



HAL
open science

La morale des formes selon de Jacques Rivette

Luc Vancheri

► **To cite this version:**

Luc Vancheri. La morale des formes selon de Jacques Rivette. Écrans, 2017, Politique des auteurs/Auteur Theory. Lectures contemporaines, n°6. hal-02962586

HAL Id: hal-02962586

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02962586v1>

Submitted on 9 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La morale des formes selon de Jacques Rivette

Luc Vancheri

International Film Studies Colloquium

Auteurism. Then and Now

Revue Ecrans 2016 – 2 n°6

Editions Classiques Garnier

Résumé

L'article de Jacques Rivette, *De l'abjection*, qui paraît en juin 1961, n'est pas seulement contemporain de la conférence, *Engagement*, que Theodor Adorno prononça à Radio-Brême avant d'être publiée en 1962, il partage avec la réflexion du philosophe allemand un même problème qui demande que l'œuvre de fiction réponde moralement de la réalité dont elle se veut le témoignage ou la critique. Par delà leurs différences d'appréciation l'un et l'autre ont fait valoir une morale des formes qui engage la responsabilité de son auteur. Quel que fut le jugement de Rivette sur le film de Gillo Pontecorvo, *Kapo*, la politique des auteurs devait se trouver définitivement liée à cette dimension éthique de l'art sans laquelle il n'y a ni esthétique ni politique possible.

Abstract

The Jacques Rivette's paper, *De l'abjection* (1961), was published at the same time that the lecture, *Engagement*, that Theodor Adorno read on Radio-Brême in 1962. Both of them shared the same ethical problem. A work of fiction is due to face the reality, especially when its historical aspects are inextricably linked with a moral dimension. In any event, the critic and the German philosopher concluded that forms couldn't be judged only from an aesthetic perspective. But the most important consequence of Rivette's paper is probably that this moral point of view has formed the best defense of the politics of the author.

Texte

Revenant quelque trente ans plus tard sur la politique des auteurs dont il avait été l'un des principaux artisans au sein des Cahiers du cinéma, Jean-Luc Godard remarquait que l'on s'était beaucoup occupé de l'auteur sans véritablement s'interroger sur ce que le nom de politique pouvait apporter à son usage renouvelé dans le champ de la critique cinématographique. Si l'auteur a pu épouser les conditions structurales de l'œuvre définie comme une constante d'univers dont les motifs et les thèmes, les figures et les gestes dessinent un monde irréductible désormais investi des singularités d'un style – la mise en scène a été la forme majeure de son invention –, la politique, elle, n'a pas connu dans le champ du cinéma de véritable développement théorique au cours des années 1950. Et lorsqu'elle trouve une nouvelle efficience à la fin des années 1960, elle a déjà rejoint le champ socialisé de sa transformation idéologique et les formes du cinéma militant. La situation est désormais inverse qui voit le nom de politique occuper tout l'espace du débat esthétique depuis que l'on s'est avisé d'en réinvestir la charge conflictuelle à partir de ses coordonnées sensibles¹ (*Aux bords du politique*, 1998). C'est à l'aune de cette réévaluation contemporaine que je souhaite relire le débat qui s'est tenu autour de la politique des auteurs au cours des années 1950, en considérant sous l'angle de sa morale le texte de Jacques Rivette, *De l'abjection*, écrit comme on sait pour condamner sévèrement le film de Gillo Pontecorvo, *Kapo*.

Si Rivette semble faire l'économie du mot éthique, tout son texte y ramène tant la vision qu'il défend de la politique des auteurs demeure intimement liée à une idée largement héritée de la littérature qui veut que « la visée proprement esthétique ne peut se suffire à elle-même et se double nécessairement d'un projet éthique qui la sous-tend et la justifie. »². Voilà qui indique au passage que les conditions de l'auteurisme cinématographique reposent sur les fonts baptismaux d'une politique de la littérature qui, de Baudelaire à Sartre et Adorno en passant par Gide, Breton, Aragon et Camus, n'a cessé d'osciller entre le défi esthétique du retrait dans l'art et le geste politique de son engagement. Encore s'agissait-il moins pour Rivette d'opposer l'autonomie de l'art³ à l'hétéronomie de sa politique que de réévaluer leur rapport d'un point de vue éthique en imposant un nécessaire jugement moral sur les formes. En soutenant qu'il y a certaines réalités qui ne peuvent être approchées que dans la crainte et le tremblement, Rivette devait paradoxalement préfacier la situation générale du réalisme moral dont la philosophie anglo-saxonne a débattu dès le début des années 1980, lorsqu'elle a commencé à s'intéresser aux relations qui se font entre les qualités esthétiques et la valeur morale d'une œuvre. Rivette n'est par ailleurs pas si loin de l'éthicisme de Berys Gaut⁴ qui

¹ Pour une synthèse en langue anglaise, voir Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, traduction Gabriel Rockhill, Continuum, London, New York, 2004.

² Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Seuil, 2000, p. 33.

³ « Notre littérature serait-elle donc toujours condamnée à ce va-et-vient épuisant entre le réalisme politique et l'art-pour-l'art, entre une morale de l'engagement et un purisme esthétique, entre la compromission et l'asepsie. Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, 1964, p. 138

⁴ Berys Gaut, "The Ethical Criticism of Art", *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, ed. Jerrold Levinson, Cambridge University Press, 1998, pp. 182-203. Reprinted in: Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen (eds.),

évalue la relation de dépendance conduisant à faire d'un défaut éthique un défaut esthétique et, inversement, à assimiler une défaillance esthétique à une défaillance éthique. Si cette entreprise philosophique⁵ n'a pas réussi à départager ses adversaires, tout au plus a-t-elle multiplié les acteurs et les positions de cette interminable négociation logique, elle n'en a pas moins mis en lumière un problème qui intéresse de près le cinéma dès lors qu'il s'est agi de déterminer le pouvoir et l'impouvoir des films à l'aune du crédit esthétique et moral accordé à la réalité. Introduite au détour d'une objection adressée au « formalisme » mal compris de l'axiome critique de Mourlet et Godard – nous aurions le choix entre « la morale est affaire de travelling » et « les travellings sont affaire de morale » –, l'éthique constitue le pli théorique d'un texte qui tente de surmonter la difficulté qu'il y a à concilier les libertés du style et les contraintes du réalisme moral, tout en affirmant le nécessaire « point de vue sur le monde » que d'aucuns préfèrent nommer le « point de vue d'un homme ». Si cet aspect du problème est connu, une difficulté naît lorsque l'éthique en vient aussi à coïncider avec son contraire, c'est-à-dire avec ce par quoi « le point de vue sur le monde » est tout à la fois un impossible et un interdit. Un impossible qui touche à la nature de certains sujets qui récusent toute idée de réalisme et un interdit qui frappe toute représentation sous peine de verser dans l'immoralisme. Cette double restriction qui affleure dans le texte de Rivette a trouvé au milieu des années 1980 avec *Shoah* de Claude Lanzmann sa formulation théorique, lorsqu'il ne fut plus possible de repousser plus longtemps le dilemme que les camps avaient laissé au cinéma. Pour les uns « l'image peut rendre un juste témoignage à l'horreur (c'est la position de Didi-Huberman) », pour les autres « l'image est dès l'origine en connivence avec l'horreur elle-même (c'est la position de Lanzmann. »⁶

C'est dire que l'éthique y était tout à la fois une responsabilité et un impouvoir, et qu'en son nom pouvaient se décider une faculté poétique – ce qu'il faut faire malgré tout – et un renoncement esthétique – ce dont il faut se garder quoi qu'il en soit. Ces deux positions auteuristes très différentes – celle qui identifie l'auteur au « point de vue d'un homme » et celle qui décourage quiconque voudrait porter sur le monde un point de vue que la réalité lui refuse – n'en partagent pas moins une question ancienne qui consiste à juger que « certaines propriétés artistiques sous-jacentes jouent un rôle à la fois dans le jugement esthétique et le jugement moral, quoi qu'il s'agisse peut-être de rôles tout à fait différents »⁷. Quoi qu'il en soit, de Rivette à Lanzmann c'est un même fondement éthique de l'image qui est venu soutenir une politique du cinéma dont il reste à penser la généalogie et les développements contemporains.

Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition, Blackwell, 2004; and Eileen John and Dominic McIver Lopes (eds.), *The Philosophy of Literature: Classic and Contemporary Readings*, Blackwell, 2003.

⁵ Sur ce point voir, Carole Talon-Hugon (dir.), *Art et éthique. Perspectives anglo-saxonnes*, Puf, 2011.

⁶ Pietro Montani, « Art et technique », in *Face au réel. Ethique de la forme dans l'art contemporain*, sous la direction de Giovanni Careri et Bernhard Rüdiger, Archibook + Sautereau éditeur, 2008, p. 62.

⁷ James Harold, « On judging the Moral Value of Narrative Artworks », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Spring 2006, vol. 64, N°2, p. 259-270, in Carole Talon-Hugon (dir.), « De la valeur morale des oeuvres narratives », *Art et éthique. Perspectives anglo-saxonnes*, Puf, 2011, p. 224.

