

La main gauche de Jean-Pierre Léaud d'André Habib

Sylvano Santini

Numéro 258, automne 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/84881ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Santini, S. (2016). Compte rendu de [*La main gauche de Jean-Pierre Léaud* d'André Habib]. *Spirale*, (258), 65–67.

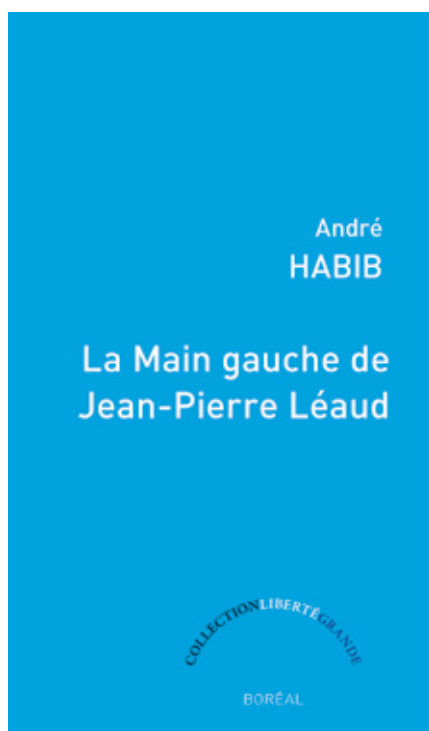
Politique de la cinéphilie, politique de l'essai

Par Sylvano Santini

**LA MAIN GAUCHE
DE JEAN-PIERRE LÉAUD**

d'André Habib

Éditions du Boréal, 2015, 309 p.



La lumière est une matière qui en forme une autre : la mémoire. Le cinéma en concrétise le mieux le phénomène : les images lumineuses sur l'écran se propagent à travers la salle et impressionnent les spectateurs qu'elle traverse. Ces fulgurations, qui s'accumulent sans ordre dans les esprits avec le temps, peuvent être recomposées à loisir, sous des formes affectives et esthé-

tiques. La cinéphilie signifie, essentiellement, la recomposition mémorielle collective de ces fulgurations (la « *mémoire du cinéma* »), dont le témoignage anonyme est la forme d'expression la plus adéquate. C'est ce que l'on retient à la lecture de *La main gauche de Jean-Pierre Léaud*, qui constitue une collection de récits d'amoureux du cinéma qui retracent leurs impressions depuis leur première aventure dans une salle de projection.

Les variétés de l'expérience du cinéma

On pourrait se contenter de cette définition simple de la cinéphilie et apprécier les expériences du cinéma qui nous sont racontées avec une certaine poésie, comme si elles nous étaient confiées par des amis, nous tenant au plus près de l'essayiste qui manifestement s'en délecte. Ces récits, plaisants et instructifs, en font certes un très bon livre qui contribue substantiellement à l'histoire du cinéma au Québec, mais ils ne sont pas suffisants, à mon sens, pour en faire un essai. Il faut d'emblée chercher l'essayiste ailleurs, au-delà de son écoute débonnaire et respectueuse de ses amis cinéphiles, au-delà donc

de ces moments, touchants et lyriques, d'expérience vécue par des individus. Métaphoriquement parlant, André Habib fait du cinéma dans le langage en montant les souvenirs imagés du cinéma qu'il a glanés au cours de ses nombreuses conversations et rencontres. C'est là, à mon avis, qu'il devient essayiste, lorsqu'il profile, dans la collection de voix sans noms (dans ses remerciements à la toute fin, Habib nous offre toutefois des indices pour les identifier), une image de l'expression collective qui donne sa forme à l'essai. Or, cette forme partage avec la cinéphilie - en tant qu'image plurielle du cinéma, en tant qu'image qui en comporte tant d'autres - cette définition : un « *écheveau de temps et de lumière* ». Le succès d'un essai ne réside-t-il pas dans sa capacité à profiler sa forme dans l'objet qu'il traite ? Si c'est le cas, *La main gauche de Jean-Pierre Léaud* est un essai qui ne rate pas la cible.

