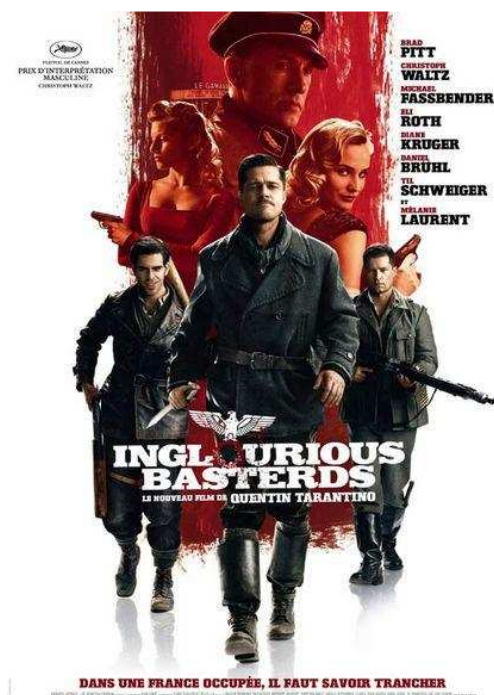


# A propos d' *Inglorious basterds* de Quentin Tarentino et de *L'armée du crime*, de Robert Guediguian.

---



Voilà une belle illustration, mise en œuvre même, de l'universalité du langage derrière la diversité des langues. La première scène nous met tout de suite dans le bain : la langue sert à tromper et en l'occurrence à empêcher que les juifs cachés dans la cave comprennent qu'ils sont repérés : le colonel allemand, Dana, qui s'exprimait en français avec le paysan français qui cachait les juifs, se met à parler anglais. Par la suite nous aurons l'inénarrable plaisir de voir Brad Pitt s'exprimer dans un italien approximatif mâtiné d'un fort accent américain, au même colonel qui parle, lui, un parfait italien. Inutile de préciser que, cette fois, il aura été repéré, malgré sa mauvaise tentative de dissimulation. Alors, l'aisance universelle dans les langues est du côté du nazi ? Et ça lui permet de dominer toutes les situations ?

Pas si vite ! Il est un langage que les nazis maîtrisent mal et c'est le langage cinématographique. Ils ont chassés d'Allemagne nombre de réalisateurs talentueux qui sont allés se réfugier aux Etats Unis, notamment Pabst, plusieurs fois explicitement cité. La pauvreté du cinéma de propagande nazi est largement ridiculisée par Tarentino, tandis qu'il montre sa formidable aisance. Le cinéma, c'est-à-dire le langage cinématographique, peut changer l'Histoire ! Son mode, c'est de raconter des histoires, et alors ? Ceci confirme que, quel que soit son engagement, tout langage ment. Si nous le savons, si le réalisateur nous donne suffisamment d'indices, ce n'est plus de la propagande, c'est du grand art.

Ainsi Tarentino fait-il tourner toute la deuxième partie de son film autour du cinéma de quartier que possède la jeune juive rescapée du massacre de sa famille par le colonel Dana. Sans vous raconter toutes les péripéties, car ce serait dommage, cela aboutit à réunir tout le Gotha nazis, y compris Hitler lui-même, dans ce cinéma pour la première d'un film de propagande. Le but de la jeune juive est clair : se venger en mettant le feu au cinéma et en empêchant les dignitaires nazis de sortir. Ainsi, à leur tour, ils seront gazés et brûlés. D'une manière très générale, ça a à voir avec notre image : cet autre dans le miroir, je ne le reconnais pas comme mon image. C'est le fameux : « c'est pas moi, c'est l'autre », auquel on attribue toutes les tares qu'on accepte pas de reconnaître en soi. C'est donc aussi l'inconscient, dont Lacan dit qu'il est le discours de l'Autre.

Ils seront victime de leur propre engagement dans le langage, dans lequel ils ont inversés la proposition : le langage est le meurtre de la chose. Ils l'ont prise au pied de la lettre en massacrant ce qui leur fait peur, ce qui n'est pas comme eux, ce qui ne parle pas la même langue qu'eux. Ils ont pris les mots pour des choses, comme dans la psychose. Où l'on voit que la psychose c'est bien le même langage, la même structure, mais prise dans une modalité inverse.