De la politique en situation esthétique

En tout état de cause, parler de « politique des auteurs » c'est dire plusieurs choses à la fois selon que l'on juge de la défense d'un auteur, de l'espace socialisé de l'institution cinéma ou de sa situation éthique. Au plus simple *politique* pourra se laisser saisir sur son geste le plus opératoire, celui qui suppose et suggère que le cinéma ou la littérature peuvent faire l'objet d'usages et de fins spécifiques. « Politique des auteurs » désignera donc ce mouvement de défense et de promotion de l'auteur apparu dans les années 1950, qui rend compte d'une méconnaissance ou d'un tort qu'il s'agit de réparer. Elle rend compte d'une stratégie de combat qui vise autant à introduire une réévaluation esthétique des œuvres et des cinéastes qu'à établir les principes d'une critériologie critique. De *Défense et illustration du découpage classique* (J-L. Godard, 1952) à *Défense de Rossellini* (A. Bazin, 1955), quelles que soient les différences d'approche qui séparent les deux critiques, on lira à l'œuvre une même logique d'édification esthétique arrachée à ses adversaires. Politique n'est jamais que la forme engagée d'un geste d'admiration qui répond d'une éthique de conviction (Max Weber, *Le savant et le politique*, 1919). Une deuxième manière de penser la politique des auteurs consiste à faire de la politique le principe d'un conflit de définition. C'est la position adoptée par Pierre Bourdieu⁸ pour penser la politique de la l'art dans les termes polémiques propres au champ littéraire. On passe d'une compréhension contenue dans les limites défensives du plaidoyer à une compréhension élargie et agonistique de la politique qui règle la formation et la vie du champ artistique. Ce changement de perspective donne à la politique de nouvelles compétences : ce qui importe désormais c'est ce qu'est et ce que peut la littérature, l'art ou le cinéma. Le génitif sert ici à distinguer la composante politique de chacun d'entre eux – ce qui relève d'une compréhension extensive et hétéronome relativement à la sphère du politique – des moyens qu'ils se donnent pour penser leur existence esthétique et sociale. De ce point de vue les politiques de la littérature, de l'art ou du cinéma peuvent se laisser décrire à partir des oppositions et des luttes qui structurent le champ artistique et qui « portent tour à tour sur l'autorité de l'écrivain, le statut du lecteur, les propriétés du langage, la nature de la référence, ainsi que sur la relation que la littérature peut ou doit entretenir à la société et à l'histoire, conformément aux représentations politiques des acteurs. »⁹ La politique des auteurs, on le voit, relève directement de cette définition structurante du champ de la critique cinématographique. Remarquons sur ce point que la définition bourdieusienne de la politique

⁸ « Le champ littéraire (etc.) est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou de celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces. Et les prises de position (œuvres, manifestes ou manifestations politiques, etc.), que l'on peut et doit traiter comme un système d'oppositions pour les besoins de l'analyse, ne sont pas le résultat d'une forme quelconque d'accord objectif mais le produit et l'enjeu d'un conflit permanent. Autrement dit, le principe générateur et unificateur de ce "système" est la lutte même. »
Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 323.

⁹ Jean-François Hamel, *Qu'est-ce qu'une politique de la littérature? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement*, paru dans « Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français », sous la direction de Laurence Côté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. «Figura», 2014 p.9-30. En ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Politique_de_la_litt.

de la littérature n'est en définitive pas si éloignée de la position défendue par Serge Daney au début des années 1980 : « Dans un art aussi impur que le cinéma, fait par beaucoup de gens et de choses hétérogènes, soumis à la ratification du public, n'est-il pas raisonnable de penser qu'il n'y a d'auteur – c'est-à-dire de singularité – que par rapport à un système – c'est-à-dire une norme ? L'auteur ne serait pas celui qui trouve la force de s'exprimer envers et contre tous mais celui qui, en s'exprimant, trouve la bonne distance pour dire la vérité du système auquel il s'arrache. Comme Godard le faisant pour *Le Mépris* ou Hitchcock pour *Fenêtre sur cour*. Les films d'auteurs nous renseigneraient mieux sur le devenir du système qui les a produits que les produits aveugles du système lui-même. L'auteur serait, à la limite, la ligne de fuite par laquelle le système n'est pas clos, respire, a une histoire. »¹⁰ L'auteur ne serait donc pas séparable de ce qu'il politise d'un espace économique ou esthétique donné. Toute chose que Jean-Claude Biette repérait déjà chez Jacques Tourneur, son œuvre américain pouvant être proposé comme le grand négatif du cinéma hollywoodien entre 1940 et le déclin de ce dernier à la fin des années 1950¹¹. Il est en une autre plus récente qui mérite d'être relue à l'aune des changements que Jacques Rancière a fait subir à la notion de politique lorsqu'elle a commencé à s'adresser à la littérature à partir de ce qu'il a nommé la *méthode de l'égalité*. Rappelons que c'est en prêtant à la littérature le pouvoir de créer des personnages, des situations, des événements qui troublent les scènes communes réglant l'existence et la vie sociale, que la littérature intervient dans la distribution politique des places et des fonctions de l'ordre démocratique. Elle bouleverse donc les représentations qu'une société se fait du partage du sensible sur lequel elle repose. Littérature et politique ont donc en commun de donner des représentations qui légifèrent sur ce que peut être un certain rapport entre les êtres aussi bien que sur ce que peuvent être les formes du temps, de l'espace ou du visible socialisés. En d'autres termes, la politique de la littérature commence lorsque se fait jour un dissensus entre les obligations de la politique et les libertés de la littérature¹². Cette approche n'est pas sans conséquence sur sa relecture de la politique des auteurs comprise sous le nom de mise en scène comme « une équivalence entre l'autonomisation de la forme, par laquelle l'artisan renversait sa dépendance à l'égard de l'industrie, et l'affirmation éthique d'un point de vue sur le monde. »¹³ Or cette affirmation est moins simple que ne le laisse entendre le « fameux point de vue d'un homme » qui justifiait que le film fut bien vu de quelque part. S'il l'est, ce qu'il laisse voir est désormais subordonné à une justification éthique qui lui oppose l'impossible de la reconstitution historique et l'interdit de jouissance esthétique. Que disait donc Rivette sinon qu'il existe des situations qui compromettent l'idée même du réalisme :

