1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

52 | 2007

Varia

Toucher la hache !

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4193>

DOI : 10.4000/1895.4193

ISBN : 978-2-8218-0999-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007

Pagination : 153-158

ISBN : 978-2-913758-54-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Toucher la hache ! », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 52 | 2007, mis en ligne le 01 septembre 2010, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4193> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4193>

Laurent Veray a abondé en ce sens après quelques interventions cherchant à réduire le débat à une question de « concurrence » dans un « champ » donné, ou affirmant que le débat avait déjà eu lieu et était forclos, en précisant que si ces mêmes questions se reposent aujourd'hui – certainement en d'autres termes qu'alors –, c'est principalement en raison du manque de reconnaissance de la discipline histoire du cinéma au sein des universités et des institutions, – telles la Cinémathèque française par exemple où critiques ou esthéticiens viennent parler de questions historiques...

Isabelle Marinone

Toucher la hache !

La rencontre avec Jean-Michel Frodon organisée par l'AFRHC – dont il est rendu compte ci-dessus –, comme la lettre qu'il nous a adressée (publiée dans le n°51) sont venus « vérifier » le constat proposé dans le texte d'ouverture du n°50 concernant le statut de l'histoire du cinéma dans l'espace public, les médias, les publications, y compris spécialisées ou savantes. Une autre « vérification » éclatante de ce phénomène a été administrée par l'émission de France Culture, « la Fabrique de l'histoire » d'Emmanuel Laurentin (diffusée chaque jour de 9.00 à 10.00), dont les sujets qu'elle traite, souvent liés à une actualité-prétexte (restauration de Versailles, exposition du Mémorial juif, élection du Président de la République, etc.) donnent toujours lieu à des interventions d'historiens établis ou de jeunes doctorants qui débattent ou éclairent ces sujets à la lumière des dernières recherches entreprises. La semaine du festival de Cannes fut consacrée à « l'histoire du cinéma ». Or les lecteurs peuvent aller vérifier sur le site de Radio-France ce qu'il en fut : le lundi entretien avec Pierre Rissient sur la passion cinéphilique des Macmahoniens des années 1950-1960 et les engouements ultérieurs du critique-distributeur pour le cinéma asiatique, le mardi gros-plan sur Émile Couzinet « le Ed Wood fran-

1895 /
n° 52
septembre
2007

153

actualité
chroniques

çais », l'auteur des « pires nanars », le mercredi Montreuil « cité du cinéma » (Méliès, Pathé, Albatros...) ; le « point historiographique » du jeudi réunissait pêle-mêle historiens et critiques ou esthéticiens – certains au téléphone – pour parler avant tout de l'Europe et de Hollywood, des « influences », etc... En d'autres termes le cinéma n'était appréhendé qu'à travers le prisme du fétichisme ou de l'exotisme. Il n'est évidemment pas de mauvais sujets et Rissient, Couzinet et Montreuil, pourquoi pas à la limite, si l'on peut les aborder sous un angle qui en offre une connaissance, les relie à ce qui les produit, en examine le fonctionnement, etc. Mais les aborder sous le seul angle ébloui de la « reconnaissance », abonder dans le sens des idées reçues, c'est bien aggraver encore notre diagnostic d'une méconnaissance sociale – et y compris dans le milieu des historiens – de ce qui se joue dans la recherche en histoire du cinéma depuis vingt ans.

J'aimerais toutefois revenir sur la position exprimée par Frodon dans sa lettre pour pousser un peu plus avant ce qui a pu s'engager malaisément lors de la rencontre avec lui.

L'un des problèmes de son éditorial des *Cahiers* (n°615, septembre 2006) pourrait être ainsi résumé : d'un côté il canonisait la formule critique de Rivette dans « De l'abjection » – formule devenue, via Daney, « le travelling-de-Kapo »,

une aune et un article de foi –, de l'autre il condamnait violemment la remise en cause par un « défenseur des savoirs techniques » (François Garçon) du documentaire *le Cauchemar de Darwin*. Pourquoi le rapprochement de ces deux phénomènes au-delà de la stigmatisation par Rivette des « critiques de gauche » comme « d'irréductibles professeurs » ? Parce qu'avec Rony Brauman, Garçon participerait à l'entreprise de « liquidation de la pensée critique » dans le domaine du cinéma, se ferait « éradicateur[s] du regard personnel et de la construction, à partir du sensible, d'une pensée prenant acte de la singularité des films comme œuvres » dont le texte de Rivette serait l'emblème.

