, son apprentissage rigoureux et maniaque du violon, lui raconte la constitution du Quatuor Farb, qui jouait du Dvorjak, Franck, Schubert. Il lui fait écouter un enregistrement. Mais Jüst, soudain, le trouve "déplorable", et ne supporte pas cette écoute. Il a une crise d'angoisse, reste prostré, visité par les fantômes de son passé. Lucy, la femme de Mathias Jüst, tente d'apaiser son tourment. Simon quitte Jüst en plein désarroi.



21. (48'45) Simon et Louisa, mais aussi Tavera, Isabelle, et d'autres collègues de l'entreprise SC Farb, participent à une rave clandestine, sur une île jusqu'au petit matin, dans un immense hangar, dansant et buvant jusqu'à s'oublier sur un mixage de rock et de musique techno hard.



C'est une manière d'exultation et de défoulement, une catharsis violente, le versant sauvage et noir de la vie concurrentielle et utilitaire de l'entreprise. Simon, Louisa, Isabelle, s'em-

brassent et se disputent, le tout avec une grande brutalité. Au petit matin, Simon se relève avec peine, épuisé, cherchant des repères. Tavera le nettoie.

- 22.** (59'15) Simon est retourné dans l'hôtel particulier des Jüst. Cette fois, c'est Lucy qui l'a appelé. Elle lui confie son inquiétude à propos de son mari, qui semble suicidaire, et ressasse sa culpabilité à propos de la mort de leur enfant, autrefois. Simon est touché par cette vieille femme qui reste obstinément fidèle à son mari et à son passé.
- 23.** (1'02'35) A l'usine, Simon et Isabelle se disputent violemment.

Elle lui reproche son attitude méprisante pendant la rave party.

- 24.** (1'03'55) Dans son bureau, après ses heures de travail, Simon étudie l'enregistrement vidéo de son entretien avec Tavera, son visage, ses expressions, ... Mathias Jüst l'appelle au téléphone et lui demande de le rejoindre.



- 25.** (1'05'10) Dans son bureau, Mathias Jüst reçoit Simon, le félicite pour la perfection de ses dossiers et son rôle efficace dans le récent plan de restructuration qui a permis de limiter le personnel de 2500 à 1200, lui qui a œuvré à la sélection des licenciés, éliminant les alcooliques, les moins motivés, les plus faibles. On sent pointer une certaine ironie dans cet éloge d'un collaborateur zélé. Simon est un peu gêné.

Comme pour l'impressionner et l'amener dans sa propre nuit," Jüst confie ensuite à Simon qu'il sait parfaitement qu'il le surveille et mène une enquête sur lui, à la demande de Karl Rose. Celui-ci, prévient Jüst, est un ancien orphelin d'un Lebensborn aryen, ces orphelinats où les nazis élevaient des enfants selon des critères de sélection raciale et d'éducation soigneusement choisis. Rose serait depuis lié à un groupuscule d'extrême-droite nostalgique du nazisme, l'Ordre noir.

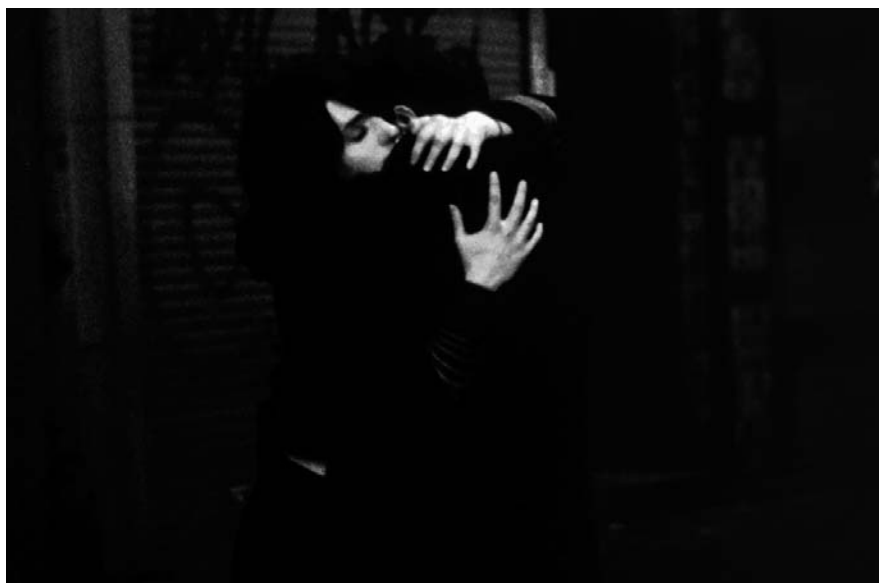
- 26.** (1'12'34) Hall d'entrée de l'immeuble de Simon. Louisa attend Simon. Ils s'embrassent lors d'une longue étreinte fusionnelle, ils se caressent. Gênés par une lumière qui s'allume, ils s'interrompent. Simon prend son courrier dans son casier, trouve un pli adressé par Karl Rose, s'inquiète soudain. Son visage blêmit, comme s'il se savait désormais pris dans un piège, attiré dans l'obscurité de Jüst et de Rose. ... Louisa, négligée, repoussée, s'en va, triste et en colère. Simon lui fait peur.
- 27.** (1'15'04) A l'aube, dans son appartement, Simon lit un rapport technique sur l'entreprise apparemment banal écrit par Mathias Jüst, contenu dans le pli. Mais il y a des mots manquants, comme s'ils appartenaient à une langue cachée mais secrètement à l'œuvre. Simon s'interroge sur le sens de ce texte et sur la folie qui hante Jüst.

28. (1'16'43) Simon, prétextant une grippe, n'est pas allé au bureau. C'est la première fois. Il ne parvient pas à boucler son enquête et fuit Karl Rose. Il converse dans un café, s'amuse avec un ami qui lui montre des tours de prestidigitation. Une descente de policiers sème la panique dans le bar, des immigrés sont arrêtés et embarqués.
29. (1'20'23) Dans le garage de sa maison, Mathias Jüst tente de se suicider en inhalant du gaz d'échappement provenant de sa voiture, dont le moteur est en marche. Sa femme le trouve à temps, le sauve en le traînant, inanimé, hors du garage.
30. (1'21'44) Dans son bureau, Karl Rose reçoit Simon. Il déplore l'"accident" de Jüst. Rose reproche à Simon de ne pas mener son enquête sur Mathias Jüst avec assez d'efficacité. Simon prend conscience qu'il va sûrement être bientôt licencié.
31. (1'26'12) Lynn Sanderson a demandé à Simon de la rejoindre chez elle. Elle lui parle des pressions de Karl Rose afin qu'elle témoigne contre son patron. Elle lui confie son ancienne liaison avec Mathias Jüst, dont elle était la maîtresse quand ils étaient tous deux violonistes dans le Quatuor Farb. Elle n'a jamais réussi à lui ôter sa mélancolie suicidaire. Puis leurs relations se sont distendues. Elle apprend à Simon que le père de Jüst, Théodor, a collaboré avec les SS dans la déportation de Juifs, en

Pologne et en Biélorussie pendant la guerre. Mathias sait que son père, une fois, a été vu auprès d'une centaine de corps de femmes et d'enfants morts, près d'un cimetière.

Des cauchemars nés de cette vision semblent le poursuivre encore.

32. (1'31'12) Dans un hôpital spécialisé, Mathias Jüst, sous neuroleptiques, reçoit Simon un peu comme un fils qui viendrait le visiter, et lui confie un pli reçu anonymement. Ainsi, il lui transmet son histoire.
33. (1'33'30) Simon, de l'hôpital à l'entrée de son immeuble, du soir au petit matin, lit les trois lettres anonymes, postées du Mans, reçues par Jüst. D'abord une "note technique" datée du 5 juin 1942, rédigée par un ingénieur, estampillée



"Affaires secrètes de l'Etat", sur l'élimination de 97 000 personnes par gazage dans trois camions circulant autour de Kulmhof, en Biélorussie, une note signée "Jüst".

34. (1'38'33) Dans un café populaire, Simon boit et chante avec des femmes, visiblement ivres. Il y retrouve de la chaleur humaine.
35. (1'41'10) Louisa est venue rejoindre Simon, qui l'a appelée. Ils se retrouvent, discutent, s'enlacent, s'étreignent. Mais peu à peu, la voix off de Simon recouvre la scène, ainsi que des visions où se mêlent la note technique du 5 juin 1942 et un "amas assez confus de notes techniques tout à fait actuelles", liées à l'entreprise SC Farb, parfois signées "Jüst".

36. (1'43'18) Simon, qui le soupçonne d'être à l'origine des lettres anonymes, rend visite à Jacques Paolini dans son bureau. En voix off, Simon signale que la troisième lettre anonyme remise par Jüst contenait une partition musicale jouée par le Quatuor Farb. L'ancien membre du quatuor indique l'identité du quatrième membre de la formation, "le plus talentueux", Arie Neuman, licencié au moment de la restructuration, mais avec lequel il n'a plus de lien.



37. (1'45'55) Cauchemar de Simon : des hommes frappent du poing contre la porte d'un hangar où jouent des musiciens, des femmes classent des vieux vêtements ou passent des serpillières pour effacer de larges tâches brunes sur le sol. Simon se redresse soudain, réveillé



par les bruits des coups contre une porte en fer et les aboiements de chiens, nu, en pleurs, dans son lit.

- 38.** (1'47'37) A son bureau, Simon, qui se désintéresse totalement de la vie de l'entreprise, découvre dans son courrier une lettre anonyme qui lui est adressée, avec les mêmes caractères typographiques que ceux des lettres adressées à Jüst. Ce sont des extraits d'une note technique de l'entreprise sur la sélection des "éléments impropres au travail", en vue d'être licenciés. Simon sort

de son bureau, inquiet, furieux, et agresse Jacques Paolini. Ce dernier dément totalement avoir écrit la lettre anonyme.

- 39.** (1'49'55) Chez lui, Simon lit à haute voix le texte d'une nouvelle lettre anonyme adressée à son domicile, toujours postée de la ville du Mans, où le texte de la note technique sur les licenciements dans l'entreprise est comme envahi par des mots allemands renvoyant à l'élimination des indésirables pendant la Seconde guerre mondiale. Il se sent de plus

en plus visé par ces courriers. Il lit également un texte sur les détecteurs de travailleurs étrangers clandestins, trouvé dans un journal de février 2006.

- 40.** (1'52'55) Simon arrive à la gare du Mans. Il fait très froid. Il parvient enfin à la source de son enquête, d'où sont envoyées les lettres anonymes qu'ont reçues Jüst et Simon.
- 41.** (1'53'23) Simon suit depuis le Conservatoire de musique un vieil homme aux longs cheveux blancs, jusque chez lui. Il s'agit de Arie Neuman.
- 42.** (1'55'01) Dans un café-restaurant, Arie Neuman dîne à une table. Simon le regarde depuis le bar.
- 43.** (1'56'27) Au café, tôt le lendemain matin, Simon dort à la table de Arie Neuman. Ce dernier entre, et discute au bar avec le patron. Simon vient au bar commander un café, tandis que Arie Neuman s'assied à sa place habituelle. Simon le rejoint et se place en face de lui. Simon est agressif, lui reprochant sa lâcheté et ses envois de lettres anonymes. Arie Neuman s'explique, évoque la perte du sens de l'humain et le dérèglement de la langue contemporaine. Puis il fait le récit autobiographique d'une expérience d'enfance : pendant la Seconde guerre mondiale, il assistait depuis sa fenêtre, dans un village d'Europe centrale, aux passages des camions qu'il savait emplis d'hommes, de femmes, d'enfants en train de mourir,

asphyxiés par les gaz toxiques. Son père, contremaître, organisait ces convois.

- 44.** (2'05'17) Dans la campagne environnante, hommes, femmes et enfants se dirigent en cortège vers un grand hangar. Simon est parmi eux. Ils attendent, puis entrent pour écouter un concert de musique classique. Parmi les musiciens, il y a le violoniste Arie Neuman. En voix off, sur fond de visages d'auditeurs, Simon retrouve les images de son cauchemar et cette fois parvient à le décrire précisément : il dit alors un texte sur des corps morts et nus, enchevêtrés, des cadavres entassés. Certaines expressions sont remplacées par le mot "Stücke" ("pièces" en allemand)... Dans ce texte, tout à coup, les corps et les cadavres retrouvent une matérialité bouleversante.
- 45.** (2'08'48) Noir. La voix de Simon, visiblement ému par la musique et par le contenu du texte lu, poursuit son récit, rythmé par le mot "Stücke"...

UN RÉCIT PAR CONTAMINATION

En 2000, le romancier François Emmanuel publie un “récit” d’une centaine de pages, aux éditions Stock, *La Question humaine*. La narration en est a priori très simple, placée sous le signe du journal personnel et de l’expérience vécue. A la première personne, un homme raconte un épisode de son existence, au passé, comme une voix que le lecteur peut lire et, presque, écouter. “J’ai été pendant sept ans employé d’une multinationale que je désignerai sous le nom de SC Farb...” Ainsi débute le récit de François Emmanuel, qui ne semble pas d’ordre autobiographique, mais se trouve placé sous l’exergue d’une citation de Theodore Roethke : “Dans une sombre époque, l’œil commence à voir.”

Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval racontent comment ils ont pris connaissance du livre de François Emmanuel et pourquoi l’idée d’en faire un film a rapidement germé.

Nicolas Klotz : *J’étais en repérages pour Paria, un soir de janvier 2000. Il faisait très froid, j’attendais dans ma voiture à une station-service près du périphérique. J’écoutais la radio et j’ai entendu la voix de François Emmanuel. J’étais comme hypnotisé par cette voix, très douce, profonde. Il parlait de son livre qui venait de paraître, *La Question humaine*. Je sentais que quelque chose allait se passer avec ce livre, car c’est un sujet sur lequel nous voulions, Elisabeth et moi, travailler depuis longtemps : comment porter un regard sur notre époque sans la couper de l’Histoire. De l’Histoire qui revient. J’ai acheté le livre le soir même dans une librairie du Quartier Latin ouverte tard. Je suis allé chercher Elisabeth à la sortie d’un théâtre où elle voyait un spectacle. Je lui ai donné le livre en lui*

demandant de le lire et de me le raconter ensuite. J’étais tellement remué par ce que je venais d’entendre que j’avais peur d’être déçu.

