

Passés cités par JLG. L'oeil de l'histoire, 5 de Georges Didi-Huberman

Ginette Michaud

Insurrections
Number 253, Summer 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79764ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)
Spirale magazine culturel inc.

ISSN
0225-9044 (print)
1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Michaud, G. (2015). Review of [*Passés cités par JLG. L'oeil de l'histoire, 5* de Georges Didi-Huberman]. *Spirale*, (253), 16–18.

Être juste avec Godard

PAR GINETTE MICHAUD

PASSÉS CITÉS PAR JLG. L'ŒIL DE L'HISTOIRE, 5
de Georges Didi-Huberman
Éditions de Minuit, « Paradoxe », 207 p.

Cinquième volet d'une série de travaux dans lesquels le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman examine le rapport de l'image à l'histoire¹, cette étude interroge cette fois, à partir de l'œuvre de Jean-Luc Godard et de sa façon unique de voir le temps au cinéma, comment « *le passé mal passé, le passé mal vu, devient [...] la condition désolante de notre cécité quant au présent* ». Car, plus encore que du seul passé, il s'agit ici – et c'est vrai tant pour Godard que pour Didi-Huberman – de « *réengager l'histoire dans nos désirs* », une histoire (la petite comme la grande, « *celle avec hache majuscule, [...] qui tranche dans notre présent lui-même* », comme il la désigne) marquée par une certaine conception du temps, de l'inconscient et de l'impensé qui prend en compte la survivance des images d'Aby Warburg, l'après-coup freudien et le concept d'histoire tel que le reconfigure Walter Benjamin. Comme l'écrit le cinéaste dans *JLG/JLG Autoportrait de décembre*, un passage repris en exergue : « *Le passé/n'est jamais mort/il n'est/même pas passé// moi, j'ai autant de plaisir / à être passé / qu'à ne pas être passé* ».

Ces *Passés cités par JLG* sont donc consacrés à l'œuvre de Godard dont Didi-Huberman considère simultanément – et c'est un premier parti pris original de son approche – les « *positions de cinéaste et de phraseur* ». Car voilà un premier trait, incontestable, de la pensée-cinéma que représente Godard : « *sa passion des images ne va pas sans une certaine folie des formules* ». Or on a souvent eu, à tort, tendance à opposer, voire à dissocier ces

deux aspects de son travail, que Didi-Huberman va, au contraire, constamment lier en montrant comment ils s'éclairent réciproquement. De fait, le fil rouge de cet essai loge à l'enseigne de cette question du « deux », de sa division et/ou de sa multiplication, ce que réfléchissent les titres des six chapitres de l'ouvrage, qui soulignent bien cette tension.

DE LA CITATION COMME ACTE DE RÉFÉRENCE ET D'IRRÉVÉRENCE

Comme c'est le cas dans plusieurs de ses travaux sur l'image, Didi-Huberman commence en effet par déceler des formes de langage, des figures discursives – syntagmes figés, lieux communs qui font eux aussi image (et symptôme) dans la langue – qu'il élit en y activant une double entente demeurée jusque-là latente. Si l'on examine les titres de l'essai – « *De l'une deux choses* » ou *Du langage (paralogique)* », « *Sur les deux tableaux* » ou *Du montage (dialectique)* », « *À double tranchant* » ou *De l'histoire (contrariée)* », « *À couteaux tirés* » ou *De la politique (divisée)* », « *Deux lièvres à la fois* » ou *De l'autorité (équivoque)* », « *D'une pierre deux coups* » ou *De la poésie (explétive)* », on s'aperçoit que l'auteur joue lui-même

Paradoxe
GEORGES DIDI-HUBERMAN
PASSÉS CITÉS
PAR JLG
L'ŒIL DE L'HISTOIRE, 5



Les Éditions de Minuit

de la division du deux non pas une mais bien deux fois chaque fois, scindant non seulement le sous-titre mais déposant encore entre parenthèses le ferment de la contradiction et sa propre contresignature dans ces mots (*paralogique, dialectique, contrariée, divisée, équivoque, explétive*) qui performent ainsi dès le dispositif la double ligne d'analyse poursuivie ici.

