

New Europe College GE-NEC Program 2002-2003 2003-2004



CELIA GHYKA
IOANA IANCOVESCU
IRINA POPESCU-CRIVEANU
ALEX. LEO ȘERBAN

RUXANDRA DEMETRESCU
IOANA MUNTEANU
MARIA RALUCA POPA

Editor: Irina Vainovski-Mihai

Copyright © 2006 – New Europe College

ISSN 1584-0298

NEW EUROPE COLLEGE

Str. Plantelor 21

023971 Bucharest

Romania

Tel. (+40-21) 327.00.35, Fax (+40-21) 327.07.74

E-mail: nec@nec.ro



ALEX. LEO ŞERBAN

Né en 1959, à Bucarest

Diplômé de l'Université de Bucarest (spécialité : langues et littératures anglo-saxonnes)

Thèse sur *Finnegans Wake* de James Joyce (1983), dont il avait déjà publié, en 1982, un fragment dans le mensuel *Secolul 20* – la plus prestigieuse revue culturelle roumaine de l'époque

En tant qu'écrivain, il a débuté en 1976 avec un poème, « Green Lemon », paru dans le trimestriel américain *Chicago Review*

Après 1990 il a toutefois décidé d'abandonner une possible carrière littéraire, en s'orientant vers la critique de cinéma et la photographie

Un volume, *Lars von Trier : les films, les femmes, les fantômes*, vient de paraître aux éditions Idea

Connu notamment pour ses chroniques et essais cinématographiques (dans des quotidiens, hebdomadaires, etc.), ainsi que pour quelques traductions (*The Sheltering Sky* de Paul Bowles, *Conversations après un enterrement* de Yasmina Reza, *Bent* de Martin Sherman) et en tant que curateur et participant à des expositions individuelles et de groupe

« JUSTE UNE IMAGE » : L'HERMÉNEUTIQUE
DE JEAN-LUC GODARD DANS
HISTOIRE(S) DU CINÉMA



Le « pourquoi » : La question de la démonstration dans un art de la succession

- « *Les films peuvent être mis sur vidéo et comparés. Si on dit : Eisenstein, dans tel film, a repris le montage parallèle inauguré – théoriquement – par Griffith, il faudrait projeter Griffith à gauche, Eisenstein à côté. On verrait alors, comme en justice, on voit tout d'un coup que quelque chose est vrai et quelque chose est faux. Et on pourrait discuter.* » (JLG)

Dans *Histoire(s) du cinéma*, cette question est fondamentale. Je ne pourrais nier que mon intérêt pour l'opus de Godard – en plus de ce que cette œuvre recèle de génie et de questionnement passionné du Cinéma – vient aussi de cet aspect-là. Ce texte en est la preuve : il pourrait être lu comme une mise en abyme de la problématique qui est au cœur des *Histoire(s)* : comment faire – après Lessing – pour qu'un art comme le Cinéma (qui ne figurait pas, évidemment, dans la démonstration de

Lessing, mais qui en est, tout aussi naturellement, la conséquence) soit, à la fois, un « objet de plaisir » (mouvance des images, sons etc.) et un objet d'analyse ? Pourrait-on les concilier ? Et si oui, comment ?

Il faut préciser dès le début que je ne me suis nullement proposé d'identifier – tout au long des 7 heures 45 que durent les *Histoire(s)*... de Godard – telle ou telle séquence, tel dialogue ou tel fragment de musique à l'intérieur de cette œuvre bourrée de références... J'échappe ainsi à ce que Jacques Aumont – dont les *Amnésies / Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard* m'ont servi de guide principal – appelle une « hystérie de l'identification » : « ... le lecteur, le spectateur est mué en tiers indiscret ; sa présence n'est acceptée que s'il se fait modeste, s'il ne met pas au premier plan une hystérie de l'identification (jeu fréquent à la sortie des projections des *Histoires*...) »¹. Ma présence (modeste...) dans le débat passionné qui entoure cet essai filmé de Godard vise autre chose : l'identification d'un rythme conceptuel à l'œuvre dans ce long *work in progress*, qui s'est étendu sur plus de dix ans. En essayant de m'éclaircir, à moi-même, les zones (nombreuses) d'obscurité, je me suis permis d'emprunter (de « piquer », disons...) à Godard les titres de ses épisodes, en les paraphrasant dans les titres de mes chapitres, ainsi que quelques procédés formels (les *inserts* surtout) ; je me pique d'avoir été, ainsi, plus fidèle à son esprit qu'en étant un commentateur neutre...

Je dois beaucoup aux nombreux auteurs qui ont accompagné l'œuvre de Godard dès le début – notamment à Alain Bergala, Raymond Bellour, Jonathan Rosenbaum – pour avoir fourni à ce projet la part de bibliographie essentielle absolument nécessaire. Même si les *Histoire(s) du cinéma* se sont achevées depuis relativement peu de temps, le corpus critique est déjà impressionnant.

Last but not least, je suis reconnaissant au Collège New Europe de Bucarest – à son recteur, M. Andrei Pleșu, ainsi qu'à la directrice de projet GE-NEC, Mme Anca Oroveanu – de m'avoir donné la chance de pouvoir poursuivre ce qui me passionne depuis un bon nombre d'années : le Cinéma, ses hypothèses théoriques, le rapport entre l'écrit et l'image et le travail de Jean-Luc Godard.

Art de l'image mouvante, le Cinéma n'est jamais plus désavantagé que lorsqu'il s'agit de l'analyser. Justement : *comment* le faire ? Pour être convaincant, il faudrait des preuves. Et les preuves, justement, ce serait les images mouvantes...

Le seul moyen de faire justice à un film, c'est de le *montrer*. Le seul moyen de le valoriser, c'est de *démontrer*.

(MONTRER **DE** MONTRER,

dirait Godard...)

Il faut prouver - par l'image - *pourquoi* telle séquence agit de la façon dont elle agit, *pourquoi* ces scènes-là et pas d'autres, *pourquoi* des plans particuliers nous émeuvent, etc. Toutes ces choses sont démontrables en branchant un appareil vidéo. Mais comment le faire par l'écrit ? Là, le seul moyen serait l'emploi de quelques analogies discursives où l'impression initiale serait recréée de façon rhétorique, tout en ajoutant l'interprétation de cette impression-là. Si la « démonstration audiovisuelle » ne peut échapper à la fatalité de la tautologie infinie (« un film est un film est un film... »), la démonstration rhétorique ne peut échapper à la fatalité de la rationalisation : il ne s'agit pas seulement de partager ce qu'on a ressenti devant l'écran, mais aussi d'expliquer pourquoi on a ressenti ce qu'on a ressenti, d'analyser ce mystère, de l'interpréter et de faire en sorte que cette interprétation soit cohérente, congruente et compatible avec le reste du film².



Il y a ce paradoxe : lorsqu'on revoit une séquence, sa force est donnée justement par le mouvement des éléments dans un cadre sur une certaine durée, avec la réalisation instantanée du fait que ce mouvement ne pourrait se dérouler que dans cet intervalle et que de cette façon-là : l'arrêter (par « freeze frame ») peut aider à comprendre comment elle a été conçue, mais ne peut aider à la revivre. Par contre, lorsqu'il s'agit de commenter – par écrit – la même séquence, on ne peut que la « geler » dans une image statique, en l'isolant du reste des séquences antérieures/ultérieures et en la gardant – le temps d'une analyse – dans la « bobine » arrêtée des souvenirs... Le Cinéma – « art de la succession », pour étendre ainsi la classification classique de Lessing – est réinventé, dans la succession des phrases qui le racontent, comme « art de la simultanéité » : l'émotion est (devrait être) instantanée, étant – cette fois-ci - non plus « la chose en soi », mais sa démonstration (sa preuve). Une preuve ponctuelle, dont le déroulement – narratif – amènerait à sa dissolution dans le discours.

C'est bien d'un pari – voire d'une aporie – méthodologique qu'il est question ici. Si l'on peut *démontrer* comment fonctionne une image en mouvement et pourquoi elle nous émeut (le pari de Godard), pourrait-on appliquer sa « méthode » pour faire de la « critique de cinéma » ? La critique de cinéma de demain sera-t-elle une espèce mutante, qui devrait allier images et sons ?

En un mot : sera-t-elle audiovisuelle³ ?

Une question subsidiaire – celle de l'original.

« Tout dans un film est citation, et pas seulement les phrases. Quand vous filmez un arbre, une voiture, vous les citez dans l'image. » (JLG, in *Le Figaro*, 30.0.1993)

Dans des arts « traditionnels » comme la peinture ou la sculpture, la démonstration se fait par reproduction. Les deux sont – aussi – des arts « de la simultanéité », à l'opposé de la musique ou de la littérature où, justement, cette question ne se pose pas du tout : la musique n'est pas la partition, mais son interprétation par un orchestre ; la littérature n'est pas le manuscrit, mais sa multiplication dans des livres. Lorsqu'il s'agit de « citer » (un terme important dans *Histoire(s) du cinéma*, comme on le verra), on extrait un passage – qui n'est donc guère « l'original » ! – et on fait la preuve ; ou bien – dans le cas de la peinture et de la sculpture – on montre des reproductions. Un art plus récent (mais tout aussi « simultané ») comme la photographie agit de la même façon : pour démontrer, on ne recourt pas à l'original (bien qu'il y ait des originaux quasi-fétiches), mais à des copies. Art issu du développement technologique, la photographie peut revendiquer l'idée de reproduction comme lui étant quasi-consubstantielle.

Le Cinéma, lui, dispose d'un statut particulier. Dans son cas, l'original, c'est le négatif du film - qui est, finalement, inessentiel : des copies positives issues de cet original peuvent être tirées *ad libitum*. Ce qui fait qu'il n'y a pas à proprement parler de problématique là-dessus : comme dans le cas de la littérature ou de la musique, ce qui compte, ce ne sont pas les objets (matériels) en soi, mais l'expérience (d'écoute, de lecture, d'émotion) qu'ils provoquent.

Cela dit, il y a quand même un reste d'irrationnel dans le fait que l'image de Cinéma - où « l'original » a moins d'importance qu'une bonne projection - pèse plus que l'extrait d'un roman dans un essai, disons. Qu'en est-il de ce paradoxe ?

