1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

77 | 2015

Varia

L'équivoque de l'autorité – Didi-Huberman revient sur JLG : *Passés cités par JLG. L'Œil de l'histoire*, 5

Paris, Minuit, 2015, 208 p.

Stefan Kristensen

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5094>

DOI : 10.4000/1895.5094

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 198-200

ISBN : 9782370290779

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Stefan Kristensen, « L'équivoque de l'autorité – Didi-Huberman revient sur JLG : *Passés cités par JLG. L'Œil de l'histoire*, 5 », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 77 | 2015, mis en ligne le 29 janvier 2016, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5094> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5094>

ou même aux travaux audiovisuels de Ai Weiwei) ni de traiter avec si peu de profondeur des cinéastes comme Zhao Liang ou Wang Bing. Il est au fond dommage que l'auteur n'ait pas centré son travail sur un exposé factuel et informatif de la question, ou qu'elle l'ait plus précisément défini en fonction des réalisateurs « activistes » auxquels elle semble plus particulièrement attachée. Qui trop embrasse mal étreint ?

Il faut enfin bien admettre que l'écriture de l'ouvrage en rend la lecture difficile : d'un français trop scolaire, encombré de redondances et de gaucheries, le texte aurait gagné à un travail d'édition plus attentif. On regrettera que les titres des films soient indiqués en chinois et en anglais (titres de distribution internationale) et non en français, comme c'est le cas pour les films distribués en France. Enfin, le lecteur intéressé regrettera que la filmographie figurant en fin d'ouvrage ne soit pas augmentée d'indications sur l'accès aux films, et que l'index soit si maigre.

En conclusion, le lecteur patient trouvera ici à se documenter sur les conditions dans lesquelles travaille une partie des documentaristes chinois, sur quelques auteurs activistes et sur certaines réalités de la fabrication et de la diffusion des documentaires inscrits dans la difficile naissance d'une « société civile » chinoise. Il restera sur sa faim pour ce qui est de l'histoire du cinéma ou de l'étude des formes cinématographiques.

Marie-Pierre Duhamel-Muller

NOTES DE LECTURE

L'équivoque de l'autorité – Didi-Huberman revient sur JLG : *Passés cités par JLG. L'Œil de l'histoire*, 5, Paris, Minuit, 2015, 208 p.

Dans son dernier ouvrage, Georges Didi-Huberman (ci-après GDH) revient sur la figure de Jean-Luc Godard, à peu près douze ans après *Images malgré tout* et sa défense de Godard dans la polémique avec Claude Lanzmann à propos des images

de la Catastrophe. Dans la série intitulée *L'Œil de l'histoire*, il s'agit du cinquième volume. Deux autres volumes de la série étaient largement consacrés à l'image en mouvement, en particulier Farocki pour le deuxième et Pasolini pour le quatrième.

Le point de vue de GDH est ici bien différent de ce qu'il était au début du siècle. Il s'interroge à présent sur l'autorité de l'artiste, sur la position de surplomb de celui dont la parole, ou l'image, entraîne les autres dans son sillage. Celui dont la parole n'est pas questionnée ou qui s'arrange pour éviter les difficultés de l'argumentation, de la discussion et de la justification. Il s'agit de montrer comment JLG installe, dans son œuvre et dans ses paroles, sa propre autorité ; mais ce faisant, GDH éclaire d'une lumière fraîche des problèmes godardiens souvent discutés et rarement bien compris : sa pratique de la citation, son rapport à l'histoire et singulièrement à la Seconde Guerre mondiale et à la destruction des juifs d'Europe, et sa pratique du montage.

Le livre est divisé en six parties qui peuvent être lues séparément. Elles forment autant de moments de réflexion thématique qui confrontent JLG à une préoccupation majeure de son travail : la première concerne sa pratique de la citation et son rapport avec la littérature ; la deuxième traite de sa pratique du montage en relation avec l'héritage politique du maoïsme ; la troisième de son rapport avec l'histoire et de l'entrelacs de l'histoire et du cinéma ; la quatrième revient sur la manière dont JLG applique sa technique du montage à la question de la destruction des Juifs d'Europe et à la question palestinienne ; le cinquième porte directement sur le rapport de JLG à sa propre autorité d'artiste ; enfin, le sixième évoque son rapport avec la poésie et introduit par là son rapport avec Pasolini.