Elisabeth Perceval : *Le soir même, j’ai lu le récit de François Emmanuel d’une traite. J’étais frappée par la précision et la clarté de l’écriture, particulièrement la manière dont il s’applique à démasquer le langage du pouvoir. Mais dans le récit de *La Question humaine*, je ne voyais pas encore de film, plutôt des propositions de fictions...*

Nicolas Klotz : *Quand j’ai lu le livre à mon tour, j’ai eu le sentiment de plonger dans la part la plus opaque, la plus troublée, de mon histoire. Celle qui, d’une certaine manière, m’a poussé à devenir cinéaste. J’étais comme fasciné par ce récit, qui pour moi venait autant d’un livre, du cinéma, que de l’Histoire.*

La principale forme de la fiction prend ici celle de l’enquête, quasi policière, que mène Simon à la demande du directeur adjoint de l’entreprise, Karl Rose, à propos des affections et petits dérangements mentaux dont semble souffrir le directeur général, Mathias Jüst. Cette investigation va ainsi le confronter, c’est le genre qui veut cela, à des traces, des signes, des documents, des témoins, des révélations, qu’ils soient sous forme orale, écrite, voire audiovisuelle. L’enquête est aussi et naturellement psychologique, car c’est la fonction qu’occupe Simon dans cette structure : psychologue au département des ressources humaines de l’entreprise. Il aura donc affaire à des strates mentales différentes, contemporaines ou revenues du passé, notamment de l’enfance ou de cer-



tains souvenirs traumatiques, lointains ou plus récents. C’est en considérant l’ensemble de ces éléments psychologiques que Simon devra établir une sorte de rapport et de diagnostic : son patron, Mathias Jüst, est-il fou ? A-t-il encore sa santé mentale ? Et qu’est-ce qui le trouble ainsi ? D’où viennent cette folie et cette mélancolie que Simon découvre peu à peu ? Mais cette enquête est également “artistique”, puisque pour la mener à bien Simon use d’un prétexte qui semble le bon (il trouble en effet Mathias Jüst, et déclenche le mécanisme de la mémoire, du souvenir, de la révélation) : celui de la musique, principale passion artistique qui parcourt le film, et s’incarne dans le Quatuor Farb, la formation classique issue de l’entreprise, composée de quatre musiciens membres du personnel, dont Jüst lui-même, qui s’est auto-dissout pour des raisons obscures que l’enquête devra précisément éclairer. C’est ainsi à ce triple niveau, celui du document, celui du mental, celui de la musique, que Simon mène son enquête, et qu’elle va révéler des secrets cachés : un sous-texte qui apparaît dans les documents, une structure psychologique traumatique qui resurgit dans la mentalité au présent, et une forme d’autre musique troublant et dérangeant celle que croyait entendre Simon et les spectateurs du film.

C'est un peu comme si l'enquête déraillait, dérapait, à cause de la peur, de l'irruption d'une chose inattendue qui est l'Histoire elle-même, et qui contamine le présent. Ce dérèglement narratif est la matière même du film. Dérèglement des perceptions, dérèglement des temps, dérèglement des sons, des musiques, mais aussi dérèglement de la langue. C'est à ce niveau qu'opère la narration du film, comme un phénomène de contamination, de révélation : un autre texte apparaît, "sous" la fiction, "sous" le film, qui contamine et dérègle tout, fait exploser le récit. Dans ce monde de communication très contemporain où s'insère le film, il survient une distorsion entre le mot et la chose, entre les images et la réalité, par où passe un autre texte qui arrive du passé, du traumatisme de la Seconde guerre mondiale, de l'expérience de la mort de masse qu'a vécu Jüst comme une épreuve cachée de son enfance, et se plaque soudain sur les mots du présent.

Le principe du palimpseste

Cette épreuve, c'est celle de la langue. Le livre de François Emmanuel montre comment la domination d'une idéologie passe par la transformation du langage. Le film reprend cette forme et cette logique de narration. Dans les mots qui, aujourd'hui, permettent de dire techniquement et administrativement la nécessité d'une sélection dans le personnel d'une entreprise selon l'âge, l'absentéisme, la consommation d'alcool, la motivation, les compétences, afin d'établir un plan de "restructuration", c'est-à-dire de licenciements – passer, très concrètement de 2500 employés à 1200 –, dans ces mots on voit réapparaître non seulement des logiques, des hiérarchies, des impératifs propres à toutes sélections (entre ceux qui survivent et ceux qui sont éliminés, en fonction de la race, de la religion, du rendement, de l'idéologie, de la place sociale, ...), mais aussi la technicité d'une langue administrative, abstraite, qui transforme l'humanité en "choses", numéros, pièces, flux, qui peuvent précisément être gérés, conditionnés, augmentés,

éliminés. C'est alors, à cause de ce phénomène de contamination des langues techniques de la sélection et de l'élimination entre les différentes époques, que peuvent se confronter et fusionner – comme si le texte contemporain se voyait contaminé et dévoré par le plus ancien –, une note portant sur les licenciements dans un manuel de psychologie du travail d'aujourd'hui et une note technique écrite en juin 1942 par un ingénieur au service du système d'extermination nazi afin d'améliorer le rendement des gazages d'hommes, de femmes et d'enfants dans certains camions prévus à cet effet en Biélorussie. Il ne s'agit pas d'avancer l'équation absurde entre extermination des Juifs pendant la Seconde guerre mondiale et licenciements économiques contemporains, mais de montrer comment une fiction et un trouble mental peuvent naître quand deux langues de même nature, technique et administrative, se rejoignent à plus d'un demi-siècle de distance et dans des contextes très différents au sein de processus de sélection et d'élimination des déviants par rapport à une norme imposée.

Ce qui est en place dans cette logique de narration, et que l'on retrouve du livre de François Emmanuel au film de Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, c'est le principe du palimpseste. La définition de ce mot découle de sa qualité de document historique : il s'agit d'un parchemin manuscrit dont, au moyen âge, on a effacé en la grattant la première écriture afin de pouvoir écrire un nouveau texte. C'est ainsi que les copistes médiévaux ont usé de manuscrits anciens, dont l'écriture a été effacée, pour écrire un autre texte. Il se trouve que les historiens, les érudits, sont parfois parvenus à faire réapparaître, grâce à des procédés techniques modernes, les caractères les plus anciens, se trouvant ainsi face à deux textes à lire, parfois indépendamment l'un de l'autre, mais le plus souvent en les interprétant l'un par rapport à l'autre. C'est en ce sens que le palimpseste est devenu une figure de style, voire un concept historique : le principe selon lequel un sous-texte peut apparaître dans le texte, le contaminer, lui donner une autre signification. Hugo ou Baudelaire en parlent à

propos du phénomène de la mémoire ou du souvenir : "les souvenirs du jeune âge reparaissent sous les passions de l'homme adulte, comme le palimpseste sous les ratures" écrit ainsi le premier dans *L'Homme qui rit* tandis que le second évoque "l'immense palimpseste de la mémoire". Dans *La Question humaine*, le principe du récit fonctionne exactement de la même manière : le film voit peu à peu surgir dans son histoire une ancienne histoire qui le modifie, les documents que reçoit Simon sont progressivement dévorés, et bien sûr modifiés ; par un texte historique qui revient de la Seconde guerre mondiale ; les textes qu'il lit s'emplissent de mots qui y apparaissent en creux, comme entre les lignes, et provoquent le trouble, le malaise, presque l'effroi. C'est un palimpseste.

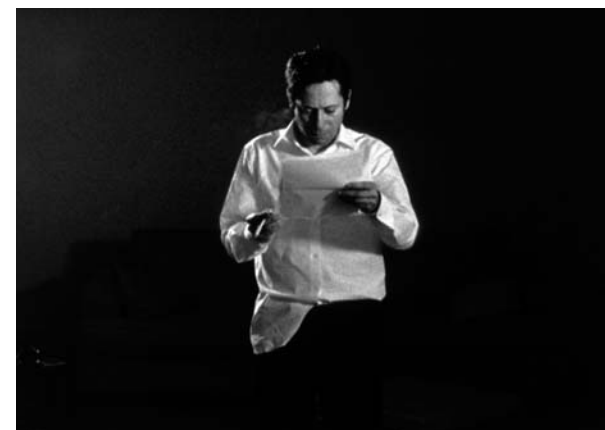
Cela modifie aussi l'enquête de Simon, puisque cette révélation d'un sous-texte dans la narration lui fait apparaître une sous-enquête dans sa propre enquête : il s'aperçoit en effet que Jüst devient fou, miné par le secret de son enfance qui lui est rappelé par une série de lettres anonymes prenant précisément l'apparence de palimpsestes où un autre texte contamine celui qu'il croyait lire, mais que lui-même est comme une incarnation d'un retour de l'Histoire, qu'il est également la "victime" d'un principe de palimpseste. Car, en employant pour sélectionner psychologiquement dans le personnel de la SC Farb la même langue technique que celle des notes administratives des ingénieurs au service des nazis, Simon comprend qu'il était devenu lui-même un "bon technicien de l'élimination", même s'il n'a jamais tué personne de ses propres mains et qu'il est toujours demeuré très poli (mais les ingénieurs qui travaillaient avec les nazis l'étaient aussi). Simon prend conscience à ce moment qu'il aurait pu écrire lui-même cette note technique. D'où le trouble et la crise que traverse Simon qui, en enquêtant sur la folie de Mathias Jüst, a mis à nu sa propre faute en regard de la langue de l'Histoire et sa propre logique inhumaine.

UNE ADAPTATION EXEMPLAIRE

*L*a *Question humaine*, le récit de François Emmanuel rapporte une expérience comme une pensée en voix off. L'écriture est linéaire, centrée sur le personnage qui raconte et le "je" qui monopolise la parole, émaillée par la mention des rencontres qu'il peut faire, par les citations, parfois intrusives, des documents qu'il consulte, des histoires qu'il apprend, des textes et des fiches qu'on lui fait parvenir, des lettres, souvent anonymes, qu'on lui adresse. Assez rapide dans son tempo (on le lit d'une traite en une soirée), plutôt ramassé en volume (105 pages), ce récit est cependant foisonnant par son ambition historique et méthodologique, par la demi-douzaine de personnages qu'il met en jeu, et par les questions qu'il répercute sur ses propres lecteurs. C'est au niveau de cette ambition que cherchaient à se situer Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval dans leur travail d'adaptation. *La Question humaine*, le film, dure ainsi 2h24, même s'il laisse de côté certaines scènes du récit littéraire. Par contre, il insiste avec ses armes propres, celles de la parole filmée et du transfert des situations et de certains mots du livre vers la mise en scène cinématographique, sur la dimension la plus incarnée du récit : comment tous les personnages, Simon, Mathias et Lucy Jüst, Lynn Sanderson, Karl Rose, Louisa, Arie Neuman, voient le malaise de la contamination des temps et des langues, des univers mentaux et musicaux, s'inscrire sur et dans leur corps. L'adaptation du livre à l'écran de *La Question humaine* est en ceci exemplaire qu'elle fait d'une langue simple et personnelle une mise en scène des corps, frontale et inquiétante, vivante et troublante.

Elisabeth Perceval, qui a mené ce travail d'adaptation, témoigne à ce propos : *"Le livre est une expérience de la perception. Au cours de son enquête, le personnage central voit peu à peu resurgir des nappes du passé qui troublent sa perception du présent. Le récit de François Emmanuel rapporte cette expérience comme une pensée continue à la première personne. Nous pouvions dans le film utiliser également ce système : la voix de Simon, comme une voix écran, ou plutôt une voix de l'écran, présente les personnages, situe l'action, introduit aux principales situations et aux enjeux de l'enquête, nous parle de ses sentiments, de ses perceptions, lit des textes historiques et des documents. Nous utilisons ces ressources magnifiques de la voix off. Mais il fallait cependant donner corps à cette voix. La pensée du roman devait prendre figure et chair. Nous désirions construire et incarner très précisément ce personnage. C'est ce qui nous a conduit à le montrer comme contaminé dans son corps et son apparence par la révélation de l'Histoire. Sa perception du monde*

le transforme physiquement, le fait exploser intérieurement et extérieurement. Cela nous a conduit à imaginer des fragments de sa vie privée, des amitiés, des désirs, des amours. Nous voulions le voir se confronter à une histoire d'amour, au désir d'une femme avec qui il partage des nuits de défonce, de musique et de danse. Une sorte d'hystérie corporelle, qui autorise la nuit un déchaînement de pulsions, maîtrisées le jour durant dans sa vie de cadre d'entreprise. Louisa ne connaît rien de son travail, elle s'adresse à l'homme nu qui ne joue plus de rôle social. C'est au contact de Louisa, dans sa relation à son corps que Simon commence à percevoir cet autre qu'il abrite en lui, et qui à tout instant peut surgir, déstabiliser et perturber le présent. Notre personnage se devait d'être d'autant plus contemporain qu'il allait être, à un moment du film, visité et transformé par l'Histoire."



C'est pourquoi le film crée des situations et des expériences plus limites (les concerts, la rave, les danses, les errances dans les rues ou les passages de la grande ville, une descente de police) et des personnages, notamment Louisa, la "fiancée" de Simon, Isabelle, sa liaison du bureau, ou Tavera et Miguel, ses jeunes disciples fascinés par son mode de vie, qui n'existent pas dans le récit littéraire. Le film déplace également la scène depuis "une ville houillère du nord-est de la France", vers Paris et sa région : là où les jeunes cadres du libéralisme des multinationales travaillent (à fond) et se dépensent (à mort). Il s'agit de rajeunir Simon et de "déprovincialiser" cet univers pour les précipiter vers une certaine violence de la concurrence comme de la jouissance, une forme de brutalité dans les rapports, qu'ils soient de travail, de fascination, de désir, d'exultation ou de plaisir. Le film fait ressentir, peut-être bien plus que le récit, la violence du monde contemporain, mais aussi son romantisme juvénile, la concurrence à l'œuvre entre les cadres, véritable petits soldats de la mécanique libérale. Tout, à l'écran, est plus incarné, plus violent, plus jeune, plus actuel, plus musical aussi, cela circule vite d'un plan à l'autre et entre les personnages, comme si cet univers était plus fluide, plus gazeux, moins structuré et linéaire qu'à l'écrit.

