

The Red Years of Cahiers du cinéma (1968-1973) de Daniel Fairfax

La ligne rouge



La Chinoise de Jean-Luc Godard (1967).

Depuis l'histoire des *Cahiers* d'Antoine de Baecque, publiée par les propres éditions de la revue en 1991, ont paru le digest borné d'Émilie Bickerton (voir *Cahiers* n° 683) et un morne croquis sociologique d'Olivier Alexandre¹. Souhaitant s'attaquer à un monument mythique, ces deux derniers négligeaient de se perdre dans les labyrinthes discursifs, changeants et contradictoires d'une pyramide humaine dont les apports intellectuels se devraient d'être discutés dans le détail et avec un peu de pluralisme (après tout, on dit bien « les » *Cahiers*).

C'est chose faite avec l'imposante étude historique, en langue anglaise, du chercheur et traducteur australien Daniel Fairfax (chère mais disponible librement en PDF sur le site de l'éditeur). Elle retrace sur plus de 800 pages la période « rouge », lorsque la critique théorique matinée de radicalité politique devient, sous la direction de Jean-Louis Comolli (voir *Cahiers* n° 788 et 789) et Jean Narboni, une « théorisation » (comme disait Daney) difficile, assidue et sauvage, qui bourgeoine au fil des années 60, culmine au début des années 70 et finit par irriguer durablement la pensée de celles et ceux qui s'y engagèrent – un des grands apports du livre tient à ses longs portraits théoriques, notamment de figures moins étudiées pour elles-mêmes comme Bernard Eisenschitz, Pierre Baudry ou Pascal Bonitzer.

Le relevé minutieux et didactique des différentes batailles (d'*Othon* à l'appareil de base), alliances politiques (du PCF à Mao), travaux pratiques (articles collectifs et Front culturel révolutionnaire) et sources théoriques (Althusser, Barthes, *Tel Quel*, la sémiologie et le père Bazin) se double de la réception des théories matérialistes des *Cahiers* chez les intellectuels anglo-saxons (par exemple Laura Mulvey), bien plus stimulante qu'en France. Ainsi du chapitre dédié à un Jean-Pierre Oudart « central et périphérique » et sa fameuse « suture », qui non seulement se coltine ses obscurités et les éclaire, mais discute ses relectures postérieures. Tout historien qu'il est, Fairfax ne se cache pas de défendre ces théories complexes d'une période qualifiée par la suite de « non légendaire », dont il juge à bon droit qu'elles méritent d'être réappropriées au présent. Le cinéma comme rapport jamais résolu au réel, l'écriture critico-théorique qui n'oublie pas d'être littéraire, la défiance de principe contre les facilités du cinéma militant, la tenue des films comme ce qui mérite de s'y frotter jusqu'à y perdre son latin, tout cela en effet importe encore.

Pierre Eugène

Amsterdam University Press, 2021.

¹ Émilie Bickerton, *Brève histoire des Cahiers du cinéma*, Les Prairies Ordinaires, 2012 ; Olivier Alexandre, *La Sainte Famille des Cahiers du cinéma*, Vrin, 2018.

Le Paradigme Fukushima au cinéma. Ce que voir veut dire (2011-2013) d'Élise Domenach

Le choc durable causé par le tsunami à Fukushima en mars 2011 a conduit de nombreux cinéastes japonais à tenter de documenter la catastrophe. Élise Domenach se penche sur ces films pour en tirer une réflexion épistémologique sur les potentialités et les limites du cinéma face aux « hyperobjets » que constituent les catastrophes de l'anthropocène, qui dépassent nos capacités humaines d'entendement et d'appréhension. Que peuvent donc montrer les films face aux causes non dénombrables de l'activité humaine, à l'invisibilité des radiations et à l'amplitude sans mesure des désastres dans le temps et l'espace ? L'auteurice montre que les meilleurs cinéastes en prennent acte et vont contre le « sublime » aveuglant et dépossédant des destructions (qui induisent à une étrange passivité, comme le notait déjà Susan Sontag), exposent « le retard coupable de la caméra », enregistrent l'absence dans les images (Ryūsuke Hamaguchi et Kô Sakai dans leur trilogie des *Waves*, dévoilant la mémoire à travers un singulier dispositif fondé entièrement sur la parole), et réactivent une certaine mélancolie intrinsèque au médium photographique, celui d'un être-là disparu. Délaissant la sidération du présent, les cinéastes archivent le temps d'un très long ordinaire, telles *Nuclear Nation* de Atsushi Funahashi, sur près de dix ans aux côtés des réfugiés nucléaires. Souhaitant dépasser les « images-sources » traumatiques d'Hiroshima (Michael Lucken) tout en constituant un relevé réel de la vie dans le désastre, les cinéastes vont faire primer le soin aux autres (Yôju Matsubayashi, dans *Fukushima : mémoire d'un paysage perdu*, qui pose sa caméra pour aider quand il le faut), avec une attention particulière au paysage, comme s'il était un second visage humain. Confronté au pire, le cinéma interroge ainsi ses moyens et ses fins, et peut faire écho à cette belle citation de Didi-Huberman évoquée dans l'ouvrage : « Exercer deux fois sa patience, une fois pour le pathos, une fois pour la connaissance. »

P.E.

Éditions Mimésis, 2022.