Michel Lequenne.

RETRO ET ANTIRETRO (mystification et automystification).

Qu'est-ce que le rétro ? Le mot est apparu soudain dans la presse en 1973, essentiellement comme celui d'une mode. Mais d'une mode pas tout à fait semblable aux autres, en ce qu'elle ne se limitait pas à une ligne nouvelle de la coupe du vêtement, aisément repérable, mais à un retour en arrière général du *style* de la vie quotidienne (bibelots, meubles, chanson, et, bientôt, tendance du cinéma...). Une analyse préalable de ce qu'est la mode, *une* mode, ne serait pas inutile pour cerner celle-là, mais elle est impossible ici. On saisit aisément, toutefois, que la mode est un produit du capitalisme. Elle relève d'abord des nécessités profondes de l'industrie du vêtement (et d'industries connexes) qui doit créer des besoins supérieurs à ceux qui sont déterminés par la simple usure des valeurs d'usage concernées. Mais ces besoins artificiels ne peuvent s'imposer que dans certaines conditions sociales dont chacune requiert une analyse particulière. En tant qu'artifice, la mode n'est pas création originale comme le style qui est, lui, une complexe valeur de civilisation ; la caractéristique principale de la mode est d'être une combinaison plus ou moins ingénieuse, plus ou moins bien adaptée aux besoins de projection inconscients des consommateurs, de formes préalablement existantes, sans presque jamais sortir du style général du stade actuel de civilisation (1). Ceci a une conséquence très nette, c'est que toute mode est retour en arrière, toute mode est *rétro* (2).

Alors, qu'est-ce qui distingue la mode actuelle ?

Si l'on veut faire coïncider le nom « rétro » et des caractères stables, délimitables dans le temps, on se heurte à toute une série de difficultés. Le nom est postérieur au phénomène : il a deux ans, le phénomène cinq au moins. La mode rétro ne se marque pas par une « ligne », mais par une série de lignes (où celle de 1930 culmine sans régner) et qui sont celles de 1930 à 1950, c'est-à-dire, si l'on prend le vêtement féminin comme le point de remère le plus sûr, des coupes variées, contrastées, contradictoires.

Une vieille couturière nous dit : « Il n'y a plus de mode, les jeunes s'habillent comme ils veulent. » Et une jeune femme qui *suit* la mode : « Ce ne sont plus les couturiers qui font la mode, les jeunes la créent aux Puces, et les couturiers suivent. Ils ont réagi en installant des boutiques snob aux Puces. » Ces remarques ouvrent des voies de recherche intéressantes. Dans ce domaine de la mode comme dans tous les autres, le nœud dialectique se situe en 1968. Il s'agit d'une réaction de rejet, en

même temps du système de consommation et de son support idéologique. Il y a deux temps dans cette réaction. D'abord celui du pur refus : on s'habille soit avec ce que l'on trouve de plus près du pur vêtement utilitaire (blue jeans, pull de laine informe), soit avec ce qui tranche le plus avec la mode des couturiers (vêtements hippies). Mais, en ce domaine, pas de possibilité d'échapper à une « récupération ». La mode des couturiers tournera donc allègrement vers le non-vêtement, le vêtement délirant, la sophistication de la friperie, le n'importe quoi. D'où le second temps : celui où la réaction sociale de refus du signe vestimentaire fourni par l'idéologie dominante ne peut plus se manifester que par des choix de groupes, la variation, la combinaison entre les marchandises proposées par l'industrie. Bien entendu, les résultantes ne sont pas neutres. Et c'est ici qu'intervient, qu'il faut faire intervenir le cinéma.

Mode et cinéma

Les rapports de la mode au cinéma sont presque aussi vieux que celui-ci. Un échange permanent a lieu entre les deux domaines. Le cinéma popularise, vulgarise la mode, mais, en retour, il lui donne naissance, sa fonction idéologique jouant, entre autres, au travers du signe vestimentaire (3).

La date de naissance française de la mode rétro (en sa ligne dominante 1930) ne fait pas de doute, c'est celle de *Bonnie and Clyde* qui sort ici en 68, mais dont la carrière se prolonge sur les années suivantes.

En quoi la jeunesse qui crée la mode rétro se reconnaît-elle en ces petits gangsters ? En leur révolte de jeunes, précisément, en la spontanéité de jeu et la violence de leur action illégale, en ce que ces bandits « innocents » ont une certaine conscience sociale qui les fait tirer sur les pancartes qui dépouillent de leurs fermes les paysans victimes de la « dépression », et laissent à d'autres, qu'ils viennent dévaliser, l'argent qui n'appartient pas à la banque. L'identification à Bonnie et à Clyde c'est encore une identification de rejet (dont le réalisateur Arthur Penn est complice volontaire, lui qui va faire ensuite *Little Big Man*). Mais les identifications ne sont pas toujours aussi heureuses. Dans la confusion mentale de l'époque, elles tendent à se faire mécaniques. Par pure inversion des signes, on valorisera tout ce qui est contre. Il y a là un danger, et... une responsabilité de la critique marxiste.

Le cinéma rétro n'est pas un genre

C'est l'an dernier seulement que la mode rétro a commencé à être prise à partie et qu'est né l'anti-rétro. La goutte qui a fait déborder le vase a un titre : *Portier de nuit*. L'œuvre de Liliana Cavani méritait à coup sûr une critique radicale, et son succès une analyse sociologique (4). Mais la manière dont l'une et l'autre furent menées aurait dû étonner les militants et les mettre en garde. L'anti-rétro réalisa une curieuse union sacrée englobant la bourgeoisie de la gauche gaullisante, les néo-staliniens du P.C.F. et les frères ennemis maoïstes (sans parler des ondes de choc dans nos rangs). Tous procédèrent par amalgames de films d'inspirations non seulement diverses mais opposées, et qui ne participaient

même pas tous de ce fameux « retour en arrière » exaltant la libido fasciste qui devait justifier la démarche. En effet, qu'y-a-t-il de commun entre *les Damnés*, chef-d'œuvre antifasciste de Visconti, et la misérable anticipation réactionnaire de Jean Yanne, *les Chinois à Paris*, entre *Lacombe Lucien* et *Portier de nuit* ? Rien ! A moins de procéder au moyen de syllogismes à la Lewis Carrol : *Lacombe* et *les Chinois* parlent d'occupation, *Lacombe* de nazisme ainsi que le *Portier* et *les Damnés* donc *les Damnés* et *les Chinois* parlent de la même chose, et parler c'est dire, donc s'ils parlent de la même chose ils disent la même chose.

