

## De l'abjection

KAPO, film italien de GILLO PONTECORVO. Scénario : Franco Solinas et Gillo Pontecorvo. Images : Alexander Sekolovic. Musique : Carlo Rustichelli. Interprétation : Didi Perego, Gianni Garko, Susan Strasberg, Laurent Terzieff, Emmanuelle Riva. Production : Vides, Zebro, Francinex, 1960. Distribution : Cinédis.

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 pas *intolérable*, 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 partie bientôt 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 bruts, réels, 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 Moulet : *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 paulhanienne. 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.

Faire un film, c'est donc montrer certaines choses, c'est *en même temps*, et par la même opération, les montrer par un certain biais ; ces deux actes étant rigoureusement indissociables. De même qu'il ne peut y avoir d'absolu de la mise en scène, car il n'y a pas de mise en scène dans l'absolu, de même le cinéma ne sera jamais un « langage » : les rapports du signe au signifié n'ont aucun cours ici, et n'aboutissent qu'à d'aussi tristes hérésies que la petite *Zazie*. Toute approche du fait cinématographique qui entreprend de substituer l'addition à la synthèse, l'analyse à l'unité, nous renvoie aussitôt à une rhétorique d'images qui n'a pas plus à voir avec le fait cinématographique que le dessin industriel avec le fait pictural ; pourquoi cette rhétorique reste-t-elle si chère à ceux qui s'intitulent eux-mêmes « critiques de gauche » ? — peut-être, somme toute, ceux-ci sont-ils avant tout d'irréductibles professeurs ; mais

si nous avons toujours détesté, par exemple, Poudovkine, de Sica, Wyler, Lizzani, et les anciens combattants de l'Idhec, c'est parce que l'aboutissement logique de ce formalisme s'appelle Pontecorvo. Quoi qu'en pensent les journalistes express, l'histoire du cinéma n'entre pas en révolution tous les huit jours. La mécanique d'un Losey, l'expérimentation new-yorkaise ne l'émeuvent pas plus que les vagues de la grève la paix des profondeurs. Pourquoi ? C'est que les uns ne se posent que des problèmes formels, et que les autres les résolvent tous à l'avance en n'en posant aucun. Mais que disent plutôt ceux qui font vraiment l'histoire, et que l'on appelle aussi « hommes de l'art » ? Resnais avouera que, si tel film de la semaine intéresse en lui le spectateur, c'est cependant devant Antonioni qu'il a le sentiment de n'être qu'un amateur ; ainsi Truffaut parlerait-il sans doute de Renoir, Godard de Rossellini, Demy de Visconti ; et comme Cézanne, contre tous les journalistes et chroniqueurs, fut peu à peu imposé par les peintres, ainsi les cinéastes imposent-ils à l'histoire Murau ou Mizoguchi...

Jacques RIVETTE.

---

## FILMS SORTIS A PARIS

### DU 5 AVRIL AU 2 MAI 1961

#### 11 FILMS FRANÇAIS

*Le Bourreau attendra*, film de Robert Vernay, avec Arturo Fernandez, Claire Maurier, Paul Guers, Robert Berri, Bernard Fontaine. — Espagnolade policière. Pour Vernay, pas de Pyrénées : il est égal à lui-même au-delà comme en deçà.

*La Bride sur le cou*, film en Cinémascope de Roger Vadim, avec Brigitte Bardot, Michel Subor, Jacques Riberolles, Claude Brasseur, Joséphine James, Mireille Darc, Edith Zetline. — De l'insignifiance agressive comme l'un des beaux-arts. Entre Vadim, Hunebelle, Boisrond, quelle différence ? L'art de faire le trottoir en voiture de sport.

*Le Capitaine Fracasse*, film de Pierre Gaspard-Huit, avec Jean Marais, Geneviève Grad, Gérard Barry, Louis de Funès, Anna-Maria Ferrero, Ricardo Garonne, Raoul Billerey, René