1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

73 | 2014

Varia

Du côté de Warburg et de Malraux

François Albera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4873>

DOI : 10.4000/1895.4873

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2014

Pagination : 209-211

ISBN : 978-2-37029-073-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Du côté de Warburg et de Malraux », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 73 | 2014, mis en ligne le 05 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4873> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4873>

depuis Stéphane Mallarmé (Alice Folco) jusqu'à Barthélemy Amengual (François Albera, Sylvain Portmann) en passant par Bertolt Brecht (Sylvain Diaz), Léon Moussinac (Valérie Vignaux et Romain Piana), Moussa Abadi (Helen Solterer et Marion Chénétier-Alev). Intitulée « la critique en débat », la troisième partie ouvre l'approche biographique à Serge Daney (Pierre Eugène) et la détourne dans le cas André Bazin (Laurent Le Forestier). Opérant respectivement la généalogie de la pensée bazinienne et du « Film noir », les contributions de Le Forestier et de Jean-Pierre Esquenazi – de même que celle de Jullier, Leveratto – appellent à la déconstruction des catégories critiques par la confrontation diachronique.

Après deux essais plus théoriques sur les enjeux critiques de la scène théâtrale (Louis Dieuzayde et Yannick Butel), la quatrième partie de l'ouvrage, plus courte, se consacre à la critique sur Internet, dont l'étude avait, en fait, déjà été initiée par la contribution de Jullier et Leveratto. D'abord, Alain Carou défend que la critique cinématographique en ligne ne constitue pas une « nouvelle écriture ». Il appréhende, une à une, la dés-intermédiation provoquée par la publication d'avis sur les films par les spectateurs, la place de la critique papier sur le web et enfin la critique écrite directement pour Internet. Entendue comme la publication régulière par une même personne de textes argumentatifs et subjectifs sur les qualités d'un ou de plusieurs films ayant fait l'objet d'une diffusion récente, cette dernière – si elle a permis le déploiement de pratiques discursives originales – ne serait pas à l'abri de la normalisation critique, souligne l'historien en reprenant son travail, avant publication, deux ans après sa rédaction initiale. Ensuite et pour finir, la parole est judicieusement donnée à des acteurs, rédacteurs du site Aupoulailler.com (David Larre, Myrto Reiss, Catherine Robert). En dépeignant leur perception de la situation de la critique théâtrale en ligne, leur article pose la question de la redéfinition de la critique professionnelle sur Internet dans son interaction avec les spectateurs.

Mélisande Leventopoulos

Du côté de Warburg et de Malraux

Carlo Ginzburg, *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013, 192 p.

Georges Didi-Huberman, *l'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Hazan/Musée du Louvre, 2013, 207 p.

Michael Witt, *Jean-Luc Godard Cinema Historian*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2013, 275 p.

L'historien italien, dont on connaît par bonheur, en langue française, nombre de ses essais et des travaux historiques ainsi que ses réflexions méthodologiques sur sa discipline (désormais chez Verdier), est depuis fort longtemps « tenté » par l'histoire de l'art. Il avait donné en 1983 une magistrale *Enquête sur Piero della Francesca* qui introduisait dans le décryptage d'un tableau croulant sous les interprétations esthétiques d'autres paramètres, décisifs pour en dénouer le sens – ou l'un des niveaux de sens. Le contexte était alors à l'émergence d'une « histoire sociale de l'art » emmenée notamment par Enrico Castelnuovo et travaillée par des historiens de l'art anglo-saxons comme Timothy Clark, tendance qui eut peu ou pas d'effets dans la recherche française alors occupée de sémiologie de l'art dans le meilleur des cas (une revue artisanale, *Critique et pratique des arts*, qui publia Clark et quelques autres, emmenée par un homme trop dogmatique pour qu'il fit école, Nicolai Hadjinicolaou – voir sa rigide *Histoire et lutte des classes* – éveilla le domaine et l'emporta dans sa chute). Ginzburg est ainsi revenu régulièrement par des articles sur des sujets d'histoire de l'art qu'il fait toujours débiter en s'excusant d'une irruption dans un secteur qui n'est pas le sien et que pourtant il a investi depuis longtemps... Ainsi le passage par l'Institut Warburg et la lecture de son fondateur ont-ils doté Ginzburg d'une acuité d'observation et d'une finesse d'analyse que beaucoup d'historiens de l'art « légitimes » pourraient lui envier. L'une des leçons de ses investigations a toujours été de mettre le domaine de l'esthétique, volontiers confiné dans une supposée autonomie des formes (une « histoire des formes ») avec