Les années 30, c'est la crise et la montée du fascisme ; le début des années 40, l'apogée du fascisme ; la fin des années 40 et jusqu'à 50, c'est la défaite ambigüe du fascisme et, à vif, le traumatisme qu'il a créé. A nouveau nous abordons une crise économique et sociale ; le fascisme renaît, se fait menaçant ici et là ; l'histoire prend certains airs de répétition. Le regard sur le passé est inévitable. Mais il y a autant de regards que de points de vue politiques. Ne faut-il pas se retourner sur l'histoire ? L'art de tout temps ne pratique-t-il pas couramment le retour en arrière pour éclairer et mieux appréhender le présent? Et n'est-ce pas ce que fait d'un point de vue marxiste un film comme *les Damnés* qui montre si parfaitement la manière dont se noue, avec une nécessité impitoyable, la liaison du grand capital et du fascisme ?

D'après Jacques Siclier, qui ouvrit le combat dans *le Monde* du 18 avril 1974, c'est avec ce film à la « grandeur vénéneuse » que tout commença. Outre que cette affirmation contredit son propre inventaire, où l'on trouve, en 1962 (!), *le Vice et la Vertu* de Vadim qui, bien plus que *les Damnés*, annonce *Portier de nuit* par l'érotisation du nazisme, son absence d'analyse approfondie du film de Visconti (pour lui, ne s'agit-il pas de « conflits individuels » et de « passé pittoresque » ! !) couvre une curieuse réaction. Ce que nous montrent *les Damnés*, c'est un nid de serpents et de crocodiles. A coup sûr, ceux qui trouvent des charmes fussent-ils fuligineux - à ces monstres malades doivent s'interroger sur eux-mêmes (5). S'il est ensuite démontré - ce que personne n'a fait - que cette fascination entraîne un public (et lequel ?) à comprendre à rebours l'œuvre de Visconti, ce n'est pas à Visconti qu'il faut faire un procès, mais ce public malade qu'il faut songer à traiter.

Un autre aspect curieux de l'offensive anti-rétro, c'est que, bien loin d'étudier soit la totalité de la production, soit, au moins, un secteur appréciable et nettement délimitable de celle-ci, en tentant d'en dégager les constantes, cette immense polémique s'acharne sur moins de dix films, sur les titres desquels aucun auteur n'est d'accord avec les autres, et qui se ramènent au tronc commun des quatre énumérés plus haut. De ces films, l'un a déjà, et à tout jamais, quitté le ciel des écrans, c'est *les Chinois à Paris* qui s'adressait à un tout autre public que les trois autres, lesquels ont des prétentions - justifiées ou non - intellectuelles ; *les Chinois*, très précisément, était filmé pour le public des Dupont-la-joie dont il avait pour fonction d'entretenir la bonne conscience égriarde-démerdarde , chauvine-xénophobe. Y-a-t'il au moins quelque chose de commun entre les deux le plus souvent amalgamés, *Portier de nuit* et *Lacombe Lucien* ? Mis en présence, il est vite évident que *rien* ne rapproche ces deux films sinon la présence du nazisme. Ce n'est que tiré par

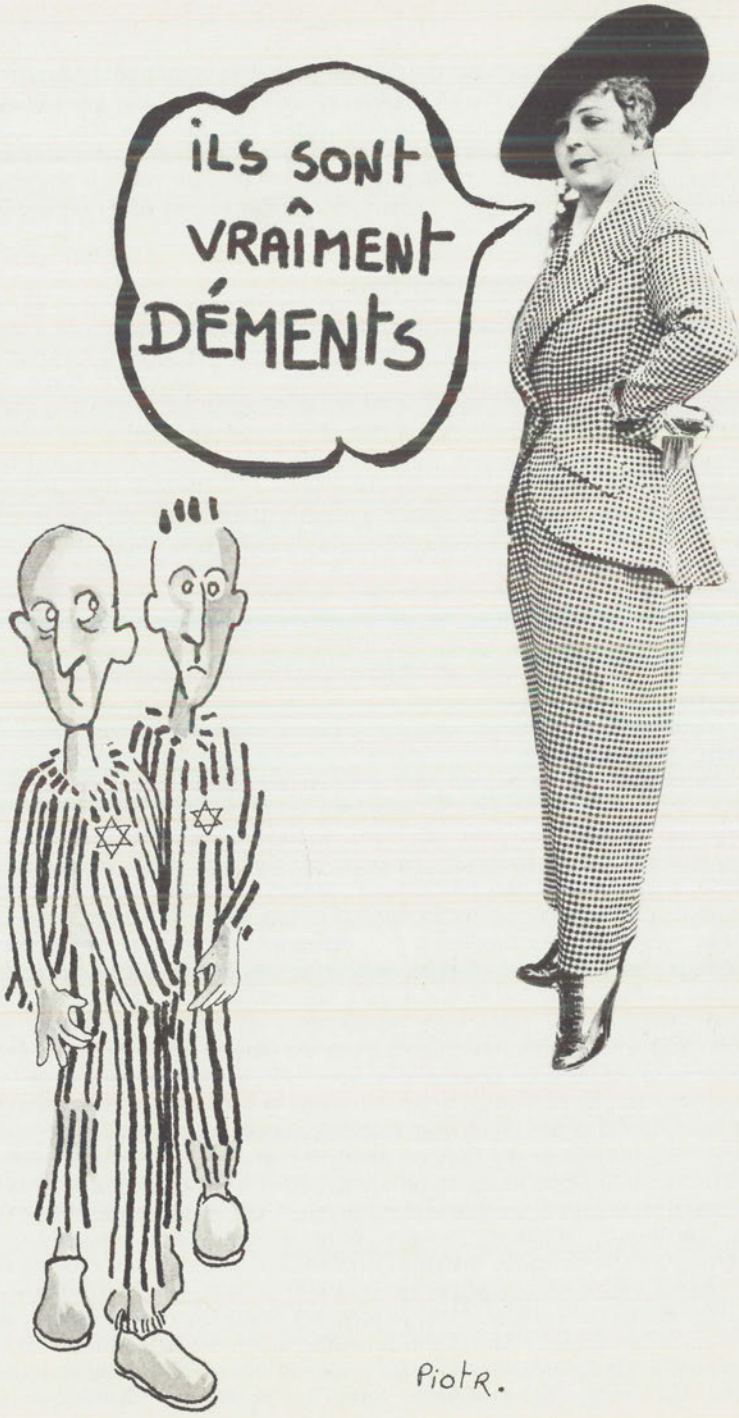
les cheveux que ce qui est dit de l'un peut être appliqué à l'autre : ni la démarche des auteurs, ni leur style, ni leur sujet, ni, par conséquent, la signification de leur œuvre ne se recoupent. Tout se passe donc - comme c'est la fonction de l'amalgame de le faire - comme s'il s'agissait de compromettre *Lacombe Lucien* par *Portier de nuit*, et, en frappant ce dernier, qui s'y prête mieux, atteindre quelque chose que l'on n'ose dire à propos du premier.