La psychose envoie le sujet tuer réellement l'autre, sous cette forme non reconnue de Chose. Dans un rêve, si je tue mon père, je le tue réellement, ce n'est pas du pipeau. Il m'est arrivé, autrefois, de me réveiller d'un cauchemar avec cette certitude : j'avais tué mon père, j'avais couché avec ma mère et cette horreur indicible était incontournable, on ne pouvait pas revenir dessus, on ne pouvait pas dire que ce n'était pas arrivé. Ça durait bien 5 minutes et puis je reprenais mes esprits, ah non ce n'était qu'un cauchemar. Eh bien, chez certains, le cauchemar dure toute la journée, et parfois de grands moments de la vie et se caractérise bien souvent par ce type de certitude.

Là oui, je parle de psychose : d'abord en la reconnaissant chez moi, pour ensuite le retrouver chez d'autres. Ce n'est donc pas un critère discriminatoire qui rentrerait dans le : « c'est pas moi c'est l'autre » exposé plus haut, qui confine au racisme ordinaire et qui fait fureur dans les Hôpitaux psychiatriques et les écoles de psychanalyse (sauf exceptions individuelles ici et là).

Dans la formule de Hegel, reprise par Lacan, c'est le symbolique qui opère ce « meurtre » qui est tout aussi symbolique que le sacrifice d'Isaac ou l'assassinat du Christ perpétré tous les dimanches à la messe. Ce qu'on ne comprend pas, Dieu en l'occurrence, on le mange sous une forme symbolique. On modifie l'Histoire pour la rendre plus conforme à nos idéaux, on réécrit une histoire, la Bible, les Evangiles, le Coran, qui viennent à la place de l'Histoire.

Tarentino ne comprend pas le nazisme, moi non plus. Qui peut le comprendre ? C'est incompréhensible. Sauf à le décortiquer comme je viens de le faire, en inversion psychotique de la formule définissant le langage.

Nous savons très bien que le cinéma n'a pas renversé le régime nazi, que Hitler n'est pas mort dans un cinéma parisien et pourtant ce n'est pas si loin que ça de la réalité. Il fallait, pour le vaincre, des gens ayant un autre engagement dans le langage, mais capable aussi de reprendre cette inversion en lui renvoyant sa propre violence. C'est le thème explicite des *Inglorious Basterds*, un commando composé

de juifs dont la famille a été décimée et qui veulent se venger en renvoyant aux nazis leur propre méprise dans le langage. Ainsi, puisqu'ils ont fabriqués du juif en contraignant des populations entières au port de l'étoile jaune, les nazis survivants aux exploits du commando seront marqués au front d'une croix gammée tracée au couteau dans la chair.



Où l'on voit que, des deux côtés, il s'agit bien de la même tentative de trouver un symbole : une écriture pour ce qui n'est pas lisible. Comme pour les hiéroglyphes avant Champollion, ce ne sera toujours pas lisible, mais au moins, ce sera repérable !

Ce qui circule ainsi d'un côté à l'autre, c'est tout simplement la marque de l'infamie, le retour en miroir de la discrimination. La justification que donne Brad Pitt, enfin, son personnage, c'est ceci : quand tu rentreras chez toi, quand la guerre sera finie tu pourras quitter ton costume de nazi, eh bien avec ça, on te reconnaîtra quand même. On retourne aux nazis ce qu'ils ont fait aux juifs, c'est-à-dire qu'on considère, d'un côté le nazisme, de l'autre la judéité, non comme une religion, une idéologie ou l'appartenance à un groupe social, mais comme une essence.

C'est pourquoi je suis toujours à monter sur le pont en habits de combat quand on me parle des « psychotiques » comme s'il s'agissait d'une essence. D'abord, ce que la psychanalyse nous apprend, c'est que, pour quoi que ce soit, il n'y a pas d'être, la formule du parlêtre étant là pour nous rappeler que le seul être, si être il y a, c'est la parole, et justement ce n'est pas un être : c'est un glissement incessant d'un signifiant à un autre signifiant.

La fixité de la marque inscrite sur le corps, étoile juive ou croix gammée, tend à supprimer cette souplesse qui fait que je peux changer d'opinion politique, je peux changer de religion, je peux changer d'objet d'amour. Cette marque tend à ramener toute parole à l'a fixité de l'écriture et le tout signifiant au signe : il représente *quelque chose* pour quelqu'un, et non *le sujet* pour un autre signifiant.