La position de Rivette revient-elle à la question du « regard personnel » voire de « l'amour du cinéma » (évoqué également) ? On peut en douter. Si elle s'exprime à travers la notion d'« homme » et d'« auteur », c'est pour les qualifier de « mal nécessaire » et elle définissait bien autre chose, une exigence éthique (« l'attitude que prend cet homme par rapport à ce qu'il filme, et donc par rapport au monde et à toutes choses ») qui était pensée et formulée « pour tous » et ne le concernait pas lui seul, et surtout elle définissait une attitude de cinéaste, elle était prescriptive (« il est des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement »). Or cette

exigence-là qui l'exprime aujourd'hui dans la « critique » et à quoi l'appliquer ? On a certes fait, depuis 1960, pire que Pontecorvo et sans doute s'agirait-il d'aiguiser des instruments critiques pour le dire et le montrer.

Mais ce n'est pas sur ce point que se joue l'éventuelle rencontre ou confrontation des discours critique et historique.

Dans le texte en question, elle porte sur ce doublet : la pérennité du texte de Rivette qui devrait, intouchable, traverser les époques ; la valeur de « symbole » du film de Pontecorvo dont on peut vérifier sur dvd le caractère « effectivement abject ».

Or l'historien a à appréhender autrement l'un et l'autre.

D'une part l'exercice critique lui-même est devenu « objet » de l'histoire, et on se doit d'engager la nécessaire évaluation de l'article de Rivette dans une telle perspective: quand, comment, par rapport à quoi Rivette intervient-il ? D'autre part son objet (*Kapo*) nous apparaît-il aujourd'hui dans les mêmes termes qu'alors ? N'a-t-il pas un autre statut que celui de « symbole » du discours critique « éthique », ne doit-on pas s'intéresser à lui en tant que tel ? Poser ces questions c'est rendre évident le caractère intenable d'une fixation dans le marbre (à laquelle Rivette – qui a toujours refusé, seul des anciens critiques des *Cahiers*, à ce qu'on réédite ses textes –

est peut-être le premier à souscrire). Aujourd'hui, précisément parce que des historiens comme ceux de « l'école de Ferro » ont engagé ce travail, et précisément parce que Sylvie Lindeperg a écrit *les Écrans de l'ombre*, *Clio de 5 à 7* et *Nuit et Brouillard*, on se doit d'aborder *Kapo* autrement que Rivette ne l'a fait. Qu'en était-il en 1960 de la représentation de la « shoah » dans le cinéma français, européen ou américain ? *Kapo* fut le premier en Europe occidentale à aborder la question (selon Shlomo), après *la Dernière Étape* de Wanda Jakubowska, ce film polonais qu'on cite plus souvent qu'on ne l'a vu (c'est l'historienne Annette Wieworka qui l'a analysé, puis l'Américain Stuart Liebman). Qu'il l'ait fait de surcroît à travers une figure d'anti-héros, un personnage de victime devenant complice des bourreaux et s'avisant *in fine* de sa compromission, en distinguant les résistants déportés des Juifs que l'on extermine, à travers l'épisode d'une révolte déclenchée par des soldats de l'Armée rouge (*Sobibor*, « remord » de *Shoah*, l'évoquera à son tour), ce sont autant d'éléments qui sont à examiner et qui n'importaient pas à Rivette, tout à sa préoccupation de cinéaste forgeant son esthétique et la liant à une exigence éthique.

Or cette préoccupation même, surgit-elle de rien ? Ou de la seule germination des « Jeunes Turcs » des *Cahiers* ?