DU LIVRE AU FILM : DEUX EXTRAITS EN PARALLÈLE

De cette transcription corporelle du récit, on peut donner à lire une scène exemplaire, parallèlement transcrite telle qu'elle est lisible dans le livre de François Emmanuel et telle que sa mise en scène est figurée dans le scénario d'Elisabeth Perceval et Nicolas Klotz. Il s'agit de la visite de Simon à Lucy Jüst, qui lui fait part de ses inquiétudes à propos des pulsions suicidaires et des pensées morbides de son mari. Le récit est linéaire, sec, intense, descriptif. Le scénario cherche à l'incarner par des indices corporels, presque des fétiches (la nuque de Lucy Jüst, vue par Simon, est un des meilleurs exemples de cette incarnation propre aux images de cinéma) qui orientent le film vers des apparences troublées et parfois extrêmement inquiétantes, presque comme dans un film fantastique. Parfois, ce sont de très petits détails qui révèlent les changements opérés : ainsi la blague à tabac du récit devient un briquet dans le film, l'aspect un peu vieillot de Simon étant alors gommé au profit d'une apparence plus jeune et moderne. Mais la plupart des éléments narratifs sont strictement identiques. Pourtant, les mots condensent ou décrivent là où les images procèdent par pulsions émotives, par mouvements d'une pièce à l'autre ou le long de couloirs, et les sons opèrent par rythmes et scansion, presque chuchotements.

1. *La Question humaine* de François Emmanuel, pages 32-35

Lucy Jüst m'appela au bureau le lundi qui suivit. Sa voix tremblait. Sous un prétexte assez futile (l'oubli de ma blague à tabac), elle m'invitait à repasser chez elle dès que possible. Je décidai de lui rendre visite en fin d'après-midi, bien avant l'heure où Jüst avait coutume de quitter l'entreprise. Elle me fit entrer dans une salle à manger immense où le silence était tendu par le compte métallique d'une horloge murale. De l'autre côté de la table, derrière le plateau de thé auquel elle ne touchait pas, Lucy osait à peine lever les yeux, choisissant ses mots avec précaution. Je ne sais pas vraiment qui vous êtes ni quelles sont vos intentions, commença-t-elle, j'ose espérer qu'elles sont claires et que vos études de psychologie vous permettent de comprendre sans juger. Vous avez dû le constater par vous-même : mon mari ne va pas bien. Sans doute la musique était-elle pour lui une épreuve insurmontable mais vous ne pouviez pas le savoir. Mathias ne peut plus entendre de musique depuis longtemps, il dit en ressentir

de la douleur, des lames tranchantes dans son corps, ce sont des choses qu'il dit. Mais ce qui m'effraie, monsieur, je voudrais trouver les mots qui conviennent, ce qui m'effraie c'est son regard parfois, il me semble qu'il ne s'appartient plus. La nuit, il s'enferme dans son bureau et je l'entends marcher de long en large en parlant à voix haute. J'ai voulu reprendre son arme personnelle car il lui arrive de prononcer des paroles terribles. Mais son arme n'est plus dans le tiroir. L'autre jour je l'ai surpris dans la chambre de notre petit Aloïs. Il était couché à côté du berceau, imaginez-vous son grand corps, je l'ai pris par la main et il s'est laissé faire. La mort de notre enfant est une tristesse qui ne disparaîtra jamais, même si ce pauvre petit n'a pas eu un seul souffle de vie. Essayez de comprendre, monsieur, l'espoir que représentait un enfant dans cette maison si belle et si grande. A deux reprises, nous avons pensé adopter, mais chaque fois Mathias a interrompu les démarches, je n'ai pas compris pourquoi. Je crois savoir qu'il en veut à M. Rose, avec lequel pourtant nous étions très liés. Mme Rose était pour moi une amie intime mais

il m'interdit désormais de la voir. Je ne devrais peut-être pas vous dire tout cela, monsieur, je devine combien il serait contrarié de savoir que je m'ouvre à vous, mais à qui d'autre pourrais-je en parler ? Il refuse le secours de qui-conque, il pense qu'il n'est pas malade, il dit que c'est une machination. Ce mot me fait peur, dans votre spécialité je crois que vous appelez cela de la paranoïa, n'est-ce pas ? A moins qu'il ne s'agisse d'une véritable machination, mais alors pourquoi ne m'en parle-t-il pas ? Nous étions un couple très uni. Même la porte de son bureau m'est désormais fermée. Elle leva enfin les yeux sur moi. Pouvez-vous m'aider à comprendre mon mari ?, implorait-elle doucement. Je ne savais que répondre. Je lui promis de garder le contact avec elle et d'attendre la rencontre qu'il m'avait proposée pour me faire une opinion. Ces quelques mots parurent la soulager. Au mur il y avait une grande photo où l'on voyait poser Mathias Jüst, raide, très solennel, à côté de la petite Lucy qui se coulait contre son épaule avec dans les yeux une lueur tendre et enjouée que je ne lui connaissais pas. Ce reflet encadré d'une autre époque semblait présager du malheur dans cette grande salle à manger néogothique avec lustres et chandeliers d'étain. Lucy me serra anxieusement la main, demeura sur le seuil de la porte jusqu'à ce que ma voiture eût tourné l'angle de la rue. Elle semblait supplier encore et voiler de sa petite taille l'ombre vacillante de l'homme dont elle avait partagé pendant des années les nuits froides et les espérances.

2 La Question humaine de Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, scènes 36 à 38.

HÔTEL PARTICULIER JÜST – SALON – INT JOUR

La lumière du jour entre dans le salon par une grande fenêtre à double battants. Assise près d'un plateau de thé auquel elle ne touche pas, LUCY JÜST ose à peine regarder SIMON, impeccable dans un costume bleu.

LUCY JÜST

Je ne sais pas vraiment quelles sont vos intentions, j'ose espérer que vous saurez comprendre sans juger. L'autre soir, vous avez pu le constater : mon mari ne va pas bien. La musique est pour lui une épreuve insurmontable. Il dit ressentir de la douleur, des lames tranchantes lui traverser le corps, ce sont des choses qu'il dit. Mais ce qui m'effraie... Ce qui m'effraie c'est son regard, il me semble qu'il ne s'appartient plus. Je voudrais vous montrer quelque chose.

Elle se lève, Simon la suit.

Ils traversent la salle à manger, à l'extrémité de la pièce, elle ouvre une porte à deux battants, ils disparaissent dans un couloir.

HÔTEL PARTICULIER JÜST – COULOIR – INT JOUR

LUCY marche à pas feutrés sur le tapis du long couloir. Elle parle bas à SIMON comme si quelqu'un dormait tout près.

VOIX SIMON

Lucy Jüst m'appela au bureau sous un prétexte assez futile (l'oubli de mon briquet). Je n'arrivais pas à décliner son invitation, tout mon être était comme suspendu à cette histoire. Les sursauts de rage qui m'avaient traversé le corps cette nuit, je les ressentais à présent mais apaisés dans le regard bleu de cette femme qui me parlait. Alors que je la suivais dans le cou-

loir, la vision de sa nuque me procura un plaisir inouï. Je résistais, j'aurais pu aussi bien l'embrasser ou la mordre.

LUCY JÜST

La nuit, il s'enferme dans son bureau et je l'entends marcher de long en large en parlant à voix haute... J'ai voulu lui reprendre son arme personnelle car il lui arrive de prononcer des paroles terribles. Mais son arme n'est plus dans son tiroir. Un grand chien est allongé devant la porte d'une chambre.

Le chien se lève, sa hauteur est surprenante.

Impressionné, Simon s'arrête, le chien le regarde.

Lucy chuchote quelques mots en allemand et lui caresse la tête.

Elle ouvre sans bruit la porte d'une chambre d'enfant.

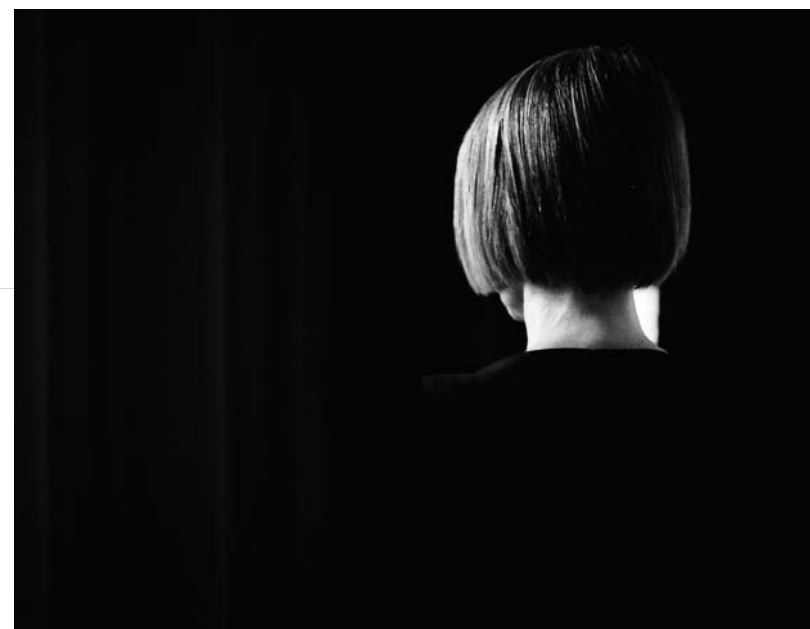
HÔTEL PARTICULIER JÜST – CHAMBRE D'ENFANT – INT JOUR

Ils entrent dans la chambre.

Les stores baissés protègent un berceau de la lumière du jour.

LUCY JÜST

(chuchotant) L'autre jour, je l'ai surpris là, il était couché par terre à côté du berceau de notre petit Aloïs. Imaginez-vous son grand corps, je l'ai pris par la main et il s'est laissé faire. LUCY s'approche et écarte les rideaux du berceau vide. Elle replace l'oreiller, enlève la petite couverture, la secoue, puis la remet dans le berceau en effaçant les plis. SIMON remarque sur le mur, une photo encadrée où l'on voit poser Mathias Jüst, raide, très solennel, à côté de Lucy qui se coule tendrement contre son épaule. Elle referme les rideaux du berceau et lève les yeux sur SIMON.



LUCY JÜST

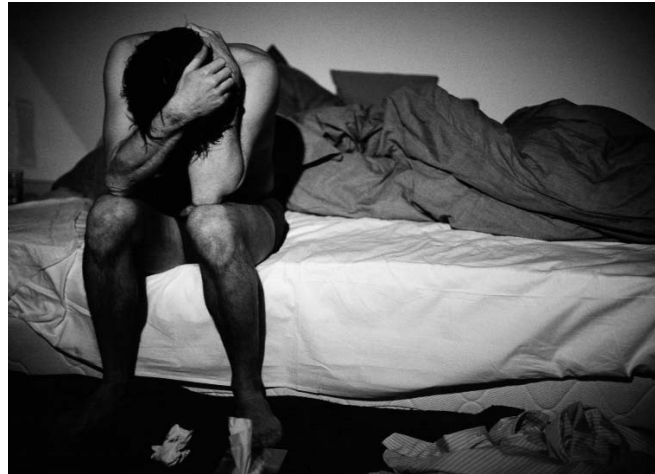
Mme Rose était pour moi une amie intime mais il m'interdit désormais de la voir. Je crois savoir qu'il en veut à M. Rose et pourtant nous étions très liés. Il pense qu'il n'est pas malade, il dit que c'est une machination. Dans votre spécialité, je crois que vous appelez cela de la paranoïa, n'est-ce pas ? A moins qu'il ne s'agisse d'une véritable machination alors pourquoi ne m'en parle-t-il pas ? Pouvez-vous m'aider à comprendre mon mari ?

VOIX SIMON

Que répondre ? Je lui ai promis de garder le contact avec elle et d'attendre de revoir son mari avant de me faire une opinion. Elle parue soulagée et demeura sur le seuil de la porte jusqu'à ce que ma voiture disparaisse à l'angle de la rue.

Elle tire sur le mécanisme musical d'un petit lapin près du berceau qui déclenche une berceuse. Ils sortent, Lucy ferme la porte. La chambre reste vide, immobile, bercée par la mélodie du petit lapin.

UN ART DE LA MISE EN SCÈNE : DIRIGER LES CORPS



*P*aria, La Blessure, et La Question humaine forment une trilogie sur le monde contemporain. Trois films sur certains aspects de la machine dans laquelle nous vivons. Mais tandis que Paria et La Blessure se construisaient sur l'empathie avec des personnages qui sont évacués de la machine, les personnes sans domicile fixe, ou avec d'autres venus d'Afrique pour s'y intégrer et que la machine elle-même cantonne aux marges tout en les dévorant, La Question humaine est un film plus troublé, et d'une certaine manière plus troublant. Presque ambigu tant il est parfois fasciné par son objet.

Car il montre ceux qui font marcher la machine et s'interroge sur leurs motivations, leurs rapports, leurs fonctionnements. Le sujet premier du film, son apparence en tous les cas, ce sont les jeunes cadres de la machine libérale la plus performante. La mise en scène est donc partie de ce principe : comment filmer ce monde si particulier des jeunes cadres d'entreprise, cette jeunesse dorée, ardente, mais dure, compétitive, féroce. Il s'agit d'un monde animal et mécanique, où les rapports sont tout à la fois brutaux, impitoyables, et pourtant euphémisés, négociés, policés, tout semblant circuler avec vitesse et fluidité. Un univers de contraintes sans contrainte. Il fallait mettre en

scène ces corps dans leur capacité à se ressembler, à s'uniformiser, mais aussi à s'entendre, à communiquer, tout en faisant sentir l'intense compétitivité et rivalité qui régissent ces rapports. Comme un univers liquide, gazeux, où tous les mouvements sont possibles et à toute vitesse entre des corps et des objets qui semblent identiques et peuvent à l'envie permuter, coulisser, se remplacer, s'éjecter, glisser d'une place à l'autre.