D'après Walter Benjamin, l'œuvre moderne ne conserve plus l'aura d'avant, et il serait justifiable de penser que le Cinéma – qui agit par copies – n'aurait point de revendications là-dessus... Mais la réalité est autre : l'image cinématographique garde un pouvoir de fascination qu'on pourrait considérer comme étant de l'ordre de l'aura. L'intuition

benjaminienne permet ce paradoxe : le Cinéma serait le seul art d'où l'aura ne se serait pas dissipée à l'époque de la reproductibilité mécanique. C'est une aura qui ne tient pas de l'idée d'original, mais de quelque chose d'autre. Et c'est pourquoi la question de la démonstration est si importante : au moment où l'on extrait un fragment d'un film - ce que fait Godard tout au long de ses *Histoire(s)*... -, on a le sentiment que ce fragment-là c'est le film lui-même ! On l'invoque dans son aura, son mystère, sa fascination. Sa matérialité (qui ne compte guère) revient sous la forme d'un fétiche qui vous parle, vous interpelle. Il n'y aurait pas de Cinéma sans ce sentiment saisissant d'identification de l'aura intacte qui était là lors de la première projection. Et c'est pourquoi le travail d'archéologue de Godard rejoint l'engouement mélancolique d'un Scottie (le héros de Hitchcock dans *Vertigo*) plutôt que la curiosité morose d'un Schliemann : ce n'est pas un « à la recherche de Troie » qu'il nous livre, mais un « à la recherche du Temps perdu ». Pour qu'il y ait conscience du Temps perdu, il faut qu'il y ait Mémoire. Et, pour qu'il y ait Mémoire, il faut qu'il y ait eu Amour premier.

Le « en quoi » : la place de Jean-Luc Godard dans le Cinéma

- « *La littérature est plus liée au sens, mais dans le film il y a le rythme, c'est plus proche de la musique, c'est comme ça que pour le rythme j'ai utilisé le noir.* » (JLG)

Amoureux de Cinéma, Godard y est arrivé par le biais de la critique. Avec ses copains de la Nouvelle Vague, c'est d'abord *contre* un certain cinéma (français) – artificiel et littéraire – qu'il s'est manifesté, de façon violente quelquefois... 50 ans après, la modernité de Godard est devenue elle-même « classique » : c'est une icône du Cinéma, un artiste dont l'œuvre est étudiée dans les universités, fait l'objet de conférences dans des musées, etc.

On voit maintenant à quel point la modernité de Godard était d'extraction romantique. Insurgé contre les dogmes du moment (les années 50), il en imposa vite d'autres : ciné-vérité, tournages d'extérieur, son direct, chronologie aléatoire, narrations brisées... Et surtout, la pratique – nerveuse et systématique – du montage en tant qu'outil essentiel du langage cinématographique. On l'a dit et on l'a répété, Godard, c'est « l'école Eisenstein », et non pas « l'école Renoir » (Bazin, etc...). Chez

Godard le montage coupe dans le monde, lui impose un rythme – *son* rythme ! On reconnaît tout de suite un film de Godard par son montage saccadé, ses coqs à l'âne ludiques, ses inserts d'énoncés : c'est son écriture, son empreinte. En même temps, derrière cet « effet d'identification » – d'autres l'appelleraient *style* – il y a la quête forcenée d'une pureté cinématographique qui fait feu de tout bois (littératures, musiques, philosophies...) ; pour en arriver là, il s'ingénie à multiplier les paradoxes, à illustrer leurs rapprochements, à *démontrer* que le réel, c'est le visuel allié aux cinémas...

Dans *Pierrot le Fou* déjà (1965) Godard esquissait ce qui allait devenir – avec *JLG/JLG (autoportrait de décembre)*, 1994 – une des caractéristiques essentielles de son cinéma d'aujourd'hui : un passage du « cubisme » à « l'abstraction ». George Steiner avait lancé – dans son livre fondamental *After Babel* – l'idée des « topologies de la culture » ; il s'agissait, essentiellement, de reconnaître – à travers les différents arts et les différentes époques – quelques rapprochements stylistiques qui mettraient côte à côte des artistes tels que Monet-Debussy-Proust. (On pourrait ajouter : Picasso-Stravinski-Cocteau (qui avaient, tous, travaillé ensemble), Mann-Mahler-Visconti, Matisse-Ravel-Hockney ou bien Mondrian-Schönberg-Wittgenstein, Lucien Freud-T.S.Eliot-Britten, Klimt-Hindemith-Hesse, etc.) La « méthode » est applicable non pas uniquement à des artistes, mais aussi à des courants artistiques – et, pour ce qui est du Cinéma, elle s'avère plus qu'un simple « jeu culturel » : on verrait à quel point des cinéastes comme Eisenstein ou Godard pourraient être définis comme « cubistes », Welles ou Wajda comme « expressionnistes » (tout en n'oubliant pas le courant de cinéma appelé ainsi !), Dreyer ou Tarkovski comme « suprématistes » ou bien Tarantino comme « Pop ». (Évidemment, les rapprochements ne seraient pas limités à des équivalences entre peinture et cinéma : Eisenstein ou Godard pourraient tout aussi bien être définis comme « dodécaphoniques » etc...)

Avec *Pierrot le Fou* – pour y revenir – Godard met en œuvre, de façon intuitive d'abord, et non-assumée jusqu'au bout, une mutation significative de son cinéma : le passage à « l'abstraction ». En faisant cela, il pose – *ipso facto* – une des questions les plus vertigineuses à propos du Cinéma et de son pouvoir de fascination : est-il possible – nous lance-t-il, en somme - d'envisager un Cinéma abstrait, qui serait – donc – capable de nous émouvoir par la simple utilisation (poétique) des couleurs et des formes ? Autrement dit : un Cinéma non seulement non-narratif (ce que son cinéma a toujours été, dès le début), mais aussi – et surtout –

essentiellement « non-figuratif » ? Comment peut-on gommer la figuration de la pratique d'un art qui se manifeste – depuis son origine – par la figuration ?...

Évidemment, il ne s'agit pas de balayer les objets, voire les humains, d'un écran qui avait déjà assisté aux désertions du narratif – Godard n'est pas un cinéaste « expérimental » à la façon d'un Stan Brakhage, disons ; mais il s'agit, en effet, de rompre les liens invétérés entre les choses ; il s'agit de les utiliser – ces choses-là – à des fins poétiques plutôt que narratives ; et il s'agit, enfin, de les mouvoir, à l'intérieur du cadre, en fonction d'une conception *musicale* de l'image. Il s'agit bien d'un cinéma *poétique* que celui de Godard – mais non pas « poétique » à la façon d'un Tarkovski ou d'un Pasolini : là où les deux derniers visent à un langage souple, animiste et mystique, qui emploierait des humains et des choses en tant que *figures*, Godard se porte vers l'abstraction musicale. Ses images, ce sont des « formes qui pensent » – ou plutôt : des formes qui, tout en cessant d'être formes, en gardent le souvenir et *le* pensent...

Sa place est donc du côté d'un cinéma poétique qui se serait affranchi des aléas du « poétique ». Si l'on admet (les théoriciens du septième art le font, de toute façon) qu'il y a un cinéma « poétique » (qui va de Méliès à Pasolini, en passant par Fellini et Paradjanov) et un cinéma « de prose » (qui va des frères Lumière au « Dogme '95 », en passant par Rossellini et Pialat), on devrait mettre Godard non pas dans la catégorie des « métissages » (Renoir, Hitchcock, Bergman, Antonioni...), mais dans une catégorie à part, qui ne comprend que lui.

Jonathan Rosenbaum – un des commentateurs les plus avisés de l'œuvre de « JLG » et notamment des *Histoire(s)*... – compare ce dernier opus à *Finnegans Wake*, le chef d'œuvre « impossible » de Joyce (« topologie de la culture », encore et toujours !...); et il est vrai que, si l'on compare *FW* à *Ulysses*, on a - d'un côté - la « poésie », de l'autre la « prose ». Mais les *Histoire(s)*... posent un défi encore plus subtil, qui transcende cette dichotomie : si l'on pouvait - en empruntant une formule de Godard - équivaloir « une pensée qui forme » au « cinéma de prose » et « une forme qui pense » au « cinéma de poésie », on aboutirait à une possible intuition du caractère emblématique de son cinéma (y compris les *Histoire(s)*..., qui n'en sont que l'envers théorique) : la démonstration par les formes, au Cinéma, c'est de l'abstrait !

Histoire(s) du cinéma - un cycle d' « essais » sur le septième art – est une entreprise unique dans l'histoire du cinéma. A partir de 1986, Godard

s'est lancé dans un projet qui a duré – *grosso modo* – douze ans et qui se proposait de revisiter ce que le Cinéma a laissé comme *trace* dans l'Histoire du XX^e siècle (« raconter l'histoire du cinéma, pas seulement d'une manière chronologique, mais plutôt un peu archéologique ou biologique » – JLG). Reparti en 8 épisodes de durée inégale (1988-89 : 1A/ « Toutes les histoires » ; 1B/ « Une histoire seule » ; 1993-94 : 2A/ « Seul le cinéma » ; 2B/ « Fatale beauté » ; 1995-96 : 3A/ « La monnaie de l'absolu » ; 3B/ « La réponse des ténèbres. Une vague nouvelle » ; 1996-97 : 4A/ « Le contrôle de l'univers » ; 4B/ « Histoires du cinéma »), ce parcours – profondément subjectif, voire capricieux – représente en même temps une mise à jour de l'idée de Cinéma (à travers quelques œuvres emblématiques) et une polémique appuyée avec ce qui, d'une façon ou d'une autre, n'entre pas dans le Panthéon personnel de Godard... Mais par-dessus les polémiques (auxquelles Godard nous a habitués, aussi bien dans ses films que dans ses prises de position en dehors des films), ce qui ressort de toute cette entreprise est l'amour indéfectible de « JLG » pour cet art – dans lequel il voit *l'Art par définition* du vingtième siècle. Ce n'est pas (uniquement) une question « d'esthétique », mais – surtout – une question « d'éthique » : selon Godard, le Cinéma serait le moyen le plus approprié pour rendre compte des défections de l'Histoire – un miroir, en même temps qu'un outil actif. C'est *une pensée qui forme*, en même temps qu'*une forme qui pense* : à travers ce chiasme, Godard synthétise le caractère radical du Cinéma, son pouvoir hypnotique et contestataire. Maîtriser la forme - dit-il dans l'épisode (4a) dédié à Hitchcock –, c'est prendre le « contrôle de l'univers » : et des auteurs comme Hitchcock, Dreyer et d'autres auront réussi là où Alexandre, César ou Napoléon ont échoué...