C'est Michel Tournier qui, dans son roman *Le roi des Aulnes*, m'a mis sous les yeux cette évidence : dans les grandes manifestations nazies, les hommes

disparaissent sous les symboles, tous en uniformes et noyés dans une mer d'oriflammes. Le sujet qui aurait quelque chose à dire à quelqu'un disparaît sous le symbole devenu signe et maître du terrain. C'est une bonne définition de la psychose. En ce sens elle fait partie de l'humain et n'est pas réservée à un petit groupe qu'on dénommerait, au gré des caprices de l'histoire et du bord sur lequel on se situe, les juifs, les nazis, les psychotiques.

On s'étonne toujours de ce que de braves pères de famille se transforment en bourreaux sous l'empire de quelque événement extraordinaire qu'on peu toujours repérer comme un basculement du signifiant vers le signe, le Drapeau, la Nation, le Parti ou ce que vous voudrez.

Donc, Tarentino réécrit l'Histoire avec le langage cinématographique. Mieux, dans son film, il donne au cinéma, c'est-à-dire au langage, le rôle majeur. Dans les caves du cinéma de la jeune juive son entreposées des collections entières de vieux films qui sont éminemment inflammables. Entreposés juste derrière l'écran, ils serviront à mettre le feu. Elle a tourné un bout de film dans lequel elle prévient les nazis de ce qui va leur arriver, au moment où ils ne pourront déjà plus sortir. La bobine sera placée au moment opportun à la place de la dernière bobine de leur film de propagande. C'est donc le cinéma qui leur annonce leur sort, c'est-à-dire une modification de l'Histoire, qu'ils croyaient totalement maîtriser. Le langage (cinématographique) va mettre le feu à l'histoire. Ce n'est que justice, puisqu'il était à l'origine de l'Histoire, par son incomplétude à faire comprendre à tous l'idiome de l'étranger.

Nous voici donc à la géniale dernière scène.



*Quentin Tarentino et l'équipe du film dans le cinéma.*

Pendant qu'Hitler et ses sbires rigolent aux exploits de leur tueur d'alliés, le jeune noir, assistant et amant de la jeune juive met le feu aux films derrière l'écran : revanche éclatante du noir vainqueur des jeux de Berlin en 36, qu'Hitler avait méprisé en sortant du stade. L'écran du langage sépare et réunit les protagonistes de l'histoire, réduite ici à son petit h. D'un côté les bourreaux, de l'autre les victimes qui cessent d'accepter ce statut. Tous pratiquent le même langage symbolisé par l'écran et les mots dits par la jeune fille sur l'écran qui commence à s'enflammer : ceci est la vengeance juive ! Le langage inaugure en effet la différence fondamentale entre les mots et les choses, coupure symbolisée ici entre ceux qui prennent les mots pour des choses et ceux qui leur renvoient leur propre message sous une forme inversée. La chose devient mot, au point que, l'écran étant entièrement consumé, c'est sur la fumée de l'incendie que se profile le visage de la jeune fille poursuivant son discours. Dans cette fumée, on est en droit de lire aussi le souvenir de tous ceux que les nazis ont fait partir en fumée.

L'écran est une surface d'accueil pour l'écriture cinématographique et, comme tel, il se présente comme tous les supports de l'écriture : à deux dimensions. Il structure la salle de cinéma entre son recto et son verso. Comme toute écriture il représente le souvenir, ce qui reste tandis que les paroles s'envolent, que les corps se consomment en fumée, tandis que reste l'histoire, c'est-à-dire des mots, structurés comme un langage. La troisième dimension de la réalité est structurée par cet écran de l'écriture : nous ne serions pas ce que nous sommes, ni ce que nous devenons, si le langage ne nous était pas transmis par la parole, puis par l'écriture. Il est dans les mémoires et nous le mémorisons au fur et à mesure de notre apprentissage, en deux dimensions. Nous apprenons peu à peu à cesser d'être terrorisés par ce pour quoi nous n'avons pas de mots, le réel et sa troisième dimension ininscriptible. Nous nous reconstruisons une réalité à l'aune du langage. Tel est le processus analytique : faire partir en fumée les terreurs enkystées dans les replis d'une inscription illisible. Pas besoin de massacres pour cela ; il suffit laisser aller de son pas lent la meute symbolique des mots à la poursuite du cerf mythique aux bois indéchiffrables.

