



JEAN-LUC GODARD

l'histoire et le roman

Georges Didi-Huberman
Passés cités par JLG *L'Œil de l'histoire*, 5
Minuit

■ Cinquième opus d'une vaste réflexion sur le pouvoir des images et leur capacité à dire l'histoire, ces *Passés cités* (entendre pas cécité, l'auteur faisant sans cesse sonner les polysémies d'un sujet qu'il va déplier dans ses ramifications complexes) interrogent, à partir de la pratique du montage riche et parfois contradictoire de Jean-Luc Godard, la manière dont on peut faire et contrefaire de l'histoire avec des formes visuelles. Après avoir mis au jour dans ses précédents ouvrages les stratégies singulières par lesquelles « les images prennent position » et déploient un travail de « connaissance par le montage », Georges Didi-Huberman remet en jeu cette problématique en disséquant le statut et les usages de la citation chez Godard. Il en densifie les enjeux en étudiant, par-delà le dédale de l'identification des sources, comment le cinéaste, dans une démarche qui se refuse à choisir entre une approche lyrique et savante, produit de nouvelles possibilités de connaissance (cette économie citationnelle s'élabore notamment par des « cadrages » de phrases ou d'images) : il voit en effet en Godard l'un de ces artistes qui « tentent de faire acte de regard et de parole pour que le passé passe vraiment ». Citer et remonter les passes pour les faire comparaître « au procès toujours ouvert de notre histoire présente » permet d'établir des « constellations » entre « l'autrefois et l'à-venir » et de forger une pensée politique et critique du monde. Avec l'exemplaire machine à voir et à revoir que sont les *Histoire(s) du cinéma*, l'auteur reconnaît à Godard le courage d'assigner le cinéma au tribunal de l'histoire, en rendant présence et justice aux points aveugles de l'histoire du 20^e siècle.

Ne visant jamais une supposée vérité universelle de l'art, mais plutôt l'énigme de l'image prise dans sa singularité et approchée « dans la genèse d'une contradiction », Didi-Huberman soutient l'idée qu'il faut faire face aux images pour ne pas les abandonner au refuge de l'« impensable » (*Images malgré tout* défendait déjà les « images composites » des *Histoire(s)*). De même, s'il est acquis que Godard est un grand cinéaste, l'au-

teur n'en questionne pas moins ses dérives et ses abus de pouvoir, par le démontage minutieux de ses articulations d'images qui délivrent avec une clairvoyance inouïe ou parfois par des raccourcis coupables une vision très personnelle de l'histoire.

SUBDIVISER POUR MIEUX MONTER

Car le montage n'est pas une valeur en soi : il peut être discutabile idéologiquement ou fécond s'il ouvre un espace critique où chaque image est susceptible de remettre en question les autres. La citation chez Godard recouvre elle aussi des usages contrastés qui procèdent d'une « attitude modeste et vorace » à la fois, et dont Didi-Huberman se demande si elle contribue à asseoir une autorité ou à produire une fécondité heuristique. On pense ici, par exemple, au plan des trapezistes emprunté à Agnès Varda qu'il définit dans *Film socialisme* en symbole d'une main tendue entre Israël et Palestine, dépeçant de son sens ce qui ne serait qu'une matière première à raffiner. La citation opère simultanément comme « parade » et « parure », elle permet de disparaître derrière la figure citée, mais ce retrait redouble le pouvoir de l'« organisateur conscient » des citations. Le geste autoritaire de leur effacement pose question à Didi-Huberman qui favorise un usage de l'érudition donnant au lecteur-spectateur la liberté de « refaire le chemin pour son compte ». À l'inverse de son « jumeau antipode » Pasolini qui appelait l'auteur à suspendre son autorité pour laisser entendre la langue de l'autre, ou de la « modeste clarté » d'Harun Farocki auquel il le confrontait dans *Remontages du temps subi*, Godard « prend les images sans les rendre » et donne à admirer le style si caractéristique qu'il imprime à des montages dont il a toujours le dernier mot.

La posture d'énonciation adoptée par Godard n'est ainsi pas exempte d'ambiguïtés : artiste bifide, historien et philosophe-poète dans la lignée de la « puissance littéraire de regard » d'un Malraux, il s'appuie au gré de ses discours plutôt sur l'un ou sur l'autre, traillé entre la volonté d'une mise en relation « objective » des faits et un élan lyrique

émancipe de la rigueur historique. Cette dualité se rejoue également au cœur de sa pratique du montage et du langage : les mots d'ordre et les images sans discussion cohabitent avec un langage « disloqué et d'une profonde hésitation ». Didi-Huberman distingue deux procédures que sont la « mise en poème du monde », ouverte à la multiplication des possibles, et sa « mise en formule » appauvrissante, issue de sa période militante où Godard faisait « rimer Mao avec Rimbaud » – rime pauvre selon l'auteur, qui voit la faculté d'associer librement du cinéaste se dissoudre dans un impératif d'efficacité. Au niveau du montage, cela se traduit par l'alternance de formes fermées et ouvertes, la clarté simpliste du « diviser en deux » alternant avec la densité interprétative de la « division multiple ».