Habib cherche à extraire des nombreux témoignages de cinéphiles les moments les plus significatifs, émotifs, essentiels, ceux qui sont profondément gravés en eux. Et même s'il a une prédilection pour les souvenirs qui concernent les

émotions que le cinéophile a ressenties lors du visionnement de son premier film, ces moments singuliers qui résistent au temps, ce je-ne-sais-quoi, *punctum* ou luciole dont le cinéophile conserve à tout jamais la trace, ne concerne pas uniquement les images ni ce premier film, mais aussi tous les autres phénomènes ou sensations qui ont accompagné la réception de tous les films qu'il a vus : les circonstances, les lieux, les moments, les états d'âme, les affiches, les odeurs, les bruits pendant la projection, le voisinage dans la salle, etc. Tous ces phénomènes fondent, avec la même puissance lumineuse que les images qui émanent de l'écran, la mémoire du cinéophile, et, par le fait même, celle du cinéma. La cinéphilie trouve, dans l'essai d'Habib, une définition qui ne se limite pas à celle, historiquement datée, d'un phénomène né autour des *Cahiers du Cinéma* : elle est la recomposition poétique de traces mémorielles de toutes sortes, qui ne se réduisent pas aux images filmiques. L'essayiste adopte ainsi un point de vue pragmatique sur la cinéphilie, en dégagant la mémoire du cinéma de la pluralité de ses effets de réception.

La cinéphilie comme action

À cette pluralité d'effets, il faut ajouter une pluralité de voix. La cinéphilie n'est pas une affaire individuelle, bien qu'elle trouve sa source dans une expérience singulière. Elle est, si l'on veut, un agencement collectif d'énonciation qui se présente aussi bien à la première qu'à la deuxième personne du singulier ou du pluriel. La dimension collective de l'essai est figurée, par ailleurs, dès la première image du livre (*Illuminated Average # 1, Hitchcock's Psycho*, de Jim Campbell) que l'essayiste présente de cette manière : « *Cet écheveau de temps et de lumière comprime en une seule image [...] toutes les images du film. Vertigineuse surimpression des vingt-quatre images par seconde démultipliées par les cent*

dix minutes du film programmée pour produire une "moyenne lumière" ». Si l'image de Campbell offre une belle introduction à la cinéphilie en remédiatisant un film dont la valeur mémorable est incontestable, le procédé à l'œuvre nous en dévoile beaucoup plus sur les intentions de l'essayiste : Habib orchestre virtuellement en une seule image, en une « *moyenne lumière* », tous les souvenirs du cinéma qu'il retient. Il élève ainsi la cinéphilie au rang de phénomène collectif pour en relever le potentiel politique.

On comprend déjà mieux pourquoi ces témoignages virtuellement infinis – « *Et je vois tous les autres, des dizaines d'autres, hommes et femmes, que j'aurais pu tout aussi bien rencontrer* » – peuvent aisément figurer, dans l'espace confiné de l'essai, une coupe instantanée dans le devenir du cinéma. Habib conçoit la cinéphilie comme la mémoire actuelle du cinéma qui ressort de la pluralité d'expériences singulières. Cela évoque immanquablement la définition de la mémoire de Bergson, saisie comme l'image actuelle et la plus contractée de toutes les images du passé : « *Tout doit donc se passer comme si une mémoire indépendante ramassait des images le long du temps au fur et à mesure qu'elles se produisent.* » Cette mémoire du cinéma, produit d'une « *communauté affective* », interdit toute fixation sur des idiosyncrasies, comme le regret, le caprice, le repli sur soi ou la sensiblerie ; elle mobilise, au contraire, une puissance collective qu'Habib nomme « *politique de résistance fondée sur la mélancolie* ». L'ambition de l'essayiste outrepassa la conception ordinaire de la cinéphilie, en lui attribuant une force qu'on lui ignorait. En en pluralisant l'expérience, en la collectivisant et en la concevant comme indépendante de tout esprit individuel, Habib extrait la cinéphilie de l'état inerte dans lequel on pourrait avoir tendance à la figer pour lui donner le caractère d'une

puissance d'agir ensemble dans le présent : « *Que le travail de la mémoire tel que je l'envisage ne nous endigue pas dans le passé, mais donne la force nécessaire pour rompre les consensus tristes du contemporain ?* » Si l'on ne sait pas exactement à quels consensus tristes il fait référence, le vocabulaire, lui, est très clair : la cinéphilie est moins une passion qu'une action. Elle apparaît ainsi comme un rempart collectif contre les consensus qui nous éloignent de notre capacité d'agir ensemble à partir de nos souvenirs et affects communs.