Mais comment prend-on ce « contrôle de l'univers » ? Comment – en faisant le procès des utopies de l'Histoire – ne pas tomber à son tour dans l'utopie cinématographique ? Comment, précisément, Godard en arrive-t-il à illustrer *toute* l'Histoire du Cinéma ? Est-ce que cela est possible ?

**« QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ? - RIEN.
QUE PEUT-IL ? - TOUT.
QUE VEUT-IL ? - QUELQUE CHOSE »**
(épisode 3A)

Le « comment » : La notion de sur-transparence et ses applications

- « Une vraie image est un ensemble d'images » (JLG)

Episode 1A. Toutes les archives

Dans l'épisode 1A – nommé, de façon presque bourgeoise, « Toutes les histoires » – , JLG pose les bases de sa recherche amoureuse, capricieuse, non-exhaustive, qui inclut quelques auteurs, tout en excluant bien d'autres.

Il part de la prémisse déjà mentionnée : que le XX^e siècle EST le siècle du Cinéma, donc il doit comprendre la TOTALITÉ de l'Histoire, mais en même temps toutes les narrations (les petites histoires, les anecdotes) qui l'ont configuré. Il y a, parmi celles-ci, trois constantes : le cinéma américain (qui domine l'imaginaire du siècle), le cinéma soviétique, la Shoah. « Tristesse des films jamais faits, horreur des films détruits. » Et surtout, le spectre de la télévision : « Le cinéma avait brûlé tant d'imaginaire pour réchauffer le réel que celui-ci se venge, et veut de vraies larmes » (JLG).

Un problème se pose, évidemment : *quel* type de dispositif pour raconter tout ça ? Le musée ? Les archives ?

D'après Hal Foster, l'idée de l' « histoire de l'art » suppose une modification de perspective et de dénomination : le concept de « culture visuelle » remplace dorénavant celui d' « histoire de l'art ». Cette modification suppose, à son tour, un passage depuis l'Art vers la Visualité, respectivement depuis l'Histoire vers la Culture : la « culture visuelle » vise – selon Foster – « une archive sans musée ».

On pourrait reprendre l'idée de Hal Foster et l'appliquer au Cinéma en général, et au cinéma de Godard en particulier. De ce point de vue, JLG – « prisonnier » volontaire de l'ancien paradigme (celui de l'Histoire de l'Art/du Cinéma) – serait le moderne des anciens et l'ancien des (post)modernes.

(Dans l'épisode 2A, Serge Daney explique à Godard pourquoi lui, JLG, est le plus en mesure de parler de l'Histoire du Cinéma : parce qu'il est *le* représentant (le plus connu, une icône – ces choses, Daney ne les dit pas, mais il les pense...) de la Nouvelle Vague (historiquement, ce courant se situe vers la moitié du vingtième siècle – et donc du Cinéma) ;

parce que son désir de s'inscrire dans l'histoire est un trait de caractère typiquement français ; parce que – enfin – il (son cinéma) « autorise Orphée à se retourner sans faire mourir Eurydice »...

En tant qu'objet, le Cinéma représente un cas à part. Les tentatives de l'exposer dans des musées (voir l'exposition Hitchcock au Centre Beaubourg) se heurtent à des obstacles qui sont les mêmes que ceux déjà esquissés plus haut : puisqu'il s'agit de fragments d'œuvres, il faut aménager des contextes ; puisqu'il s'agit – en plus – d'un art de la succession, il faut les « figer » dans une durée qui est autre que celle initiale ; enfin, puisqu'il s'agit – avant tout – d'un rapport émotionnel à l'image, où chacun inscrit son expérience de cinéophile, il faudrait aussi – mais cela semble impossible... – prendre en compte le discontinu irrationnel de chaque souvenir personnel. Il faut – avec les mots de Godard – « se retourner sans tuer Eurydice »...

Ce que JLG essaie de faire – en vidéo – est justement quelque chose qui serait impossible dans un dispositif de type musée (en tenant compte de la spécificité du Cinéma) : point de vue unique (dans la salle de cinéma), points de vue multiples (sur l'écran). Il en résulte qu'une construction (même « imaginaire », à la Malraux) de type musée étant restrictive, la notion d' « archive » est plus proche de l'essai godardien : les *Histoire(s) du cinéma* sont un « musée » – en esprit –, (mais) aussi une « archive » – à la lettre (voir Allan Sekula : « Les archives constituent un territoire d'images ; l'unité d'une archive est imposée, en première et dernière instance, par la propriété. [...] Dans une archive, la possibilité du sens est « libérée » des contingences d'utilisation. [...] les archives ne sont pas neutres [...] elles sont contradictoires [...] en face d'elles, on est devant le choix entre *narration et catégorisation, entre chronologie et inventaire* » etc.⁴, qui s'ouvre sur un exergue de Godard : « L'invention de la photographie. Pour qui ? Contre qui ? »

Avec Godard, on est devant (encore) un paradoxe : lui-même – en tant que conservateur du « musée cinématographique », respectivement propriétaire de ses archives – ne nous propose pas une disposition (historique) linéaire, limpide, didactique, mais une disposition profondément idiosyncrasique, discontinue, poétique, truffée d'erreurs, avouées ou non (voir « ERREUR », surimpressionnée à plusieurs reprises le long des *Histoire(s)...*). C'est l'archive d'un cinéophile, et non pas d'un historien (« Tandis que l'histoire utilise des intermédiaires, le cinéophile n'expérimente que symbiose et immédiateté. Le premier produit de la connaissance, alors que le deuxième cherche une communion »⁵).

En plus, il n'est pas du tout évident - en regardant les *Histoire(s)...* - si (distinction importante !) le discours iconique (l'ordre des images en mouvement) est ultérieur à celui linguistique (le commentaire auditif) ou lui est antérieur : si la première des affirmations est vraie, il résulte que *Histoire(s) du cinéma* n'est qu'une illustration par images d'une thèse qui préexistait au travail de montage ; si la deuxième est vraie, on est dans une situation radicalement différente - il résulte que *Histoire(s) du cinéma* est une oeuvre poétique, où l'image est fondamentale et originairement constitutive, tandis que le commentaire (verbal ou musical) ne fait qu'« ancrer » le discours iconique - au sens barthesien : « ancre » versus « relais »... (« Il y a un grand combat entre les yeux et la langue. Les yeux sont des peuples. La langue est des gouvernements. Quand le gouvernement parle de ce qu'il voit et agit en conséquence, c'est bon, car c'est le langage du médecin. Il dit : « C'est une sinusite », et fait acte de montage, de rapprochement. » JLG)

Autrement dit : est-ce que le « scénario » de *Histoire(s) du cinéma* est « écrit » ou bien « monté » ? Dilemme insoluble - même Jonathan Rosenbaum ne le résout pas !

Episode 1B : Un tableau seul

Dans son commentaire sur *Las Meninas* de Velázquez, Foucault isole quatre « regards » fondamentaux : celui de Velázquez, celui du couple royal (vu dans le miroir), celui du personnage incertain qui semble monter/descendre un escalier et celui de X, Y, Z (nous, qui regardons le tableau). A travers une analyse minutieuse et subtile il démontre comment tous ces regards intérieurs/extérieurs se « superposent » dans deux centres (invisibles, mais déductibles), en configurant l'espace du tableau. Après avoir identifié les personnages représentés (Velázquez, le roi Philippe IV, la reine Mariana, Nicolaso Pertusato, « un clown italien »), Foucault ajoute : « Ces noms propres formeraient d'utiles repères, éviteraient des désignations ambiguës ; [...] Mais le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu

où elles resplendent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe⁶.»

C'est un passage fondamental pour la compréhension du « divorce » épistémologique entre l'image et le texte. Foucault se réfère – évidemment – à une séquentialité (le langage), mais ce qui est à remarquer est que cette distinction se « superpose » de façon parfaite sur une autre séquentialité (à laquelle il ne fait pas allusion), c'est à dire le cinéma – « art des images en mouvement » ! (L'analyse de Foucault se « superpose » aussi - jusqu'à un certain point – sur celle opérée par Barthes sur les « pâtes Panzani » – où il identifie le rôle du message linguistique dans une publicité (« ancre » et « relais » – voir plus haut.)

VOIX, REGARDS

Retournons aux *Histoire(s)*...

Il faut préciser, toutefois, que JLG ne renonce point – dans sa pratique herméneutique – à ce qui forme l'essence du Cinéma : image et mot ! (Ou, plus exactement : image, mots et musique – à savoir, la triade barthesienne !)

Le Cinéma a été, dès le début, un art « hybride », qui essayait d'inclure les arts « majeurs » (peinture, littérature, musique).

« Lorsque Benjamin fit observer que le cinéma c'était aussi une pratique photographique, et que par conséquent il participait de cette nouvelle définition de l'aura même dégradée que la photo avait apportée ; lorsque Bazin proposa de caractériser aussi l'art « impur » du cinéma par ce qui en lui se moulait le plus étroitement à d'autres arts, mais pour les transformer de l'intérieur ; lorsque Schefer rapporta l'expérience cinématographique à une sorte de transsubstantiation, qui nous fait voir

‘autre chose’ que le corps du visible – le cinéma à chaque fois fut écarté de l’idée classique de l’art (celle des systèmes et des correspondances) à laquelle le rattachait sa numérotation comme ‘septième’. »⁷

Dans le cinéma muet, il y avait les inserts – « ancrés » narratifs et temporels. Avec l’arrivée du cinéma sonore les inserts ont disparu, remplacés par les mots parlés. Mais JLG n’a jamais renoncé totalement aux inserts : il les a gardés, en les incluant dans tous ses films – mais avec un rôle tout à fait différent de celui de la période muette : celui de « relais » – en ajoutant ainsi à la polysémie des images. Les inserts godardiens ne restreignent jamais le sens (ouvert, de toute façon) d’une séquence, mais l’amplifient ; les mots qui apparaissent sont, le plus souvent, des calembours livresques - cette propension étant menée à l’extrême dans *Histoire(s) du cinéma* !