Anti-rétro et résistantialisme

Jacques Siclier, dans l'article déjà cité, vend la mèche. Si *Lacombe Lucien* peut être relié à une lignée, c'est à celle des films qui entreprirent de rompre les mythes du résistantialisme manichéiste (*la Traversée de Paris* d'Autant-Lara) et culmina avec *le Chagrin et la Pitié* où Marcel Ophuls osa montrer une réalité non-dite, maudite, tabou, du temps de l'occupation et « d'abord l'indifférence de la grande majorité : les résistants ne furent qu'une poignée (6)... L'existence bien réelle des collaborateurs, et en même temps la participation des Français à des actes d'antisémitisme. Collaboration particulièrement grave de la police. Ses responsabilités dans les horreurs du Vel'd'Hiv (...) Démystification aussi dans une certaine mesure de la Résistance, sa responsabilité dans les exécutions sommaires, les actes de répression souvent contestables du mois qui suivit la Libération. » (Ginette Gervais, in *Jeune Cinéma*, nº 54, avril 71, citée par R. Prédal, *la Société française à travers le cinéma*, A. Colin éd.)

Voilà en fait où le bât blesse, et ce qui explique l'union sacrée constatée plus haut.

Lacombe Lucien est un film antifasciste, sans ambiguïté. Malle, lui aussi, nous montre un nid de monstres, quoique de plus petite taille que ceux de Visconti, et il le fait sans aucune complaisance (7). Le personnage de Lucien Lacombe ne peut en rien être considéré comme un héros. Il est même l'anti-héros type : jamais sa conscience ne s'élève, ni ne peut s'élever au niveau de celle que ses actes doit donner au spectateur - et cela vaut d'ailleurs également pour les autres personnages ; en ce sens *Lacombe Lucien* est une œuvre parfaitement brechtienne . Mais Lacombe n'est pas davantage un « salaud » - comme l'écrit Martin Even, dans son introduction au dossier du *Monde* du 18 avril 1974 - ni un sadique comme l'ont dit maints critiques qui voient du sadisme là où un petit paysan tue des oiseaux à la fronde quand il s'ennuie, tord le cou des poulets pour le dîner et massacre des lapins à coup de fusil quand il est plein d'une colère impuissante à atteindre son ennemi, le propriétaire qui couche avec sa mère en l'absence de son père prisonnier (mais quand, dans un assaut contre les maquisards, il préfère encore tirer sur un lapin? Lacombe Lucien, c'est le samouraï moderne (8) un « affreux », c'est l'éternelle pâte à faire les aveugles tueurs professionnels. On peut discuter s'il était judicieux, ou au moins urgent, de mener cette dénonciation qui n'atteint jamais - par définition - ceux qu'elle devrait préserver. Mais le fond du problème n'est pas là, car une critique des « sujets » en révélerait mille encore moins « utiles ». Et on ne peut parler de ce film ignorant qu'il n'a été fait qu'après plusieurs tentatives de traiter le problème dans le cadre de l'Amérique latine


ILS SONT VRAIMENT DÉMENTS
PIOTR.

d'aujourd'hui, lesquelles ont échoué du fait des régimes politiques de cette partie du monde (v. interview de L. Malle par Gilles Jacob, in *Positif*, nº 157). En fait, si Malle a été obsédé par le problème de l'utilisation des inconscients par la réaction, ce n'est pas dans ses interview qu'il faut en chercher le pourquoi. Ce « pourquoi » - probablement inconscient - on peut, en revanche, le découvrir dans une analyse approfondie de son film.