¹⁰ Serge Daney, *Après tout*, in « La politique des auteurs, Entretiens avec dix cinéastes », Cahiers du cinéma, 1984, p. 9.

¹¹ Sur ce point je me permets de renvoyer à Luc Vancheri, *Prenez, ceci est mon corps*, Trafic n°51, éditions P.O.L, 2004.

¹² « L'égalité fait effet dans le corps social sous forme d'existences suspensives, qui peuvent s'appeler littérature ou prolétariat, des existences qui peuvent être déniées sans qu'aucune propriété ne disparaisse, mais qui y font exister des multiplicités singulières par lesquelles le système des rapports entre les corps et les dénominations se trouve, ici où là, déplacé. »

Jacques Rancière, « Aux bords du politique », éd La Fabrique, 1998, p. 194.

¹³ Jacques Rancière, *La politique des auteurs, ce qu'il en reste*, Cahiers du cinéma, Juillet-Août 2001, n°559, p.37.

« 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. »¹⁴ Le réalisme des camps est donc un *impossible* et un *interdit* qu'il est tout à la fois vain et immoral de rechercher. Pour Rivette il est donc non seulement impossible de restituer l'inhumaine condition de la vie des camps sans en diminuer la réalité, sans en adoucir l'atrocité, mais il est en outre interdit d'en déguiser la réalité, de lui donner l'étoffe d'un spectacle offert à notre jouissance esthétique. Intraitables ces conditions n'en ont pas moins fait retour quelque vingt cinq ans plus tard avec *Shoah*, de Lanzmann, qui devait en relancer la dialectique avant que Jacques Rancière n'essaie d'en cerner les nouvelles dispositions en soulignant que cette relation de l'art à l'irreprésentable « suppose une construction de modernité artistique, qui loge l'interdit tout entier dans l'impossible en faisant de l'art moderne tout entier un art constitutivement voué au témoignage de l'imprésentable. »¹⁵ En matière de représentation, tout tient sur le fil des formes qui attachent l'éthique à l'esthétique.

L'éthique du cinéma de Jacques Rivette

On a pris l'habitude de lire le texte de Jacques Rivette sur *Kapo* comme l'axiome esthétique d'une génération qui découvrait l'envers moral des formes. « 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 »¹⁶, écrit Rivette qui entend suggérer par là deux choses. Si l'on a tort d'essayer de défaire l'unité morale qui lie, indissociablement, les formes et les thèmes que le film se donne, on est dans l'erreur lorsque l'on imagine pouvoir se dispenser des objections morales que le réel et le monde adressent aux œuvres. En d'autres termes, Rivette récuse l'idée d'un formalisme et d'une autonomie de l'art qui permettraient de s'émanciper du réel, comme il fustige l'attitude qui consiste à se croire libre, c'est-à-dire sans responsabilité – au sens que Hans Jonas¹⁷ prête à ce mot – devant le monde. Voilà qui pose un lien de nécessité entre une réalité dont l'auteur évalue la dimension morale et une décision esthétique qui vient mettre un terme à la délibération éthique qu'appelle cette même réalité morale. La position de Rivette suppose donc en même temps qu'elle énonce un jugement moral sur l'œuvre – le film *Kapo* serait immoral et abject, Pontecorvo ne mériterait que notre plus profond mépris – que la décision esthétique n'est pas libre, qu'elle est obligée et tenue par une réalité qui prévient ses possibles, qu'il existe en

¹⁴ Jacques Rivette, *De l'abjection*, Cahiers du cinéma n° 121, juin 1961.

¹⁵ Jacques Rancière, « Malaise dans l'esthétique », Galilée, 2004, p. 167.

¹⁶ Jacques Rivette, *De l'abjection*, Cahiers du cinéma, n° 120, juin 1961, pp. 54-55.