Pour Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, il s'agit d'un jeu de mise en scène très conscient :

Nicolas Klotz : *Quand nous avons commencé La Question humaine, nous sortions de deux films, Paria et La Blessure, où l'on avait filmé des corps à la marge, pauvres, presque à l'abandon.*

Là, on entrait dans le monde des riches, celui des cadres. On a voulu montrer les corps comme les principaux rouages d'une machine d'entreprise. Les jeunes gens que nous montrons auraient été sur les barricades en 68. Ce sont des romantiques utopiques, radicaux, prêts à tout, mais leur utopie passe désormais par l'énergie libérale. Ce sont les amants du libéralisme économique. Voici une forme de jeunesse jetable, instantanée, qui veut jouir, profiter, rivaliser, voire mourir sur le champ. Quelque part, c'est la Chine, celle de la jeunesse filmée par Jia Zhang-ke dans The World par exemple. On va vers ce présent de jeunesse perpétuelle, sans vieillissement, sans accroc, où l'Histoire est totalement déglacée : une machine qui va vite, avec ses petits soldats qui en sont les rouages huilés, fonctionnant sans frottement.

Elisabeth Perceval : *Il y a dans le film un côté documentaire sur les jeunes cadres, leurs attitudes, leurs apparences, leurs rivalités, leurs attirances, leur beauté aussi. Tout donne le sentiment que ces jeunes gens appartiennent à une élite professionnelle. La compétition libérale passe aussi par leurs corps : la séduction et l'ambiguïté sexuelle sont constantes dans ce monde de l'entreprise. On ressent une rivalité : comment s'habiller, parler, bouger,*

tout ça avec une jouissance de séduire, une forme de jubilation dans le fait d'être performant, compétitif. Entre collègue, cet état d'excitation produit de multiples rites de comparaisons, d'humiliation, de rapprochements, de rejets. Tout cela formate du même, de l'identique, mais comme une masse qui s'aimerait et se détesterait à l'intérieur d'elle-même.

Mais, à partir de cette mise en place d'un monde fluide et performant, la mise en scène consiste ensuite à troubler le rythme, à faire naître le malaise dans les corps, à introduire des éléments de perturbation dans les déplacements. Les rouages de la machine parfois quittent leur place attribuée, les mécanismes s'enrayent, les gaz, les huiles et les liquides s'épaississent. Cela passe par des rites collectifs (la rave qui tourne mal comme une danse qui dérape) ou des dérèglements individuels (Simon qui ressent un malaise progressif, qui sent le trouble s'insinuer en lui). Si bien que, confronté à une série d'expériences de l'ambigu (un travesti qui l'embrasse, la danse ambivalente de la rave, le chant du flamenco, une descente de police dans un bar, son incapacité à étreindre sa fiancée, les lettres anonymes qu'on lui adresse, et l'enquête qu'il mène sur Jüst et finalement sur lui-même), il va s'ouvrir au tabou de l'univers initial, celui dont il vient et qu'il va renier, dont il se trouve peu à peu expulsé : l'interrogation sur lui-même et la remise en cause de sa manière de vivre.

Le corps alors se dérègle, se fait plus épais, moins obéissant, moins rapide, le poil pousse, les humeurs affleurent, les yeux se remplissent de vide, l'hébètement guette et le nœud de cravate se défait. C'est par le corps et ses apparences troublées que la mise en scène révèle les mutations de Simon, comme une série d'épreuves qui



lui apprendrait que l'Histoire existe, revient pour faire comprendre le monde différemment, et qu'il y a une autre façon de vivre. Eloge de la différence. C'est ainsi que, peu à peu, douloureusement mais exemplairement, l'humain s'insinue en lui et bouleverse son corps. Il est rejeté par la machine libérale et son élite professionnelle, comme vomi par les mécanismes de l'exclusion, mais l'homme dans sa question est apparu en lui, sur lui.

ANALYSE DE SÉQUENCE : LA RAVE DES ENFERS

Au cœur du film, une longue séquence de bruit et de fureur. Les sons de la musique techno résonnent de plus en plus fort dans la nuit. Au loin, des corps dansent, secoués de spasmes, en rythme, dans les éclairs d'une lumière crue qui déchire le noir. Mais avant, il y a le passage, la traversée du fleuve à la lueur de torches filmée comme autrefois on figurait l'arrivée aux enfers mythologiques, dans le royaumes des ombres, en empruntant la barque de



Charon voguant sur le fleuve Styx. Un service d'ordre contrôle, surveillance, organise le passage. Ce sont effectivement des ombres et des spectres qui avancent dans la nuit, ils en ont la pâleur déplorable, comme des masques livides, travestis, et ils semblent flotter dans leur corps, prêts à s'élancer vers d'autres, à affronter les vivants et les morts. Simon, qui mène sa tribu de jeunes gens romantiques, de moines soldats du fric, fait subir les épreuves comme autant de rites initiatiques : dévoués, ses disciples organisent ce ballet et en sont les danseurs dociles, prêts à se jeter à l'eau au moindre désir du chef charismatique.

Dans un immense entrepôt désaffecté, des lumières au mercure éclairent cinq cents personnes qui dansent sur un mixage de rock et de musique techno hard. Des hommes en costume cravate, des jeunes en vêtements moulants, plutôt chics. D'autres, la cinquantaine, anciens punks devenus sans doute chefs de marketing. Toute une population de corps en transes de la nuit qui, le jour, occupe sûrement les postes avancés sur le front de la concurrence économique et de la mobilisation des entreprises high-tech. Simon, Louisa et leurs amis dansent. Ils boivent abondamment, les bouteilles passent des uns aux autres, comme pour s'oublier dans le noir, pour exulter avec violence. Deux DJ mixent derrière un mur d'enceintes qui les séparent des danseurs. Deux jeunes hommes sur une petite scène surplombant les danseurs chantent dans des micros des extraits d'*Hercule Furieux* de Sénèque.

Jeune homme hurleur 1*

La terre porte son deuil
Le crime devient payant
Les criminels sont prospères
Le crime s'appelle vertu
Le juste obéit au bandit
La force prime le droit
La terreur fait loi
J'ai vu
Nous avons tous vu
Lycus le barbare égorger les fils qui risquaient
un jour de venger leur père
Et lui-même ultime rejeton de la dynastie
Dernier descendant de Cadmos
Le roi Créon a été assassiné
Je l'ai vu le barbare
Pour lui prendre la couronne
Il lui a coupé la tête
Et a emporté le tout

Jeune homme hurleur 2*

Jadis tu as brisé des montagnes
Pour faire le lit d'un torrent
Dans un formidable effort
Tu t'es élancé
Et la large vallée du Tempé s'est ouverte
Sous le choc de ta poitrine
La montagne s'est fendue
Ne trouvant plus d'obstacles
Le torrent a dévalé la pente
Et traversa pour la première fois
les plaines de Thessalie
Aujourd'hui recommence
Pour ton père, pour tes fils, pour ta patrie
Brise, arrache, emporte les bornes
du monde

* Dans le film, des passages du texte de Sénèque sont dits en anglais, sous-titré en français.

Ce lyrisme de la danse endiablée, cet épique des sons et des corps en rythme, cette épopée des mots digne de la colère d'Hercule, font de cette séquence de rave ultra contemporaine un hommage aux passions, aux héros, aux dieux et demi-dieux de la Grèce antique. La danse est ici un élan homérique vers une odyssée de la transe. Elle transfigure les ténèbres profondes en bacchantes des enfers mythiques. Mais elle est également parcourue par la fureur incontrôlable de ces hommes à l'ego démesuré, aux passions comme dilatées par le pouvoir du narcissisme et quelques substances illicites. Car au centre de cette séquence, Simon fait l'expérience désastreuse de l'ubris antique, cet affrontement de l'homme avec les puissances divines et les forces de la nature, auxquelles, par orgueil, par oubli de la mesure, par vanité, il se croit supérieur. Cela finit mal en général, et passe ici par une étonnante meurtrissure dansée : Simon se trouve enfermé dans un corps-à-corps brutal avec sa fiancée, Louisa. Celle-ci l'envoûte en lui chantant dans l'oreille l'air de la mort de Clorinthe, dans *Le Combat de Tancredi et de Clorinthe* de Monteverdi, musique baroque qui fait alors irruption dans la techno tel un sort très ancien qui prendrait possession du corps du jeune homme.



Désormais, il ne s'appartient plus, étranger à lui-même et aux autres, métamorphosé par la houle, habité par un sentiment de surpuissance : il agrippe la femme serrée contre lui, comme s'il voulait entrer en elle, cogne les autres danseurs et rebondit sur les couples alentours tandis qu'elle se débat. La danse est devenue un combat furieux. Ils trébuchent, tombent à terre. Ils se battent, se frappent, on les sépare. Simon retrouve une autre femme, Isabelle, travestie en brune comme un double de Louisa, mais il la repousse. Tel Ulysse, toujours antique, il est sous le

charme d'une voix, entraîné vers sa perte par ce susurrement de sirène, croyant maîtriser ses pulsions et son destin alors qu'il ne contrôle plus rien. Il a perdu, est perdu, les déesses ne veulent plus de lui car il a dépassé les bornes de la mesure. Le jeune homme reste debout, immobile, le regard vide au milieu des corps qui dansent devant lui. C'est au petit matin que s'achève la rave des enfers, quand, dans la lumière blafarde de l'aube quelques envoyés des dieux (des gitans...) viennent réveiller les morts, qui se lèvent tels des spectres, livides et sales, pétrifiés de froid,

remplis de courbatures. Simon aura traversé cette nuit de la jouissance du corps comme une crise d'angoisse et un cauchemar éveillé. Mais prêt à retourner affronter le monde contemporain, celui du jour toujours recommencé, de l'oubli des excès nocturnes. Il lui restera de cette nuit, cependant, quelques déchirures, par où s'insinueront les doutes, les remises en cause, et les révélations douloureuses de l'Histoire.

ACTEURS ET PERSONNAGES

Dans *La Question humaine*, les personnages sont essentiels car c'est à travers leurs comportements, leurs histoires, leurs rapports et leurs corps que passe tout le propos du film, tant sur la vie de l'entreprise contemporaine que sur les résurgences de l'Histoire dans le monde d'aujourd'hui. Pour les interpréter, le choix des acteurs – le casting – a été un élément clé de la conception du film. De même, à l'écran, le jeu des acteurs s'impose comme la première lecture d'un film qui s'avère très collectif, solidaire, choral. Michael Lonsdale, Jean-Pierre Kalfon, Valérie Dréville, Edith Scob ou Laetitia Spigarelli sont bien davantage que des comparses : ils forment une véritable distribution, presque une troupe. Parmi les comédiens, Mathieu Amalric dans le rôle de Simon, s'impose comme le pivot de l'œuvre, donnant le ton de l'interprétation : un jeu très intériorisé, mais où les affections du corps, soudain, peuvent laisser entrevoir des gouffres révélateurs.

“Certains mots ont été importants pour que je rentre dans le film : “Culture d’entreprise”, “clivé”, “contamination”, ceux qu’en anglais on appelle “les mots terribles”. J’ai aussi lu le livre d’Eric Hazan, LQR : la propagande du quotidien : comment les mots nous permettent de supporter les rapports d’aujourd’hui, en atténuant, en désensibilisant, parfois en disant le contraire de la réalité. “Partenaires sociaux”, par exemple, qui signifie exactement le contraire quand il est employé dans les médias : que la guerre dans la société est ouverte. Et j’ai beaucoup travaillé sur l’opacité : ne jamais montrer mes émotions, ni ce que je pense. Là est la faille. On sent dans le film, palpable, une sorte de peur. Il est certain que j’ai pris mon personnage en pleine figure. Le “tueur”, le salaud, qui est caché, tapi en soi-même, ce n’est pas très compliqué d’aller le chercher si on le veut vraiment. Et le film l’exigeait. Car tous les jours, on est amené dans sa vie à faire des choix, à être un peu lâche, assez dégueulasse. C’est mon premier vrai rôle de salaud, mais un salaud ordinaire, un rouage de la machine à licencier, à éliminer : la banalité du mal disait Hannah Arendt. J’ai choisi de le jouer sans trop parler. Paradoxalement, sur le tournage et autour, on rigolait beaucoup, on discutait. Quand on tourne des films durs, il faut décompresser.”

Mathieu Amalric



1. SIMON, DANS LA FAILLE DES MOTS TERRIBLES

Tout le personnage de Simon part d'une d'expérience qu'il traverse et qui s'imprime progressivement sur son corps et son esprit, finissant par bouleverser l'image qu'il a de lui-même. Jeune cadre dans une grande entreprise internationale en difficulté, il est chargé d'établir le profil psychologique des salariés à licencier. Il voit peu à peu, lors d'un travail d'enquête qu'on lui demande de mener discrètement sur son patron, ressurgir un passé qui contamine le présent, celui de l'élimination de masse pendant la guerre, celui de l'extermination. Alors, Simon refuse cette banalité du mal et d'être un rouage de la machine à éliminer l'humain en l'homme.

Tout le travail de Mathieu Amalric, qui interprète Simon, pourrait tenir dans le rapport qu'il a entretenu durant le tournage avec le costume-cravate du personnage, ce qu'il résume lui-même dans une note de travail : *“Je trouvais l'essence de Simon à chaque fois qu'il fallait que j'arrive à fermer ce putain de dernier bouton de col, nouer la cravate, me raser de près tous les matins, l'after shave que je m'appliquais pour aider les autres acteurs à me détester ou à me craindre. Physiquement, ça fait mal. Mentalement, une part de vous disparaît automatiquement. Un déguisement qui pourtant est celui que des millions de gens enfilent tous les matins dans le monde.”*

Tout le film repose sur Amalric et sa “performance”, comme l'on dit au moment de décerner les césars de meilleur acteur. Son jeu, sa manière d'entrer dans le personnage, de l'habiter, de s'abandonner à lui, mais aussi de le surprendre et de le transformer. Pourtant, à l'origine, Mathieu Amalric n'est pas un acteur. Il est passionné par le cinéma depuis l'âge de 17 ans, quand il a découvert un tournage, celui des *Favoris de la lune* d'Otar Iosseliani



en 1983. Il enchaîne alors les petits métiers du cinéma, de cantinier à assistant monteur en passant par la régie, sur des films de Louis Malle, Alain Tanner, Romain Goupil, Joao Cesar Monteiro. Il réalise ses propres courts métrages, *Marre de café* (1984), *Sans rires* (1991), *Les Yeux au plafond* (1993). C'est son ami le cinéaste Arnaud Desplechin qui prend le risque de le faire jouer pour la première fois, en 1995, dans *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)*, où il a le rôle principal. Depuis, une double vie a commencé, inattendue pour lui, où il est souvent acteur et parfois réalisateur, mais toujours lui-même par des biais différents. Il a tourné, par exemple, dans des films de

Danièle Dubroux, André Téchiné, Olivier Assayas, Jean-Claude Biette, Benoît Jacquot, Serge Le Péron, Arnaud et Jean-Marie Larrieu, Yves Caumon, Luc Moullet, Steven Spielberg, Pascal Thomas, dans *Rois et Reine* de Desplechin, pour lequel il gagne le César du meilleur acteur en 2006.