Si Lacombe devient gestapiste, il est bien superficiel de croire que c'est le fait d'un malheureux hasard de crevaison de pneu. Non ! La raison en est la confusion des rapports de classes pendant l'occupation. Ce que cache le manichéisme obstiné du « bon français résitant » et du « mauvais allemand nazi », c'est la démoralisation qu'entraîne la collaboration de classes. Le péché de Malle, c'est de briser le mythe. Le maître d'école qui refuse d'envoyer Lacombe au maquis, n'est pas là pour dénoncer l'« école laïque progressiste »,mais dans sa vérité de tout petit notable tout petit-bourgeois transmetteur de l'idéologie France éternelle de la classe dominante, paternaliste à l'égard du jeune péquenot dont il désespère *a priori*, tout en acceptant son tribut. Ce genre d'hommes - qui votait sûrement socialiste, voire communiste en 1936 - existe trop encore pour qu'il ne soit pas sain de le dénoncer. Le résistant à qui Lacombe ferme la bouche au sparadrap, n'a pu le sauver, et *se sauver* en le convainquant parce qu'il n'avait à lui offrir que ses valeurs patriotiques de pacotille là où un langage fraternel de classe aurait pu être entendu. Et si l'on dit que, de toute façon, il aurait été trop tard, que Lacombe était trop engagé, cela n'infirme pas le propos car, en effet, un langage d'exception peut rarement corriger le langage politique dominant. Le langage de classe, ni le tailleur ni sa fille ne pouvait bien entendu le parler non plus. Seule, sans doute la grand-mère, mais... elle ne parlait pas français. Le sentiment de monde clos, que donne si douloureusement le film, exprime avec la plus grande perfection artistique le cloisonnement en lui-même auquel est voué Lacombe. De ce fait, aux deux tournants de sa vie, il ne peut être déterminé que par *le plus de chaleur humaine*. La résistance n'était pas chaleureuse, seule la fraternité de classe l'est. Les résistantialistes peuvent jurer le contraire, les œuvres, dans leur trucage, trahissent pourtant cette réalité. En ce sens, *Lacombe Lucien* est un film actuellement nécessaire. La communication, le langage, son vrai sujet, sont affaire de rapports de classes.

Bien que cela n'apparaisse dans aucune analyse, comment douter que ce ne soit le problème de la collaboration de classes qui ait dressé en un seul front anti-rétro gaullisants et frères ennemis staliniens.

Pour ces derniers, le rétro serait une sorte de conspiration bourgeoise, consciente, organisée,bien conforme à leur conception mécaniste, policière de l'histoire. Mais il se trouve que les faits montrent le contraire. Le résistantialisme est trop utile à la bourgeoisie pour qu'elle le jette par-dessus bord. En riposte à l'offensive anti-rétro, il n'y a plus de semaine où la télé ne nous assène une bonne dose d'héroïsme résistant. En peu de temps, deux reprises de *Marie-Octobre* (film assez ignoble où le « traitre » - par jalousie amoureuse,rassurez-vous électeurs de tous les partis - se trouve tout de même être...le seul prolétaire de l'ancien réseau) ; on a sorti du placard *les Amants d'Avignon* d'Elsa Triolet (sous

un romantisme mystificateur, tout de même révélateur du réel cynique, militariste et paternaliste d'un réseau bourgeois ; tour joué à l'auteur par sa conscience - et son inconscience - stalinienne) ; on nous a débité en deux morceaux *le Train* de Frankenheimer, suivi d'un débat truqué selon l'usage où l'héroïsme coulait à flots (9).

Ainsi, en face du front anti-rétro qui rassemble tous ceux pour qui la collaboration de classes de la Résistance est le modèle social à reproduire, nous avons vu à côté de Jean Yanne, jouant le jeu de l'agent provocateur, deux accusés de procès de Moscou, sous le coup du délit de terrorisme idéologique au service de la classe dominante : Visconti qui se permet de poursuivre une oeuvre révolutionnaire après rupture d'avec le stalinisme et Malle qui, avec moins de rigueur sans doute, n'en a pas moins derrière lui une oeuvre de démystification souvent violente des valeurs bourgeoises et réactionnaires. Quand l'attaque contre ces artistes vient d'éléments bourgeois, rien que de normal. Mais quand elle vient de critiques qui se réclament du socialisme, comment ne pas retrouver le vieux frisson dans le dos. Qu'adviendrait-il s'ils étaient au pouvoir ? Les crimes en question, et de moindres, ont conduit tant de gens à la mort, sous le Petit Père des Peuples !

Mais, il y a Liliana Cavani. Eh oui ! Avant d'en venir à elle, et d'entendre le verdict, constatons que la mode rétro poursuit son cours. De nouveaux films s'ajoutent à ceux qui ont provoqué la campagne de l'anti-rétro. Mais le fascisme est loin d'être leur axe. La série des *Borsalino* continue à héroïser le gangstérisme bien de chez nous, avec le concours qualifié d'Alain Delon. Mais *Chinatown,* oeuvre de Polanski qui ne s'est pas distingué comme un cinéaste politiquement engagé dans son oeuvre, déshéroïse le « privé » et dénonce la toute puissance du capital sur la police, ce qui n'est pas si mal pour du cinéma commercial ; il n'aurait pas été mauvais de s'en aviser et de réexaminer le phénomène rétro à la lumière de son évolution. Pourtant le front anti-rétro est devenu muet. En revanche, Resnais, ô combien louangé comme étoile majeure du cinéma de gauche, donne avec *Stavisky* un film qui fera pleurer toutes les midinettes sur les malheurs du beau Sacha, Arsène Lupin des années 30 (10) et lui oppose une image grotesque de Trotsky, et encore plus des trotskystes (mais c'est un usage de Semprun de caricaturer les révolutionnaires, avec la seule excuse de ne visiblement comprendre pas grand chose aux théories trotskystes de la révolution permanente et du stalinisme).

Si l'on ajoute à cela que Costa-Gavras, cédant à son tour et à sa façon à la mode rétro, nous replonge dans l'occupation avec *Section spéciale,* on comprend l'évanouissement de l'anti-rétro (11). Le rétro n'est pas un genre mais une mode sans compter d'ailleurs que la critique de genre est en général stupide, tous les genres pouvant contenir des oeuvres contradictoires. Il n'y a pas d'offensive rétro d'un mystérieux brain trust bourgeois ; il y a des oeuvres qu'il faut juger en elles-mêmes.

Portier de nuit et le vertige de la perversion

Au fond de l'alambic reste le seul *Portier de nuit*. Les *Cahiers du cinéma*, dans leur numéro 251-52 en ont donné les meilleures critiques,

signées l'une par Bernard Sichère et l'autre par Pascal Bonitzer, et auxquelles il faut se reporter.