Didi-Huberman commente plusieurs rapports d'images qui lui apparaissent « historiquement injustes et politiquement faibles », notamment la brutalité simplificatrice des « montages duels » avec laquelle Godard traite la question juive (le fameux montage Golda Meir/Hitler d'*ici et ailleurs*). Ces montages conduisent non seulement à une réduction du sens mais à une altération de l'histoire, les Juifs n'étant cités que pour être dépossédés de leur histoire et réinsérés dans un récit qui les met à la place des bourreaux d'hier. Alors même que le cinéaste agence souvent avec une grande pertinence les images et enrichit leurs relations, Didi-Huberman pointe aussi leurs limites en l'enjoignant à revisiter certains montages. La manière singulière qu'a Godard de faire de l'histoire s'avère opérante dès lors qu'il choisit d'opter pour un lyrisme ouvert, prompt à faire « exploser, de façon centrifuge, nos façons habituelles de voir un document historique » pour nous léguer une authentique connaissance des passés cités. ■

Anne Marquez

Anne Marquez est commissaire d'exposition indépendante et chargée de recherches. Elle est l'auteure de Godard, le dos au musée – Histoire d'une exposition (*Les Presses du réel*, 2014).

Olivier Séguret
Godard vif
G3J éditeur

■ Un Godard vif, plutôt que mort et consacré dans une nécrologie de *Libération*, c'est le parti qu'Olivier Séguret adopte pour cet ouvrage en forme de journal de bord méditatif entrepris à l'automne 2013, tandis que des rumeurs planent sur le mauvais état de santé du cinéaste Séguret, alors critique à *Libération* depuis plus de trente ans, redoute l'exercice de l'hommage posthume appliqué à celui qu'il considère comme le « siège » du cinéma moderne. Repoussant l'échéance de ce qui finalement n'advient pas, lui vient parallèlement le projet d'un « petit livre qui serait une empreinte fraîche de Godard à l'œuvre », antidote au cénotaphe de papier dont les circonstances malheureuses lui auraient dicté l'édification. La forme nerveuse et cadencée du livre est modelée par son contexte, à savoir les derniers mois du journaliste à *Libération*, « journal-miroir » de la vie du cinéaste. Dans ce jeu de reflets, Séguret trouve en Godard le sujet et le compagnon pour traverser l'agitation du présent et ébaucher un bilan à double fond. Il entreprend de ramasser la complexité d'un artiste et de son cinéma qui n'a cessé de le guider et qu'il voudrait montrer dans sa « qualité d'idéal ». À partir de multiples formes d'écriture – un article publié au moment du tournage d'*Adieu au langage*, des lettres jamais envoyées, des conversations retranscrites et des adresses imaginaires – où se télescopent des condensés d'analyses qui dérivent de souvenirs en projections vers des impressions sur le vif, Séguret livre autant une succession d'instantanés de situations avec Godard qu'une radiographie de son rapport à lui. Le cinéaste et ses films demeurent au fil du temps le point stable et éclairant autour duquel il s'arrime avec une certitude fervente. ■

Anne Marquez

Chantal Pelletier
Et elles croyaient en Jean-Luc Godard
Joelle Losfeld

■ Incontestablement, *Et elles croyaient en Jean-Luc Godard* est un des plus étranges livres de déclaration d'amour cinéphilique écrit depuis ces trente dernières années. Il existait un *En attendant Godard*, mais, bien que révélant une véritable fascination, le livre de Zoé Bruneau ne démontrait pas une telle dévotion. Sorte de journal intime, celui de Chantal Pelletier relate l'existence d'une petite communauté d'hommes et de femmes liés par l'amour et l'amitié et pour lesquels la geste des personnages godardiens fut un modèle de comportements, un ensemble de repères



leur conférant un horizon idéologique et moral et leur offrant une allure pour être. De bonnes âmes littéraires contesteront volontiers une rapidité d'écriture contraire à une certaine noblesse. Mais c'est précisément, feinte ou non, cette précipitation qui tente de résumer en moins de 150 pages une soixantaine d'années d'une autobiographie et d'une histoire culturelle française placées sous le signe de l'œuvre godardienne et qui donne tout son prix à ce livre. Ceux qui suivirent attentivement la prodigieuse invention du cinéaste dès *À bout de souffle* ne peuvent qu'attester la vérité des effets de son œuvre sur tous les autres arts et jusqu'à des détails de nos manières de vivre.

Chantal Pelletier, qui s'illustra par de nombreux autres livres, y compris quelques habiles romans policiers, mêle ici une description émouvante du destin de quasi-septuagénaires engendrés par le baby-boom de l'après-guerre et des emprunts aux dialogues des films de Jean-Luc Godard avec une intelligence véritable qui n'oppose pas les films des années 1960 et ceux des premières années de ce 21^e siècle. La force du livre est de convaincre, finalement, que la seconde moitié du 20^e siècle fut godardienne comme la première fut picassienne.

Richard Dumas « Jean-Luc Godard » 1998
(© R. Dumas, Court Galerie VU', Paris)

Si les cataclysmes qui démarrèrent ledit siècle trouvèrent une traduction idéale dans les inventions formelles de Picasso, les tentatives de reconstruction et de « vivre en paix » conjuguées à la mélancolie romantique des gestes révolutionnaires du passé ont trouvé chez Godard une exacte mise en forme.

Le livre de Chantal Pelletier dit tout cela sur un ton parfois badin et dans un style quelque peu relâché, d'autres fois naïf, comme le sont les plaintes d'un journal intime. D'autre fois encore, avec un indéniable lyrisme, l'auteure offre quelques bonheurs d'expression poignante. Avec raison, ceux qui admirent l'œuvre de Godard rechignent à considérer celle-ci comme un reflet dont la vocation sociologique l'emporterait sur la novation esthétique. Pourtant, sans intention revancharde ni maladresse, les souvenirs qui s'égrènent dans les confidences de Chantal Pelletier démontrent légèrement – car n'en ayant pas l'objectif délibéré – la puissance descriptive des films de Godard, description d'un monde tel qu'il va (mal !) lors de ces soixante dernières années. ■

Dominique Païni