Entreposés dans une cave, les films ne servent à rien, tout comme les représentations de choses conservées dans les caves de la mémoire. Ce qui est écrit (la mémoire) ne vaut que si c'est lu à haute voix pour un autre qui peut le partager. Ce que j'ai à dire, mon histoire, après tout je peux la modifier, si j'en parle, si je redonne une dynamique à ces souvenirs enfouis. La fumée parlante de la jeune juive symbolise la mise en mouvement de l'écrit par la parole, s'opposant à la fumée des camps d'extermination qui ne dit rien et se cache. Hitler disait : qui se souvient des arméniens ? Qui se souviendra des juifs dans 50 ans ? Anéantissement réel qui se voulait déjà éradication de cette écriture qu'est la mémoire.

Richard Abibon

mercredi 30 septembre 2009

## L'armée du crime

La complexité de cette affaire est soulevée par Guediguian dans son film *L'armée du crime*. Manouchian nous est présenté comme un type qui veut résister, ne serait-ce qu'en mémoire des arméniens massacrés dont il est l'un des survivants. Mais, c'est un pur, il ne veut pas tuer. Ah. Problème. Alors il fait quoi ? ben, il va se mettre à tuer. C'est l'antithèse de *Inglorious Basterds* et pourtant l'antithèse revient à la thèse. Guediguian aussi réécrit l'histoire, mais avec moins de Brio. Son propos avoué est de construire un mythe, et c'est la justification qu'il donne pour son coup de réécriture. Le réseau Manouchian a fonctionné quelques trois ou quatre mois, en fin 1943. Or, il fait se dérouler pendant cette période la fameuse rafle du Vel d'Hiv, qui a eu lieu en 1941. J'ai l'impression qu'il est passé à côté d'un truc : il ne nous explique pas la conversion de Manouchian au crime, il se borne à nous la montrer, en juste représailles de cette rafle, c'est-à-dire du sort des juifs. Ce faisant, mais sans l'expliquer aussi bien que Tarentino, il fait de cette rafle un symbole et non plus un événement. Ce faisant, oui, on en revient à cet infernal impérialisme du miroir, c'est-à-dire le *œil pour œil, dent pour dent* sous l'égide du symbole.

En fait, c'est le jeune résistant juif qui devient un meurtrier après la rafle. Son père, trop naïf est allé se présenter à la préfecture comme ça lui était demandé, et il n'est jamais revenu. A peine l'a-t-il appris, qu'il tue un officier allemand. Et il continuera en free-lance jusqu'à ce qu'il se fasse tancer par Manouchian. On pourrait penser que ce dernier, acceptant la responsabilité du groupe, se dit qu'il doit donner l'exemple. Je me dis que c'est pas suffisant et que quelque part il reprend à son compte la vengeance du jeune juif : lui aussi, ses parents ont été massacrés, par les turcs. Mais tout ça est loin d'être explicite.

Là où Tarentino faisait de ce principe la base explicite de son film, Guediguian passe à côté d'un autre sujet qui aurait été passionnant : comment s'opère cette conversion ?

La formule biblique peut nous renvoyer à la castration si on veut, lorsqu'il s'agit d'une partie du corps. Mais là il s'agit de l'autre point de butée du corps : la mort comme telle. Ce n'est pas *œil pour œil*, c'est 10 résistants fusillés pour un Allemand tué, puis 20...

Ce n'est pas pour rien que Lacan fait tenir l'appareil psychique (et non la personnalité, hein, puisqu'il s'agit de deux personnes qui sont concernées par l'appareil psychique, deux personnes plus l'Autre) par deux clous, marqués des lettres  $\Phi$  et P. On peut les interpréter comme la castration et le Nom-du-Père, ou comme la castration et la mort. Je crois bien que dans toutes ces questions historiques c'est la mort qui est plus concernée que la castration. La mort entraîne bien évidemment la question du Nom-du-Père, ou inversement, car on retrouve là la question du symbole dans lequel on se noie, dans lequel on va oublier les valeurs de ses pères, et jusqu'à son nom puisque ce qui compte, c'est le nom collectif sous lequel on choisit de se ranger.

jeudi 1er octobre 2009

