1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

57 | 2009

Varia

Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*

Paris, Minuit, « Paradoxe », 2009, 268 p.

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4028>

DOI : 10.4000/1895.4028

ISBN : 978-2-8218-0988-8

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2009

Pagination : 161-166

ISBN : 978-2-913758-58-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 57 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2012, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4028> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4028>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*

Paris, Minuit, « Paradoxe », 2009, 268 p.

François Albera

RÉFÉRENCE

Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2009, 268 p.

- 1 Ce livre arrive en quelque sorte « à son heure ». Non qu'il participe à un courant de pensée à la mode, il irait plutôt à contre-courant. En effet Bertolt Brecht en est le centre alors qu'il est convenu de penser, depuis quelques années, que sa « leçon » n'est plus actuelle, liée qu'elle était à « l'évidence d'un monde dissensuel » qui le soutenait et lui fournissait ses « schèmes interprétatifs ». Dans « le contexte contemporain du consensus », l'art politique ou l'art critique – dont Brecht serait le parangon – se retrouvent « à nu » et voient se dissiper « évidence », « puissance » et « efficacité » (Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008). Cependant comme toute pensée « intempestive », celle de ce livre s'avère soudain avoir été en avance et se trouver plus accordée que d'autres aux « imprévisibles » circonstances présentes qui voient vaciller ledit consensus... Ainsi n'est-il peut-être pas si singulier de proposer un « retour à Brecht » – que pourtant, l'auteur ne préconise pas. Didi-Huberman travaille la pensée et les écrits de Walter Benjamin depuis de nombreuses années, il n'est donc pas insolite qu'il se soit mis à s'intéresser à l'un de ses principaux interlocuteurs et frère d'exil. Benjamin a écrit sur sa conception d'un « théâtre épique » comme sur sa poésie, il conçoit un essai programmatique d'importance, « l'auteur comme producteur », et avait réuni ses textes sous le titre provisoire de « Brecht-Kommentar ». Publiés en 1966 en allemand, traduits en français en 1969 chez Maspéro, ces *Essais sur*

Brecht ont été réédités récemment et enrichis d'autres textes (La Fabrique, 2003). Cependant le livre de Didi-Huberman ne commence pas par la « théorie » ni par les rapports des deux hommes – que déplorait véhémentement Adorno (voir sa correspondance avec W.B. [Aubier, rééditée à La Fabrique également]). Il ne s'intéresse pas non plus au théâtre de Brecht ni à sa poésie. Il s'attache à deux œuvres peu commentées, mal connues, rarement abordées sérieusement à vrai dire sous l'angle ici adopté : le *Journal de travail* (*Arbeitsjournal*) que tient le poète en exil depuis 1938 et l'album *ABC de la guerre* (*Kriegsfibel*) auquel il s'attelle pendant la guerre et qui sera publié en RDA en 1955 (en français aux Presses Universitaires de Grenoble en 1985). Pourquoi ces deux ouvrages, marginaux par rapport à « l'Œuvre » ? parce que Brecht s'y confronte à l'image, aux images – de toutes provenances et notamment aux photographies de presse – et à la question de la vue, du regard et de la lecture critique des images. Philippe Ivernel leur avait consacré un article sous le titre « l'œil de Brecht ». Didi-Huberman sous-titre son livre : « l'œil de l'histoire », ouvrant encore l'angle pour leur donner plus de résonance, en dégager des enjeux plus cruciaux qui viennent à la suite de sa réflexion antérieure (*Images malgré tout*, 2003). Que fait Brecht dans son *Journal* et dans cet abécédaire ? Il découpe des images de la période de la guerre, les colle, les assemble, les agence : les monte. C'est là ce qui intéresse Didi-Huberman, cette pratique du montage, la disposition des images sur une surface où elles se confrontent, se relient ou se repoussent, qui convie le spectateur-lecteur à circuler entre elles, dans leurs intervalles. Le modèle tabulaire introduit en histoire de l'art par Aby Warburg (son *Bilder atlas*) – auquel l'auteur a consacré plusieurs textes (*L'Image survivante*, 2002) – fait ici office de « modèle ». Ce qui compte, manifestement, c'est que le montage ne soit pas pris dans une succession où une image « chasse » la suivante (fusion), mais que toutes deux soient co-présentes, que leurs relations soient *in praesentia*. Un arrêt sur images. Déjà dans *la Ressemblance informe*, Eisenstein était abordé par un biais : le collage d'une série de plans-cadres de *la Ligne générale* pour la revue *Documents*, une exposition du film. Barthes qui fut un ardent brechtien dans les années 1950 (dans *Théâtre populaire* – moqué par Ionesco en Bartholmeus dans *l'Impromptu de l'Alma*) avait déjà introduit cette exigence de « l'arrêt », condition pour lui, de l'analyse (« lever les contraintes » du mouvement et du temps filmiques) ce qui l'avait conduit à l'élection du « détail » chez Brecht, à l'analyse de photographies de ses spectacles, et à l'isolement de photogrammes chez Eisenstein. Cependant Didi-Huberman n'emprunte pas ce chemin du « détail » ou du photogramme qui conduisaient Barthes aux impasses du signe (sens obvie) ou de l'opacité (sens obtus). La co-présence de plusieurs images (réquisit), de l'image et du texte – commentaire, épigramme, collage d'articles – relie les éléments sans les confondre ou les substituer et engage deux des paramètres majeurs de l'analyse : le *rythme* et la *mémoire*. Autant dire qu'elle réintroduit dans le rapport des images entre elles le mouvement et le temps mais ce ne sont pas ceux du défilement.