Récemment, on l'a vu dans *Le Scaphandre et le Papillon* de Julian Schnabel, *Actrices* de Valéria Bruni-Tedeschi, *L'Histoire de Richard O.* de Damien Odoul. Il a lui-même réalisé trois films, à chaque fois remarquables : *Mange ta soupe* en 1997, *Le Stade de Wimbledon* en 2002, *La Chose publique* en 2003.

2. LES HOMMES, DANS LE COSTUME DE L'HISTOIRE

Les acteurs, précise Nicolas Klotz, nous les avons rencontrés un à un, nous voulions prendre le temps de les voir chacun longuement. Eux-mêmes ne se sont pas vus avant les ultimes préparations du film, pour des lectures, ensemble, à la table. Il fallait aussi les préserver.”

Quant à Elisabeth Perceval, elle dit “écrire avant tout pour et avec les acteurs”. Elle doit les avoir en tête, les voir, les faire parler, les écouter. Cette rencontre est ainsi primordiale : c’est là, en amont du tournage d’abord, puis sur le plateau, dans ce lien si particulier, que se fait le film, du moins sa part la plus secrète, que se joue l’alchimie du film. Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval ont donc tenu à justifier leurs choix.

Elisabeth Perceval : Choisir Lou Castel pour le personnage de Arie Neuman était aussi naturel que prendre Michael Lonsdale pour Jüst : c’est un autre centre déplacé vers la marge, où l’on retrouve le travail de mise en scène de cinéastes comme Philippe Garrel, Marco Bellocchio, Robert Kramer. On savait que Lou serait là à la fin du film, il incarnait une forme de rêve, de douceur, une fin en soi. Dès qu’il est à l’écran, l’humanité s’installe, grâce à son visage, à ses yeux bleus, à sa manière de parler comme un enfant, à son accent. Il flotte dans la scène. C’est un solitaire, étranger à lui-même, au monde. Il traîne

avec lui une sorte d’errance. Pourtant, le passé revient par lui, mais sans aucun pathos. Comme une malédiction douce : il n’y avait que Lou pour parler depuis cette solitude profonde des temps. Quand il raconte l’histoire des camions qui traversent la ville, le spectateur voit tout. Par la parole, Lou nous emmène, et nous sentons encore la présence de cette tragédie.

Nicolas Klotz : Quand Jean-Pierre Kalfon joue Karl Rose, le second de Jüst, il est une lame de rasoir. Elle coupe, mais c’est tellement fin, tranchant, qu’on ne saigne qu’une heure après. Il est absolument net et précis. Il jubile de ce pouvoir décisif qu’il détient, une jouissance de sang-froid, quasiment sexuelle. Michael Lonsdale, c’est un aristocrate, il possède une aisance naturelle qui lui permet de ne faire aucun effort pour être à l’aise devant la caméra. Il peut être un homme du pouvoir et pourtant il est, aussi bien, un être fragile et démuné, un enfant. Il pose des questions très concrètes, pas beaucoup, seulement celles dont il a besoin. Il est secret, doux, joueur aussi. Il a donné au rôle une ambiguïté étonnante, éveillant une tendresse humaine et une peur qui va jusqu’au malaise. Sa voix, son rythme nous semblent si familiers, et pourtant le spectateur ne sait jamais exactement devant qui il est au juste. Lonsdale est extraordinaire par ce travail d’insinuation. Il est incernable, ses frontières sont floues. Il a cette opacité permanente qui fait que personne, devant lui, ne voit le fond du personnage qu’il joue. Cela vient peut-être aussi de sa carrière – au cinéma et au théâtre –, avec Beckett et Duras notamment. C’est un passé que son corps déplace sans arrêt avec lui. C’est un acteur avec lequel le cinéma a beaucoup inventé : Luis Bunuel, Marguerite Duras, Jean Eustache, Jacques Rivette, . . . Ce passé fait penser, fantasmer.



Lou Castel est cosmopolite, né en Colombie d’un père suédois et d’une mère irlandaise. Il a travaillé en Italie, en Allemagne et en France, tournant près d’une centaine de films dans les années 60 et 70, notamment avec Bellocchio, Fassbinder, Chabrol, Wenders. Récemment, il est revenu chez Philippe Garrel (*La Naissance de l’amour*), Robert Kramer (*Just in time*) ou Joseph Morder (*El Cantor*).



Jean-Pierre Kalfon est un acteur phare des années 60, dans la troupe de Marc’O, avec lequel il joue, au théâtre puis au cinéma, dans *Les Idoles*. Jacques Rivette le fait tourner dans *L’Amour fou* en 1968, Godard dans *Week-end*, Truffaut dans *Vivement dimanche !* ou Chabrol dans *Le Cri du hibou*. Récemment, il a joué chez Patricia Mazuy, Catherine Corsini, Arnaud des Pallières, Marc Fitoussi. Lui aussi mène de front carrières au théâtre, au cinéma et à la télévision.



Michael Lonsdale a 76 ans, et mène de front depuis cinquante ans une triple carrière à la scène, au cinéma et à la télévision, pour Duras, Régy, Beckett, Ionesco, comme chez James Bond ou dans des séries populaires du petit écran. Il a travaillé avec Truffaut, Mocky, Bunuel, Ivory, Losey, Welles, Ozon, Des Pallières, et récemment avec Spielberg, Forman ou Catherine Breillat dans *Une vieille maîtresse*.

3. LES FEMMES, DANS LA ROBE NOIRE DU CINÉMA

“J’ai aimé Mathias Jüst. Il couve un mal-être depuis si longtemps. Dans ses accès de désespoir, je l’ai vu souvent pleurer. C’est cet enfant inconsolable que j’aime encore. . .”

Lynn Sanderson (Valérie Dréville)

E. P. : *Il y aurait beaucoup à dire sur les femmes dans La Question humaine. Sombre ou lumineuse, chaque femme est une héroïne, un seuil, un passage vers d’autres mondes, vers d’autres zones du film.*

N. K. : *On a construit la distribution féminine à partir de Valérie Dréville, qui nous a toujours beaucoup impressionnés, au théâtre, avec Vitez, Bond ou Vassiliev, et au cinéma, dans La Sentinelle d’Arnaud Desplechin, par exemple, qui a été le manifeste d’une génération d’acteurs. Elle vient de là, et porte quelque chose d’élégiaque. Mais on la voit très peu au cinéma ou à la télévision, elle n’est pas abîmée par l’image. Elle pourrait habiter les films de Jacques Tourneur. En partant de Valérie Dréville, on a choisit Edith Scob et*

Delphine Chuillot, deux blondes qu’on pourrait presque dire hitchcockiennes, qui hantent Simon, et, par contraste, Laetitia Spigarelli, la brune qui vient d’ailleurs, le seul personnage vraiment positif du film, sa touche d’espoir. Elle est pour Simon une étrangère à son monde et le moyen de la révélation. C’est son visage, sa voix, son corps, qui provoquent la révolution en lui, qui enclenchent sa mutation vers l’humanité. Elle a une présence radicale, offerte et secrète à la fois, sombre et joyeuse, légère et grave. Elle a su rester à la naissance de son personnage, à la naissance de l’amour.

E. P. : *Dans le film, l’univers fantastique vient beaucoup des femmes. Ce sont ces quatre femmes qui ouvrent, chacune, une porte vers d’autres mondes. Les pères incarnent la faute et l’Histoire, le pouvoir et le meurtre, pas les femmes. Mais chacune de ces femmes que rencontre Simon lui livre des clés sur l’Histoire des pères, ce sont des révélatrices.*

N. K. : *Ce qui les lie, c’est une robe noire. Elle qui traverse tout le film, de corps en corps, comme un rapport fétichiste au monde. Simon est confronté à chacune, qui porte cette même robe, celle de l’héroïne, celle qui vient de l’univers de Jacques Tourneur, le grand cinéaste de la série B américaine, et particulièrement de son film policier Nightfall.*



Delphine Chuillot commence sa carrière au cinéma en 1997 avec *Pola X* de Léos Carax. Elle tourne avec Nicolas Philibert, Arnaud des Pallières, Jean-Stéphane Bron. Au théâtre, on a pu la voir dans *Platonov* mis en scène par Jean-Louis Martinelli en 2002.



Valérie Dréville est très présente au théâtre, depuis sa formation chez Antoine Vitez (*Electre*, *Le Soulier de satin*) jusqu’à son travail avec Anatoli Vassiliev (*Médée Matériau*). Elle a joué également avec Claude Régy, Alain Françon, Julie Brochen. En 2008, elle sera artiste associée du Festival d’Avignon. Au cinéma, elle a débuté avec Alain Resnais (*Mon oncle d’Amérique*, en 1980), puis a travaillé avec Philippe Garrel, Laetitia Masson ou Arnaud Desplechin.



Edith Scob commence au cinéma avec Georges Franju, dans *Les Yeux sans visage*, *Judex*, *Thérèse Desqueyroux*, tournés durant les années 60. On la voit aussi chez Rivette, Duvivier, Bunüel. Récemment, elle a travaillé avec Pedro Costa, Jean-Paul Rappeneau, Tonie Marshall, Vincent Dietschy et dans quatre films de Raoul Ruiz. Sa carrière au théâtre est aussi dense.



Laetitia Spigarelli, après le Conservatoire, a débuté au cinéma en 2003 dans *Clean* d’Olivier Assayas. Elle a joué dans *Les Amants réguliers* de Philippe Garrel, ainsi que dans *Actrices* de Valéria Bruni-Tedeschi.

MUSIQUE : LE ROCK, DE SCHUBERT À IAN CURTIS



“C’est insupportable, insupportable. . . La musique des anges, voyez-vous, ils se sont ligüés contre moi à dix, à vingt. . . Ils me déchirent le corps. . . Assez, assez!”

Mathias Jüst

Nicolas Klotz a une passion première, qui détermine tout : la musique, qu’il aime sous toutes ses formes, classique, rock, hindoue, new wave, jazz ou même technoïde. Il a ainsi réalisé une série de documentaires sur quelques grands musiciens, devenus ses amis après avoir été des artistes admirés : Pandit Ravi Shankar, Robert Wyatt, James Carter, Brad Mehldau, . . . Il pourrait des heures durant écouter les cris

déchirants de Ian Curtis et les accords de New Order. Puis, en parler, aussi longuement et avec autant d’attention. Dans tous ses films, certains moments sont littéralement offerts à des musiciens ou à des genres. Dans *La Question humaine*, l’occasion lui était donnée de faire la synthèse de ses goûts en déterminant nombre de séquences du film par leur coloration musicale, en animant le corps et l’esprit de ses personnages par la matière sonore elle-même.

Il s’explique sur ce projet :

La Question humaine est un film musical. Quand nous avons commencé à réfléchir au film, j’ai demandé à Robert Wyatt de composer la musique originale. Il était d’accord, mais cela m’a rendu un peu nerveux. Nous nous connaissons, c’est un homme extrêmement amical, d’une gentillesse rare, mais l’immense musicien m’intimide. J’avais peur de ne pas oser lui demander de refaire quelque chose si ça n’allait pas.

Alors, j’ai changé d’idée. Notre fille, Hélène, qui travaillait sur le film, nous a présenté le groupe Syd Matters, dans lequel joue son ami Rémi Alexandre. On a organisé un concert à Montreuil avec Syd Matters et un autre groupe, Los Chicros, et j’ai été emballé, j’ai eu envie de travailler avec eux.

Le leader de Syd Matters, Jonathan, a lu le scénario, a “vécu avec” comme il dit. Une fois le film tourné, il est venu regarder un pré-montage d’une quarantaine de minutes, il s’en est imprégné. Trois jours plus tard, il est revenu avec des sons, des fragments, une chanson pour le générique de début, des boucles, avec lesquels on a expérimenté dans le film. On a fini par louer un studio, cinq jours et cinq nuits, et le groupe Syd Matters ainsi que notre fils, Ulysse Klotz, ont réalisé toute la musique en improvisant sur les images : ils se sont appropriés la langue du film pour la sampler, inventer des boucles sonores à partir des mots qu’ils entendaient. J’ai beaucoup aimé la manière dont ils pouvaient prendre des choses afin d’en faire la matière de leur monde à eux. Ils ont joué en live, dans l’instant, et cela a accompagné le voyage intérieur de Simon. C’est une musique que je vois comme une succession d’états météorologiques, atmosphériques, une sensation physico-chimique qui contamine l’ensemble du film.

Il y a également une part musicale plus documentaire, qui correspond au défoulement nocturne des jeunes cadres, qui dansent, qui s'embrassent, exultent, projetant soudain vers l'extérieur toutes les pulsions jusqu'alors retenues par la norme et la règle. Là, ce sont des morceaux de cold wave, de New Order, les années 80, comme si le fantôme de Ian Curtis, qui visitait déjà La Blessure, revenait hanter le film. Le phénomène des rave nous a toujours fascinés. Une communauté partage l'excès, se détruit pour se purger. Dans ces soirées clandestines, aujourd'hui malheureusement disparues, se jouaient toutes sortes de processus transgressifs. Les jeunes cadres du libéralisme sont parfois les plus radicaux dans l'excès : c'est une récupération pure et dure de la transgression. Il se passe alors quelque chose de violent. Elisabeth a proposé au groupe Los Chicros de chanter lors de la rave sur un texte de Sénèque, Hercule furieux, qui raconte les luttes sanglantes pour le pouvoir où se déchiraient les fils, les frères, les cousins, les oncles, tranchant la tête du souverain pour lui arracher sa couronne.



