

Aborder le film **Inconnu à cette adresse** en classe avec des élèves suppose d'avoir vu plusieurs fois le film car, plus que pour n'importe quel autre film, une seule vision n'est pas suffisante. Les deux auteurs du court métrage Sandrine Treiner et François Chayé ont, en effet, su adapter la nouvelle de Kressmann Taylor très fidèlement tout en la rendant contemporaine : on peut vraiment parler d'adaptation étant donné que les personnages visibles à l'écran (les enfants de ceux de la nouvelle) ne sont qu'évoqués dans l'ouvrage de Kressmann Taylor (en tous cas, celui de Heinrich Schulse car celui de Sarah Eisenstein n'existe pas dans la nouvelle).



A ce premier principe de l'adaptation (la nécessaire présence à l'image de la génération qui suit directement celle des deux protagonistes de la nouvelle) s'en ajoutent deux autres tout autant signifiants dans leur fonction de personnage : la présence de Kressmann Taylor sous les formes d'une voix téléphonique, du livre à la fois sous forme d'objet montré à l'image et surtout sous celle de parole vivante réactualisée à travers la lecture alternée des lettres (si cette lecture est sans ambiguïté pour Heinrich lisant les lettres de son père, elle n'est pas sans ambivalence pour les lettres de Max Eisenstein ; nous y reviendrons). Il nous semble que ces trois principes guidant l'adaptation - soutenus et enrichis par un véritable regard cinématographique - contribuent à la compréhension de l'originalité de ce film, véritable "OVNI du court métrage" dicit François Chayé :

- alors que la lettre, dans une nouvelle épistolaire est déjà en soi un gage d'authenticité et joue sur la frontière réalité / fiction, l'apparition à l'écran des enfants des personnages de la nouvelle accroît cet effet d'authenticité à tel point que le spectateur / auditeur est inévitablement conduit à croire que cette histoire était donc vraie .
- si cette croyance fonctionne, c'est parce qu'elle est minutieusement construite sur un jeu complexe d'ambivalences où se mêlent la réalité et la fiction et dans lequel le spectateur ne peut pas ne pas se faire son cinéma : refusant (envers et contre tous – surtout les financeurs) absolument de faire correspondre aux lettres de K. Taylor des images d'époque et/ou d'archives les illustrant (flash-back historique nous montrant l'Allemagne de 1933), le film laisse volontairement et systématiquement au spectateur / auditeur le soin de ce travail d'illustration ou de représentation : les lettres sont lues comme des lettres et restent des lettres, c'est-à-dire une parole vivante et en actes. Dès lors, mettre en scène une histoire c'est ici non pas seulement en représenter la

matière réelle mais c'est également en visualiser la forme. Non seulement, le texte lui-même est mis en scène dans la mesure où le film reprend quasiment mot pour mot la matière de l'échange épistolaire, mais c'est surtout son genre esthétique, sa forme littéraire qui sont "respectés à la lettre" : ces lettres sont lues comme des lettres et jouent le rôle d'un personnage, voire du personnage central dont le mode d'apparition, sur lequel nous reviendrons dans le chapitre consacré à la mise en scène, est soit une voix off, soit une voix dans le champ.

I. Le cinéma au service de la littérature

Ici le cinéma apparaît comme une invitation à la lecture et comme moyen de se représenter une histoire sur toile de fond d'une autre, témoin elle-même de l'Histoire. Quelles sont, dans cette logique et suivant ces principes, l'originalité du film et la pertinence du regard cinématographique ? D'autre part, et de manière plus précise, si la volonté des auteurs de ce film est bien de faire rejouer aux enfants le drame vécu par les parents plus de cinquante ans avant, il faudra s'interroger sur les motivations d'un tel choix et, puisqu'il y a vengeance dans la nouvelle, comprendre celle de Sarah dans le film.

Nouvelle parfaite ? Court métrage parfait ?

La nouvelle de Kressmann Taylor écrite en 1938 est souvent décrite par les critiques littéraires comme une nouvelle "parfaite". En quoi ? Elle reprend toutes les caractéristiques propres au genre à savoir un temps bref, une chute brève et de nombreuses litotes. Ici, l'action du court métrage se déroule sur environ trois jours. Entre l'appel téléphonique passé à Kressmann Taylor elle-même nar



On voit bien l'économie de moyens pour camper Griselle ; on peut en dire autant du profil de Martin Schulse, ce profil se creuse au fur et à mesure mais la sobriété et l'efficacité du récit sont admirables : nous sommes dans l'esthétique classique, celle de la litote mais cela va plus loin car ce qui est en jeu dans la lettre où Martin apprend à Max la mort de sa sœur, c'est la question du destin qui écrase l'homme.