Comment fonctionne, donc, la « méthode combinatoire » godardienne ?

Il faut faire, avant tout, une remarque de principe : qu’il monte des images d’archives (documentaires etc.) ou des « citations cinématographiques », celles-ci NE SONT – à aucun moment ! – « innocentes » ; elles sont, déjà, le résultat d’une manipulation à laquelle le Cinéma – tout comme la Photographie – ne peut échapper... La raison en est toute simple : le point de vue est, à la fois, inévitablement personnel et inévitablement optionnel – en d’autres mots, « créatif ». Il est (toujours) le résultat d’un choix, qui peut être subliminal sans être pour autant moins significatif.

Dans le cas des *Histoires(s)*... (en tant que musée ou archive), le corpus cinématographique est *déjà là*, achevé ; la seule modalité « créative » est le choix des fragments illustratifs, son agencement de façon persuasive et l’ajout de mots et musiques. (La musique peut être, elle aussi, déjà existante ; dans le cas des mots, ceux-ci peuvent être « nouveaux » (ceux de Godard) ou « anciens » (d’autres auteurs), parlés à *nouveau* par JLG ou par leurs auteurs...)

Dans n’importe quel fragment des *Histoire(s)*... les éléments constitutifs de la rhétorique godardienne sont tous présents : montage syncopé

(Rosenbaum utilise, à ce propos, un terme musical : *staccato* !), le brouillage des voix, les surimpressions. Mais cet opus réussit à mener à leurs dernières conséquences des essais déjà esquissés dans l'œuvre de JLG, à savoir la combinaison des deux éléments disjoints du discours iconique : le stop-cadre et l'enchaîné. Alors que pour une analyse il serait superflu de souligner les avantages de l'arrêt sur l'image, l'enchaîné demeure – quoique plus difficile à analyser – au moins tout aussi stimulant. (Dans le corpus du Cinéma en tant qu'image en mouvement il existe une « brèche » – un film qui n'est qu'une succession (un « enchaînement » !) de stop-cadres : c'est *La Jetée*, le court-métrage légendaire de Chris Marker...) Chez Godard, ce procédé est plus dissimulée – donc plus difficilement décelable ; il alterne une possible rhétorique de la publicité (image + légende lexicale) avec une évidente rhétorique de la narration. La première joue sur les sentences aphoristiques (des « ancrés »), la deuxième, sur l'enchaîné classique (« classique » à la Godard, quand même !). C'est comme s'il y avait, à tout moment, deux regards – ou deux voix – qui racontent les *Histoire(s)...*, les deux appartenant à Godard (ventriloque à ses heures...)

Mais plus que d'une facilité discursive, c'est d'une fatalité méthodologique qu'il s'agit ici : il réussit à créer du « suspense » par le simple défilement des légendes (« *les russes on fait / des films de martyre / les américains ont fait / des films de publicité / les anglais on fait ce qu'ils font toujours / dans le cinéma / rien* » ; ou bien : « *peut-être que / dix mille personnes / n'ont pas oublié / la pomme de Cézanne / mais c'est un milliard / de spectateurs / qui se souviendront / du briquet / de l'inconnu du Nord Express* », etc.) et en même temps, à enchaîner ces légendes de sorte à faire avancer la narration.

Qui sont donc ces personnages dont les regards se superposent à l'intérieur des *Histoire(s) du cinéma* ?

Il y a celui de JLG, bien sûr - dans le « rôle » de Velásquez ; il y a l'Histoire/le Cinéma – à la place du couple royal espagnol (ils ne sont que des reflets, naturellement – miroirs du Temps dans le miroir de l'œuvre ci-devant !) ; il y a le spectateur – qui ne peut se décider s'il veut entrer ou rester au seuil des *Histoire(s)...* – dans le rôle du clown qui se tient au fond de la pièce ; et il y a, enfin, le spécialiste (ou le cinéophile) auquel ces *Histoire(s)...* sont dédiées – et ici JLG s'inclut lui-même (en tant que « propriétaire » de ces archives...) et moi-même, a.l.ș., ou tout autre amateur passionné, qui ne sommes pas représentés sur la « toile », mais dont le regard est essentiel pour faire de cet opus une œuvre vivante...

REGARD

(S)

« Le cinéma a moins regardé le monde qu'il n'a regardé le monde qui le regardait » (JLG)

« Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à notre désir », dit Godard (dont le nom « rime » avec « regard »...) à un certain moment de l'épisode 1A. Ce n'est pas un de ses aphorismes, mais une citation qu'il attribue – à tort – à André Bazin ; mais cela n'est point important. Ce qui compte, c'est que le thème faustien (dont l'épisode 1A est imbu⁸) raisonne avec l'idée de Regard et *a fortiori* avec celle de persuasion hypnotique : lorsque Méphisto rencontre Faust au carrefour d'un chemin (le fragment choisi par Godard du film de Murnau, avec – comme fond sonore – le quartette numéro 10 de Beethoven), c'est – à la fois – l'invitation dans un monde de fantômes narcissiques qu'il lui offre et la possibilité de l'auto-dépassement. Grâce à Méphisto, Faust/Orphée peut « se retourner » sans « tuer Eurydice » ! C'est bien d'hypnose qu'il s'agit là – hypnose du Cinéma, qui, en tant que narration hypnotique (qui « substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs ») et ne s'apparente pas seulement aux autres arts mais, de façon encore plus significative, à la psychanalyse... C'est à dire à l'une des narrations fondamentales du vingtième siècle !

Le Cinéma et la Psychanalyse ont ceci en commun : ce sont – surtout – des narrations : et ces narrations sont liées à des rêves.

L'hypnose a comme but la dissolution (ou la solution) de l'amnésie par le retour au temps présent de ces « histoires » refoulées – tout comme *Histoire(s) du cinéma* (l'opus de Godard) a comme but de faire resurgir les images d'un Cinéma enfoui dans le Temps.

Amnésie, hypnose... C'est par le Regard qu'on les résout : dans le cas de l'amnésie, c'est un Regard qui a oublié qu'il a regardé – et qui refait surface dans le présent (grâce à l'hypnose) ; dans le cas de l'hypnose, c'est un Regard qui doit oublier qu'il regarde – pour s'enfouir dans le passé (anamnèse). Dans les deux cas, il y a – dans *Histoire(s)*.. – un « personnage » qui n'est jamais mentionné, jamais montré, quoiqu'il

s'apparente aussi bien à l'hypnose et à l'hypnose qu'est le Cinéma : c'est la Psychanalyse ! Elle n'est jamais nommée – et pour cause : car la Psychanalyse, c'est le *tableau retourné* dans le tableau de Velázquez. Le double (refoulé) du Cinéma. De tout Cinéma.

Episode 2A : Seule la transparence

Il est (beaucoup) question de palimpseste(s) – dans les discussions autour de l'opus de Godard. Les commentaires, les analyses, les dissertations retournent, toutes – à un moment donné –, à cette idée : que les *Histoire(s) du cinéma* seraient un très long palimpseste, où le « musée imaginaire » de JLG (pour les uns) aurait trouvé, enfin, son sol idéal...⁹

C'est vrai que, au premier coup d'œil, c'est à cette pratique médiévale que fait penser la profusion d'images, de sons et de mots qui traverse les *Histoire(s)*... Mais il faut être méfiant ; d'abord, parce que – au fond – Godard a toujours utilisé, dans son oeuvre de fiction, des procédés qu'il a repris ici (brouillages de voix, inserts etc.), c'est vrai, en plus poussé ; d'autre part, parce que - si l'on considère les *Histoire(s)*... comme un condensé de Cinéma, un opus magnum où *toutes* les images (tous les sons, tous les mots...) seraient convoqué(e)s, alors il me paraît évident que l'idée de « palimpseste » – qui suppose un effacement continu – n'est pas du tout convenable (quoiqu'il y ait, quelquefois – comme on l'a vu déjà – des « ratures » : les « erreur(s) »...). Mais il y a aussi – et surtout – autre chose : dans les *Histoire(s)*..., Godard abuse d'un procédé qui, bien que facilité par le dispositif vidéo, n'en est pas moins significatif : les *surimpressions* (« en vidéo, la *surimpression* permet de garder l'image originale du cinéma. »)¹⁰

Cela convient, on l'admettra, fort bien à une narration – par l'image – de l'Histoire (qui est, quant à elle, un long, très long palimpseste...), mais – en même temps – les surimpressions dévoilent de façon exemplaire le « comment » du dispositif godardien à l'oeuvre dans cet opus. En effet : *comment* fait-il pour parler de tellement de choses – de plusieurs choses à la fois –, alors que le Cinéma (« art de la succession ») ne pourrait s'accommoder de plusieurs narrations simultanées, de plusieurs points de vue contradictoires, de plusieurs visions, bandes-son et enchaînés qui baignent dans l'oxymore... ? (« Faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu est le travail de l'historien. » - JLG)

Pour rendre compte de tout cela, il ne sert à rien de recourir à la métaphore du palimpseste ; il faut choisir une autre analogie – la *transparence*.

Le concept fondamental des *Histoire(s)...*, c'est la transparence. Pratiquement, on a du mal à la « voir » – mais il faut, de façon tout aussi pratique, la concevoir ! Et pour cela, il suffit d'un petit exercice d'imagination : imaginons donc les *Histoire(s)...* de Godard non pas comme un édifice horizontal type « rouleau » (ou musée) ou les œuvres vues/lues/entendues se succéderaient au gré des caprices de JLG... Il s'agirait – au contraire – d'un édifice (appelons-le ainsi) vertical, où les films du passé seraient l'humus des films du présent. Dans cet édifice, on verrait – à tout moment – ce qui est au-dessous grâce au regard instantané, fulgurant, de celui qui raconte. Il s'agirait – donc – d'un double mouvement : celui du regard (qui dévoile la transparence et qui est vertical) et celui de la voix (qui raconte ce dévoilement et qui est horizontal ; mais il y a, là aussi, des moments de transparence : les « brouillages » de voix – si chers à Godard – ne seraient autre chose que le surgissement instantané d'autres trames de voix des oubliettes du Cinéma : des transparences sonores !). Même si le mouvement « naturel » de tout déroulement cinématographique est horizontal (les bobines, les écrans, le film...), Godard réussit à doubler ce déroulement par une pratique systématique, tenace et illuminée du regard qui cerne la transparence... Il aboutit à quelque chose de splendide et de rare (en cinéma), qui est la profondeur : grâce aux surimpressions, ce n'est plus une simple surface qui impressionne celui qui regarde - c'est un abîme d'images qui resurgit à la surface et la « surimpressionne » ! Il se sert de la transparence pour raconter le passé tout comme l'anamnèse se sert de l'hypnose.