- 2 Deuxièmement on retient le fait que ces images sont associées non pour leur ressemblance, assonance, rime et proximité (harmonie) mais pour leurs différences voire leur incompatibilité (discrepance). À cet égard, l'*ABC de la guerre* peut être vu, dit l'auteur, comme une réplique à la grande exposition itinérante que conçut Steichen, *Family of Man* (dont Barthes avait critiqué l'unanimité dans ses *Mythologies*). Les exemples analysés de près montrent bien cette dialectique à l'arrêt qu'il revient au lecteur-spectateur de mettre en marche pour lui-même. Ainsi ces trois images que le 15 juin 1944, Brecht monte côte à côte : Pie XII bénissant – Rommel étudiant une carte

avec son état-major – un charnier nazi en Russie que découvrent des femmes. Trois événements contemporains, séparés dans l'espace, dispersés, mais que le montage rapproche et relie fait se confronter et se répondre. Trois gestes : bénir, désigner, tenir un cadavre, dont on pourrait commenter longuement les différences pour en faire surgir les rapports. Les deux premiers (religieux, militaire), sont des gestes de pouvoir, et le troisième un geste de souffrance : l'un symbolique (accueil, mains levées, de la grâce divine), l'autre assertif (« là ! semble dire de sa baguette pointée le maréchal), le troisième concret (relever un mort), l'un se veut intemporel (« mon royaume n'est pas de ce monde »), le second façonne le monde, le troisième ne veut que survivre. Regroupées par deux ces images délivreraient un sens plus évident : (1-3) le pape pourrait bénir les femmes russes ; (2-3) Rommel décider du massacre ; (1-2) le pape bénir Rommel... Or l'obligation de circuler entre les trois nous fait saisir que la bénédiction du pape est « empêchée » de s'adresser à la désolation des femmes *par* le geste de Rommel qui ordonne une action militaire dont les conséquences seront telles qu'à Piatigorsk ; on voit combien le rituel, la pompe, et là l'autorité, la décision différent de l'action quotidienne, humble ; comment le geste du pape peut aussi bien être celui de l'indifférence (« je m'en lave les mains ») que de la bénédiction des actions du maréchal. Que les deux « gradés » (pape et maréchal) se suffisent à eux-mêmes alors que les femmes sont dans le rapport à autrui, etc. Les rapports sont rien moins que certains, l'observateur « pressent qu'il lui faudra retravailler son intuition, la vérifier si possible – qu'une *surdétermination* est à l'œuvre dans ce montage de gestes ». En tout cas que Pie XII ne peut bénir le monde qu'à se détourner des injustices. Et Benjamin est ici allégué pour définir « la force épique et théorique d'une telle approche du geste humain » : elle est *documentaire*, elle est *recadrée*, elle est *décalée* et enfin elle est *retardée*. En ces quatre traits se tient « le travail dialectique de l'image » de la poétique brechtienne (p. 95). « Trois images dissemblables réunies pour faire lever une question » (p. 144) : c'est exactement ce qu'a pratiqué Godard pendant ses années « militantes » (où Brecht joue le premier rôle dans son inspiration), avec ces films qu'on ne montre guère comme *Comment ça va*, *Ici et ailleurs*, *Numéro Deux* et la série démonstrative et dérangement, invisible elle aussi, *Sur et sous la communication*. On pourrait citer (puisque le récent film de Fleischer a relancé la « polémique ») le montage Golda Meir/Hitler dans *Ici et ailleurs* (qui ne se borne d'ailleurs pas à ces deux entités puisque y figurent encore Lénine et My Lai). C'est ainsi que pratique également Straub dans *Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* avec des blocs de textes (Schönberg à Kandinsky, Brecht au congrès antifasciste de 1935) et d'images (les Communards fusillés, des B 52 partant bombarder le Vietnam) disposés sur la « surface » de la musique de Schönberg (« *Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe* » : « Danger menaçant, peur, catastrophe »). Ces « rapprochements » choquent car on admet le montage consensuel (additionnel) pas le montage des différences (soustractif).