¹⁷ « Or il y a encore un tout autre concept de responsabilité qui ne concerne pas le calcul *ex post facto* de ce qui a été fait, mais la détermination de ce qui est à faire : un concept en vertu duquel je me sens donc responsable non en premier lieu de mon comportement et de ses conséquences, mais de la *chose* qui revendique mon agir. » Hans Jonas, *Le principe responsabilité. Une éthique pour la civilisation technologique* (1979), trad. Jean Greisch, Cerf, 1990, p. 132.

somme des valeurs morales qu'il faut savoir entendre lorsqu'on engage un mouvement de caméra. A bien des égards sa position le rapproche du réalisme moral de la philosophie anglo-saxonne qui s'oppose au principe d'un irréalisme des valeurs sans fondement dans l'être et soutient l'idée d'un jugement moral composant avec une réalité au nom des propriétés survenantes qui les mettent en relation. *Kapo* fait donc scandale parce que les valeurs esthétiques que le film choisit – son travelling avant et son recadrage – sont indignes des valeurs morales que la réalité lui oppose. *L'abjection* tient en somme à l'oubli de cette injonction morale qu'adresse à tout homme une intraitable réalité – les camps, la déchéance, la mort – autant qu'à la méconnaissance de l'*éthos* qu'elle appelle. La position critique de Rivette marque donc la faillite morale d'un film à partir d'une exigence éthique qui retire à l'auteur sa liberté esthétique au nom de la responsabilité morale qu'il lui est accordé. Précisons toutefois que le propos de Rivette ne porte pas sur ce que le film décrit de la vie des victimes et des bourreaux, sur ce qu'il dresse comme portrait d'une humanité parvenue au terme de sa propre négation, sur l'humanisme de Pontecorvo en somme. Le jugement de Rivette porte tout autrement sur la défaillance esthétique qui trahit sa défaite morale. Les formes trahiraient l'impensé de Pontecorvo, son insupportable maniérisme là où la situation aurait dû appeler la plus grande réserve. C'est en somme parce que « tous les sujets naissent libres et égaux en droit », qu'il est décisif que l'auteur ne leur refuse pas le jugement qui les rend possible : on ne saurait donc oublier « que le cinéaste juge ce qu'il montre, et il est jugé par la façon dont il le montre. »¹⁸ C'est à cette aune qu'un film devient possible, et c'est elle qui a servi de jauge à Alain Resnais lorsqu'il a dû monter ensemble le passé des camps et le présent de leurs vestiges. Mais pour que cette lecture continuée jusqu'à Serge Daney fut possible lui qui, après Rivette, en a décrit le point d'affaissement, lui qui s'est demandé si les travellings pouvaient encore avoir un quelconque rapport avec la morale et si le cinéma n'était en définitive « pas trop affaibli pour héberger une telle question », il était nécessaire que soit dégagé ce nom d'auteur sur lequel s'accomplit ici le procès de Pontecorvo. Pour Rivette, Pontecorvo n'est jamais que l'accomplissement d'une tendance formaliste du cinéma qui commence avec Poudovkine et qu'on retrouverait jusque dans le néoréalisme de Vittorio de Sica. Si le procès critique condamne Pontecorvo, il n'en a pas moins profité à l'auteur sur lequel s'accomplit l'introduction de l'éthique dans le champ de l'esthétique qui peut être entendue comme la relance et l'achèvement d'une défense du cinéma commencée quelques décennies plus tôt, au tournant des années 1910. Le pendant de cette politique de l'auteur c'est une politique de l'esthétique qui commence par lui assigner des devoirs.

Si emblématique soit-il de cette nouvelle situation historique, le texte de Rivette n'en repose pas moins sur un double paradoxe. On remarquera tout d'abord que ce dernier fonctionne à partir d'une description erronée des quelques plans qui sont au cœur de sa démonstration. Le travelling-avant de Pontecorvo ne recadre pas le corps d'Emmanuelle Riva en contre-plongée – l'axe est le même –, pas plus qu'il n'inscrit « exactement la main levée dans un angle de son cadrage final » – la main est au milieu de l'axe vertical. Pour autant cette erreur n'invalide pas

¹⁸ Jacques Rivette, *De l'abjection*, op.cit.