un ou des «dehors» (le commanditaire, un système de croyance, des rapports sociaux, etc.) Il était donc «attendu» qu'il s'intéresse, comme il le fait dans ce nouveau recueil, à l'«iconographie politique». Les quatre études réunies ici concernent successivement le frontispice du *Léviathan* de Hobbes, *Marat à son dernier soupir* de David, l'affiche de propagande américaine «Your Country Needs You!» et le *Guernica* de Picasso. On retrouve dans chacune de ces analyses les scrupules, les précautions, la rigueur historiographique de l'auteur mais aussi les brusques coups d'éclairage qu'il propose parfois en rupture avec le cours de l'analyse: un rapprochement figural (le *Marat* et une sculpture de Legros, *Stanislas Kostka*), textuel (*Guernica* et le texte de Bataille «Soleil pourri»), contextuel (la référence à Rousseau dans l'an II de la Révolution dans la question de l'affrontement des idéaux républicains et ceux du christianisme). Ne jouxte-t-on pas là ce que Bourdieu appelait «le jeu du test projectif cultivé», «ça me fait penser à» (dans son cours sur Manet du Collège de France – *Manet*, 2014, p. 45) ou, plus vulgairement, un «délire interprétatif»?

L'introduction expose quelques points de méthode et la référence à Aby Warburg dont Ginzburg montre qu'il est pris entre deux mouvements: celui du déchiffrement culturel (tel qu'il le propose des fresques du Palais Schiffoa: les rendant lisibles) et celui des filiations formelles répondant à des dispositions humaines anhistoriques (il accueille Darwin comme un sauveur). L'articulation des deux est tentée quand Ginzburg veut passer à la compréhension politique, historique d'une image *via* ses dispositions formelles-émotionnelles (les *pathosformeln*). L'exercice est brillant et laisse cependant dubitatif car le déchiffrement de l'image laisse toujours un reste qui paraît non pris en compte voire incompris et qui interroge toute la démarche depuis sa conclusion dès lors fragilisée. Ainsi, faut-il souscrire à une vision de *Guernica* comme œuvre antifasciste ne montrant pas le fascisme – ce qui fut reproché en 1937 à Picasso par des critiques dogmatiques (comme Anthony Blum, jeune marxiste intransigeant) – pour ad-

mettre qu'il faille passer par le texte de Bataille (dont on assure le lien avec Picasso en soulignant qu'ils eurent la même maîtresse, s'étaient fréquentés dans la mouvance surréaliste, etc.) et lire le tableau qui porte le nom d'une ville martyre comme une référence appelée par un contexte immédiat, l'affrontement entre anarchistes et communistes et donc un certain renvoi dos à dos des deux «totalitarismes» nazi et soviétique? On a là le sentiment d'une construction interprétative venant coiffer un examen factuel minutieux, documenté, prudent mais qui représente une sorte de coup de force.

Pour prendre un exemple un peu marginal dans la démonstration concernant *Guernica* mais que Ginzburg développe pourtant au point d'en donner en reproduction les images, peut-on dire sans hésiter de la statue de Véra Moukhina, «La paysanne et l'ouvrier», qui surmontait le pavillon soviétique de l'Exposition de 1937 à Paris, qu'elle «fait écho au geste des tyrannicides Harmodius et Aristogiton» de l'Antiquité? Quelques études ont bien pu exploiter ce rapprochement, il ne s'impose guère sinon par une sorte d'intimidation alliant érudition (une supposée source) et position de maîtrise! Quel rapport ces deux hommes nus, le plus jeune, poignard levé, étant le partenaire sexuel du premier tenant un manteau et la main armée d'une épée en arrière du corps, s'apprêtant à tuer le tyran Hipparque pour une histoire de jalousie et d'humiliation ont-ils donc avec les figures de proue marchant de concert, faucille et marteau levés?