La transparence, c'est l'hypnose des *Histoire(s)...* Et la « sur-transparence », les procédés par lesquels il en est arrivé - surimpressions, battements d'images - à extraire ce qui est enfoui dans la mémoire du Cinéma pour les porter à la surface des souvenirs personnels.

Episode 2B : Fatale hypnose

« La vérité est tellement aimée, que ceux qui ne la disent pas veulent que ce qu'ils disent soit la vérité ! » JLG n'a pas utilisé – finalement – cette citation de St. Augustin dans *Histoire(s)...* Mais on pourrait se demander : « la vérité aimée » – ne serait-elle pas, justement, la

transparence ? En n'utilisant plus cet énoncé augustinien – sous la forme, déjà connue, de la surimpression textuelle -, Godard l'a fondu, en fait, dans la substance même de ses *Histoire(s)*...

Car la vérité ne pourrait être que celle de la *preuve par l'image* (transparence, encore et toujours...), d'où les incessantes surimpressions de vidéo-citations. Et, lorsque celles-ci ne sont pas à portée de main, il recourt aux hypothèses (qui seraient comme des transparences du possible) : « Un homme, une femme, une auto, et c'était un voyage en Italie. Remplacez la Jaguar par une tasse de thé, et Ozu remplace Rossellini. » Ou bien :

« C'est avec Manet que commence la peinture moderne - c'est à dire, le Cinéma. » etc.

Si le Cinéma, c'est « la mort au travail » – selon la formule de Cocteau –, c'est (aussi) parce qu'il remonte, à chaque fois qu'il est projeté sur un écran, à cette Vérité fatale et terrible qui attend au bout de l'hypnose – à cette transparence primordiale qui met un terme à toutes les hypothèses... Ce n'est pas un hasard si, dans cet épisode (2B : « Fatale beauté ») justement, Godard reprend l'anecdote sur la photographie (déjà mentionnée dans 1B), qui aurait été inventée en noir et blanc non pas par manque technique, « mais comme, en reproduisant la vie, on se préparait à lui retirer jusqu'à son identité, on porta le deuil de cette mise à mort, et c'est avec les couleurs du deuil, le noir et blanc, que la photo se mit à exister. » Et, un peu plus loin : « Pour masquer le deuil, les premiers *Technicolor* prendront les mêmes dominantes que les couronnes mortuaires [...] Parce qu'il faut porter le deuil mais en l'oubliant, et Madame de Staël nous a dit comment : elle écrit à Napoléon : « La gloire, Sire, est le deuil éclatant du bonheur. » (Sauf que, voici : pour *marquer* la présence de Madame de Staël (ou « masquer le deuil » de son absence), Godard recourt à l'une de ses astuces iconiques et ironiques : il « invoque » la Suisse par l'image d'un artiste non moins célèbre, portant le même patronyme - celui du peintre Nicolas de Staël ! Hypothèse/transparence...)

Si la peinture « a pu dire le XIX^e siècle », et que c'est au tour du Cinéma de faire de même pour le siècle suivant, il ne faut pourtant pas être dupe : la peinture (tout comme la littérature), ce n'est pas de la transparence, mais une construction (rationnelle), une reconstitution de la vie (avec la plume et le pinceau¹¹) – une anamnèse, soit, mais qui se passe de l'hypnose (qui est le propre du Cinéma). C'est avec le Cinéma – et donc, avec ce travail (mortuaire) qu'est l'hypnose – que commence, en fait, le siècle des Lumières et de Freud ; et c'est le Cinéma qui a

accompagné – de loin ou de près – les horreurs de ce siècle... S'il s'agit de transparence, il faut parler – aussi – de ce qu'on aperçoit, aujourd'hui, comme étant le paradoxe vertigineux qui fit que « Murnau et Freud ont inventé les éclairages de Nuremberg alors que Hitler n'avait pas encore de quoi se payer une bière dans les cafés de Munich. » (JLG) Fatale hypnose – puisque c'est pour « raconter un oubli » (l'horreur) que le Cinéma s'est paré de ses plus belles lumières... (« Le XX^e siècle n'a pas inventé l'horreur, il l'a copiée à mille exemplaires » - JLG)

Episode 3A : La monnaie du montage. La réponse des formes.

« Montage, mon beau souci » (JLG)

Youssef Ishaghpour disait dans un entretien avec Godard : « Deleuze a essayé d'élaborer une pensée de l'image. Chez vous c'est l'inverse, il s'agit de créer des images-pensée¹². »

Dans son ouvrage dédié au Cinéma¹³ Gilles Deleuze avait défini le Cinéma comme « un art fait de mouvement et de temps », tout en distinguant entre l'image du film muet – appelée « double », puisqu'elle comprenait image *et* inserts –, celle du film sonore – ou le parler est direct, entendu, partie intégrale de l'image visuelle et « dénaturalisé » par la complexité apportée par les dialogues et la bande-son – et, finalement, celle du cinéma moderne (« l'image-temps ») – où la voix gagne son autonomie en tant qu'acte de parole séparé de l'image visuelle.

JLG serait – selon Raymond Bellour¹⁴ – le seul à incorporer ces trois images à la fois.

En effet, dès le début, Godard avait su manier – de façon radicale, et intuitivement théorique – les trois « types » d'images que Deleuze avait théorisé par la suite. C'est que son cinéma (comme on l'a vu) ne s'est jamais séparé des inserts - en les transformant dans un outil essentiel de la forme cinématographique : signe *et* rythme à la fois –, tout en utilisant la bande-son de façon révolutionnaire – en même temps son direct, brouillage de voix et « acte de parole séparé de l'image visuelle »... Cinéma du montage porté à son apogée – si l'on entend par montage les « coupures d'images », visant donc, traditionnellement, la structure visuelle du film : mais aussi un montage (très travaillé) de la bande-son – et portant

sur la partie auditive. Tout cela existait déjà dans le cinéma de Godard, et les *Histoire(s)*... ne feraient que reprendre – comme je l’ai déjà souligné – des procédés rhétoriques (les « monnaies du montage ») chers à JLG.

Mais les *Histoire(s)*... apportent, néanmoins, du nouveau. En s’adonnant à la vidéo – avec tout ce que ce dispositif comprend de pratique et de problématique –, Godard trouve un terrain assez vaste pour la mise en œuvre d’une coupure radicale avec le Cinéma en tant que (uniquement) « art de la succession »... « La technique vidéo est au cinéma ce que la gravure, puis la photographie, furent à la peinture : un moyen de diffusion et d’extension de la connaissance de l’art. [...] *vision rapprochée* des films [...]»¹⁵ .»

Effectivement, si les *Histoire(s)*... permettent qu’on s’attarde davantage sur *chaque* moment de leur déroulement, c’est que – d’une part – elles sont ce « moyen de diffusion et d’extension de la connaissance de l’art » et – d’autre part – le travail accompli par Godard vise à une remise en question (grâce à la vidéo) de l’idée de montage. Puisque c’est un film *sur* le Cinéma (et que le Cinéma, selon JLG, *devrait* monter/montrer pour démontrer !), les *Histoire(s)*... nous expliquent – à la fois – ce qu’est le montage, et nous laissent le temps – dans le mouvement – de contempler *comment* une image naît, de quoi elle est faite et où elle nous mène... L’opus de Godard nous invite, en fait, à analyser le signifiant du Cinéma *au travail* et, en même temps, à extraire ce qu’il y a de méditatif dans cette pratique.

D. Païni remarque le fait que le point de vue de JLG est celui d’un critique, et non pas d’un « archiviste historien » ; en partant d’une distinction de Walter Benjamin (dans « Paris, capitale du XIX^e siècle ») – selon laquelle « ce qui distingue de façon radicale un méditatif d’un penseur, c’est que le premier ne médite pas seulement sur une chose, mais sur sa propre réflexion à propos de ce sujet [...] La pensée du méditatif est placée sous le signe du *souvenir* » (= le méditatif a eu la solution du problème, mais l’a oubliée par la suite) –, il observe que JLG est « plus méditatif que mélancolique ou même que penseur¹⁶ ».

Lorsqu’il esquisse - de façon fulgurante, mais néanmoins prenante – un hommage à Manet en tant qu’inventeur de la modernité en peinture (donc « des formes qui pensent », dont le Cinéma), Godard se fait, en effet, « critique d’art » à la manière d’un Élie Faure (un des auteurs les plus chéris par JLG !), mais ce qui compte, finalement, c’est que, pour « dire » cela, il recourt à son « beau souci » et fait – au fond – travail de

cinéaste-critique. Il nous montre – par montage – pourquoi cela est vrai et en quoi cela est important (« Penser est un montage. »¹⁷) Il médite, donc il *poursuit* une réflexion déjà entamée par l'image – puisque les formes sont là, et qu'en les manipulant, on arrive à la révélation : « la monnaie du montage » - elle seule - nous apporte « la réponse des formes »...¹⁸

Episode 3B : La réponse des formes. Une image nouvelle.





L'idée que le cinéma est constitutif à la pensée – que la forme cinématographique serait, en fait, un analogon de la pensée - est un des propos qui font long feu tout au cours des *Histoire(s)*... C'est comme un postulat du travail de Godard en tant que cinéaste-penseur ou plutôt ; de penseur en images. Rappelons-nous : le Cinéma, c'est « une pensée qui forme / une forme qui pense »... Toute « l'originalité » de l'œuvre de

Godard tient dans ce postulat ; il est arrivé au Cinéma parce que lui, le Cinéma, était *déjà pensé(e)*, il ne lui restait qu'à être *démontré* comme tel – et que JLG se fit l'apôtre de cette révélation.