Dans ces *Passés cités par JLG*, Didi-Huberman examine les aspects les plus essentiels de la pratique de Godard, tant

comme penseur que comme cinéaste, et tout particulièrement sa manière de citer dans laquelle il voit à la fois un « *geste de respect* » et une « *posture irrespectueuse* ». Mais au-delà du « cas JLG », la question qui l'occupe pourrait être résumée en ces termes : « *Qu'est-ce que cela nous dit de la figure de l'artiste aujourd'hui ? De son rapport à l'histoire, entre "passés cités" et interventions dans le présent ? De la possible mise en œuvre commune d'une poétique et d'une politique ?* »

Afin de répondre à ces questions, Didi-Huberman analyse comment les formes chez Godard « *suscitent, dans leur poétique même, une pensée de l'histoire et une pratique du politique* », formes pensantes (comment ne pas rappeler sa définition fameuse du cinéma comme « *une forme qui pense* ») qu'il repère dans six traits : *un*, son goût pour les figures de

Shoah²) comme dans sa capacité de résister (le cinéma de Godard est lyrique, orphique, il redonne à voir le vu et cherche à le ressusciter); *quatre*, ses positions politiques compliquées, irrésolues, intenable souvent (en témoigne sa « question juive » finement analysée dans *Ici et ailleurs*), Godard faisant figure de trouble agent double en butte à des projections identificatoires ambivalentes; *cinq*, son autorité équivoque (tour à tour *appel à et rejet de* l'autorité, dans un circuit qui la réaffirme pour finir) et la permanence chez lui d'un « double langage : *langage de poète pour critiquer autrement qu'en simple professeur, langage de philosophe pour composer une œuvre d'art autrement qu'en simple esthète* », sa « puissance nue » d'« *artiste-passeur* » se prenant au miroir du « pouvoir statuaire » de l'« *artiste-commandeur* »; enfin, *six* – et c'est l'objet du remarquable et ultime

d'une œuvre si inventive, mais sans complaisance à l'endroit de ses parades et esquives décevantes. S'il aime le rythme, le lyrisme poétique et la « *cohérence analytique* » des montages de Godard lorsqu'ils ouvrent, par l'association « *lointaine et juste* » de deux idées (conception qui lui vient de Reverdy), l'inconscient visuel de l'image, il déplore aussi les raccourcis de sa politique du champ-contrechamp et invite Godard à la repenser en « *politique du hors champ* ». Si « *les travelings sont affaire de morale* », comme l'écrivait de manière tranchante Godard en 1959 au sujet des films de Resnais, « *les contrechamps sont affaire d'éthique* », réplique Didi-Huberman.

Loin de toute tranquille neutralité ou apparente objectivité, Didi-Huberman s'inscrit aussi en faux contre la « *démision de la pensée logique* » devant les « *facéties provocantes* » de l'« *enfant terrible* » du cinéma lorsqu'il est question de ses partis pris, qu'il cherche non à juger mais à analyser dans ses captations imaginaires (ainsi de l'« *insoluble* » (Daniel Cohn-Bendit) question juive chez Godard dont il écrit qu'« *il faut donc se déplacer un peu et agir comme si la question était mal posée, en tout cas il faut la poser autrement, disons : de façon plus dialectique que duelle, et sur le plan des prises de position plutôt que celui des opinions frontalement érigées les unes contre les autres* »). On remarque d'ailleurs un changement de ton à mi-parcours du livre, alors que Didi-Huberman s'adresse tout à coup directement au cinéaste, dans un passage au « vous » qui n'est pas sans faire penser que les questions pourraient aussi s'adresser à lui-même, Didi-Huberman étant lui aussi un fin dialecticien dans l'art du montage : « *Et posons-lui ces questions qui n'en forment, au fond, qu'une seule : comment montez-vous ? comment démontez-vous vos images pour les remonter à votre guise ? Et, pour commencer, comment divisez-vous ? Qu'en est-il de cette "déconstruction" du visible et de l'histoire dont on dit partout que vous êtes passé maître ? // Il y a, c'est vrai, plusieurs façons de diviser. Divisez-vous en deux ou en plusieurs ?* »