De son côté, la séquence du chant flamenco, sans qu'on s'en doute forcément en la voyant, fait basculer le film : quand Simon commence à entrer en lui-même. Pour faire ressentir cela, nous avons choisi un artiste, Miguel Poveda, qui lance a capella des chants de travailleurs, de forgerons, avec des effets de voix phénoménaux, des brisures, des cassures, des reprises, des changements de registres. Face à cette voix, il est impossible de ne pas se poser la question : "Quel homme suis-je ?" Il y a enfin le monde musical de Mathias Jüst, sa part secrète. C'est Schubert : l'élégie suprême et le recueillement absolu, mais aussi le fil directeur de l'enquête menée par Simon sur son patron et le Quatuor Farb. Cette musique parle de la mémoire classique et de la manière dont elle peut se transmettre par les pères. Car les pères transmettent deux choses : la violence du meurtre et la culture classique. L'Histoire la plus ancienne traverse cette musique, mais en même temps elle est absolument contemporaine, par sa précision, son romantisme. Comme si le rock pouvait aller de Schubert à Ian Curtis : c'est un état particulier de la parole qui traverse les corps, d'hier à aujourd'hui, en faisant circuler les émotions. L'Histoire se déplace dans le temps, comme les spectres, et c'est la musique qui provoque ici ce genre de traversées des époques et des apparences.



De haut en bas :
Louis Aguetant, chanteur de Fado
Miguel Poveda
Franz Schubert



LA QUESTION HUMAINE, EXTRAITS DU SCÉNARIO



A la fin du film, quand le sous-texte historique perce la langue entrepreneuriale d'aujourd'hui et recouvre peu à peu le verbe de la culture d'entreprise contemporaine, apparaît une note technique issue du système de l'extermination des Juifs, un document connu des historiens de la Shoah, une note rédigée par un ingénieur datée du 5 juin 1942, estampillé "Affaires secrètes de l'Etat". C'est en lisant ce document, au cours d'une nuit d'insomnie et d'errance, que Simon comprend l'absurdité inhumaine qu'était sa vie. Dans ce texte, toute humanité est non seulement éliminée, niée, exterminée, mais soigneusement effacée, les hommes systématiquement remplacés par d'autres mots, ceux précisément de l'administration rigoureuse de l'extermination : l'humanité est devenue "pièces", "chargement", "marchandise". Un seul mot, comme échappé de ce lexique technique vers celui du corps et de ses peurs, tel un lapsus terrible, vient rappeler en fin de texte la nature de cette "marchandise", c'est le mot "cris". Contre cette langue "morte" Simon se révolte.

"Depuis décembre 1941, quatre-vingt-dix-sept mille ont été traités de façon exemplaire par les trois camions en service sans incident majeur. L'explosion qui a eu lieu à Kulmhof doit être considérée comme un cas isolé. C'est dû à une erreur de manipulation.

- 1) *Afin de rendre possible un remplissage rapide en oxyde de carbone tout en évitant la surpression, on percera deux fentes de dix centimètres en haut de la cloison arrière. Ces fentes seront munies de clapets mobiles à charnière en fer blanc.*
- 2) *Le chargement normal des camions est de neuf à dix pièces par mètre carré. Mais les grands camions Saurer ne peuvent être utilisés à une telle capacité. Ce n'est pas une question de surcharge, mais parce que le chargement maximal aurait des répercussions sur la tenue de route du véhicule. Il est donc nécessaire de réduire la surface de chargement d'un mètre. Réduire le nombre de pièces comme on le faisait jusqu'ici ne serait pas une solution, car l'espace vide doit également être rempli d'oxyde de carbone. Les constructeurs de l'engin nous ont dit lors d'une conversation que la réduction de la partie arrière du camion entraînerait un déplacement du poids vers l'avant, avec le risque de surcharger l'axe avant. Mais en réalité, l'équilibre se rétablit involontairement par le fait que la marchandise chargée montre pendant le fonctionnement une tendance naturelle à se bousculer vers la porte arrière et se trouve à la fin de l'opération couchée surtout à cet endroit. Ainsi aucune surcharge du train avant ne se produit.*
- 3) *Le tuyau qui relie l'échappement à la voiture est sujet à la rouille du fait qu'il est rongé de l'intérieur par les liquides qui s'y déversent. Pour éviter cet inconvénient, il convient de disposer des embouts de remplissage.*
- 4) *Pour un nettoyage facile du véhicule, il faut pratiquer au milieu du plancher un trou de vidange bien étanche. Le couvercle du trou de 20 à 30 centimètres sera pourvu d'un siphon couché permettant l'écoulement des liquides fluides pendant le fonctionnement. Les saletés plus épaisses seront évacuées par la grande ouverture au moment du nettoyage. À cet effet, on inclinera légèrement le plancher du véhicule.*
- 5) *On peut supprimer les fenêtres d'observation car on ne s'en sert pratiquement pas. On ferait ainsi une économie importante.*

6) Des grillages en fer doivent recouvrir les lampes assez haut pour qu'il soit impossible de briser les ampoules. La pratique a démontré qu'on pouvait se passer des lampes. Cependant, on a pu observer qu'au moment de la fermeture des portes, provoquant l'obscurité, il se produit toujours une forte poussée du chargement vers la porte. Cela résulte du fait que la marchandise chargée se précipite vers la lumière lorsque l'obscurité survient. Ce qui rend la fermeture des portes difficiles. On a pu observer qu'à cause du caractère inquiétant de l'obscurité, des cris éclatent toujours au moment de la fermeture des portes. Il paraît donc opportun d'allumer l'éclairage avant et pendant les premières minutes du fonctionnement. Cet éclairage est également utile pour le travail de nuit et le nettoyage du véhicule.

La note technique avait été soumise à l'examen et à la décision de l'Obersturmbannführer SS Walter Rauff. Elle était signée à la main : "Sur ordre, Jüst."

Comme un écho direct à cette note technique, la voix de Simon dit un autre texte juste avant le générique final du film, un texte où la mort et l'extermination de masse retrouvent d'un coup leur nature corporelle, humorale, où l'humanité mise à mort se charge enfin de la réalité des cadavres, des bras, des jambes, des mains, des visages fermés à jamais. Puis enfin des prénoms de ces hommes, de ces femmes, de ces enfants exterminés. Seule trace de la langue technique d'origine, le mot "Stücke" (pièce) rythme cette description de terreur comme les traces du cauchemar qu'a traversé Simon. Mais désormais, sur les dernières images du film, avant un long noir terminal, Simon est devenu un visage parmi d'autres visages, visage humain qui écoute la musique jouée par d'autres hommes.

"Les musiciens se sont installés et là, j'ai revu exactement la scène de mon rêve. Arie Neumann est entré le dernier, il tenait son violon du bout des doigts. Il est resté debout, le regard tendu dans ma direction. J'ai vu un homme aller vers la porte et soulever la traverse mais je n'ai pas crié pour l'arrêter. Je vis la masse noire des corps, le monceau de cadavres nus, mous, enchevêtrés, Ladung, Ladegut (chargement), je vis tout un monde de nudité sous l'ampoule grillagée jaunâtre, et qui glissait avec l'inclinaison lente du plancher, laissant apparaître, une main, une jambe, un visage écrasé, une bouche tordue, sanguinolente, des doigts agrippés à un sous-vêtement poisseux, sali par l'urine, le vomis, le sang, la sueur, la bave, Flüssigkeit (liquide).



Ici ressort un pan de dos, la tête et les jambes enfouis sous d'autres corps, là un corps en tient un autre enlacé et tous ces corps, Stücke (pièce), roulant les uns sur les autres, déplaçant le poids de la masse vers la fosse, tous ces cadavres, mais emmêlés, confondus encore, chacun se détachant lentement de la masse avec le déplacement du poids, Gewichtsverlagerung (poids), chacun se défaisant peu à peu de l'étreinte humaine d'asphyxie. Un visage grimaçant, bleui, stuporeux et sous le dicker Schmutz (la merde), des petits êtres au creux des jambes des femmes, des vieillards squelettiques, des fillettes aux yeux cavés, des garçons nus couverts d'ecchymoses, toutes ces créatures, Stücke (pièce), qui portait des noms, Stücke (pièce), Moïse, Moshe, mon frère, Robert, mon père, Armand, Miguel, Amos, Hannah, Samuel, Stücke (pièce), ma mère, mon amour, Stücke (pièce), ma sœur, Simone, Magdalena, Stücke, Stücke, Stücke, (pièce, pièce, pièce) chacun de ces corps émergeant peu à peu de cette immense mer nue pour tomber l'un après l'autre, par paires, par paquets, dans le trou obscur de la mine, Dunkel (l'obscurité), la mer des corps enfouis, engloutis. Fin."

UN FILM HÉRITÉ DES MAÎTRES DE LA PEUR

*L*a *Question humaine* est un film travaillé par d'autres films, anciens, qui ont marqué l'histoire d'un art, et qui eux aussi s'apparentent à une forme de palimpseste : sous les images d'aujourd'hui, il y en a d'autres, d'autrefois, prêtes à resurgir et à parler aux spectateurs contemporains comme aux personnages du film. Ces anciennes images témoignent d'une émotion avec laquelle certains grands



La griffe du passé,
Jacques Tourneur,
1947



La Question Humaine, Nicolas Klotz, 2007

cinéastes savaient si bien jouer : la peur, la terreur, l'effroi. Et si l'on rapproche des plans de *La Question humaine* de certaines séquences de films de Fritz Lang ou de Jacques Tourneur, comme on le propose dans cette double page, les regards, les sentiments, le grain de la peau, et tout simplement une atmosphère, révèlent une communauté de situations et de sensations. Car nous voici, avec *La Question humaine*, *Night of the Demon* (*Rendez-vous avec la peur*) et *Le Testament du docteur Mabuse*, devant trois films de l'inquiétude.

Pour Nicolas Klotz, cette influence est tout à fait consciente : il la revendique et n'a cessé de s'y reporter et d'y penser lors du tournage, comme s'il était hanté par ces fantômes issus des images d'autrefois, portant les apparences des personnages de Lang et de Tourneur, qui ont pu s'installer, s'incruster dans son propre cinéma.

“Le cinéma muet, explique-t-il ainsi, nous travaille de plus en plus. La plupart des cinéastes qui nous inspirent aujourd'hui viennent du muet. J'aime beaucoup Fritz Lang, Jacques Tourneur et John Ford. Contrairement à Hitchcock qui nous renvoie à nos peurs d'enfant de manière solitaire, Lang et Tourneur explorent la peur de façon plus collective, plus politique, plus subversive. C'est une peur dans la société. Alors, on s'est appuyé sur deux séries de films : Le Docteur Mabuse (1922) et Le Testament du docteur Mabuse (1932), de Fritz Lang, et les films fantastiques de série B, comme Circle of Fear (L'Enquête est close, 1951) ou Night of the Demon (Rendez-vous avec la peur, 1957),

de Jacques Tourneur. Ce sont tout à la fois des films très précis, architecturés, et presque des documentaires sur les personnages qu'ils mettent en scène. Cela nous servait pour penser à Simon, qui est lui-même une sorte de caméléon : il prend des formes différentes, il abrite plusieurs personnes, et certaines de ces formes et de ces personnes viennent du cinéma qui nous influence. Simon ouvre une porte en lui et, tout à coup, ça lui saute à la figure, des pans d'histoire du cinéma le prennent à la gorge, avec lesquels il va devoir vivre. Cela, Lang et Tourneur nous le donnaient : ce sont des cinéastes de la peur, leurs personnages sont sur des seuils,

comme face à des portes qui font passer vers d'autres univers.” La peur c'est cela : être devant une porte, hésiter car on ne sait pas ce qu'il y a derrière, et décider quand même de l'ouvrir. Franchir le seuil, alors, c'est pénétrer dans un autre univers. Et bien souvent, ce que l'on y découvre est une chose effroyable. Mais qu'il faut affronter pour se connaître et se changer soi-même.

C'est la position et l'attitude constante de Simon dans *La Question humaine* : il ouvre des portes successives, franchit des seuils qui se suivent en enfilade, parcourt des couloirs sombres où sont tapis des terreurs et de l'effroi. Mais ce qu'il affronte et découvre, en se faisant violence, en s'en rendant malade, est que ces terreurs et ces choses effroyables sont à lui, appartiennent à sa vie, à son mental, à sa manière de parler et de travailler. Et qu'il pourra peut-être s'en débarrasser et s'en défaire en se posant *“La Question humaine”*. Pour redevenir un être fait d'humanité.

C'est ce que disent les derniers plans du film, sur les visages d'hommes, de femmes, d'enfants. Cette ultime présence, ces visages de l'espoir qui forment une communauté retrouvée, reviennent également du cinéma. Il s'agit de John Ford, grand cinéaste classique américain de la parole et des visages humains. *“La fin du film bascule vers autre chose, explique Nicolas Klotz. On sort de la peur, quelque chose se répare du côté de la communauté, et nous avons besoin de la référence à John Ford pour montrer cela.”*



Le Docteur Mabuse, Fritz Lang, 1922



La Question Humaine, Nicolas Klotz, 2007



Vaudou, Jacques Tourneur, 1943



La Question Humaine, Nicolas Klotz, 2007



Le Docteur Mabuse, Fritz Lang, 1922



La Question Humaine, Nicolas Klotz, 2007

CINÉMA ET HISTOIRE

“La forme est une chose radicale. C’est à ce moment qu’on fait vraiment du cinéma, qu’on prend un risque. Et qu’on pose avec des images des questions d’Histoire. Pour ce film, il fallait aller formellement vers la simplicité, vers une certaine fixité des plans, et une rigoureuse alternance champ/contre-champ. Jusqu’aux fissures, qui apparaissent soudain dans le film, lors de la longue séquence centrale de chant a capella par exemple, qui dure huit minutes, ou ces plans caméra à l’épaule par où s’engouffre du réel, quand le documentaire surgit dans la fiction, et encore ces images fétichistes sur des fragments de corps, une nuque, une main, un bout de visage. Ce sont des moments qui viennent soudain rayer la fiction, par sentiment de réalité, et qui montrent que, chez Simon, le travail de contamination, de dérèglement, est à l’œuvre. C’est alors que l’Histoire entre en lui, pénètre dans le film. Non pas comme une thèse ou une explication, mais comme une forme de cinéma elle-même. Tout passe par la parole et la mise en scène. On est dans un univers qui oscille entre le réalisme et le fantastique, le quotidien et l’artifice, l’entreprise du jour et les transes de la nuit. Et dans ces interstices, ces failles, s’engouffre l’idée de l’Histoire”

Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval

Dans *La Question humaine*, un autre film, composé comme un sous-texte, vient peu à peu déranger le spectateur qui semblait installé dans un “film d’entreprise”, comme il s’en est tourné quelques-uns ces dernières années, des films critiques sur le système de l’entreprise capitaliste moderne (*Ressources humaines* de Laurent Cantet, *Violence des échanges en milieu tempéré* de Jean-Marc Moutout, *Sauf le respect que je vous dois* de Fabienne Godet). Cette impressionnante angoisse perce peu à peu la surface du film, à mesure que les habitudes de notre société libérale avancée se lézardent et que ses rouages d’entreprise se grippent. Travailler dans une grande entreprise internationale, licencier la piétaille du personnel, vivre en jeune

fut-il pas un produit de la civilisation industrielle et une matrice de cette même modernité industrielle ?