Bonitzer écrit, en particulier : «...ce qui demeure vivant, et bien vivant, du nazisme et du fascisme aujourd'hui, ce n'est certainement pas l'uniforme, ni la tête de mort agrafée à la casquette. C'est cet appel à l'intégrité du corps de la patrie, menacée de toutes parts : par les immigrés, les gauchistes, les hippies, les jeunes, etc. En général par la « dégradation des mœurs » : car le fascisme n'a jamais signifié la libération du désir, du moins sa libération *consciente*, mais tout le contraire : appel à la rigueur morale, à la propreté, à la santé par l'exercice physique et l'entraînement militaire, etc., rien de tout ça n'a jamais été très nietzschéen, et c'est un véritable tour de force de la part de Mme Cavani que de faire partager à tant de monde la croyance que le nazisme, c'était cette folle générosité amoureuse. Il ne faut pourtant pas beaucoup réfléchir pour voir que Hitler, Goebbels, ne sont pas des figures du désir ravageur. Et aujourd'hui Le Pen ou Royer, pour citer de récentes figures électorales (le premier avec le thème de la France menacée de perdre sa « substance », le second avec ses appels à la propreté et son image de l'arbre), n'évoquent pas non plus la libération des flux libidinaux, c'est le moins qu'on puisse dire. »

Comment l'inversion, la « perversion », du sens du nazisme peut-elle se faire comme allant de soi ? On ne peut le comprendre si l'on s'en tient à la définition stalino-maoïste du fascisme que rappelle Michel Foucault en la mettant au compte du marxisme (dans le même numéro des *Cahiers*) : « dictature terroriste ouverte de la fraction la plus réactionnaire de la bourgeoisie. » En revanche, la véritable définition marxiste du fascisme, celle de Trotsky (et D. Guérin) permet, elle, de comprendre le phénomène. Le fascisme (le nazisme) n'est pas une simple variété de dictature de la bourgeoisie, celle de la couche la plus concentrée, etc., c'est, à la fois son ultime forme et sa *décomposition*. Bien loin que le capital le plus concentré y exerce le pouvoir directement, il est obligé d'avoir recours dans le fascisme à la coûteuse médiation d'un corps armé de type spécial, le parti fasciste, ses bandes, ses prétoriens. Et cette dictature n'est pas un accomplissement suprême du pouvoir bourgeois, mais son ultime recours face à la menace d'un prolétariat puissant qui lui pose le dilemne : socialisme ou barbarie. La bourgeoisie n'a donc recours aux bandes fascistes que pour échapper à sa condamnation historique, en se résolvant à ce remède de cheval : détruire le prolétariat comme classe organisée. A partir de cette compréhension, et d'elle seule, il est loisible de comprendre que la perversion du pouvoir bourgeois qu'est le fascisme-nazisme entraîne la perversion du rapport des valeurs et des pratiques bourgeoises. La morale bourgeoise, étroite et formelle, devient caricaturale, tandis que la pratique immorale bourgeoise (celle que dénonce le *Manifeste communiste*) devient perversion, sadisme déchaîné. L'unité de ces contraires est manifeste dans ses signes, en particulier vestimentaires : la rigueur mortuaire de l'uniforme S.S. est un sommet d'antinature - morale-immorale. Mais ce qui déjà distinguait le vêtement bourgeois (du XIX° siècle), c'est la négation de la forme humaine : cylindre du pantalon et du chapeau, clôture du corps ; et la crinoline niait la moitié inférieure du corps féminin, quitte à d'autant

mieux l'exalter dans la révélation du french-cancan. Dès lors, il est aisé de comprendre par quels mécanismes la pensée petite-bourgeoise peut idéaliser la pratique S.S. qui aboutit pourtant au plus colossal charnier de l'histoire du monde. La vérole, cette réalité fondamentale de la prostitution, a-t-elle empêché l'« art » du petit-bourgeois de vivre dans l'ivresse de la grivoiserie, et son chef-d'œuvre incontesté n'est-il pas *la Dame aux camélias*, drame du sacrifice de la prostituée sur l'autel de la famille, par le strict moraliste Dumas fils ? La pensée et l'art bourgeois pourrissent avec la classe dominante. Quoi d'étonnant ?

Mais Liliana Cavani se dit de gauche ! Pourquoi pas ! Druon ne fut-il pas longtemps un invité d'honneur des *Lettres françaises* ? Ce sont les œuvres qui permettent de situer l'auteur, non l'inverse. Et les œuvres de Liliana Cavani sont bourgeoises. Et mauvaises. *Portier de nuit* n'a d'intérêt que sociologique.

Pour ne pas parler de son académisme, où est le réalisme de cette œuvre qui y prétend ? Des rapports sado-masochistes sont possibles entre bourreau et victime ? Cela n'est pas impossible en effet. Mais, dans les conditions données, c'est peu vraisemblable, et Liliana Cavani n'a prétendu nulle part en avoir trouvé *un seul* modèle dans la réalité des camps de la mort (ne serait-ce que parce que les sadiques innombrables pouvaient aller jusqu'au bout de leur sadisme, et finir par tuer, ce qui impose de voir non seulement en Lucia une victime « pas comme les autres », mais en Max un S.S. pas comme les autres non plus, la rencontre hautement aléatoire de ces deux exceptions annulant la justification du *lieu* de cet amour). La réalité *typique*, loi du réalisme, est précisément contraire. C'est celle, par exemple, de ces 93 (*quatre-vingt-treize*) jeunes filles du ghetto de Varsovie qui se suicidèrent collectivement pour ne pas devenir des putains pour officiers. La réalité du résultat du viol des déportées (chirurgicalement stérilisées pour ne pas engendrer de bâtards demi-juifs qu'il aurait fallu gazer et incinérer), ce fut en masse la folie, la haine, des traumatismes inguérissables. Le sadisme pratique, réalisé, est aussi complètement dépourvu de qualité esthétique que les abattoirs des massacres réels. Tous les artistes qui disent ou peignent le contraire mentent et mystifient pour une cause toujours réactionnaire.

Mais Liliana Cavani a bien le droit de ne pas être réaliste ! de peindre ses fantasmes ! Oui ! Mais pas le droit de se fâcher en prétendant qu'elle fait œuvre d'historienne, d'analyste du passé, de théoricienne du fascisme (cf. sa lettre au *Monde* du 25 / 4 / 74), pas de donner des leçons aux victimes de la répression bourgeoise.