Politique de l'expression

La dimension politique de l'essai – dont je tiens à préciser qu'elle s'énonce explicitement dans quelques brefs passages du texte – peut paraître non fondée, comme si l'essayiste y allait à l'« *esbroufe* », en adaptant la cinéphilie aux discours actuels qui saluent les puissances des communautés anonymes et des affects. Ce serait, en tout cas, une façon étrange, quoiqu'obligeante, d'engager le cinéophile dans une action politique de résistance sans même qu'il le sache et qu'il s'en soucie, sans même lui demander son avis, en somme. La construction de l'essai nous invite cependant à voir les choses autrement. Je dénoncerais sans ménagement l'aspect virtuel de cette « *politique de résistance* » si elle ne trouvait pas son origine ailleurs qu'en elle-même, si elle se contentait d'évoquer implicitement, comme unique boniment, les discours qui consolident la puissance politique des affects. Elle serait en cela sans fondement. Pour arriver à une telle critique, il me faudrait laisser de côté toutefois l'effort d'Habib d'infuser, dans la dynamique expressive de l'essai, une force politique concrète qui passe de la cinéphilie à l'essai.

Le choix de l'anonymat est bien sûr l'indice le plus évident de ce que je n'hésiterais pas à nommer une politique de l'expression.

Pour l'apprécier, il faut néanmoins prendre la mesure de ses effets qui, eux, sont multiples. Le choix de l'anonymat consiste d'abord en un refus de nommer et d'identifier les voix de la mémoire du cinéma, de les fragmenter en autant de héros de son histoire ou combattants de son avenir. Ce choix signifie quelque chose d'essentiel, à mon sens : contrairement au culte de la vedette et de la star, la cinéphilie résiste à la tentation de réduire le cinéma à des individus. Pour tout dire, le cinéma n'a pas qu'un seul visage. L'anonymat permet, ensuite, de donner aux anecdotes concernant le cinéma, dont l'essai regorge, une ampleur qui fait souvent défaut lorsqu'elles sont réduites à des personnes, voire à des personnalités, dont l'expression tend à être perçue comme les épanchements d'un moi. L'anonymat contrecarre cette perception, car elle autorise à

concevoir l'ensemble des anecdotes en une expression globale. La construction énonciative de l'essai se veut ainsi un résonateur qui attribue aux petits récits singuliers une valeur de vérité générale. Ce travail fait en sorte qu'ils comptent, au même titre par exemple que les *Histoire(s)* de Godard, dans la mémoire du cinéma.

Ce qui compte dans l'anonymat, au risque de me répéter, c'est que la parole individuelle y devient immédiatement collective, même si l'expression globale ne peut être saisie que par le lecteur qui n'aura pas été lassé, dois-je admettre, par la forte impression de redondance et de répétition qui émane des souvenirs de cinéphiles. Je peux ajouter maintenant que l'anonymat implique une politique de l'expression, car il permet de résister à la parcellisation de l'expérience et à son atomisation,

au soliloque infini et à l'imposture. À l'époque où un certain type d'essai, dont la popularité ne cesse de croître, joue les opinions individuelles les unes contre les autres en faisant de la prise de parole d'un « moi » non pas une expérience d'écoute, de rencontre et d'interrogation mais un exercice démagogique, le travail sur l'expression d'Habib indique à l'essai l'une des tâches politiques qui lui incombe.

En agissant en maître ignorant pour qui toutes les intelligences, toutes les paroles, même les plus frêles, sont égales *a priori*, l'essayiste ne doit pas épouser l'ignorance pour autant. Hanté par l'idée du *comme-un*, se tenant au plus près de souvenirs singuliers, *La main gauche de Jean-Pierre Léaud* nous dispose à concevoir l'essai à travers le prisme de la cinéphilie : un « *écheveau de temps et de lumière* ». ■



André Major
Jean-Claude Corbeil
René de Ceccatty
Benjamin Hoffmann
Marie Huot
Denis Grozdanovitch
Étienne Beaulieu
Madeleine Monette
Jean-Paul Daoust
Marie Béglise
Lucie Delemer
Nicholas Giguère
Louise Marois
Luc Bureau
Marie Ouellet
Simone Suchet
Jean Désy
Monique Deland
Laurier Lacroix

les écrits

En vente dans
toutes les librairies
Le numéro : 12 \$

www.lesecrets.ca

Portfolio
Stéphanie Béliveau

148