Si d'entrée de jeu Didi-Huberman reconnaît à Godard qu'il est un « *authentique historien du xx^e siècle* », et tout particuliè-

Comme c'est le cas dans plusieurs de ses travaux sur l'image, Didi-Huberman commence en effet par déceler des formes de langage, des figures discursives – syntagmes figés, lieux communs qui font eux aussi image (et symptôme) dans la langue – qu'il élit en y activant une double entente demeurée jusque-là latente.

langage (« *questions, provocations, faux lapsus et vrais mots d'esprit, mots-valises, sophismes, coq-à-l'âne, maximes, aphorismes, chiasmes, tautologies, lapalisades, comparaisons, formules paradoxales, arguments logiques, jugements à l'emporte-pièce ou, au contraire, l'insouciant refus de juger...* »); *deux*, son art du montage, et donc de la citation, qui atteint chez lui à un véritable art poétique par la pratique concertée du fragment comme « *"force productive"* » de la pensée en acte; *trois*, sa volonté de confondre, au double sens du terme, le cinéma à l'histoire, dans son « refus de voir » (par exemple, mais c'est plus et autre chose qu'un exemple, la

chapitre –, la « *poésie de poésie* » de son cinéma, son désir de la « *forme poème* », césure et interruption, « *suspension arhythmique* » qui font de Godard un héritier (même inconscient) du romantisme d'Iéna.

DU CHAMP-CONTRECHAMP AU HORS-CHAMP

Pour chacun de ces points de passage nécessaires, Didi-Huberman tente de s'écarter à la fois des « *suiveurs fervents* » et des « *contempteurs excessifs dans leur façon de vouloir le [Godard] prendre au mot de ses mots les plus excessifs* »; il se montre admiratif

rement dans ses *Histoire(s) du cinéma* (mais pas seulement) qui sont au foyer de sa réflexion et où on lit que « faire une /description/précise/de ce qui n'a/jamais eu lieu/est le travail/de l'historien », c'est en raison du fait qu'« il faut

déraper – le « vois, là » des images de Godard en un « voilà » péremptoire, les points de suspension en point final du « No comment », l'ouverture de l'imagination créatrice en mot d'ordre dogmatique. Et ce mouvement de retourne-

[...] fait fleurir partout [...] la dénégation [...]. Comme Lacan, il aura parlé au nom de la "chose même" ». Comme nul autre cinéaste avant lui, Godard a « pris le cinéma au sérieux de sa qualité d'"art ontologique" et de synthèse "générique" des arts », et « atteint la pure vérité par le semblant, par l'image impure ».

Dans nombre de ses analyses, Didi-Huberman s'attache au mouvement qui fait glisser – parfois dériver – le « vois, là » des images de Godard en un « voilà » péremptoire, les points de suspension en point final du « No comment », l'ouverture de l'imagination créatrice en mot d'ordre dogmatique. Et ce mouvement de retournement contre soi, Didi-Huberman le retrace dans le traitement de l'image par Godard tant au niveau poétique que politique, notamment dans les paralogismes, syllogismes et amalgames qui marquent certaines de ses déclarations.

l'art à l'histoire, et seul le cinéma, en tant qu'art, non pas "septième" mais bien "majeur", est en mesure de bien montrer les doubles tranchants de l'histoire : fictions avec documents ; coïncidences (que révèle l'art du montage) avec incidences (qu'isole le travail de l'angle et du cadrage) ; émotions [...] avec structures [...] ».