Film faux, film kitch, il ne reste bien que le problème du succès du film. Pas de doute qu'un tel film satisfasse la bonne conscience d'un certain public bourgeois et petit-bourgeois que l'accroissement des tensions de classe fait rêver de solutions finales, où, finalement, chacun trouverait son compte, la victime trouvant son bonheur dans la situation normale de torturée comme, hier, le mineur aimait sa mine et le mendiant teigneux sa place au soleil sur le parvis de l'église. Mais tous les témoignages concordent : comment expliquer l'effet de fascination sur une part du public, sinon prolétarien, en tout cas de gauche ? Comment

expliquer le succès de ce film misogyne auprès des femmes ? Il serait sans doute trop simple de les renvoyer tous à leur classe de fait ou d'origine au nom de quelque inconscient fasciste dormant en tout antifasciste, ce qu'explicitement veut nous faire admettre Liliana Cavani. Cette sorte de psychanalyse collective à l'emporte-pièce ne peut qu'égarer.

L'accueil favorable de nombreuses femmes, tient certainement à leur intériorisation du rôle passif-masochiste que leur impose la société patriarcale dès le berceau, et que, dans son film — le démasquant comme film d' « ordre » — Liliana Cavani vient consolider avec la double autorité d'être femme et de s'étiqueter de gauche.

Quant au succès aberrant, il faut en chercher l'explication très simplement dans la manière dont est mené le grand procès des valeurs bourgeoises depuis 68, procès qui n'est pas allé sans confusion, et qui continue à se mener le plus souvent en inversant mécaniquement les signes de valeurs fournis par l'idéologie adverse. Il en va ainsi de la « perversion », reçue dans son acception bourgeoise, morale, non clinique, et qui sera donc, sans plus d'examen, promue valeur positive par un certain gauchisme (12). L'identité subversion-perversion prend force d'évidence.Les domaines sociaux et psychanalytiques sont plaqués l'un sur l'autre. L'ordre social étant mort, et le désordre vie, l'instinct polymorphe équilibré sera emporté comme « morale normative » dans la condamnation de l'ordre, et la perversion exaltée comme liberté. Simplisme mécanique typique de la pensée ultra-gauche. Car il se trouve que l'ordre (bourgeois) est un désordre dont la perversion fasciste n'est que l'extrémité (aux deux sens du terme). Et, à cette extrémité, l'endroit et l'envers se renversent. Comme le poisson mort émerge ventre en l'air, le fond pervers du fascisme apparaît historiquement comme sa réalité. Mais l'inversion mécanique des valeurs crée le vertige : si le fascisme est perversion de l'ordre bourgeois, nous qui le sommes également... ?

Liliana Cavani est-elle une victime de cette « perversion » mentale ou une mystificatrice ? Le reste de son œuvre tendrait à nous faire dire qu'elle est au moins une automystificatrice. Pour son *Portier*, en tout cas, pas de doute : lui est mystificateur. Car la perversion n'est pas bonne : elle est détresse, souffrance et mort. Le sadisme nazi, ce ne sont pas les « charmes vénéneux » de *Portier de nuit*, rosissant le sadisme réalisé (comme l'écran le fait couramment) (13), mais l'horreur qui aboutit aux entassements de cadavres squelettiques vivants, aux yeux terrifiés-terrifiants, de *Nuit et Brouillard*.

Et, volontaire ou non, la preuve de la tricherie de Liliana Cavani c'est qu'elle n'a pas cherché, comme Malle avec *Lacombe Lucien*, à situer son film dans le présent, et pour cause : quel accueil aurait eu un *Portier de nuit* peignant l'amour fou d'un sous-Pinochet avec une ouvrière des cordons, gagnée au masochisme par un viol à la cannette de bière ?

L'enjeu

Il est significatif que, placés sous le signe de l'anti-rétro, les articles de Bonitzer et de Sichère des *Cahiers du cinéma* se limitent à l'étude de *Portier de nuit*. Dès que, au-delà de ce film, les rédacteurs de la revue

(entretien de la rédaction avec Michel Foucault, dans le même numéro, et l'article de Serge Daney dans le nº 253) s'efforcent d'appréhender le pseudo phénomène, inventé par d'autres, ils tombent eux mêmes dans l'idéologie qu'ils se donnent en principe la tâche de dénoncer, cette « certaine image héroïque, nationaliste, mais aussi antipétainiste, antifasciste que reflétait encore, sinon, certes, Pompidou, du moins de Gaulle et le gaullisme. »

L'appel à une critique « de gauche », par son imprécision de classe, nous ramène aux mythes de l'« union populaire » de la Résistance, c'est-à-dire, quoi qu'on fasse, à la collaboration de classes, racine encore trop solide de celle qui nous paralyse aujourd'hui (14). Interprétation ? Non ! Car l'axe de la discussion avec Michel Foucault est la question de la « mémoire des luttes », de la « mémoire populaire ». Michel Foucault part du constat que « le savoir historique que la classe ouvrière a d'elle ne cesse de se rétrécir ». Ce postulat serait à vérifier, car il n'est pas sûr que, depuis 1968, il n'y ait pas un processus de récupération de sa mémoire par la classe ouvrière qui se soit amorcé, et qui est net dans l'avant-garde, au travers de la réédition des « classiques de la révolution ». Mais s'il semble évident qu'il y a eu un processus de perte de mémoire de classe, il ne l'est pas que sa cause essentielle ait été l'élimination de la littérature et de l'art populaire (la chanson des rues, par exemple) par le développement industriel des mass média aux mains de la classe dominante, donc de l'idéologie de la classe dominante. La thèse que reprend là Foucault couvre en fait - sans qu'il semble s'en apercevoir - la responsabilité du mouvement ouvrier réformiste (social-démocrate et stalinien). Car la mémoire de la classe, comme celle d'un individu, a besoin d'un corps, d'une tête porteuse, qui sont ses organisations. Que celles-ci dégénèrent, et la mémoire radote.