- 3 Sans remonter aux « papiers collés » et aux montages dadaïstes, constructivistes ou surréalistes, il ne serait pas inutile de confronter Brecht avec la pratique plus prosaïque du montage d'images et des rapports textes-images dans la presse des années 1920 et 1930 qu'il a certainement eue sous les yeux : de l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung* (où exerce John Heartfield dont il admirait les photomontages) à l'hebdomadaire *Regards* en France et dans la plupart des revues d'avant-garde ou seulement « à la page » (*l'Esprit nouveau*, *le Lef*, *Der Querschnitt*, *la Révolution surréaliste*, *Documents*, *Experimental Cinema*, etc.). Une grande inventivité règne dans le monde du graphisme d'avant-guerre qui ira s'assagissant quand s'impose la grande presse magazine (*Life*, *Match*). Mais où faire

passer la ligne de démarcation entre ces pratiques critiques presque ordinaires (confrontation des riches et des pauvres par exemple) et ce que Didi-Huberman appelle une « politique de l'imagination » ? On peut relever quelques-uns des traits distinctifs de celle-ci. D'abord pas de montage sans démontage et donc monter c'est remonter autrement, exposer ; d'autre part monter c'est distancier – démontrer en démontant. « On ne montre, on n'expose qu'à *disposer* : non pas les choses elles-mêmes – ce serait en faire un tableau ou un simple catalogue – mais leurs différences, leurs chocs mutuels, leurs confrontations, leurs conflits. La poétique brechtienne pourrait presque se résumer à un art de *disposer les différences*. [...] C'est cela le montage : on ne montre qu'à démembrer, on ne dispose qu'à "dysposer" d'abord. On ne monte qu'à montrer les béances qui agitent chaque sujet en face de tous les autres » (p. 86). Un autre exemple de montage d'images permet de comprendre en quoi le rapport des éléments entre eux peut s'éloigner encore et gagner un principe d'incertitude : l'auteur le qualifie de « stupéfiant coq-à-l'âne ». Il s'agit d'une page où l'on voit Hitler s'entretenant avec un colonel sur le front russe, au-dessous une vue de puits de pétrole à Bakou, suivi d'un relevé archéologique, une gravure magdalénienne de bison, trouvée dans une grotte de l'Ariège. Les deux premières images sont claires : Hitler – qui fait un geste d'encerclement de ses deux bras – convient de la nécessité d'atteindre la Caspienne et ses champs pétrolifères (et à l'inverse, on le voit marcher vers – deuxième image – une étendue d'eau où il pourrait bien s'enliser). Mais le bison dont une flèche indique et atteint le cœur, que vient-il faire là ? Si l'on commence par lui, « il suffit alors de regarder à nouveau le document de 1942 pour comprendre – *par images interposées* – que, pour atteindre Hitler au cœur, pour le terrasser, il faudra d'abord porter sa flèche sur l'industrie pétrolière, ce nerf de la guerre ». Cette lecture, due à Ivernel, Didi-Huberman la commente ainsi : « Voilà donc où opère le montage, dans cette relation constamment tendue entre mémoire (le bison préhistorique) et présent (la campagne de Russie) entre présent (Hitler avance encore) et désir (Hitler doit être vaincu), entre connaissance descriptive et magie prospective » (p. 241). Le mot « magie » saille ici et l'on pourrait ajouter à cette « allégorie » du chasseur et du rite d'autres « images survivantes » : celles de *Man Hunt* de Lang (1940), par exemple, où un chasseur se lance le défi de parvenir à tenir Hitler dans le viseur de son fusil (sans le tuer) – conduite magique qui se transforme à la fin du film en action effective (il se fait parachuter en Allemagne). Brecht, en mai 1942, est déjà au travail sur le scénario de *Hangmen also die* (1943) que Lang tournera et qui brouillera les deux hommes...

- 4 La présence de la « magie » étonne, non moins que celle du « pathos » que Didi-Huberman « réhabilite » en quelque sorte et, en tout cas, réintroduit dans la poétique brechtienne. L'idée reçue selon laquelle la « distanciation » (*Verfremdung*, « devenir-étranger ») serait incompatible avec le « pathos » fait partie de l'orthodoxie brechtienne. Barthes voyait du pâteux dans le pathétique et sans doute « l'arrêt sur image » (comme l'élection du photogramme chez Eisenstein – qui s'était ouvertement réclamé du pathétique), lui servaient-ils à s'en distancier. Le pathos signifie avec emphase, il aurait partie liée avec l'identification, l'empathie, l'absorption du spectateur et l'autorité. Barthes avait confondu Diderot, Brecht et Eisenstein sous cet aspect dans son article de 1973 portant ces trois noms (dans *Cinéma : Théorie/lecture*) ; Ishaghpour tint, lui, à les distinguer, valorisant Brecht contre Eisenstein. En partant des images qu'il collectionne, découpe et colle dans ses cahiers, Didi-Huberman montre que Brecht s'intéresse aux images pathétiques et qu'il sait les retravailler pour créer par rapport à elles une distance qui permet de les montrer tout en en ressentant la charge