totallement la démonstration de Rivette, elle en déplace plutôt le sens dans deux directions différentes et cependant intimement liées. L'une désigne l'auteur comme le seul responsable de cette faillite esthétique et morale, l'autre définit les devoirs du cinéma. En d'autres termes, il me semble plus juste de soutenir que le jugement de Rivette porte moins sur le film *Kapo* que sur le cinéma lui-même et que le premier n'est jamais que l'alibi du second. Qu'il est en somme moins question de ce travelling, dont les effets restent pour beaucoup imaginaires, que des formes cinématographiques auxquelles il est désormais demandé de se justifier. C'est d'ailleurs pour cela que Daney peut reconnaître la vérité d'un texte qui s'en prend à un film qu'il n'a pas vu. Et s'il n'a pas besoin de le voir, c'est parce que Rivette parle moins de *Kapo* que du cinéma. Si ce qu'il dit du film peut être contesté, ce qu'il dit du cinéma est incontestable, précisément parce qu'il le dit dans la forme d'un problème esthétique qui a la morale pour condition élémentaire et l'universel pour fondement. En d'autres termes, il importe peu à Daney de savoir si Rivette a tort ou raison, ou si la description qu'il donne du travelling de *Kapo* est juste, parce qu'il était devenu nécessaire et urgent d'adresser une telle question morale au cinéma. Ce que dit Rivette n'a donc pas besoin d'être vrai factuellement, puisque sa vérité vaut théoriquement pour le cinéma et qu'elle s'énonce dans des termes qui ne valent que pour le cinéma en raison de l'ontologie photographique qui fonde ses images. Ecrire comme Godard ou Mourlet que les travellings sont affaire de morale, c'était déjà faire de l'auteur la condition de toute esthétique et, incidemment, arracher le film à son industrie. Et c'est bien de cela dont il s'agit dans ce texte, d'une question morale adressée aux formes et d'un dilemme éthique confié au cinéaste, l'un et l'autre venant confirmer la présence d'un auteur. Si Resnais a le sentiment de n'être qu'un amateur devant Antonioni, c'est que Resnais sait en cinéaste que sa modernité se loge moins dans la nouveauté de ses formes que dans la morale qu'il exige d'elles. On gagera ici que la morale des formes désigne bien un problème

éthique¹⁹ en admettant avec Kant²⁰ qu'il s'agit moins de vertu que du pouvoir législatif accordé aux formes, ce dont témoigne le jugement de Rivette qui subordonne ce qui doit être fait – le cadrage qui sera choisi – à la réalité morale qui lui dicte sa loi. En échouant à moraliser son travelling, Pontecorvo mettait en évidence malgré lui que l'auteur est bel et bien la seule instance de délibération possible de l'œuvre. C'est en somme parce que les formes ne peuvent être que le résultat d'une difficile négociation éthique, qu'il est tout bonnement impossible de se passer d'auteur.

D'Adorno à Rancière : l'impossible jouissance esthétique

Un an après la parution de l'article de Rivette, Theodor Adorno prononça une conférence à Radio-Brême intitulée *Engagement ou autonomie artistique*, avant qu'elle ne soit publiée dans la revue *Die Neue Rundschau* en 1962. Revenant sur un article écrit en 1949, *Critique de la culture et société*, dans lequel il affirmait qu'« écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes », Adorno entendait désormais distinguer les formes de l'engagement artistique à partir d'une question adressée aux formes et à l'autonomie artistique, concluant que « l'heure n'est pas aux œuvres politiques, mais en revanche la politique s'est introduite dans les œuvres autonomes, surtout là où elles font les mortes sur le plan politique, comme chez Kafka, dans la parabole des fusils d'enfants, où l'idée de la non-violence se confond avec la conscience obscure de la paralysie qui gagne la politique. »²¹ Mais

¹⁹ Paul Ricoeur a rappelé ce qui sépare l'éthique de la morale « selon que l'on met l'accent sur ce qui est estimé bon ou sur ce qui s'impose comme obligatoire. C'est par convention que je réserverai le terme d' "éthique" pour la visée d'une vie accomplie sous le signe des actions estimées bonnes, et celui de "morale" pour le côté obligatoire, marqué par des normes, des obligations, des interdictions caractérisées à la fois par une exigence d'universalité et par un effet de contrainte. »

Paul Ricoeur, « Éthique et morale », dans *Lectures 1. Autour du politique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991, p. 258.

On en retrouve le partage chez Ruwen Ogien qui formule une distinction en tous points semblables en soutenant que l'éthique relève davantage du rapport à soi là où la morale engage un « rapport de soi aux autres ou des autres entre eux. »

Ruwen Ogien, *L'éthique aujourd'hui. Maximalistes et minimalistes*, Paris, Gallimard, Folio, 2007, p. 16.

Tout récemment encore Paul Audi admettait qu'une « ligne de séparation de l'éthique et de la morale devrait recouper celle qui sépare le pour-soi (dimension de l'éthique) du pour-autrui (dimension de la morale). »

Paul Audi, *Créer. Introduction à l'esth/éthique*, Verdier/poche 2010, p. 17-18.

L'anthropologie de la morale en a conservé l'usage, tel Raymond Massé qui pose que « la moralité se définit comme le lieu des obligations morales, des codes de conduites fondés sur des règles, normes et principes acceptés dans une culture donnée, à un moment de son histoire. L'éthique, par opposition, est plutôt le lieu d'un questionnement sur le bien fondé de ces normes, voire sur un arbitrage effectué par les individus et les collectivités entre plusieurs normes éthiques potentiellement conflictuelles »

Raymond Massé, « Anthropologie des moralités et de l'éthique : essai de définitions », in *Anthropologie et Sociétés*, vol. 33, n° 3, 2009, p. 28.