Je concentrerai mes efforts ici sur la deuxième partie, pour deux raisons principales : d'une part, la question du montage y est abordée du point de vue le plus pertinent, le point de vue politique et, d'autre part, il me semble que les limites de l'entreprise de GDH y apparaissent le plus clairement. La thèse essentielle de l'auteur est que la technique godardienne du montage est « à la fois calculatoire

et poétique» (p. 39), ou comme il le dit dans une formule elle-même presque godardienne, «Le montage serait une voie royale à la nécessaire conjonction du désir de connaissance (“l’inconnue” algébrique) et de la connaissance du désir (“l’inconnue” érotique)» (p. 42). GDH comprend cette ambivalence à partir de l’appropriation godardienne de la stratégie révolutionnaire maoïste qui consiste à «porter les contradictions à leur limite», et ce faisant, il souligne la continuité du parcours de JLG du Groupe Dziga Vertov à l’œuvre ultérieure. La fonction du montage est, comme il l’exprime avec beaucoup d’acuité, de «provoquer quelque chose comme la sidération ou l’effusion, ou l’acceptation, ou la distance, que sais-je encore, du *No comment*» (p. 37). Le montage serait une technique de production du pur visuel en ce sens précis d’une expérience qui se passe de commentaire, qui tient pour elle-même. Cette finalité du montage peut sans aucun doute être comprise comme un effet d’autorité, surtout si, comme veut le montrer GDH, la dialectique godardienne hésite entre le suspens inhérent à la confrontation de deux images, et donc la liberté du spectateur face à cette ouverture même, et la conclusion à tirer de cette confrontation, et donc la contrainte exercée sur le regard du spectateur (cf. p. 52). Le statut de l’image proprement cinématographique, de celle qui résulte du montage, est ambigu : s’agit-il d’une relative indétermination qui libère le regard (*vois, là*) ou d’une image tranchante et tranchée qui dirige le regard avec autorité (*voilà*) ? Il est certain que l’on trouvera chez JLG les deux modes dialectiques, souvent dans les mêmes films. GDH va jusqu’à dire que Godard «veut tout, il veut la chose et son contraire» (p. 53), et lui attribue une sorte d’*hybris* dialectique, qui fait basculer la «profusion» de ses images dans une certaine «confusion». La séquence sur laquelle il s’appuie est dans l’épisode 1b des *Histoire(s) du cinéma*, celle dans laquelle Godard cite un ouvrage de Didi-Huberman. On y voit JLG à sa table de travail, sortant un photogramme de Griffith montrant l’actrice Lilian Gish sur la banquise ; il dit un texte qui met l’actrice en rapport avec les hystériques qui

se contorsionnent sur les photographies prises à la fin du XIX^e siècle à la Salpêtrière (c’est là que l’ouvrage de GDH, *Invention de l’hystérie* est cité), mettant ainsi en relation le regard scientifique des premiers psychiatres et le regard désirant de Griffith sur l’actrice allongée. GDH voit dans ce dialogue entre Charcot et Griffith, arbitré par Freud, une matrice de sa pratique du montage où la dimension scientifique sert à fonder l’autorité d’un geste fondamentalement poétique (à moins que ce ne soit le contraire). Au-delà de la petite touche d’humour narcissique que GDH se permet en signalant en bas de page que c’est *son* livre qui est sorti par JLG de l’étagère, on comprend pourquoi il a choisi précisément cette séquence : elle combine en effet de manière exemplaire la dimension scientifique du montage, que JLG revendique souvent explicitement, et sa dimension proprement poétique, à travers la figuration de la dimension désirante du regard.

Il faut cependant faire remarquer que ce type d’entrelacement dans le montage de JLG est un cas parmi d’autres : par exemple, le montage dans *Passion* entre le monde du studio de cinéma et celui de l’usine, qui est figuré à travers l’impossible rencontre du cinéaste Jerzy et de l’ouvrière bègue Isabelle, est avant tout un montage entre deux modes de travail différents. Un travail prétendument créatif et un autre aliénant, en d’autres termes, le paysage et l’usine (pour reprendre une terminologie issue de *Numéro Deux*). La dimension politique est aussi présente que dans les séquences commentées par GDH, mais l’effet d’autorité de JLG artiste n’est pas du tout aussi clair. Cela n’enlève rien à la lecture de GDH, mais il faut bien admettre que ses exemples sont choisis bien à propos.