émotionnelle. L'exemple le plus probant est celui de deux femmes hurlant de douleur devant les cadavres de leurs enfants à Singapour en 1941. L'image est découpée et collée dans le *Journal*, elle se retrouve dans l'*ABC* (inscrite dans un réseau de *situations de Pietà* allant de Londres à la Palestine et à Kerch), puis comme modèle « gestuel » d'Hélène Weigel dans son rôle de *Mère Courage* donnant lieu à une photographie dans le *Couragemodell* (pp. 162-165). Ainsi la documentation iconographique de la guerre joue le rôle d'un « atlas » ou d'une « table de montage » créant un « réseau de "formules pathétiques" (*Pathosformeln*) où la douleur d'une Indonésienne en 1941 p[eut] solliciter le *gestus* physique de *Mère Courage* » (p. 164). Ce cri « montré », « exposé dans son image » (il est muet) atteste de la « perpétuelle tension ou contradiction du *pathos* et de la *formule* » chez Brecht (de l'épique et du tragique). En « réhabilitant » le *pathos* et à partir de l'article de Hanna Arendt sur Brecht, Didi-Huberman introduit une intéressante réflexion quant à la place de la « passion » et de la « compassion » dans la pensée politique révolutionnaire. Transformer l'émotion de la compassion en colère permet de « prendre position », mais « la nécessaire organisation de la colère aboutit » souvent « à ne faire que prendre parti jusqu'à agir contre toute bonté élémentaire » (p. 169). Cette contradiction appliquée à Brecht (par un détour un peu discutable par sa pièce *la Décision*) fournit au livre une nouvelle articulation qui tient dans la confrontation Brecht-Benjamin.

- 5 On a vu que ce qui traverse le livre, c'est le caractère perturbateur, disruptif de la pratique du montage (ce qui nous change de tant de manuels où le montage au cinéma ne fait qu'assembler ce qui se ressemble) : « tout montage a bien pour effet de mettre en crise – volontairement ou non – le message qu'il est censé véhiculer » (p. 152). Plus précisément même : « Le montage rend équivoque, improbable voire impossible, toute autorité de message ou de programme. C'est que, dans un montage de ce type, les éléments – images et textes – prennent position au lieu de se constituer en discours et de prendre parti » (p. 118). À cet égard le montage comporte un « risque » que Brecht, selon Didi-Huberman, se serait efforcé d'« exorciser », sauf dans ses livres d'images. L'argumentation ici se fait quelque peu brutale, voire sommaire : voici Brecht affiliant son travail – qualifié « d'agitation politique » – à « la visée doctrinale d'une prise de parti soumise aux idées de Lénine, à ses mots d'ordre, à ses considérations d'appareil et à sa détestation de tout anarchisme » (p. 120). Toute la dimension paradoxale, complexe, inattendue, dialectique en un mot, de la démarche brechtienne, qui avait été exposée finement jusqu'ici, se réduit tout à coup pour permettre le développement de cette opposition, en s'appuyant sur des fragments de textes théoriques, des éléments de théâtre, voire des considérations du *Journal* ou de la correspondance. L'opposition passerait ainsi entre un Benjamin « schillérien » pessimiste, construisant « une politique des images qui se présente comme un libre exercice et une véritable philosophie de la prise de position » et un Brecht tendanciellement doctrinaire. Au point que « les prises de position de Benjamin, fussent-elles désespérées du point de vue de l'organisation du progrès politique, survivent magistralement aux prises de parti de Brecht » (p. 253). Ce « Brecht pour rien » nous paraît faire l'économie d'une prise en compte des *situations* historiques où sont prises telle ou telle position, énoncées telle ou telle parole, et de la place qu'occupe le dramaturge, fort différente de celle de Benjamin. Mais surtout elle nous paraît négliger la dimension « provocatrice » qu'ont souvent les formules de Brecht, aimant penser « aux extrêmes », et contourner l'analyse des œuvres, de leur écriture et de l'épaisseur de leur langue (pourtant relevée ailleurs pour d'autres motifs : le « retour » à la forme épigramme, le choix de Hölderlin

pour son *Antigone*, le travail sur le vers, le rythme, la césure, etc.). Si Brecht durant son exil a le projet de récrire le *Manifeste communiste* de Marx et Engels en vers, est-ce pour soumettre le message à la doctrine ou pour redonner à ce texte canonique une « étrangeté » qui le fasse redécouvrir à neuf ?