1895 /
n° 52
septembre
2007

155

actualité
chroniques

C'est depuis l'immédiat après-guerre que ces questions sont débattues de divers côtés ; le « travelling est affaire de morale » est une formule frappante et qui a fait fortune, mais ne doit-on pas *elle aussi* l'envisager dans un contexte qui démarre à la Libération où les cinéastes s'interrogent sur le statut de la fiction, du « joué » par rapport à ce qui vient de se passer, à la réalité de la guerre, des massacres et des camps ? Connaît-on cette phrase de René Clément de 1945 qui consonne par avance avec la fameuse déclaration d'Adorno et quelques passages des *Histoire(s) du cinéma* ? « Après *Buchenwald* on ne peut plus faire de films mièvres, il y a quelque chose d'autre à exprimer, et il n'y a pas que les histoires d'amour qui intéressent le public. Les conversations dans un boudoir ne sont plus de notre époque. (...) On triche trop souvent avec la réalité et elle se venge. De tous les films de guerre, les montages d'actualité sont ceux qui nous émeuvent le plus. Combien de films actuels sont vrais ? » (*l'Écran français*, n°24, 12 décembre 1945).

Les débats sur le réalisme tournent autour de cette interrogation et l'Église catholique qui légifère en matière de cinéma sur un mode dont on a perdu tout souvenir (ne gardant à l'esprit que son antagoniste, le commode « réalisme socialiste »), l'Église catholique, adossée à l'encyclique *Viligenti cura* (Pie xl, 1936),

n'est pas la dernière à s'interroger et à se montrer prescriptive. Pie xli rassemble en effet la profession du cinéma pour lui indiquer en deux conférences de 1955 quel devrait être « le film idéal » quel est le devoir des croyants, etc. (« Exhortations de Sa Sainteté le Pape Pie xli au monde du cinéma » : 1^{er} discours, 21 juin 1955 ; « Le Pouvoir du cinéma » ; 2^e discours, 28 octobre 1955 – « Le Film idéal efficace instrument d'élévation, d'éducation et d'amélioration »). Ces interrogations catholiques, adossées à une organisation internationale très puissante, organisée, informée, l'OCIC, s'expriment dans un organe qui voit nombre de critiques français intervenir, dont les noms nous sont familiers mais rattachés à un autre « champ » (en trompe-l'œil), celui de la « cinéphilie » : André Bazin, Amédée Ayfre, Henri Agel (qui apparaît dans le texte de Daney sur « le travelling de *Kapo* »), Jean-Pierre Chartier, Jean-Louis Tallenay, etc., des critiques qui écrivent dans les *Cahiers du cinéma* – appréciée explicitement comme revue « amie » par l'OCIC – et dans *Radio-Cinéma-Télévision* (futur *Télérama*). Ainsi Chartier, en 1949 : « le critique, le formalisme et la morale » (*Revue internationale du cinéma* n°2). On pourrait en citer beaucoup d'autres.

Pontecorvo, juif antifasciste exilé en France où il est résistant, communiste, assistant de Rossellini qui est son

« modèle » – et qui, comme Visconti, fera l'éloge de *Kapo* –, fasciné par *Si c'est un homme* de Carlo Levi qu'il aimerait restituer, quand il réalise ce film, et choisit la démarche qui est la sienne, s'inscrit donc dans un contexte. Que son film ne soit pas bon saute aux yeux dès la première séquence (où la petite fille venue prendre sa leçon de piano à Montmartre assiste à la rafle des Juifs de sa maison et notamment de ses parents : la construction du scénario avec les petits retards qui, coup du destin, font que l'avertissement arrive trop tard, que la prof de piano lanterne, que la petite fille est insouciante, qu'elle n'entend pas l'abjuration d'une voisine de ne pas rejoindre ses parents, etc.), dès qu'on observe quel découpage est engagé là, à l'unisson de ce « suspense » ; il n'est pas besoin d'attendre le travelling sur Emmanuelle Riva pour le comprendre. Il n'est d'ailleurs guère de critiques qui aient crié au chef-d'œuvre à son sujet : ni en France, ni en Italie (où Guido Aristarco, dans *Cinema nuovo*, traitant de la « génération » Pontecorvo-Zurlini-Vancini, est très sévère avec ce film tout en lui reconnaissant les mérites de son sujet). Tout le monde a déploré l'invraisemblance de la romance sentimentale imposée par le scénariste et la production. Cependant il en est qui relèvent à la fois l'importance de traiter des camps et du génocide juif et celle du choix dramaturgique : la petite juive