Il est vrai, pourtant, que les mass média, et d'abord le cinéma, le plus puissant et le plus populaire de tous, sont devenus maintenant le *moyen* indispensable de divulgation de cette mémoire, et que, par conséquent, les cinéastes polarisent sur eux une responsabilité considérable. Mais isoler cette responsabilité de celle du mouvement ouvrier revient à évacuer le problème du rapport de l'art et de la lutte des classes.

Contrairement à ses prétentions, l'art ne précède la conscience théorique que par accident, rare exception, ou... malentendu heureux. Les créateurs artistiques, en général, chevauchent - au mieux - le mouvement de la société. De ce point de vue, ce qui distingue l'époque post-68, c'est la relative avance des réalisateurs artistiques les meilleurs par rapport, non seulement à l'évolution du mouvement ouvrier dominant, mais souvent du gros de son avant-garde, témoignage du retard actuel de l'organisation et de l'élaboration théorique sur les besoins matériels et intellectuels ainsi que sur la sensibilité, l'esprit du temps.

Une telle situation donne le cadre de réalisations telles que *le Chagrin et la Pitié* ou *Lacombe Lucien*. Non pas, comme l'écrivent *les Cahiers du cinéma* qu'ils constituent « une espèce de retour à la vérité de l'histoire » (« espèce » exprimant qu'il ne s'agit pas d'un retour à cette vérité, mais d'un faux retour en arrière, contraire au précédent) mais un *effort* vers

l'histoire dont les meilleurs artistes régurgitent les mystifications écœurantes.

Suggérer que ces films seraient le résultat de la décision de quelque brain trust de l'idéologie bourgeoise, d'une volonté délibérée de montrer « aux gens, non pas ce qu'ils ont été, mais ce qu'il faut qu'ils se souviennent qu'ils ont été » (Foucault), cela n'échappe à la calomnie qu'en tombant dans la vision policière de l'histoire, et surtout dans l'incompréhension de l'insuffisance de l'appareil conceptuel que l'avant-garde elle-même fournit à l'intelligentsia artistique.

Comment les intellectuels de gauche (petit-bourgeois) pourraient-ils mieux que les théoriciens, professionnels ou militants, retrouver la vérité de l'histoire occultée par la crasse de décennies de trahison ? Au nom de quoi les sommer de nous rendre cette vérité sous peine de condamnation comme agents de l'idéologie ennemie ?

Foucault, qui a bien vu qu'il y a une « différence radicale » entre *Lacombe Lucien* et *Portier de nuit* et qui conclut sur les séquelles staliniennes de l'extrême-gauche (celle avec laquelle il parle, celle qui avait peur d'une victoire de l'Union de la gauche pour ses risques de « récupération ») est pourtant tombé dans le piège de cette dénonciation des artistes qui tâtonnent, réduits qu'ils sont à leurs propres instruments de recherche et qui, en guise d'aide de l'avant-garde, ne trouvent que des insultes et/ou des sarcasmes.

Le passé ne donne jamais ses leçons sous forme de recettes, car l'histoire ne se recommence jamais, mais se développe. Les victoires de la révolution dans le monde (et malgré les détours, les errements dus à ses retards, et surtout au caractère périphérique de ces victoires par rapport au centre du plus haut essor des forces productives et de la concentration prolétarienne) ne sont pas sans effet sur l'évolution de la petite bourgeoisie et même des meilleurs éléments de la classe ennemie. La pensée dominante a maintenant des brèches béantes où s'engouffre la critique révolutionnaire, la pensée vraie. Jamais autant qu'à notre époque il n'y a eu autant de possibilités de liaison de l'avant-garde révolutionnaire et de l'avant-garde artistique. En principe, la première devrait marcher plus vite à la rencontre de la seconde que le contraire. Ce n'est pas ce qui se passe actuellement, malheureusement, car les mises en demeure faites aux artistes d'avoir à franchir tout le chemin risque de donner des résultats inverses.

Ce serait une faillite grave pour la pensée théorique marxiste de ne pas savoir établir sa jonction avec l'élaboration artistique. Cette jonction que le bolchévisme n'a pas eu le temps d'achever, nous devons la mener à bien. Ce qui suppose une rupture radicale avec tous les courants critiques qui, au nom du marxisme, renouvellent les grossièretés du Proletkult, veulent dicter à l'art sa ligne de développement et veulent substituer au « Toute licence en art » de Trotsky, ce mot d'ordre de confiance dans la dynamique sociale révolutionnaire, des exigences d'agit-prop plus ou moins bien camouflées en nouvelle esthétique, et dont on sait pourtant qu'elles ne mènent qu'au « réalisme socialiste », c'est-à-dire à la stérilité, à la misère culturelle, comme l'exemple de la Chine le démontre une nouvelle fois.

(1) Voir par exemple la mode « new look » de 1945-46 qui prétendait ramener les femmes aux « guépières et aux longs jupons » (comme disait la chanson de *Visage pâle*) du far-west de la Belle Epoque, et qui fit long feu par inadaptation aux conditions de la vie moderne.

(2) A noter que la seule mode féminine moderne qui n'ait pas été retour en arrière et qui, donc, apparait bien comme *le* style de l'époque, tournant de civilisation, est celle de la minijupe, qui ne fut pas créée par la haute couture, mais contre elle, par Mary Quant en Angleterre, puis relancée par Courrèges, couturiers alors en marge et qui surent saisir le *besoin social* ainsi que le prouva le succès foudroyant et international de cette « ligne », laquelle, dans son association particulière avec les bottes, est à mettre en rapport sémiologique avec le mouvement d'émancipation des femmes.

(3) La mode new-look était apportée par le western retrouvé dans une flambée d'enthousiasme pour les Etats-Unis « libérateurs » de 45. E. Morin a admirablement analysé l'évolution de certains états de la mode en raison de l'évolution de la fonction idéologique des artistes de cinéma, en particulier de la transformation de la « star » en « vedette » (la mode *Reine Christine* des années 30 n'a pas la même fonction que la mode « petite robe en Vichy » de Bardot, au début des années 60).