²⁰ « On appelle morales ces lois de la liberté pour les distinguer de celles de la nature. En tant qu'elles ne portent que sur des actes extérieurs et sur leur légitimité, on les nomme juridiques ; que si elles exigent en outre qu'on les prenne elles-mêmes pour principes déterminant des actions, elles sont alors éthiques ; on donne le nom de légalité à la conformité des actions avec les premières, et celui de moralité à leur conformité avec les secondes. »

Emmanuel Kant, *Introduction à la métaphysique des mœurs*, Traduction par Jules Barni, Auguste Durand, 1853.

²¹ T.W. Adorno, *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1999, p. 305.

loin d'opposer l'autonomie artistique à l'engagement littéraire comme on opposerait le vide et le plein de la chose politique, Adorno choisit de penser la politique des œuvres autonomes qui semblent s'y refuser en même temps qu'il prend le parti de souligner les limites des œuvres engagées. C'est que l'œuvre engagée se heurte à un écueil qui touche à la nature même de la réalité pour laquelle elle s'engage : « Quand on applique à la souffrance physique toute nue des hommes abattus à coup de crosse ce qu'on appelle ordinairement l'élaboration poétique de l'art, il y a là, si peu que ce soit, la possibilité d'en tirer une jouissance. La règle morale qui commande à l'art de ne pas oublier cela une seconde dérape dans l'abîme de son contraire. Le principe esthétique de stylisation, et particulièrement la prière solennelle du cœur, fait supposer que ce destin impensable aurait pu avoir un sens quelconque ; il est transfiguré, il perd un peu de son horreur ; c'est déjà faire injure aux victimes, alors qu'au contraire un art qui voudrait ne pas les voir serait inadmissible au nom de la justice. »²²

La position de Rivette reçoit d'Adorno sa traduction philosophique. Telle est l'aporie à laquelle est confrontée la représentation qui bute sur l'indignité d'un commerce avec la mort lorsqu'elle consent à représenter malgré tout, et qui se montre injuste avec les morts lorsqu'elle s'en détourne. Mais au moment où il écrit, Adorno pressent que l'Allemagne ne peut se dispenser d'affronter son histoire, tout comme il sait que l'urgence de son présent est bel et bien de donner une solution esthétique à l'examen politique d'un passé dont le refoulement n'est ni possible ni souhaitable. Conscient qu'il faut choisir malgré tout entre engagement et autonomie sans renoncer pour autant au politique, Adorno se range du côté de l'œuvre autonome, certain que « l'œuvre la plus sublimée cache quelque chose comme "il faut changer le monde" », certain aussi que l'engagement n'échappe pas au nécessaire compromis que l'on passe avec ses destinataires lorsque l'on cherche « un moment de fraternisation avec le monde ». Quelques décennies plus tard Jacques Rancière a reformulé le problème en cessant d'opposer autonomie et engagement pour mieux dévoiler ce que l'autonomie de l'art devait aux prescriptions de l'hétéronomie morale. Il s'agissait d'une part de déclarer impossible toute incarnation des victimes et des bourreaux, d'en refuser « la jouissance esthétique » et, d'autre part, d'en appeler à un interdit situé hors de l'art venu justifier un art de l'irreprésentable. Si l'indignité de la « jouissance esthétique » est définitivement affirmée chez les deux philosophes, le renoncement à la représentation suit une ligne de partage qui aboutit chez Adorno à une médiation esthétique qui maintient une activité politique – le politique n'a disparu ni chez Kafka ni chez Klee dont l'*Angelus novus* est la figure allégorique – et chez Rancière au constat que l'irreprésentable n'est plus le défaut de l'art mais l'expression d'un tournant éthique de l'art. En soutenant que « pour alléguer un art de l'irreprésentable, il faut donc faire venir cet irreprésentable d'ailleurs que l'art lui-même »²³, Rancière renouvelle les rapports de l'art à l'éthique de l'époque contemporaine en même temps qu'il ruine le privilège d'une autonomie de l'art. Là où le modèle classique subordonne l'art à la morale sous la double condition de la prescription – l'art doit respecter

²² Ibid. p. 299.

²³ Jacques Rancière, « Le tournant éthique de l'esthétique et de la politique », in *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004, p. 166.