devenant kapo (et parler de cette figure-là des camps était alors inédit), Freddy Buache y voit un procédé brechtien dans sa recension du film (reprise dans son livre *le Cinéma italien*). Comment la critique de Rivette résonne-t-elle dans ce contexte dès lors qu'on l'évoque ? Ne retentit-elle que dans la « pureté cinéphilique » qui oppose *Nuit et Brouillard* à *Kapo* ?

La disponibilité du film en DVD permet de revenir sur la description du plan incriminé qu'avait donnée Rivette ; description « définitive » pour Daney (puisque'elle le dispensait de jamais voir le film). Mais c'est pour constater que la mémoire du critique avait « parfait » l'objet de son discrédit : on n'a pas, en effet, un plan en travelling avant sur Emmanuelle Riva qui s'achève quand le bras levé de la suppliciée s'inscrit exactement dans la diagonale de l'écran, on a trois plans, la course désespérée jusqu'aux barbelés électrifiés qu'elle empoigne, l'insert d'un gros plan de visage où elle est morte et une reprise plus large et mouvement tournant qui n'aboutit pas à ce « nombre d'or » qu'a cru voir Rivette mais s'arrête sur une effigie du supplice, de la crucifixion en somme (dont on a d'ailleurs de nombreux exemples dans les films sur les camps, qui est un topos de leur iconographique : *la Dernière Étape*, *Nuit et Brouillard* même). Une sorte d'image-affiche, derrière laquelle

1895 /
n° 52
septembre
2007

157

défilent les autres détenues. Qu'il ne « faille » pas faire de telles images, on l'accordera volontiers à Rivette, mais face à quoi peut-on le dire aujourd'hui ? Moins sans doute face à Pontecorvo qu'on a oublié (et dont a même occulté – effet induit sans doute de ce discrédit – *la Bataille d'Alger* qui avait quelque mérite lui aussi) que face à Spielberg... (pour Daney c'était *Holocauste* et la télévision).

Ne faut-il pas alors citer ici un film bref qui a scandalisé plusieurs par la proclamation qu'il fait, réitérée cinq fois, de ces mots : « chambre à gaz – chaise électrique », soit *l'Europa 2006* des Straub ? Dans le livre d'entretiens et de dialogues réunis par Lafosse, revient sans cesse cette attitude alliant éthique et politique : on n'ajoute pas de violence au monde pour en parler. On ne va pas casser la figure à Karl Rossmann pour montrer que dans la fiction on le lui a fait. Et le rapprochement est alors fait avec Coppola brûlant au napalm des hectares de forêts pour « dénoncer » la guerre du Vietnam en la recommençant pour son compte.

Autant dire que « l'abjection » se repère aujourd'hui moins dans un mouvement de caméra et une composition d'image que dans le hors champ de l'écran, non ce qu'il cache de la continuité du monde filmé (la « robe sans couture » que Bazin emprunta à un vers de Pierre Emmanuel), mais ce qui s'est joué

dans la réalité du filmage, dans les rapports sociaux noués entre l'auteur, « mal nécessaire », et ses techniciens, ses acteurs, le monde. Ce que donne à voir au-delà de l'image projetée une « reconstitution » d'un camp, d'un passage à tabac, d'un massacre ou d'un incendie, c'est l'équipe, la « logistique » guerrière dont a parlé Virilio, les ordres donnés aux figurants de courir dans la boue et trébucher, etc. L'envers de ce jeu-là, celui d'un homme qui, justement, ne se perçoit pas comme un « mal nécessaire » mais croit très fort à sa « vision du monde », c'est le décor reconstruit pour les touristes du ghetto de Cracovie avec des figurants polonais venant chaque matin au travail, faire « revivre » le monde juif disparu (chansons, pâtisseries, vêtements, etc.) que conte un écrivain français « retour de Pologne ».

François Albera