(4) Le film obtint le Grand Prix des lectrices d'*Elle,* journal qui, cependant condamne le rétro comme décadent, mais non sans ambiguïté (n ° 15.7.74).

(5) Tout véritable réalisme, fut-il férocement critique, laisse place à une part d'identification qui tient à ce que « rien de ce qui est humain ne saurait.. » être totalement étranger à qui que ce soit. D'où par exemple, l'identification à Mère Courage, qui mettait Brecht en fureur. Mais, en l'occurence, Brecht était naïf, ou jouait la comédie : l'identification au « salaud » se produit, même dans l'art le plus misérablement manichéen *en même temps* que l'identification à son contraire, mais sans s'avouer, la plupart du temps. La littérature populaire est instructive à cet égard, et l'évolution de ses héros, du prince Rodolphe à Fantomas, en passant par Jean Diable, Rocambole et Arsène Lupin. C'est même grâce à ces identifications contradictoires que l'art peut être cathartique. Le problème est justement de savoir comment se réalise et se résout cette catharsis. Dans le cas des *Damnés,* de façon très brechtienne, des personnages « positifs » sont mis en apposition, en marge — parce que dans leur milieu social, la bourgeoisie, ils ne peuvent qu'être marginaux — et victimes. Leur mise en valeur — au sens ou on parle de valeur colorée en peinture — est indispensable à la perfection du tableau.

(6) Plus exactement, il faudrait dire : des poignées, de nature et de buts très différents.

(7) Quelqu'un a vu une attaque contre le Front populaire dans la plainte du commissaire de police gestapiste révoqué de ses fonctions en Indochine.

(8) Voir *Hara-Kiri* de Kobayashi qui, sans arracher tout panache aux samouraïs, montra tout de même leur réalité misérable de mercenaires, dupés et liquidés quand leurs maîtres féodaux n'ayant plus besoin de leurs services, retournaient contre eux l'idéologie même dont ils avaient vécu. Ainsi des « affreux » furent liquidés par ceux mêmes qui les avaient recrutés.

(9) Pour Siclier, *le Train* fait partie des films rétro, sans doute à cause de son pessimisme tragique. Ce n'en est pas moins d'une rare confusion mentale, bien

muniste compris » (tellement que le ministre responsable des avions qui pilonnaient les « rebelles » désarmés était membre du P.C.F.), qui fait s'écrier à Grosser : « Quelle fut solitaire, la voix d'Albert Camus », oubliant, dans son grand élan d'objectivité que ce n'était pas seulement de la voix que donnait notre section française de la IVº Internationale, alors Parti communiste internationaliste, qui faisait campagne avec le Parti du Peuple algérien, et subissait la répression de l'union sacrée tripartiste.

Grosser conclut : « l'évocation loyale du passé ne conduit pas immanquablement au cynisme. » Parfaitement vrai, M. Grosser ! Mais quand vous ajoutez : « A condition précisément qu'elle ne serve ni à la glorification, ni à la dénonciation », vous nous la baillez bonne : il ne faut pas dénoncer ; il faut renvoyer dos à dos les fractions bourgeoises ennemies et la bourgeoisie tout entière et les staliniens ? Le film de Costa-Gavras (qui a fait aussi *l'Aveu*) ne favorise aucun cynisme. Dénonciation partielle, soit (dans le *Figaro* du 25 avril, Michel Mohrt rappelle qu'un magistrat *demanda* à Pétain de faire partie de la cour de Riom, créée pour juger les « responsables de la défaite », et requit, quatre ans plus tard, la peine de mort contre ce même maréchal Pétain), mais dénonciation de l'ignominie d'une classe, la classe toujours dominante. Toute lumière sur le passé ! Cela ne conduira pas la jeunesse au « dégoût généralisé », toute la lumière sur l'histoire mène à la révolution.

(12) L'exemple le meilleur de cette confusion est à coup sûr le *Surréalisme et Sexualité* de Xavière Gauthier, sur lequel nous reviendrons. Citons aussi ces deux passages caractéristiques d'un article de Pascal Bonitzer, dans le nº 256 des *Cahiers du cinéma* : « Qu'y-a-t-il à la source du regard d'une femme ? Quelque chose d'*irrationnel*, ou de rebelle à la rationalité calculatrice, obsessionnelle et paranoïaque du capital (...), quelques chose de *déviant*, de *subversif* peut-être et sûrement de désirable. » et plus loin : « le grand combat manichéen entre la cérébralité froide, calculatrice, paranoïaque du capital et l'« irrationalité » de l'art,

l'*hystérie*, l'inconscient « qui ne pense, ne calcule ni ne juge » mais n'en travaille pas moins...» (c'est nous qui soulignons).

(13) De Clouzot à Robbe Grillet. De même la littérature : si l'O d'*Histoire d'O* avait subi toutes les tortures que nous peint son auteur, elle aurait vite cessé d'être un « objet érotique » et se serait transformée en loque humaine que ses amants auraient vite rejetée pour passer à la suivante. Sade, au moins, ne nous cachait pas cela.

(14) Faut-il s'arrêter au : « Nous, c'est-à-dire la génération des luttes de 1968 et de Lip » ? Ce serait pire encore, en ce que cela renvoie à la lutte de génération en lieu et place de lutte de classes. On préférera croire ici à un lapsus.

ROUGE

ABONNEMENT

particuliers	FRANCE		ETRANGER	
	1 an	6 mois	1 an	6 mois
sous pli ouvert	120 f	60 f	150 f	75 f
sous pli fermé	200 f	100 f	250 f	125 f
collectivités				
sous pli ouvert	100 f	50 f	120 f	60 f

Paiement à l'ordre de « Rouge »
10, Impasse Guéménée - Paris 4ème
par avion : écrire à « Rouge »
Seules les demandes accompagnées du règlement sont prises en compte. Joindre 3 F et la dernière bande pour un changement d'adresse.