Et apôtre, il le fut. Des chercheurs ont invoqué - au sujet des *Histoire(s)*... – la part de « religion » qui sous-tend ce travail, à la fois polémique (« Ancien Testament ») et pieux

(« Nouveau Testament »). Il y a, premièrement, le ton – mélange d'anathème et d'admiration. Il y a, aussi, la vénération par image(s). Et il y a, *last but not least*, la conception générale de l'œuvre, qui vise à ériger un édifice à la fois incontournable (toute recherche sur le Cinéma devrait en passer par-là...) et mémorable (la prière – nous rappelle Jacques Aumont – « a été inventée pour pallier le défaut de la mémoire, pour assurer que, même si le cœur oublie, les mots, eux, n'oublieront pas¹⁹.») C'est pourquoi il y a autant de litanies d'auteurs (les mêmes), de formules répétées, d'ambition de totalité

(« Toutes les histoires qu'il aurait? qu'il y aura ? qu'il y a eu ! » (1A), d'apophtegmes et de solennel – finalement – dans ces « Exercices d'admiration » empreints de coqs à l'âne et de calembours... Au sommet de son art - et au milieu de la mêlée –, l'apôtre Jean-Luc nous dresse et nous laisse en héritage une sorte de « Dix Commandements » en forme d'*Histoire(s) du cinéma*, où se mêlent Joyce (on l'a vu) et Cioran.

Dans *Finnegans Wake*, en effet, il existe un mot-valise qui « raconte » à la perfection – il me semble – le principe générateur d'images des *Histoire(s)*... : c'est le mot « sacreligion ». Il est la résultante – logique – de la compression des mots « sacre » et « religion » (les mêmes en anglais) ; toutefois, l'effet (voulu par Joyce) est différent : « sacreligion » résonne – dans toute mémoire de lecteur – comme « sacrilège ». C'est un des cas où l'expérience (savoir qu'il existe un mot qui désigne le sacrilège, et que ce mot-là est bien... « sacrilège ») porte une ombre sur l'innocence, en déjouant sa fraîcheur par les pièges du dictionnaire...

Dans *Histoire(s)*..., on a beaucoup à faire à la « troisième image ». C'est un principe de base du montage « pathique » (« ... si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur » : JLG), une astuce – empruntée par Godard à la télévision qu'il a tant de fois décrit... – qui fait que deux images se succèdent si vite qu'une troisième image apparaît (1 + 1 = 3). Il est convenu de l'appeler « battement d'images », et la force de sa présence est telle qu'il est impensable de parler des *Histoire(s)*... sans s'essayer à une explication.

Alain Bergala fut peut-être le premier à s'attarder sur son fonctionnement : « A ces deux formes de mise en rapport de deux images sur un même niveau, que Godard pratique depuis très longtemps, il vient d'en ajouter une nouvelle, qu'il pratique assidûment dans les dernières livraisons d'*Histoire(s) du cinéma*. Dans cette nouvelle forme de jonction de deux images, j'ai envie de dire plus botanique, la deuxième image, qu'on a dans un premier temps du mal à identifier, naît au cœur de la première et vient progressivement, comme dans une germination interne au plan, envahir peu à peu, mais par saccades, la première image. Godard a commencé par s'emparer de l'outil vidéo dans un projet militant, mais a vite découvert [...] qu'il pouvait devenir entre ses mains un formidable outil plastique²⁰. » Sciemment ou non (il est toujours difficile, avec JLG, de savoir exactement...), Godard s'applique à rendre intelligible – et donc analysable – une formule de Robert Bresson, qui disait : « Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs » ; mais il est vrai que sa « petite pratique » (« pathique ») de la troisième image – sorte de « logo » des *Histoire(s)...* – débouche sur des hypothèses vertigineuses quant au statut de l'image, du montage et de la pensée par image(s)/montage... Lorsque Godard lui-même parle de cela comme « L'association brutale des images parce que l'association des idées est lointaine », il ne fait peut-être que répéter son « souci » du montage en tant qu'outil indispensable du cinéma, en reprenant - comme en écho : transparence... - l'expérience de *Ici et ailleurs*, etc. ; mais Jean Cleder, quant à lui, y voit « Une règle [...] : la lumière d'une première figure est corrigée par le relais d'une seconde figure qui relance la première dans une autre direction. Il y a bien césure et continuité : la seconde figure prend forme dans la trace de la première²¹. » L'idée de « trace » est présente – différemment – chez Noël Nel, qui emploie les termes (distincts) d'« image-hiéroglyphe » et d'« image-palimpseste » (la première étant la condition *sine qua non* de la seconde)²². Michael Witt y décèle de la « magie », en rapprochant les battements d'image godardiens de la métaphore de l'image « vive » de Ricoeur : « Si dans « image » il y a « magie », dans le cinéma il y a, selon Godard, de la « sorcellerie ». Dans les *Histoire(s) du cinéma*, c'est le cinéma qui a été le terrain privilégié de ce reflet précis et immédiat d'une image métaphore vibrante et « vive » (cf. Ricoeur) du monde pour « réchauffer le réel »²³. » C'est peut-être cette dernière intuition qui explique – ou du moins, suggère – mieux que toute autre l'une des citations les plus... citées à propos des *Histoire(s)...* : « L'Image viendra au temps

de la Résurrection » ; attribuée à Saint Paul, elle réapparaît dans un poème de Pierre Reverdy – cité à son tour dans *Histoire(s) du cinéma* –, qui parle de l'image comme de « la rencontre *juste* de deux lointains »...

Récapitulons : la « troisième image » serait, tour à tour, une « germination » au sein des deux premières (cf. Bergala), une « correction » (cf. Cleder), une « trace » hiéroglyphique qui aboutit au palimpseste (cf. Nel), une « magie » qui s'apparente à la « métaphore vive » de Ricoeur (cf. Witt)... Ce qui est sûr – pour avoir été dit par Saint Paul –, c'est qu'elle « viendra au temps de la Résurrection » – « rencontre *juste* de deux lointains » (Saint *Paul* « corrigé » par Pierre Reverdy, soit un apôtre corrigé par un poète...) ; et si on se souvient de l'énoncé de « Saint Jean-Luc » – « association brutale des images parce que l'association des idées est lointaine » –, il est évident qu'on a affaire, ici (et « ailleurs »...), à autant d'essais (approximations – l'approximation étant, comme son nom l'indique, une appropriation de la proximité) qui visent à s'approprier (par la proximité donc) ce qui est « lointain » – l'Image première ? Image *juste*, donc – puisque révélée brutalement, dans l'éclair d'un instant, dans le battement d'un cœur qui résonne à même l'Image première...

« Pas une technique, pas un art, mais un mystère » – répète JLG tout au long des *Histoire(s)...*, en parlant de Cinéma bien sûr ; oui, mais *pourquoi* « un mystère » ?, *en quoi* « un mystère » ?, et *comment* « un mystère »... ?

C'est parce que « juste une image » équivaut à « une image juste » – et que les *Histoire(s)...* de Godard sont là pour le prouver. « Qu'y a-t-il à « expliquer » dans un film ? » - se demande Jacques Aumont. « Rien d'autre que son évidence, car tout le reste est littérature ou cinématographie. » Et toujours lui : « Ce que Godard obtient dans ses battements d'images – où l'autonomie est davantage garantie a priori, parce qu'une image emporte sa *Gestalt* avec elle dans l'instant, et n'a pas besoin de la durée pour s'imposer – c'est, dans les cas les plus réussis, la production de cette valeur énigmatique et puissante, un rythme.²⁴ » « Juste une image », c'est une question de *Gestalt* ; « une image juste », c'est une question de rythme. Toutes ces références à « la troisième image » (comme résultat de la surimpression d'une première sur une seconde) sont, en fait, des références à la *transparence*. *Transparence* : là où « juste une image » rencontre « une image juste ».

Tout comme la transparence patronyme de Saint *Paul* sur Pierre Reverdy (un prénom surimprimé sur un autre) n'est sans doute pas due au hasard dans ce *Finnegans Wake* en images...

Episode 4A : Le contrôle de l'Histoire

S'il s'ingénie à *imaginer* une Histoire du Cinéma (ou plutôt, « toutes les histoires » !), Godard le fait – on l'aura compris – non pas en historien, mais en archiviste-archéologue (« ... raconter l'histoire du cinéma, pas seulement d'une manière chronologique, mais plutôt un peu archéologique ou biologique », disait-il, déjà en janvier 1980, lors de la parution de son *Introduction à une véritable histoire du cinéma.*) Et en poète aussi (« ... est-il au cinéma une autre poésie que visuelle²⁵ ? »). C'est que la poésie n'enclenche en rien à l'idée de vérité – au contraire : si les *Histoire(s)*... sont, vraiment, une « Introduction à une véritable histoire du cinéma / la seule / la vraie », c'est parce que Godard, lui, est « le seul », « le vrai » *poète mots-dits* de toute l'histoire du septième art – le seul à avoir, de façon systématique, discoursu (par paradoxes, apologues, apophtegmes) *dans* le Cinéma, *sur* le Cinéma.

« La vraie science est faite pour discuter, non pour confirmer ou trouver une formule. De même, les images n'affirment rien, elles servent à discuter ou elles sont elles-mêmes discussion. » (JLG) Il s'agit ici d'un paradoxe (encore un !) : s'il ne se prétend point historien, mais plutôt archéologue, l'idée d'une « vraie science » qui « discuterait » des hypothèses de Cinéma serait tout à fait acceptable ; par contre, s'il se fait l'apôtre-archéologue d'un Cinéma « vrai » – tel qu'il l'entend –, qui agit par révélation/confirmation d'un mystère, par poésie et par le sens des formules ultimes, Godard se fourvoie dans une contradiction fondamentale : il n'y aurait rien à « discuter » là-dessus, les images « affirment » tout et toute désobéissance aux « commandements » du Cinéma serait blâmable...

Comment parvenir, dans ce cas, à prendre « le contrôle de l'Histoire » ?