Parole-vérité

Ce qui est aussi particulièrement intéressant dans ce film, c'est son récit : un récit exemplaire qui décortique le travail de l'historien. Les deux principaux sujets abordés ici sont sans conteste la parole et la vérité. La question se pose de savoir où se trouve la vérité. Kressmann Taylor répond que la vérité est dans la littérature. Son récit s'inspire de deux événements distincts mais proches. Ce sont

...Kressmann Taylor, elle-même par le fils Schulse qui lance l'action et le moment où le piège se referme sur lui dans la maison de campagne de la fille Eisenstein, trois journées se sont écoulées au maximum. Dans la nouvelle, l'action se déroulait entre novembre 1932 et février 1934, dates reprises dans le film.

La chute, elle aussi, est relativement brève au sens où Schulse, ayant appris la vérité sur la mort de son père, reste prostré, refusant d'ouvrir la dernière lettre expédiée par Eisenstein à Martin Schulse et revenue avec la mention "Inconnu à cette adresse" ; le générique tombe dans la foulée, nous laissant avec de nombreuses questions auxquelles seuls plusieurs examens et questionnements approfondis du film peuvent apporter quelques réponses. L'intérêt de la litote, figure de style qui consiste à dire moins pour faire sentir plus, est qu'elle rend le lecteur ou le spectateur plus actif en multipliant les vides à combler. Cette figure de style convient à merveille au court métrage : dans le cadre d'un format court, il est indispensable d'aller à l'essentiel tout en laissant des portes ouvertes aux spectateurs. L'exemple le plus net de cette esthétique de la litote apparaît dans le traitement du personnage de Griselle, la sœur de Max Eisenstein. Elle constitue le personnage central puisque toute l'intrigue tourne autour d'elle et de son souvenir mais elle est au second plan. Max et Martin parlent d'elle et nous ne la connaissons

d'abord deux anciens étudiants de son université qui avant guerre correspondent par delà l'Atlantique. C'est ensuite la relation entre deux couples de son entourage (l'un juif, l'autre allemand) qui vont se déchirer après l'arrivée de Hitler au pouvoir en Allemagne. Pour les auteurs du court métrage, la vérité se trouve dans la parole (ils n'ont pas choisi d'adapter fidèlement la nouvelle par une reconstitution historique purement illustrative) et donc dans le cinéma, même si toutes les paroles ne sont pas forcément fiables ; le parti pris du film est que la nouvelle raconte la vérité : au buffet de la gare de Clermont-Ferrand, Sarah Eisenstein explique à Schulse qu'elle dispose des lettres de son père à lui et qu'elle veut bien qu'il les lise ; en fait, celui-ci en a déjà eu connaissance grâce à l'ouvrage de fiction de Kressmann Taylor qu'il a acheté dans la première scène du film. Le livre est présent physiquement à l'image par deux fois : une fois, dans la librairie et ensuite en version originale dans la maison de Sarah. Nous sommes donc confrontés au problème de l'authenticité des sources, ce qui est le problème que rencontre quotidiennement tout historien. [Sarah ?]

Pour résumer, la vérité serait donc dans la parole mais que se passera-t-il lorsque tous les témoins d'un même événement auront disparu : la vérité sera irrémédiablement déformée ou pire sera niée ; on connaît la triste tentation du négationnisme historique. De ce point de vue, il peut être intéressant de montrer à

qu'à travers leurs yeux ; le film nous montre un portrait de Griselle, qui trône sur la commode de la maison de campagne de Sarah Eisenstein, sa nièce, qui ne l'a pourtant pas connue. Griselle était une jeune comédienne qui venait de percer après plusieurs années de galère, au moment où les nazis arrivèrent au pouvoir, elle semble belle et forte de caractère et surtout on soupçonne une relation particulière entre Martin Schulse et elle.

peut être intéressant de montrer à des élèves quelques passages du film bouleversant de Claude Lanzmann sur la révolte du camp d'extermination nazi de Sobibor, sorti sur les écrans en 2002 ; Lanzmann fonde son film sur la parole d'un rescapé de ce camp, Yehuda Lerner, et le filme frontalement pendant plus d'une heure. Comme les auteurs d'Inconnu à cette adresse, Lanzmann croit avant tout à la parole.

