

L'Observatoire - projections recherches
cinéma

De l'Abjection (Jacques Rivette)

Article paru dans les *Cahiers du cinéma*, n° 120, juin 1961, pp. 54-55. Repris dans Antoine De Baecque (edit.), *Théories du Cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, pp. 37-40.

Cet article de Jacques Rivette constitue en quelque sorte l'aboutissement logique de la "Politique des auteurs" défendue par les *Cahiers du cinéma* tout au long des années 1950. Par opposition à la culture intellectuelle dominante à l'époque, de "gauche" (progressiste, anti-américaine), il s'agissait pour les jeunes critiques de définir une approche spécifiquement cinématographique des films, fondée sur la "mise en scène" - en tant qu'elle serait le site essentiel de l'intelligence au cinéma et le mode d'expression par excellence de l'"auteur" de film¹.



Avec ce texte, critique acerbe du *Kapo* » (1959) de Gillo Pontecorvo, Rivette applique la "politique des auteurs" au thème extrême de l'après-guerre (à la fois impossible cinématographique et horizon de référence) : les camps de concentration. La gravité du sujet implique la plus grande rigueur ; toute inconséquence de la "mise en scène" condamne le réalisateur au mépris : pour Rivette, Pontecorvo, incarnation du cinéaste drapé dans sa bonne conscience politique mais coupable formellement, trahit son inanité cinématographique.

Fondamentalement, « De l'abjection », en synthétisant l'orthodoxie "moderne" façon *Cahiers du cinéma*, structure le champs critique. Durablement : Serge Daney, qui doit à ce texte sa "première certitude de futur critique", l'a exprimé clairement : « Au fil des années, en effet, "le travelling de *Kapo*" fut mon dogme portatif, l'axiome qui ne se discutait pas, le point limite de tout débat. Avec quiconque ne ressentirait pas immédiatement l'abjection du « travelling de *Kapo* », je n'aurais, définitivement, rien à voir, rien à partager² ». La modernité cinématographique se voit définitivement conditionnée à une approche morale (alors qu'on peut se demander s'il en va de même dans les autres champs d'expression artistique).

Comment proposer une représentation "vraie", "juste", des "camps" ? Comment ne pas laisser le spectateur "s'habituer" à l'horreur ? Rivette semble douter à vrai dire de la possibilité même de "traiter" un tel sujet : pour lui, il y a presque immédiatement une transgression à tenter une représentation de cette histoire-là - c'est certainement ce qui explique la violence de son attaque (disproportionnée, au vu des images de Pontecorvo).

C'est ici, face à ces doutes, qu'on saisit pleinement le rôle joué par Resnais dans cette construction

de la modernité. La réussite unanimement saluée *« Nuit et Brouillard »* (1955), en fournissant un contre-modèle et une référence marquante, prévient l'étape finale de cette "moralisation de la forme" : l'interdit de représentation (ou plus exactement l'interdit d'"image") qui sera plus tard la position de principe de Claude Lanzmann (concernant la destruction des juifs)

« Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il est difficile, lorsqu'on entreprend un film sur un tel sujet (les camps de concentration), de ne pas se poser certaines questions préalables ; mais tout se passe comme si, par incohérence, sottise ou lâcheté, Pontecorvo avait résolument négligé de se les poser.

Par exemple, celle du réalisme : pour de multiples raisons, faciles à comprendre, le réalisme absolu, ou ce qui peut en tenir lieu au cinéma, est ici impossible ; toute tentative dans cette direction est nécessairement *inachevée* (« donc immorale »), tout essai de reconstitution ou de maquillage dérisoire et grotesque, toute approche traditionnelle du « spectacle » relève du voyeurisme et de la pornographie. Le metteur en scène est tenu d'affadir, pour que ce qu'il ose présenter comme la « réalité » soit physiquement supportable par le spectateur, qui ne peut ensuite que conclure, peut-être inconsciemment, que, bien sûr, c'était pénible, ces Allemands, quels sauvages, mais somme toute *supportable*, et qu'en étant bien sage, avec un peu d'astuce ou de patience, on devait pouvoir s'en tirer. En même temps, chacun s'habitue sournoisement à l'horreur, cela rentre peu à peu dans les mœurs, et fera bientôt partie du paysage mental de l'homme moderne ; qui pourra, la prochaine fois, s'étonner ou s'indigner de ce qui aura cessé en effet d'être *choquant* ?

C'est ici que l'on comprend que la force de *Nuit et Brouillard* venait moins des documents que du montage, de la science avec laquelle les faits brutaux, hélas!, étaient offerts au regard, dans un mouvement qui est justement celui de la conscience lucide et quasi impersonnelle, qui ne peut accepter de comprendre et d'admettre le phénomène. On a pu voir ailleurs des documents plus atroces que ceux retenus par Resnais : mais à quoi l'homme ne peut-il s'habituer ? Or on ne s'habitue pas à *Nuit et Brouillard* ; c'est que le cinéaste juge ce qu'il montre, et est jugé par la façon dont il le montre.

Autre chose : on a beaucoup cité, à gauche et à droite, et le plus souvent assez sottement, une phrase de Moullet : "la morale est affaire de travellings" (ou la version de Godard : "les travellings sont affaire de morale") ; on a voulu y voir le comble du formalisme, alors qu'on en pourrait plutôt critiquer l'excès "terroriste", pour reprendre la terminologie paulhanienne⁰. Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés ; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling-avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final : cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris. On nous les casse depuis quelques mois avec les faux problèmes de la forme et du fond, du réalisme et de la féerie, du scénario et de la "misenscène", de l'acteur libre ou dominé et autres balançoires ; disons qu'il se pourrait que tous les sujets naissent libres et égaux en droit ; ce qui compte, c'est le ton, ou l'accent, la nuance, comme on voudra l'appeler - c'est-à-dire le point de vue d'un homme, l'auteur, mal nécessaire, et l'attitude que prend cet homme par rapport à ce qu'il filme, et donc par rapport au monde et à toutes choses : ce qui peut s'exprimer par le choix des situations, la construction de l'intrigue, les dialogues, le jeu des acteurs, ou la pure et simple technique, "indifféremment mais autant". Il est des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement ; la mort en est une, sans doute ; et comment, au moment de filmer une chose aussi mystérieuse, ne pas se sentir un imposteur ? Mieux vaudrait en tout cas se poser la question et inclure cette interrogation, de quelque façon, dans ce que l'on filme ; mais le doute est bien ce dont Pontecorvo et ses pareils sont le plus dépourvus.

Copyright : appareil simple - 2009-02-11 17:45:18