Diviser en deux ou en plusieurs : tel est pour Didi-Huberman le nœud du problème dans les « phrases-images » de Godard, trop souvent la proie d'une « fatale oscillation » entre les « belles phrases » (qui multiplient les possibles et empêchent de conclure) et les « bons mots » (qui les réduisent et prétendent conclure), entre la « [f]écondité heuristique » et la « position d'autorité », entre l'expérimentation sans fin de l'art et la « fixation d'un rôle de l'artiste comme personnage (comme institutionnalisation) ». Ce cinéma opère-t-il une « mise en poème du monde », demande Didi-Huberman, ou seulement sa « mise en formule » ? Dans nombre de ses analyses, Didi-Huberman s'attache au mouvement qui fait glisser – parfois

ment contre soi, Didi-Huberman le retrace dans le traitement de l'image par Godard tant au niveau poétique que politique, notamment dans les paralogismes, syllogismes et amalgames qui marquent certaines de ses déclarations.

« MOI, LE CINÉMA JE PARLE »

Dans le chapitre intitulé « Deux lièvres à la fois », Didi-Huberman esquisse un rapprochement pertinent entre la position qu'occupait Lacan sur la scène théorique française et celle de Godard, « "terrorisant" » (Serge Daney) et « "théoricien" » (Jacques Aumont), qui semble incarner à lui seul toute l'autorité du cinéma. « Comme Lacan, souligne Didi-Huberman, Godard aura théorisé au cinéma la subversion du sujet et la dialectique du désir ; fort bien compris comment, dans le domaine des images, "les non-dupes errent" ; interrogé le "semblant" comme le "sinthome" ; problématisé la "logique du fantasme" comme l'éthique du cinéma ; manipulé le transfert et l'identification ;

Parmi les figures avec lesquelles Godard entretient des relations empreintes tantôt de rivalité et d'agressivité (Foucault), tantôt de fraternité et d'adhérence (Malraux, souvent « cité à apparaître » dans les *Histoire(s) du cinéma*), il en est une qui est particulièrement significative : Pasolini, que Godard, méconnaissant sa dette à son endroit, cite (in)justement... à disparaître dans ses *Histoire(s)*. Didi-Huberman compare les deux cinéastes-poètes, « antipodes » l'un de l'autre (du point de vue du langage, de leur modestie ou hauteur respectives) mais « réciproques », « historiquement liés » d'une manière absolue alors qu'ils sont toujours engagés « dans un mouvement réciproque de déliaison polémique », et précisément dans leur manière de citer : « Pour Godard, c'est le passé surtout qui est conformiste, et lorsqu'il cite une phrase ou une forme ancienne, c'est pour en prononcer l'obsolescence et en déconstruire l'autorité. Pasolini, au contraire, cite pour faire réentendre l'énergie survivante de ce qui n'a pas voulu mourir (le dialecte napolitain, par exemple ou une composition de Giotto). » La question de la (dis)jointure entre l'art et le politique, entre l'esthétique et l'éthique trouve ainsi dans le chiasme qui rapproche et éloigne ces deux cinéastes son plus puissant raccord : « Peut-on faire, en somme, de l'histoire une pratique lyrique ? Peut-on faire un essai qui soit poème ? Et, si oui, par quelles voies serait-ce possible ? » *L'Adieu au langage* (2014) où Godard montre à la fois la fin du cinéma et sa naissance, en adoptant le point de vue de son chien (de *God* à *dog*, un *Witz* encore), en pointe peut-être le sens, à rebours comme il se doit. ─

1. Ont paru dans cette série, aux Éditions de Minuit, *Quand les images prennent position* (2009), *Remontages du temps subi* (2010), *Atlas ou le Gai Savoir inquiet* (2011) et *Peuples exposés, peuples figurants* (2012).
2. On sait que Godard, pour les « Cent ans de cinéma », titre plutôt son film *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (1995) pour souligner la coupure de l'événement oblitéré, de son point de vue, par le cinéma.