II. Une mise en scène qui réunit les personnages



Comment le propos des auteurs est-il servi par le dispositif cinématographique ? Trois procédés cinématographiques particuliers sont utilisés pour faire avancer le drame.

Tout d'abord, la voix off : mais la voix off de qui ? Dans quel but ? Et pour quoi faire ? On sait qu'au cinéma, la voix off est un moyen bien pratique pour faire avancer une histoire sans perdre le spectateur ; c'est un procédé elliptique très efficace. Ici, elle a une toute autre fonction : la voix off est celle de Max Eisenstein à l'époque de sa correspondance avec Martin Schulse, or les auteurs du court métrage ne nous donnent aucune indication précise sur cette voix qui résonne dès la fin de la lecture de la première

On peut en effet supposer que Max Eisenstein a raconté la mort de sa sœur à sa propre fille ou bien, qu'après sa mort, Sarah est tombée par hasard sur la correspondance de son père et que dès lors cette correspondance fait office d'héritage familial, voire culturel. Dans tous les cas, elle en souffre au point de vouloir partager cette vérité avec un innocent (Heinrich Schulse) totalement extérieur au drame.

Comme pour tout affrontement cinématographique, le filmage opte pour le traditionnel champ/contre-champ. On peut d'ailleurs trouver trois étapes distinctes dans le processus filmique : au début du film, lors de la scène située au buffet de la gare de Clermont-Ferrand, les deux personnages sont filmés seuls dans le cadre ; on comprend donc qu'aucun lien ne peut, à ce moment-là, les réunir dans le champ. Puis lors de la lecture des premières lettres, on

lettre de Schulse par son fils. Nous comprendrons plus tard qu'en fait cette voix nous est uniquement destinée, à nous spectateurs de cette histoire mais aussi qu'elle a un écho dans la tête de Sarah Eisenstein : elle nous donne les réponses aux questions que les lettres de Schulse font naître en nous et nous fait découvrir l'effroyable (ou légitime ?) vengeance d'Eisenstein. De ce point de vue, le spectateur est très en avance sur le personnage incarné par Claude-Jean Philippe, puisque nous connaissons petit à petit l'intégralité de la correspondance.

Rien à voir donc avec les voix off telles qu'on peut les concevoir dans le cinéma contemporain ; ici, le spectateur est aidé dans sa réflexion par une voix off qui lui donne les réponses. Comment situer en revanche cette voix off par rapport au personnage de Sarah ? De nombreux plans montrent le visage de Sarah alors qu'on entend cette voix off, que faut-il en penser ?

Sarah est concernée au même titre que nous par cette voix off qui apparaît comme un indice de la manipulation qui se déroule sous nos yeux. Sarah connaît les lettres de son père par cœur au point qu'elles retentissent dans son esprit à leur simple évocation. Elle nous apparaît progressivement comme un personnage dont toute la vie a été hantée par la mort de sa tante, comme un personnage souffrant de cette tragédie familiale. Là aussi, il serait bon de s'interroger sur les raisons du traumatisme de Sarah : ne serait-il

assiste à un champ/contre-champ mobile, la caméra scrute les visages des personnages par des zooms avant, très doux mais bien réels, elle tourne de façon très lente autour des personnages. Elle les enveloppe comme pour mieux nous faire saisir leurs émotions et nous faire ressentir les liens qui se tissent entre eux. Enfin, dans le dernier tiers du film, les personnages apparaissent de face, enfin réunis dans le cadre et un contact physique s'établit même entre eux (Heinrich Schulse repose, poliment, le châle de Sarah sur ses épaules) : ils partagent quelque chose, un secret commun, un passé commun. La mise en scène se met donc au service de l'avancée du récit dans le but de réunir les personnages dans le champ.



Enfin, et ce procédé est particulièrement visible, tous les raccords entre chaque scène sont des raccords son. Depuis les premières scènes à la gare, jusqu'à l'estocade finale portée par Sarah à Heinrich Schulse, toutes les scènes sont reliées grâce au montage son. Là encore, cette volonté semble avoir pour ambition de montrer que seule la parole contient une part de vérité, même celle de Kressmann Taylor, l'écrivain dont la vie recèle, par ailleurs, de nombreuses zones d'ombre.

pas lui aussi lié à la parole ou à l'écrit ?