Pourquoi s'attarder sur ces exemples de «surinterprétation» érudite? C'est qu'ils rencontrent une disposition devenue exponentielle dans le champ des études filmiques et dont l'un des cas de figure privilégié est peut-être bien les *Histoire(s) du cinéma* de Godard qu'avec la complicité de l'auteur, qui s'en réclame, on rapproche volontiers du *Musée imaginaire* de Malraux. Bourdieu tenait cette vision du musée «comme *melting-pot* de toutes les civilisations, le temple khmer et le Parthénon» comme «une grande imposture mais qui fonctionne très bien parce qu'elle est conforme à

l'idéologie dominante (au sens d'idéologie particulièrement répandue) de l'œuvre d'art, de la création, de l'œuvre éternelle, pérenne et indépendante de l'histoire» (*op. cit.*, p. 107).

Dans une œuvre comme celle de Godard, elle-même fondée sur des séries de rapprochements, citations, allusions tant verbales que visuelles et sonores, le commentaire interprétatif passe de l'identification des « textes » cités – avec le « profit symbolique », la plus-value de prestige qu'apporte ce type de démarche savante (proche de la recherche des « sources » en histoire de l'art) – à l'exégèse. Cependant la démarche godardienne est toute autre que celle de la référence, du plagiat ou du pastiche puisqu'il s'agit de citations et non de citations « telles quelles », alignées, juxtaposées, ni de réemploi ou de collage, mais de citations dont on dispose comme une matière première pour une élaboration qui est tout entière celle de Godard. Dès lors quel sens peut avoir l'exégèse de l'un des éléments utilisés, du moins en restant à l'intérieur d'une histoire du cinéma et de l'art (et de la littérature, etc.), sinon de revenir à une hypothèse intentionnaliste n'interrogeant pas cette démarche dans les schèmes qui la sous-tendent et qui demanderaient de sortir et de l'œuvre en elle-même, et de l'intentionnalité godardienne.

François Albera

Cloé Drieu, *Fictions nationales. Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan (1919-1937)*, Pris, Karthala, 2013, 392 p.

Ce livre, issu d'une thèse de doctorat soutenu à l'INALCO par une historienne de l'Asie centrale aujourd'hui chargée de recherche au CNRS, étudie, à travers le prisme du cinéma, la politique des nationalités dans l'URSS des années 1920-1930, la construction d'un État soviétique en Ouzbékistan (à partir de 1924 : auparavant le « pays » fait partie d'un ensemble plus vaste, le Turkestan), l'émergence d'élites culturelles et politiques et finalement la construction d'une identité nationale. Dans un tel processus faisant jouer les relations entre struc-

ture (locale nationale) et superstructure (soviétique), la création d'« espaces de création porteurs d'imaginaires nationaux » jouant le rôle de « médiateurs idéologiques » est centrale. Au sein de ces espaces de création, où l'art et la fiction servent à « mobiliser et souder les communautés », le cinéma occupe une place de choix en raison de son accessibilité, de sa reproductibilité, de sa capacité à promouvoir des mécanismes d'identification et à amplifier les points de vue des historiens et ethnologues locaux sur l'origine de la nation ouzbèke, son identité culturelle, son patrimoine, etc.

Des questions importantes sont soulevées dans ce livre qui concernent la nature « impériale » ou non de l'URSS (s'agissant ici d'une région colonisée par l'empire tsariste qui réprime toute manifestation d'identité nationale, culturelle et qui maintient la population dans une infériorité à tous les niveaux, l'assimilation de la révolution bolchévique à la notion, fort vulgarisée de nos jours, d'« empire soviétique » demande à être analysée de près, car l'événement révolutionnaire est sans conteste émancipateur), le rapport entre nation, national et soviétique ou, sous une autre forme, classe et nation, les tensions entre centre et périphérie dans un système de républiques fédérées, sans parler des évolutions politiques proprement dites avec la première puis la seconde période stalinienne, cette dernière marquée par la « terreur » déclenchée en 1937. Ce sont des questions qui excèdent évidemment le sous-champ du cinéma, tout l'enjeu de la démarche de l'auteure étant de les « retrouver » en partant précisément du « cas » de l'édification d'une cinématographie nationale dans l'URSS des années concernées. D'un point de vue méthodologique, on sait que parmi les spécialistes de l'URSS, le débat a opposé dans les dernières décennies de l'URSS, les « totalitaristes » et les « révisionnistes », soit une conception « idéocratique » (un État central tout-puissant exerçant un contrôle absolu sur une société atomisée) et une conception reconnaissant aux groupes sociaux une capacité d'action et une rationalité interne. Selon ce partage binaire, toutes les questions évo-