Par les mots, justement ! *Histoire(s) du cinéma*, ce n'est pas – seulement – une archéologie (poétique) des *images* du Cinéma ; c'est aussi une dissertation (parlée) sur l'idée d'une « histoire du cinéma » où il y aurait – justement – des doutes, des trous, des ratures. C'est un « à la recherche... » des *sons* - des bruits et des silences qui ont marqué l'écran depuis son apparition : une « séance » de table tournante (la table de montage, justement...) où les images du passé reviennent sous la forme des dialogues. « C'est en général l'une des inventions les plus saisissantes de toutes les *Histoires* que d'avoir invoqué tant de films par leur fantôme vocal²⁶ ». Il n'y a que le Cinéma à pouvoir faire cela : un repli sur soi qui ferait revivre le passé par ses bruits mêmes ! Là où il n'y a plus d'images – des trous dans l'écran de l'Histoire -, où le noir a envahi le visible et la

poésie des plans s'est tue, il en reste des mots, et ces mots-là (ceux des personnages, des auteurs, de JLG lui-même, qui s'ajoutent à eux) reconstituent une hypothèse tout aussi valable du Cinéma. « Les *Histoire(s) du cinéma* sont en premier lieu cela : le combat – d'un ange ? – contre les bruits du siècle, bruits des massacres, cris de ceux qu'on extermine ou hurlements de l'indignation recouverts par l'obscénité du spectacle à laquelle le cinéma se serait « rendu » finalement, alors qu'on était en droit d'attendre *tout* de lui²⁷ ! » C'est en menant ce combat que Godard parvient à restituer ce qui – dans l'Histoire – a été recouvert par l'oubli : il hérite du don d'Orphée (pour Godard, la littérature ; pour les *Histoire(s)...*, l'archéologie) pour sauver Eurydice (le cinéma)²⁸. Le retour en arrière, dans le passé où Eurydice aime Orphée et Orphée aime Eurydice, signifie justement ce refus de l'oubli : « 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 passé²⁹. » C'est le mythe d'Orphée revu et corrigé par Godard : « Seul le cinéma autorise Orphée à se retourner sans faire mourir Eurydice », c'est à dire : le retour comme preuve d'amour, et le Cinéma comme relais de cet amour – puisque seulement lui, « seul le cinéma », réussit à ne pas tuer Eurydice...

C'est une hypothèse vertigineuse - une de celles qui font des *Histoire(s)...* une véritable fiction « à bout de souffle » passionnante ; à un moment donné (épisode 3A), JLG raconte l'ancienne histoire de Loth – que J. Aumont commente : « Le regard en arrière d'Orphée, tel que notre culture l'a acclimaté, rencontre dans l'univers des mythes celui de la femme de Loth, qui voulut une dernière fois se retourner sur Sodome et fut changée en statue de sel. Or, remarque Godard à ce propos, ce sont des sels d'argent qui fixent la lumière, et permettent ainsi de se retourner sur le passé pour le filmer.³⁰ »

Récapitulons : pour JLG « le passé / n'est jamais mort » ; pour Orphée, Eurydice est sauvée, grâce au Cinéma ; pour *Histoire(s) du cinéma*, le retour en arrière permet de s'emparer du contrôle de l'Histoire, grâce aux mots dits... Puisque pour JLG les images sont la vie, et les mots la mort, mais qu'on a « besoin des deux³¹ » (paradoxe d'Orphée selon JLG : c'est un *regard* – celui d'un poète – qui sauve Eurydice, et c'est un *écho* – celui d'une ré-apparition vivante – qui dit (Eurydice !) l'histoire de cette mort provisoire...), on pourrait conclure que, dans la parabole orphique – citée de façon obsessionnelle dans *Histoire(s)...* – Godard dresse le point sur une longue pratique cinématographique (la sienne)

qui fût la part belle aux références littéraires, tout en s'évertuant à chasser toute « littérature » qui fût un substitut de Cinéma...

Mais, pour faire cela, « Pour réduire au silence les autorités du langage, du montage, du récit, le cinéaste aura dû en neutraliser l'activité – au prix de la cacophonie, de l'anonymat des citations, du raccourcissement et de la multiplication des continuités très vite devenues aléatoires et concurrentes³². »

Episode 4B : Histoire(s) du cinémoi

On a beaucoup insisté sur le fait que, dans les *Histoire(s)...*, c'est la voix de Godard qu'on entend le plus. De ce point de vue, son archéologie poétique du Cinéma pourrait être lue comme un journal du cinéophile JLG, qui passerait en revue ses auteurs favoris, ses films préférés, en faisant maintes références littéraires-artistiques-philosophiques... Et, à la place des dates (disons : « 2 décembre 1986. Je commence ces *Histoire(s)...* »), on aurait – justement – la voix de JLG, quelquefois son visage aussi, qui marqueraient le passage du temps.

C'est à peu près cela, seulement que, voilà, ce « journal » – écrit en vidéo, à la première personne – n'est pas (ou très peu) un journal du « Je », mais un journal du « Moi ». « Moi, Godard, je dis ceci ou cela »... Le « Je » – intrinsèque à tout journal – se métamorphose, l'intime devient public, et le silence devient son.

Ce côté sonore est fondamental. Les *Histoire(s) du cinéma* sont – avant toute chose – de la « musique », puisque c'est la musique du *moi* de Godard qui résonne à travers tout l'ouvrage – transparence (une fois encore !) de ses obsessions formelles, de ses rythmes existentiels, de ses coups de cœur essentiels... C'est son passé, revenu en tant que partition sur laquelle il joue les notes du présent.

Dans son ouvrage consacré aux *Histoire(s)...*, J. Aumont parle de « l'orphisme de l'historien » (p. 47), et en ce sens, oui, Godard est historien : il garde un rapport très proche, épidermique presque, avec les œuvres du passé, qu'il s'efforce de tirer de l'oubli, en se retournant sur elles et en les faisant revenir jusqu'à nous. Mais c'est surtout une question d'héritage : « ... la critique, pour Godard [...], c'est l'art d'hériter³³. » S'il est « orphique », Godard l'est aussi parce que sa vocation première – celle de critique – lui aura permis d'hériter ce corpus immense qu'est la Mémoire du Cinéma. C'est donc un double fardeau – une double

responsabilité : d'une part, son « orphisme » – qui entretient avec le passé une relation religieuse, de vénération permanente – et, d'autre part, son côté « critique » – qui, du fait de son droit d'héritage, lui permet d'interroger ce passé, de lui imputer les dérapages, de s'indigner de ce qui aura été pernicieux. Ce n'est donc pas une mémoire idyllique – loin de cela –, mais une mémoire qui garde les traces du combat toujours douloureux qu'a entretenu Godard-cinéphile-critique-cinéaste avec un Cinéma qui n'a pas toujours été à la hauteur de ce qu'on attendait de lui...

C'est pourquoi la présence de « JLG » – en tant que personnage, raisonneur/questionneur du Cinéma – était indispensable. « De façon frappante, le film pouvait se raconter lui-même, tout autrement que les autres arts, et dans le montage seulement, il y avait une histoire ou des tentatives d'histoire parlant leur propre langue. On peut mettre un Goya après un Greco, et les deux images racontent quelque chose sans nécessiter de légende. » (JLG) Oui, mais alors, il n'y aurait pas eu d'héritage, mais juste de l'histoire : un continuum de faits (de formes) qui raconteraient, par elles-mêmes, la Mémoire du septième art... L'ambition de Godard était autre : montrer les formes – oui –, garder la *texture* du passé (par les images, par les grains de voix...), et en même temps *dialoguer* avec ce passé. « Moi » c'est verbal, c'est dialogué – puisqu'il suppose la présence de « toi » (« hisTOLres »...). « Je ne sais pas s'il existe une esthétique godardienne du montage. Je m'intéresse à deux traits, caractéristiques de son souci de la forme montage : la recherche de l'occasion fulgurante (du *kairos*) ; la présence du monteur dans le montage³⁴. » Le monteur, c'est aussi – et surtout – le *montreur* : c'est parce qu'il montre de quoi le montage est fait qu'il devait être nécessairement présent, en image ou en bande-son. Ce n'est donc pas par coquetterie (ou bien : pas uniquement par coquetterie...) que l'on voit/on entend JLG tout au long des *Histoire(s)*... : c'est par souci de vérité et par transparence. Lorsqu'il prononce son discours d'acceptation du Prix Adorno, le 17 septembre 1995 (« L'Histoire... est rapprochement. Elle est *montage*. [...] Le cinéma était fait pour penser, et donc pour guérir les maladies. »), Godard met les points sur les « i » en ce qui concerne sa vision (éthique) du Cinéma et fait, naturellement, profession de foi – occasion oblige ; mais il y a là aussi un aveu qui transcende l'occasion et qui ne répond pas uniquement aux pressions du moment... L'idée que l'Histoire serait *rapprochement* (montage) rejoint ce qui, dans son oeuvre en cours à ce moment-là, et presque finie (les *Histoire(s)*...), était déjà pratique courante :

« rapprochement », c'est à dire « approximation » (par proximité), dialogue, contenu vocal. « HisTOIre », encore... En s'appropriant l'Histoire, Godard nous guérit de la « maladie » du Lointain, qui nous sépare de ce qui est *kairos*. Les oeuvres du passé sont là, avec nous, grâce à ce *kairos* qu'est la Mémoire – nous dit, en somme, Godard.

« L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. » (Walter Benjamin)

Il ne faut pas chercher ailleurs. Il ne faut pas passer à côté. Et il ne faut pas non plus rester muets (d'admiration ou d'indifférence). Tous ces auteurs (Hitchcock, Lang, Rossellini, Bresson, Cocteau, Paradjanov, Pasolini...), tous ces films qui on tout dit ou qui n'ont dit rien du tout, tous ces bouts de pellicule qu'on revoit dans ses souvenirs de cinéphile et toutes ces formes qui ont nourri cette « forme qui pense », le Cinéma – tout est à portée de la main et tout peut être invoqué dans le présent. Comme Orphée qui, en se retournant, voit Eurydice – Eurydice sauvée par ce regard d'éternel amoureux -, Godard s'est emparé d'un outil (la vidéo) pour sauver de la nuit un Art dont il est tombé amoureux, il y a très longtemps. C'est en amoureux qu'il a entrepris ce voyage. Et c'est en amoureux qu'il lui lance ses louanges, ses regards lucides et ses réprimandes. Et si l'Histoire du Cinéma ressemble davantage à un coucher de soleil mélancolique qu'à un lever de soleil plein d'espoir, *Histoire(s) du cinéma* – cet essai en forme de rose mystique – n'en finit pas de nourrir l'imaginaire cinéphile tout comme un coucher de soleil n'en finit de mourir³⁵... « Un homme traversa le Paradis en rêve ; il reçut une rose ; à son réveil il trouva la rose. » Paradis – rêve – rose – réveil : autant de noms pour raconter le Cinéma.