III. Histoires de vengeance



Il faut revenir sur la vengeance de Max Eisenstein à l'égard de celui qu'il considère comme son meilleur ami, voire comme son frère, Martin Schulse. Suite à la mort de sa sœur, pour laquelle il n'a rien fait (il a bien trop peur de perdre sa place honorable dans l'état nazi en pleine formation en protégeant une juive et donc en prenant position), Eisenstein va faire jouer à plein la logique totalitaire et la retourner contre son ami, l'Allemand séduit par le nazisme. Il va tout faire pour que ce soit l'Allemand qui soit broyé par la machine totalitaire et non le juif, protégé par la distance et l'éloignement par rapport au danger. Il va donc brillamment utiliser une des grandes caractéristiques de toute dictature, pour arriver à ses fins : la censure. Schulse lui a écrit que ses lettres sont lues avant de lui parvenir et qu'il serait donc préférable d'échanger des nouvelles par le biais de leur banque commune ; malgré cela, après la mort de Griselle, Max continue d'écrire au domicile de Schulse, risquant sciemment la vie ou du moins la réputation de son ami. L'astuce ici est de combiner cette crainte face aux prétendus espions de

Max n'est pas vraiment juif, il est par contre pleinement américain. Il découvre qu'il s'est trompé sur son ami, il n'en sera que plus américain. Le vrai ennemi de Martin, ce n'est pas le juif : c'est le libéralisme américain qu'il accuse d'être inerte, incapable d'agir. Max endosse le rôle du justicier du Far West qui vient prouver au nazi qu'il est capable de réagir. Le message est donc clair : aux citoyens américains et allemands, Inconnu à cette adresse annonce que l'Amérique saura réagir si l'Allemagne hitlérienne s'attaque à elle." On peut aussi affirmer que Max, le juif vengeur, est loin de l'éternelle victime de la Shoah. Max est une figure de vengeur, qui touche en nous de vieux réflexes enfantins et porte en lui l'ambivalence de qui fait justice soi-même.



De ce point de vue, la vengeance ou plutôt la manipulation que Sarah fait subir à Heinrich Schulse dans le film peut être comprise. Elle ne peut plus supporter cet héritage familial toute seule ; elle dit d'ailleurs qu'elle ne souhaite pas mêler sa famille à toutes ces vieilles histoires et elle doit le

l'intérieur avec le jeu sur l'opposition de l'art officiel et de l'art "dégénéré", puisque c'est ainsi que les nazis désignaient l'art contemporain qu'ils ne comprenaient pas. Max Eisenstein fait explicitement référence à des peintres tels que Picasso ou Van Gogh tout en simulant par des chiffres l'existence d'un "pseudo-code" dont les censeurs nazis ne pourront pas ne pas se méfier. Max nous est présenté comme une personne délicate, souffrant de scrupules, inquiète pour son ami, sa sœur, ses coreligionnaires menacés en Allemagne. Alors comment en arrive-t-on à cette figure du "juif vengeur" ? Surtout quand on sait que toute la tradition juive s'oppose au principe de vengeance : la prétendue loi du talion n'a jamais été appliquée à la lettre. De nombreux critiques littéraires se sont posé la question de savoir si l'attitude de Max est vraisemblable ou non. Vincent Engel écrit dans "Lecture entre les lettres", à propos de la nouvelle : "L'attitude de Max est invraisemblable. Cela ne veut pas dire qu'aucun juif ne serait capable de mettre en œuvre un processus aussi machiavélique ; mais cela ne correspond pas au personnage décrit par les premières lettres de la nouvelle (...)

partager avec le descendant de Schulse qui débarque soudainement dans sa vie. Mais on comprend très vite que le partage se fera dans la douleur. Elle assène la vérité à Schulse, dans un endroit isolé (la maison de campagne) où personne ne l'entendra pleurer. Elle ne fait preuve d'aucune pitié ou du moins d'aucun sentiment à son égard, oubliant par là-même qu'il est, lui, totalement innocent. Sa seule faute est d'être le fils de son père, un "petit bonhomme" qui s'est mis au service de la machine totalitaire avant d'être broyé par elle. Désormais, ils sont liés par ce terrible secret et autant Schulse était souvent filmé seul dans le cadre donc seul face au destin de son père, pour la première fois, nous les voyons, un peu plus tard, apparaître de face dans le cadre puis se promener ensemble dans les rues désertes de ce village auvergnat. A ce village isolé et dépouillé fait écho le jeu volontairement sobre des acteurs dont le dénuement enrichit la force expressive des lettres.