les mœurs – et de l'édification – l'art doit servir la vertu –, le modèle contemporain soumet l'art à une triple injonction contradictoire. L'une fait de la transgression la nouvelle vocation de l'art : la finalité de l'art est d'inquiéter le consensus moral qu'une société se donne tandis que le dissensus artistique constitue le principe de sa politique. Une autre fait de l'art un « médiateur social »²⁴ censé réparer le monde commun. Une dernière, enfin, épouse et intériorise le principe d'une exception morale qui décourage toute représentation tout en appelant « un art nouveau, un art de l'irreprésentable. »²⁵ Pour autant *Shoah* de Claude Lanzmann est moins le dépositaire d'un art de l'irreprésentable que le répondant d'un art qui a définitivement pris acte des possibilités de la fiction déliée des normes de la représentation. Un art de la figurabilité, en somme, qui choisit de témoigner sans renoncer au pouvoir de la fiction, qui loge la force testimoniale de ses images dans l'écriture narrative qui leur redonne vie. C'est à juste titre que Rancière peut donc faire remarquer que Lanzmann ne doit rien à la logique de Lessing qui opposait à toute représentation visuelle du Laocoon une limite à son réalisme visuel, seule manière de conserver toute sa dignité au personnage. La douleur et la déchéance humaines étaient exclues de l'art au nom d'un idéal esthétique : « C'était ainsi le principe même de l'art représentatif qui définissait un domaine de l'irreprésentable. » Il en va tout autrement chez Lanzmann qui réalise *Shoah* dans un contexte esthétique différent et investit le génocide à partir de « l'écart entre la parfaite rationalité de son organisation et l'inadéquation de toute raison explicative de cette programmation. »²⁶ Le problème qu'affronte Lanzmann tient donc moins à l'inimaginable de la vie des camps qu'à l'impensable d'un processus d'extermination. C'est ici retrouver Rivette qui « 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. »²⁷ Là où Pontecorvo échoue à représenter la réalité des camps parce que la fiction s'épuise dans le pathétique de ses situations, Resnais y parvient sans s'en détourner parce qu'il en restitue sa logique économique et, avec elle, nous donne accès à la forme générale d'un projet d'extermination. En d'autres termes, c'est cette distinction opérée par Rivette qui permet de d'opposer *Shoah* de Lanzmann à des films qui ont fait le choix de la représentation, de la série *Holocaust* (Marvin Chomsky) à *La vie est belle* (R. Benigni) en passant par *La liste de Schindler* (S. Spielberg).

Tel fut l'intérêt majeur du texte de Rivette. Nous introduire dans un débat qui allait nourrir toute la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, débat inauguré par un scandale moral qui opposait les conditions de la jouissance esthétique aux possibilités réalistes du cinéma. Pontecorvo peut bien choisir de témoigner contre l'inhumanité des camps, il peut même vouloir accomplir l'espoir d'un humanisme retrouvé dans un geste de défi et de résistance, il n'en reste pas moins tenu par la géométrie morale de sa mise en scène. C'est pour avoir cru pouvoir cadrer

²⁴ Ibid., p. 162.

²⁵ Ibid., p. 163.

²⁶ Ibid., p. 164.

²⁷ Jacques Rivette, *De l'abjection*, op.cit.

sans rien devoir au monde que le film tombe sous le coup de la condamnation morale de Rivette. On pourrait sans doute opposer à Rivette une analyse qui sauverait ce plan et, avec elle, qui entreprendrait la réhabilitation de Pontecorvo²⁸. Mais je le répète la question n'est pas de savoir si la critique de Rivette est juste, voire justifiée analytiquement. Le paradoxe s'il en est un, c'est qu'en attaquant Pontecorvo, c'est-à-dire en lui refusant son admiration, Rivette ne lui retire pas tant son statut d'auteur qu'il ne signale plutôt son échec esthétique et sa faute morale. En cela il institue les prémisses de l'auteurisme qui veut que l'auteur soit le lieu unique de toute délibération éthique sans laquelle il n'y a ni œuvre ni art. Sans lui l'expérience esthétique et la réalité morale ne se rencontreraient jamais, sans lui la liberté poétique et la responsabilité morale resteraient définitivement étrangères l'une à l'autre. Tout fonctionne donc comme si Rivette entendait dégager du scandale moral du travelling de Kapo une politique – par quoi le cinéma vaut la peine d'être un art – et une éthique qui ajuste l'esthétique de l'œuvre à la responsabilité de l'auteur, la seule qui justifie sa liberté. L'auteur n'est à tout prendre que ce « mal nécessaire » qui permet de tenir ensemble ces deux exigences. Rivette le dit à sa manière en relevant deux revendications essentielles : l'une s'adresse à l'auteur à qui est demandé de « se poser certaines questions préalables », l'autre est adressée au critique parce qu'il lui revient de vérifier qu'elles ont bien été posées : « tout se passe, écrit Rivette, comme si, par incohérence, sottise ou lâcheté, Pontecorvo avait résolument négligé de se les poser »²⁹. C'est en ajoutant à la leçon de Mourlet et Godard une dimension survenante qui fonde la possibilité d'un réalisme moral que Rivette impose l'éthique comme la condition princeps de toute politique des auteurs.

²⁸ Rien n'exclut une autre analyse du travelling de *Kapo*, autrement centrée autour des pouvoirs de sidération prêtés au zoom avant dans les années 1960. Voir à ce titre les zooms avant d'*Il Vangelo Secondo Matteo* de Pier Paolo Pasolini (1965) ou ceux de *The Birds* d'Alfred Hitchcock (1963), deux films strictement contemporains de *Kapo*.

²⁹ Jacques Rivette, *De l'abjection*, *op.cit.*