Avant de terminer, une remarque sur le rapport de JLG avec l’histoire du XX^e siècle s’impose, malgré tout. Il semble que beaucoup ait été écrit sur la question, mais le chapitre qu’y consacre Didi-Huberman recense les pièces les plus significatives du dossier. Il revient longuement sur la fameuse séquence d’*Ici et ailleurs* (un film qui confirme son statut séminal dans l’œuvre godardienne) qui juxta-

pose les images de Hitler et de Golda Méir, suggérant clairement l'équation $J/P = N/J$, à savoir, ce que les Juifs font aux Palestiniens correspond à ce que les nazis ont fait aux Juifs (pp. 105-6). GDH démonte avec efficacité l'usage godardien du mot « musulman » dans le même film, qui lui sert à suggérer l'équivalence du Juif victime des nazis (qualifié de « musulman » par les SS à Auschwitz) et du Palestinien chassé de sa terre par les sionistes. Il montre bien l'ambivalence malsaine qu'il peut y avoir dans un montage dont le statut n'est pas clarifié – s'agit-il d'associer ou de dissocier ? GDH bascule au milieu du chapitre vers un style épistolaire et s'adressant directement au cinéaste suggère ce faisant une position nuancée et plutôt subtile sur l'attitude de JLG à l'égard de la question juive. « Votre politique est celle d'une véritable conscience déchirée » lui écrit-il, « tour à tour "malheureuse", cultivant le pathos d'un deuil généralisé, et "belle âme", cultivant le *pathos* d'une contestation tous azimuts » (p. 116). Godard serait cet « agent double » de l'histoire, à la fois collaborateur en puissance et résistant, circulant entre les univers des bourreaux et ceux des victimes, s'identifiant tour à tour avec les uns et avec les autres, faisant la leçon aux cinéastes qui n'ont pas su ou voulu voir l'extermination, tout en s'incluant lui-même parmi eux, même s'il est venu après. Une ambivalence qui le fait affirmer dans le même souffle la toute-puissance du cinéma et sa complète impuissance. GDH nous donne en somme un portrait de l'artiste en vieil homme portant dans sa chair les contradictions et les douleurs du siècle. Ce n'est pas le moindre mérite de son entreprise.

Stefan Kristensen

Pascal Laborderie, *le Cinéma éducateur laïque*, Paris, l'Harmattan, 2015, 284 p.

L'ouvrage de Pascal Laborderie est tiré d'une thèse de doctorat dirigée par Roger Odin – qui préface l'ouvrage – et Michel Marie, présentée en 2009 au cours d'une soutenance à laquelle j'ai eu le grand plaisir de participer, découvrant que les recherches précédemment réalisées sur Jean Benoit-Lévy,

étaient interrogées par une nouvelle génération de chercheurs. L'ouvrage de Pascal Laborderie parce qu'il s'inscrit dans les recherches récentes évite nombre d'écueils, comme la confusion entre cinéma scolaire et éducateur, soit entre séance en classe destinée à un jeune public et projection hors temps scolaire, pour les adultes et relevant de l'éducation populaire. La particularité de ses recherches tient assurément dans l'articulation d'une visée historienne avec la volonté de modéliser ces œuvres à partir d'un concept générique, à savoir le film-parabole. Dans une première partie, Laborderie entreprend une histoire du cinéma éducateur laïque, en s'intéressant en particulier aux Offices, soit des organismes gérant les copies diffusées gratuitement par les cinémathèques ministérielles (agriculture, santé, instruction) et bénéficiant de subsides municipaux. L'étude menée grâce à des sources inédites lui permet de montrer le fonctionnement de ces institutions, s'intéressant plus particulièrement aux Offices de Saint-Etienne, Lyon et Nancy, montrant comment le premier peut être dit exemplaire en raison de son équipement, de son implantation, mais également à la suite de l'étude de son catalogue ou des usages qui furent faits des films. L'auteur montre ainsi comment la constitution des Offices du cinéma éducateur laïque en France durant l'entre-deux-guerres a participé à l'aménagement géographique, économique, juridique mais également idéologique du territoire, puisque le cinéma était le lieu d'une rencontre entre l'école, vecteur de la laïcité, et le peuple. Or l'étude des brochures, des discours des animateurs du cinéma éducateur, mais aussi les commentaires rédigés par les directeurs des Offices comme Gustave Cauvin, Louis Colin ou Eugène Reboul, permettent à l'auteur de constater une tension entre les visées éducatives ou instructives des prescripteurs et les désirs récréatifs des spectateurs. Clivage que les films paraboles venaient résoudre puisqu'ils s'apparentaient, par leur forme, au cinéma spectaculaire, au long métrage de fiction, tandis que les narrations véhiculaient les recommandations de bonnes conduites sociales. Dès lors, dans une seconde partie, Labor-