Comment montrer dans un film ce rapport entre violence et civilisation industrielle, cette affinité surprenante entre le nazisme, son entreprise d’élimination, et les codes du capitalisme moderne ?

La question est terrible autant qu’humaine (humaine parce que terrible), mais la manière dont y répondent Nicolas Klotz avec ses plans, Elisabeth Perceval avec ses mots, Mathieu Amalric avec ses tourments, et toute la mécanique du film, implacable puis comme atteinte d’un virus, est une forme de leçon de cinéma et d’Histoire, dans

cadre qui en veut, prêt à tout pour réussir, n’est-ce pas, finalement, une nouvelle incarnation, policée, huilée, fluide, négociée, de la logique à l’œuvre il y a plus de soixante ans dans le système administratif de sélection et d’élimination nazi ?

Cela reprend une idée avancée par les théoriciens de l’école de Francfort après la guerre : le nazisme, alliant rationalisation et domination, perfectionnement technico-administratif et coercition, gain maximal en productivité dans la tâche même de l’élimination des autres, ne

le même temps. Quand l’Histoire s’empare peu à peu de Simon, quand il commence à comprendre la langue de l’élimination, celle qui lui revient, insidieusement, par en dessous, depuis la guerre, alors il ne peut que se poser des questions et reformuler en terme historique sa fonction dans le système libéral en général et dans sa propre direction des ressources humaines en particulier : suis-je un fasciste d’aujourd’hui, quand mon travail consiste à éliminer, à dégraisser, à liquider, à transformer l’autre en déchet de la société ? Désormais, l’humain devient éliminable, doit être éliminé dans sa diversité, ses humeurs, ses organes, ses désordres, ses minorités, pour que le capitalisme libéral fonctionne mieux, plus vite, plus efficacement.

L’“autre”, qui est-il ? Celui qui freine la machine, qui est un obstacle à la bonne circulation des capitaux, qui est inefficace. Tout ce qui est périssable et marginal en lui peut être ôté et mis de côté. Simon s’interroge quand l’Histoire s’infiltré progressivement dans son cerveau. Il n’est certes pas un salaud : il participe à licencier sans remous et pour le bien de l’entreprise. C’est un jeune rouage d’une machine à éliminer qu’il ne voit pas, et surtout ne se formule pas comme cela : il élimine les autres avec innocence, sans perversité, avec bonne conscience professionnelle, du moins sans se formuler explicitement qu’il est en charge de cette tâche. En bon professionnel de la psychologie d’entreprise, Simon est toujours prêt à rechercher et appliquer des solutions “rationnelles” dans un pur esprit de rentabilité, sans céder à la sentimentalité mais pour le bien de tous, “avec humanité” comme il est écrit dans les circulaires administratives à défaut de se poser la question humaine.

8813

Tout cela se perturbe quand Simon prend conscience qu'il abrite deux hommes en lui, dans son corps de jeune cadre aux normes : un tueur professionnel qu'il ignorait, technicien de l'élimination, et un humain qui reprend progressivement le dessus, quand tout se dérègle, quand il s'historicise, se sentimentalise, quand il tombe malade, en fait. Malade de l'Histoire. Car, à un moment, la question humaine lui pose problème, et il s'en trouve mal. Voici donc un film passionnant parce que l'Histoire, dans son principal traumatisme, y revient et s'y incruste. Pour montrer ce processus de dérèglement, il fallait partir du contemporain, de la société libérale d'aujourd'hui. Filmer les rituels de l'époque, les inscrire sur pellicule à travers leurs rythmes, leurs espaces, leurs apparences. Et que l'autre temps, l'autre texte, historique, tout ce qui revient du passé, n'apparaissent que peu à peu dans le film, comme des agents de perturbation, de contamination. Laisser à Simon le temps d'être prêt à accueillir l'Histoire, le sous-texte qui lui permet de relire avec cette clé historique le sens de ses actions au présent. *La Question humaine*, comme tout grand film historique, agit ainsi comme un collage temporel, comme la rencontre inattendue, presque secrète, de deux époques. Le cinéma, dans sa définition technique et esthétique, est un montage d'images. Il peut aussi être un montage des temps. Le personnage de Simon, à partir d'un certain moment, celui de l'irruption progressive de l'Histoire, entre en lui-même, dans sa faille : il est prêt à comprendre ses actes dans la société contemporaine à partir d'un document qui lui arrive du passé, via une lettre anonyme adressée à Mathias Jüst, la note technique de juin 1942 expliquant comment éliminer efficacement des dizaines de milliers de personnes en les gasant dans des camions.

Le film de Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval pose une question d'Histoire à partir de sa forme cinématographique elle-même : comment faire sortir la temporalité de ses gonds ? C'est pour cela que tout passe par le cinéma et notamment par les deux figures de style largement et rigou-

reusement adoptées par *La Question humaine* : le montage des époques, nous l'avons dit, et le champ/ contre-champ, ce procédé où l'on fait alterner des plans d'orientations opposées. Le présent et l'Histoire sont comme le champ et le contre-champ du film. La note technique de 1942 apparaît comme le contre-champ du plan de restructuration auquel vient de participer Simon dans son entreprise, réduisant de moitié le personnel employé, "avec beaucoup d'efficacité et de savoir-faire" – il en reçoit les félicitations de son patron. Voir cela, comprendre cela, revient précisément à se poser "la question humaine", au sens où Robert Antelme ou Alain Resnais la posaient après la guerre en faisant le récit des processus de l'extermination, dans *L'Espèce humaine* pour le premier, dans *Nuit et Brouillard* pour le second. Et quand Simon se pose cette question cela passe, quasi littéralement, par une "mise à la question" de son propre corps, de son propre cerveau, c'est-à-dire une forme de torture : il souffre, en devient malade, et finit par s'avouer sa faute à lui-même.

Il ne s'agit pas de dire ici que le nazisme et le capitalisme sont la même chose, que vivre dans une entreprise performante aujourd'hui et survivre dans un camp de concentration autrefois c'est identique, qu'être licencié au bout de quelques années de travail et être gazé en arrivant dans un camp d'extermination peut être comparé. Non, l'extermination comme fondement du nazisme propose une forme de l'Histoire irréductible, non comparable, qui ne peut ni être relativisée par l'analogie ni être niée par l'oubli ou une quelconque contre-vérité historique. Et se doit d'être absolument condamnée. *La Question humaine* est, au contraire, un film sur l'extermination mais dont les effets sont filmés dans le monde d'aujourd'hui. C'est cette porosité des temps historiques qui intéresse Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, pas la comparaison terme à terme des époques et des systèmes, impossible et falsificatrice.

Car la Shoah a révélé une modernité de la société industrielle, comme si elle portait une lumière fossile qui éclaire notre humanité contemporaine confrontée au monde de l'entreprise. L'extermination a été organisée, planifiée, par l'administration nazie comme une industrie de masse, performante, bureaucratique, systématique.



C'est sa définition historique même. Et ce système industriel, non dans ses objectifs évidemment, mais dans son identité de système, est encore celui dans lequel nous vivons, il détermine le fonctionnement de l'économie libérale. Il n'a cessé de se perfectionner. Alors, il ne s'agit pas d'expliquer le contemporain par la Shoah, mais de percevoir des résurgences, des projections, qui peuvent générer le contemporain selon des formes très singulières qui ne sont plus celles du monde des années 40 mais qui nous reposent encore et toujours la question de notre propre humanité. La Shoah est une matière fossile qui informe aussi sur notre monde contemporain.

LETTRES POUR UN DÉBAT

« **N**e risquez-vous pas de banaliser le nazisme ? », c'est la question qu'ont posée certains spectateurs, notamment lors du festival de Cannes 2007, après avoir vu *La Question humaine*, présenté dans la sélection de la Quinzaine des réalisateurs. Un jeune critique, par exemple, s'est interrogé lors de la conférence de presse du film : « Si je trouve la première partie de *La Question humaine* admirable dans sa rigueur

formelle, dans sa vision saisissante de l'entreprise (l'unification des corps, la mécanisation du quotidien), je pense que les allusions au nazisme et à l'extermination des Juifs dans la deuxième partie sont inadmissibles. Ces comparaisons sont très dangereuses. Pour moi, le capitalisme n'est pas le nazisme et en les mettant ainsi en relation, on passe à côté de ce qu'est réellement le capitalisme et, pire encore, on risque de banaliser le nazisme. » Il y a un débat sur *La Question humaine*, cela fait partie du film et de sa vision.

LETTRE 1 "C'EST L'AVEUGLEMENT FACE AU MONDE QUI ME SEMBLE DANGEREUX, PAS LE FILM"

“Arriverons-nous encore à témoigner de quoi que ce soit ? Cette solitude, cette impuissance que nous pouvons ressentir face au monde, nous renvoie en permanence à la vacuité, à la vanité que représente un film. Chaque fois que nous nous retrouvons à la naissance d'un projet - d'un sujet de cinéma - nous devons passer par dessus notre envie de vomir ou de hurler qui est liée à l'Histoire, à ce qui se passe chaque jour, en ce moment. Parce qu'en ce moment, il y a en France et en Europe cette montée de l'extrémisme, mais aussi les bruits que l'on entend des guerres – ceux des armes mais aussi ceux des grands marchés financiers –, et qui nous arrivent comme une espèce de bavardages mutiques qui finit par nous plonger dans une indifférence, un silence qui est là pour ne plus rien dire de la réalité du monde. C'est justement là qu'il faut s'accrocher, qu'il faut être le plus vigilant, quant à son courage et à sa liberté de fouiller, de creuser, comme des artisans, pour extraire de ce vacarme frénétique, ce qui est caché et peut-être rendre quelque chose de visible, d'audible, et qui ne peut se faire qu'en s'adossant à l'Histoire.

Dans la deuxième partie du film, il n'est pas fait “allusions au nazisme”. Il y a l'arrivée d'un document réel, son surgissement dans le récit, comme sorti de l'ombre. Il est daté de 1942, écrit par des ingénieurs, ce document est lu dans sa totalité. C'est l'ancien - Jüst - qui le transmet au "fils", Simon, en lui demandant d'en faire ce qu'il peut, ce qu'il

*veut - lui qui n'a rien pu faire d'autre avec cette histoire que de s'en débarrasser. Pourquoi réduire la présence de ce document (qui contamine et fait “délirer” la suite du film, comme elle a fait délirer l'époque) à une “allusion” au nazisme ? Dans le film, il est effectivement fait un rapport de proximité et je répète, absolument pas d'identité (ou de “comparaisons”), avec d'autres formes de technologies modernes qui s'appliquent au contrôle de l'humain et à sa destruction aujourd'hui. Qu'on dise que “cela est très dangereux, que cela risque de banaliser le nazisme”, j'entends-là un discours d'actualité mais en aucune manière un débat ou une analyse sur *La Question humaine*; un discours que l'on pourrait appliquer à toute autre forme artistique. Un discours, oui, pas une pensée, pas un débat qui porterait à la connaissance - dans le sens connaître, “naître avec”, c'est être avec. Un discours dangereux par sa rigidité, un discours qui étouffe, qui condamne, grâce auquel l'on peut dire que ce film n'aurait pas dû exister, qu'il est dangereux, et peut même “banaliser le nazisme”, ... La violence et le ridicule de ce procès sont terribles.*

Et tout cela ne parle pas de cinéma, celui qui lie esthétique et politique, rythmes cinématographiques, histoire des hommes et du monde, celui qui tente de parler du contemporain.

Cela se raccroche à un discours que je connais par cœur, celui d'une certaine bonne conscience bien pensante française qui refuse de voir et d'entendre, de prendre position face à la

monstruosité du monde qui se déchaîne sous nos yeux. Ce discours s'appliquerait, comme je le disais, à toutes autres formes, théâtrales, littéraires..., qui tenteraient de parler du contemporain, et de l'Histoire scandée par une succession de secousses, de chocs, de césures historiques, dans lesquels sous l'apparence du discontinu s'établit le continuum, c'est-à-dire la répétition “banalisante” de ces catastrophes.

*C'est cet aveuglement, cette surdité, face au monde qui me semblent dangereux, pas le film. Dans les quelques projections publiques que nous avons faits, *La Question humaine* soulève chez les spectateurs des réactions, des questionnements, des désirs, bien plus vivants que la condamnation que vous en faites. Quatre vingts lycéens de 15 à 17 ans, à l'écoute de la note technique de 1942, nous ont dit avoir découvert, réalisé, que la Shoah n'était pas l'affaire d'un monstre ou d'un groupe de monstres, mais d'hommes intelligents, de penseurs, d'ingénieurs, d'hommes ordinaires, de bons époux, de parents aimants. Et que pour peu que les circonstances s'y prêtent tous ces hommes ordinaires ont pu participer à de tels crimes.*

Il est important de rester dans le débat qui ouvre et porte à la connaissance, et non pas dans le discours qui enferme dans des procès. Surtout quand nous défendons les mêmes valeurs.”

Elisabeth Perceval

Il ne faut pas l'éluder ni en mésestimer la portée. C'est aussi une des raisons pour laquelle Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval ont réalisé ce film. Car ce débat d'opinions rejoint une série de questions très actuelles sur la représentation, possible ou impossible, de la Shoah, sur ses résonances dans la société contemporaine, sa "présence fossile" comme dit le cinéaste. La mémoire directe des témoins de l'extermination des Juifs est en train de passer, mais la mémoire collective de sociétés qui réfléchissent aux conditions de

possibilité du régime nazi qui a mis en place ce système d'élimination n'a jamais été aussi présente. C'est pourquoi Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval ont tenu à répondre précisément à cette question-là, "Ne risquez-vous pas de banaliser le nazisme ?", en deux lettres qui justifient leur démarche et présentent leur point de vue sur l'Histoire et ses résurgences. Pour eux, il s'agit de répondre par le cinéma, par la représentation de l'Histoire, à ces questions graves qui entourent *La Question humaine*.

LETTRE 2 "CE QUI EST À L'ŒUVRE AUJOURD'HUI EST LE FRUIT DU PASSÉ"

"Le problème n'est pas d'enfermer La Question humaine dans un débat existant sur la "banalisation du nazisme" dont nous connaissons tous parfaitement les contours et les limites, mais d'ouvrir, de soulever la chape de plomb qui nous empêche de voir dans quel monde nous vivons. Si le cinéma sert encore à quelque chose aujourd'hui, c'est précisément à cela. Le film n'identifie pas le capitalisme au nazisme, cela serait obscène et ridicule. Pourquoi passer cinq années à nous battre comme des fous pour faire un film qui dirait cela ? La Question humaine ne tient pas un discours sur le capitalisme et le nazisme : c'est un film de cinéma qui fait travailler le cinéma, avec les moyens propres du cinéma, pour tenter de représenter, DE REPRÉSENTER C'EST IMPORTANT, les effets de la Shoah dans le contemporain. Dans le capitalisme, comme dans la sensibilité, la perception du monde, des corps... Car, il est absolument indéniable que cette catastrophe majeure a ouvert de très larges possibilités techniques dans le contrôle et la gestion de l'humain à travers le monde. A aucun moment le film ne cherche à mettre sur le même plan la détection des clandestins africains dans les camions français aujourd'hui et l'extermination des Juifs dans les camions à gaz. Cela serait tout à fait stupide.

Ce qui travaille le film est la gestion technique de l'humain, la gestion de l'humain par la technique. Une réalité historique dont nous tous, "l'espèce humaine", sommes aujourd'hui de plus en plus l'otage. Ce film n'est pas un discours, c'est un film hanté par l'Histoire, un film qui "délire" dans le sens où Deleuze dit que "les hommes ne délirent pas leurs papas et leurs mamans, ils délirent le monde : l'histoire, la géographie, les peuples, les races, les fleuves, les corps...". Autre citation intéressante de Deleuze dans Pourparlers, "Dans la société de contrôle, l'entreprise a remplacé l'usine, l'entreprise est une âme, un gaz." Le cinéma n'a de sens pour moi que s'il se confronte au monde d'aujourd'hui. Mais qu'est-ce que le monde d'aujourd'hui ? Où sont ses frontières ? Nous venons du passé et sommes hantés par lui, tout autant que par le futur. Le discours sur le danger du film parle de tout autre chose et me renvoie surtout à la peur. Peur de quoi ? Que la Shoah soit un jour banalisée. Absurde !!! Tant que cette peur domine la pensée, on dresse des murs, des murs, des murs, et on ne voit plus le monde réel. Ce qui est à l'œuvre aujourd'hui est le fruit du passé, nous vient du passé. Personne ne peut honnêtement méconnaître

que le présent serait sorti de l'Histoire. Et dans notre récente Histoire, les totalitarismes occupent une place immense.

Le capitalisme n'est pas un gros mot, et il faut en effet critiquer ses dérives, ses meurtres quotidiens, son laboratoire de survie, ses guerres contre une immense partie de l'humanité. Mais je pense qu'il est en train de devenir également un totalitarisme - à l'échelle mondiale, et non plus seulement d'un continent ou d'un pays. Je suis très travaillé par la question que Pasolini pose dans Lettres Luthériennes. Il se demande quelle est cette "faute" dans la tragédie grecque que les pères ont commis et pour laquelle les fils doivent "payer" de génération en génération. Sa réponse est claire. Cette faute, c'est d'avoir permis l'avènement du fascisme. Il voit cela déjà dans la tragédie grecque... L'Histoire, comme les spectres, peut sortir de ses gonds et les temps aller vers l'avant ou vers l'arrière. Ce n'est pas là un tabou. Et cette question est trop grave et notre époque trop aveugle, amnésique, lobotomisée par ce capitalisme dominant, pour nous endormir."

Nicolas Klotz

BIBLIOGRAPHIE ET RÉFÉRENCES

“On peut considérer Paria, La Blessure, La Question humaine comme une trilogie “adaptée” de nos lectures de philosophes contemporains. Le cinéma, c’est donner un corps à ce texte philosophique, trouver une forme pour le montrer. C’est une position fondamentale pour nous : les philosophes d’aujourd’hui peuvent inspirer du cinéma. Ces gens nous décomposent car ils habitent dans le langage : ils cherchent à traduire la pensée par une langue. Ils travaillent sur le contemporain, ses dérèglements, et sont obligés d’inventer une langue et des idées qui parlent de notre temps, avec sa complexité et son héritage idéologique, historique. C’est la force présente de la philosophie, que nous prenons tel un texte poétique, un texte qui nous inspire. Le cinéma ne peut pas faire l’économie de cette langue, car sinon, comme la plupart des médias contemporains, il finira englouti dans le naturalisme et la facilité. Il s’agit plutôt d’inventer un véritable langage pour dire la crise contemporaine. Cette modernité-là est à la fois une forme esthétique, une question philosophique et un fait de poésie, donc c’est du cinéma. Et nous ne devons pas démissionner, car le naturalisme est la paresse de la forme.”

Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval

Si Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval ont beaucoup lu pour préparer *La Question humaine*, raison de plus pour proposer une bibliographie-filmographie commentée de leurs principales références.

D’abord, le livre central, point de départ du film :

– François Emmanuel, *La Question humaine*, Stock, 2000, court récit de 105 pages adapté au cinéma par Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval.

Quelques interrogations sur la langue que parlent les hommes en société et sa nature révélatrice :

– Victor Klemperer, *LTI, la langue du III^e Reich* (Albin Michel, 1996) et *Mes Soldats de papier* (éd. du Seuil, 2000), deux livres très importants écrits par un intellectuel allemand du moment sur le quotidien de l’Allemagne des années 30, sur cette façon dont un pays a glissé d’une vie banale vers le nazisme et l’idéologie de l’extermination. Le premier, *LTI, la langue du III^e Reich*, montre comment le totalitarisme a pris peu à peu ancrage dans les mots et dans la langue. Le second, journal tenu de 1933 à 1941, illustre cette intrusion du nazisme dans l’apparence des choses les plus communes, et souligne la banalité du mal.

– Eric Hazan, *LQR : la propagande du quotidien* (Raisons d’agir éd., 2006), une forme d’“actualisation” de l’analyse de Klemperer qui, comme l’indique son titre

(la “langue de la Ve République”), est ici adaptée au monde libéral d’aujourd’hui et au langage qu’il produit.

Ensuite, le livre et le film, tous les deux essentiels, qui ont révélé le caractère inhumain, irréductible et incomparable de la Shoah :

– Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d’Europe*, publié en 1959, sans cesse repris, augmenté, précisé, jusqu’à son édition définitive, sortie en France chez Gallimard en 3 volumes de 2400 pages en 2006. Somme indépassable sur l’élimination de plus de 6 millions de Juifs par les nazis, processus d’anéantissement qui s’est étendu de 1933 à 1945, ce travail méthodique démonte, en historien, le système bureaucratique mis en place par l’administration allemande de l’extermination.

– Claude Lanzmann, *Shoah*, film de plus de 9 heures sorti en 1985, fondé sur de très nombreux témoignages. “L’un des films les plus importants de ces 50 dernières années, dit Nicolas Klotz, une œuvre majeure et fondatrice, tant sur le plan du cinéma que sur celui de l’Histoire et de sa représentation.”

Grâce à certains livres, la Shoah n’est pas enfermée dans un monument, et sa connaissance diffuse une lumière fossile vers notre temps :

– Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (éd. de Minuit, 2003), livre fondamental à propos des très rares photo-

graphies retrouvées de l’extermination des Juifs.

– Giorgio Agamben et ses trois volumes : *Homo Sacer : Le Pouvoir souverain et la vie nue* (éd. du Seuil, 1997), *Etat d’exception* (éd. du Seuil, 2003), *Ce qui reste d’Auschwitz* (Rivages, 1999), qui replacent l’extermination au centre de l’Histoire et de la pensée du XX^e siècle.

– Alain Brossat, *L’Epreuve du désastre : le XX^e siècle et les camps* (Albin Michel, 1996), pour qui la Shoah ne doit pas arrêter l’Histoire, mais au contraire permet de la repenser.

– Philippe Lacoue-Labarthe, *La Fiction du politique* (éd. Christian Bourgois, 1988), qui montre que l’extermination est la question occidentale par excellence, celle de son identité profonde et refoulée.

– Zygmunt Bauman, *Modernité et holocauste* (La Fabrique, 2002), sur ce que la Shoah a révélé, et continue de révéler, du monde contemporain et de l’économie libérale.

Deux livres qui ne quittent guère la table de travail des cinéastes :

– Jean-Luc Nancy, *L’Intrus* (Galilée, 2000), sur l’étranger qui est en nous, ce qui nous concerne tous.

– Jacques Derrida, *Spectres de Marx* (Galilée, 1993), texte hanté par ce qui revient du passé ou ce qui nous vient du futur, selon l’expression d’Hamlet, “Time is Out of Joint” : dans quels sens vont les spectres, comment le temps sort de ses gonds ?

Quelques films en écho à *La Question humaine* :

Sur le monde de l’entreprise contemporain :
– *Ressources humaines* de Laurent Cantet (1999)

– *Violence des échanges en milieu tempéré* de Jean-Marc Moutout (2003)

– *Sauf le respect que je vous dois* de Fabienne Godet (2005)

– *J’ai (très) mal au travail* de Jean-Michel Carré (2006)

Sur Klemperer et la question de la langue :
– *La langue ne ment pas*, documentaire de Stan Neumann (2003)

Sur la peur et ses effets au cinéma :
– *Le Testament du docteur Mabuse* de Fritz Lang (1932)

– *Night of the Demon (Rendez-vous avec la peur)* de Jacques Tourneur (1957)

Un document sur le tournage du film :
– *Les Amants cinéma* de Hélène Klotz (2007)

Enfin, une petite sélection sur le sujet central de *La Question humaine*, les rapport du cinéma et de l’Histoire :

– Antoine de Baecque, *Cinéma et Histoire*, éd. des Cahiers du cinéma, coll. “Les petits Cahiers”, 2007.

– Antoine de Baecque, Christian Delage (s. d.), *De l’histoire au cinéma*, éd. Complexe, 1998.

– Jean-Loup Bourget, *L’histoire au cinéma : le passé retrouvé*, Gallimard, coll. “Découvertes”, 1992.

– Jean-Louis Comolli, Jacques Rancière (s. d.), *Arrêt sur histoire*, éd. du Pompidou, 1997.

– Serge Daney, *Persévérance*, POL, 1994.
– Christian Delage, Vincent Guigueno,

L’Historien et le film, Gallimard, coll. Folio, 2004.

– Arlette Farge, “Le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle”, *Cahiers du cinéma*, n^o spécial “Le siècle du cinéma”, novembre 2000.

– Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, éd. Denoël/Gonthier, Paris, 1977 (réed. en poche chez Folio/Gallimard, 1993).

– Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard, 1999, 4 vol. (réed. en un seul volume, 2006).

– Siegfried Kracauer, *L’Histoire. Des avant-dernières choses*, Stock, 2006.

– Sylvie Lindeperg, *Nuit et brouillard, un film dans l’histoire*, éd. Odile Jacob, 2007.

– Jacques Rancière, “L’historicité du cinéma”, texte publié dans *De l’histoire au cinéma*, éd. Complexe, 1998, pp. 45-60.

– Alain Resnais, “Les photos jaunies ne m’émouvent pas...”, *Cahiers du cinéma*, numéro spécial “Le siècle du cinéma”, novembre 2000.

– Shlomo Sand, *Le XX^e siècle à l’écran*, Seuil, Paris, 2004.

Reuves :

– *Cahiers du cinéma*, n^o spécial “Le siècle du cinéma”, novembre 2000.

– *Revue d’Histoire moderne et contemporaine*, “Pour une histoire cinématographique de la France”, 4, 2004.

– *Vertigo*, “Le Cinéma face à l’Histoire”, n^o 16, 1997.

– *Vingtième Siècle*, revue d’histoire, avril-juin 1995, n^o spécial “Cinéma, le temps de l’histoire”.



LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA EN ÎLE-DE-FRANCE

Les dossiers pédagogiques et les fiches élèves de l'opération *Lycéens et Apprentis au cinéma en Ile-de-France* sont édités par l'ACRIF et les CIP, avec le soutien du Conseil régional d'Île-de-France et de la DRAC d'Île-de-France.

DIRECTION DE LA PUBLICATION

Françoise Béverini et Héléne Jimenez

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Antoine de Baecque, essayiste, historien et critique de cinéma

GRAPHISME

Nathalie Wolff

CRÉDITS PHOTOS

Max Hureau - Sophie Dulac Distribution - Michel Zana

IMPRIMERIE

Iris Impression

©ACRIF-CIP - septembre 2007

ACRIF - ASSOCIATION DES CINÉMAS DE RECHERCHE D'ÎLE-DE-FRANCE

57, rue de Châteaudun · 75009 Paris
Tél 01 48 78 14 18 · Fax 01 48 78 25 35
contact@acrif.org · www.acrif.org

CIP - CINÉMAS INDÉPENDANTS PARISIENS

135, rue Saint-Martin · 75004 Paris
Tél 01 44 61 85 50 · Fax 01 42 71 12 19
contact@cinep.org · www.cinep.org

Ce dossier pédagogique est téléchargeable sur les sites www.acrif.org et www.cinep.org



et avec le concours des Rectorats de Créteil, Paris, Versailles et les salles de cinéma participant à l'opération.