NOTES

- 1 *Amnésies / Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, P.O.L., Paris, 1999, p. 118.
- 2 Voir aussi Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 123 : « Décrire une image est pour le critique de l'écrit cet exercice toujours infernal dans lequel on s'épuise à remplacer des couleurs ou des lumières par des attributs ou des verbes d'action : jeu d'équivalences jamais satisfaisant du côté de ce qui est décrit, et encore moins s'il parvient à l'être du côté de l'écriture elle-même. »
- 3 Jacques Aumont ne croit pas, quant à lui, à la possibilité de l'image de se décrire elle-même : « On ne peut pas exactement décrire une image, ni l'expliquer, ni par elle-même, ni par d'autres images, seules. Voilà quelle serait la leçon... » (des *Histoire(s)...*; *op. cit.*, p.123) Les mots-clé, ici, sont : « exactement » et « seules » ; j'espère pouvoir arriver à démontrer comment une image - non pas à elle seule ! - parvient à se décrire elle-même...
- 4 Allan Sekula, "Reading an Archive: Photography Between Labor and Capital", in: *Visual Culture: The Reader*, p. 181-192.
- 5 Jean-Louis Leutrat, "Traces that Resemble Us : Godard's *Passion*", in *Sub-Stance*, 51, 1986, p. 37.
- 6 Michel Foucault: *Les mots et les choses*, p. 25. Voir aussi Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* : « On ne saura donc jamais, heuristiquement parlant, regarder un tableau. C'est que savoir et regard n'ont absolument pas le même mode d'être. Ainsi, face au péril que s'effondre toute discipline cognitive de l'art, l'historien ou le sémioticien sera implicitement porté à détourner la question : de cette peinture, qui sans cesse lui échappe en l'intégralité de sa signifiante, de cette peinture il dira : 'Je ne l'ai pas assez vue ; pour en savoir quelque chose de plus, je dois à présent la voir en détail...' La voir, et non la regarder : car *voir* sait mieux s'approcher, anticiper ou bien mimer l'acte, supposé souverain, du savoir. Voir *en détail* serait donc le petit organon de toute science de l'art. » etc. - *op. cit.*, p. 273.
- 7 Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 202-3.
- 8 Fragments du *Faust* de Murnau, fragments du *Band Wagon* de Minnelli, avec Cyd Charisse dansant dans un numéro qui s'intitule... « Faust », fragments de *L'Année dernière à Marienbad* (où Il dit, à Elle, qu'Elle « n'a pas changé ») etc.
- 9 Cf. Noël Nel : « Avec *Histoire(s) du cinéma*, Godard historien et critique de cinéma propose fondamentalement une poétique (...) de l'hybridation et du palimpseste. » (« *Histoire(s) du cinéma 1 et 2* de Godard », *op. cit.*, p. 210) Voir aussi Colette Mazabrard : « G. filme les films à même le support, sur la table de montage dont le vrombissement fait démarrer l'histoire. (...) L'Histoire du cinéma prend du volume. Ce procédé rappelle celui du palimpseste, du texte sous les textes, et pourrait fort bien être une *figuration* de la mémoire du cinéma. » (« Journal VI-I », in : *Cahiers du cinéma* 419-420)

- 10 Youssef Ishaghpour, « Archéologie du cinéma et mémoire du siècle » ; dialogue avec JLG in: *Trafic* 29/1999).
- 11 Voir à ce sujet une remarque de Henri Cartier-Bresson à propos de la photographie: « La photo c'est un coup de couteau, la peinture c'est de la méditation. » (dans *Henri Cartier-Bresson*, documentaire de Heinz Bütler, 2003)
- 12 Youssef Ishaghpour, *op. cit.*
- 13 *L'Image-Temps et L'Image-Mouvement*, Ed. du Minuit.
- 14 Raymond Bellour, *op. cit.*
- 15 Dominique Païni, « Que peut le cinéma ? », in : *Art Press* nov. 1998/Hors-serie ; voir aussi Noël Nel, *op. cit.* : «... (*Histoire(s) du cinéma*) se situe... là où se rencontrent Méliès, Gance ou Eisenstein (...) Sémiotique de la transiconicité et transfiguralité. Énergétique de la trace et de la coalescence des traces. Fantomatique de « l'internel » (Deleuze) et de « l'entre-monde » (Klee). »
- 16 Païni, *op. cit.*
- 17 Aumont, *op. cit.*, p. 119.
- 18 « *Histoire(s) du cinéma* sont un relevé d'expériences et d'opinions, davantage qu'une confrontation de savoirs. [...] Il ne s'agit pas seulement d'une confession mais d'une prosopopée : moi, le cinéma, je parle... [...] Pour montrer, le cinéma a inventé un outil, le montage. [...] Comme Adorno aussi, et ce n'est pas par hasard, Godard chérit plus que tout le fragment, ses *Histoire(s) du cinéma* auraient pu, par endroits, s'appeler *Minima moralia* et, partout, *Prismes*. » (Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 53) Et aussi, pour ce qui est du montage: « Les *Histoire(s) du cinéma* sont l'apothéose du montage godardien, son chef d'œuvre en un sens. » (p. 15) ; « Le montage est l'opération poétique du cinéma » (p. 51).
- 19 Aumont, *op. cit.*, p. 49 ; voir aussi : « Le musée préserve parce que sa fonction n'est ni technique (restaurer, conserver) ni esthétique (exposer, enseigner), mais religieuse. » (p. 47) et ; (Godard) « raconte une histoire pieuse du cinéma, laquelle reproduit à d'importantes nuances près le catéchisme des Pères de la Cinémathèque et des *Cahiers jaunes*. » (p. 153)
- 20 A. Bergala, *op. cit.*, p. 24 ; J. Aumont la décrit ainsi : « Une image + une image fusionnent en une image résultante, par complexification ou abstraction ; ou alors, les deux images originelles gardent leur autonomie, et leur combinaison forme une image nouvelle qui ne les annule pas mais s'ajoute à elles. » (*op. cit.*, p.19).
- 21 Jean Cleder, « Pour une rhétorique du texte et de l'image », *op. cit.*, p. 69.
- 22 Noël Nel, « *Histoire(s) du cinéma 1 et 2* de Godard », *op. cit.* p. 210.
- 23 Michael Witt, « L'Image selon Godard : théorie et pratique de l'image dans l'œuvre de Godard des années 70 à 90 », in : *Godard et le métier d'artiste (Actes du colloque de Cerisy)*, Ed. L'Harmattan, 2001, p. 32.
- 24 *Op. cit.*, p. 125 et 131.

- 25 J. Aumont, *op. cit.*, p. 29.
26 J. Aumont, *op. cit.*, p. 35.
27 D. Païni, *op. cit.*
28 Voir *JLG par JLG*, p. 415-416.
29 *JLG/JLG*, p. 77-78. Voir aussi J. Aumont, *op. cit.*, p. 39 : « Le cinéma est ce qui ne peut échapper à la mémoire, au souvenir et à la trace de l'Histoire. Le cinéma peut imaginer des mondes de fantaisie, au conditionnel, il peut se risquer à la prédiction, au futur, mais sa vraie vocation c'est le passé certain... »
30 J. Aumont, *op. cit.*, p. 40.
31 *JLG par JLG*, *idem.*
32 J. Cleder, *idem.*
33 J. Aumont, *op. cit.*, p. 108.
34 *Idem*, p. 23.
35 A la fin de son ouvrage, J. Aumont cite ce beau poème d'Emily Dickinson :
« *I'd rather recollect a setting / Than own a rising sun / Though one is beautiful forgetting / And true the other one.* »

RÉFÉRENCES

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (édition établie par Alain Bergala), Ed. de l'Étoile - Cahiers du cinéma, Paris, 1998

AUMONT, Jacques, *Amnésies/Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, P.O.L., Paris, 1999

BAECQUE, Antoine de, « Le cinéma par la bande », in *Cahiers du cinéma*, 513, 1997

BELLOUR, Raymond, "Not Just Another Filmmaker", in *Son + Image*, The Museum of Modern Art, New York, 1992

BERGALA, Alain, *Nul mieux que Godard*, Ed. Cahiers du cinéma, Tome 1, 1999

CLEDER, Jean, « Pour une rhétorique du texte et de l'image », in *Godard et le métier d'artiste*, L'Harmattan, Paris, 2001

DANEY, Serge, « Dialogue avec Jean-Luc Godard », in *Cahiers du cinéma*, 513, 1997

FÄRBER, Helmut, "Dante Schelling Godard/Histoire(s) montage", in *Trafic*, 43, 2002

FOREST, Philippe, « La rose dans la poussière de l'acier », in *Art Press*, Hors-Série, 1998

ISHAGHPOUR, Youssef, « Archéologie du cinéma et mémoire du siècle (Dialogue avec Jean-Luc Godard) », in *Trafic*, 29, 1999

LABARTHE, André S., « 10 sujets de méditation proposés à des étudiants imaginaires », in *Art Press*, Hors-Série, 1998

MAZABRARD, Colette, « Journal VI-I », in *Cahiers du cinéma*, 419-420, 1989

NEL, Noël, « Histoire(s) du cinéma » 1 et 2 de Godard, in *Godard et le métier d'artiste*, L'Harmattan, Paris, 2001

PAÏNI, Dominique, « Que peut le cinéma ? », in *Art Press*, Hors-Série, 1998

ROSENBAUM, Jonathan, « Bande-annonce pour les Histoire(s) du cinéma de Godard », in *Trafic*, Tiré à part du nr. 21, 1997

SOLLERS, Philippe, « Il y a des fantômes plein l'écran... », in *Cahiers du*, 513, 1997

WITT, Michael, « L'image selon Godard : Thème et pratique de l'image dans l'œuvre de Godard des années 70 à 90 », in *Godard et le métier d'artiste*, L'Harmattan, Paris, 2001

CAHIERS DU CINÉMA, « Spécial Godard : 30 ans depuis », 1990

CAHIERS DU CINÉMA, « Spécial *Histoire(s) du cinéma* », 537, 1999

BARTHES, Roland, *Image, Texte, Musique*, Minuit, Paris, 1984

DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps*, Minuit, Paris, 1994

DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement*, Minuit, Paris, 1996

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Minuit, Paris, 1990

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966

ROTHMAN, William, *The "I" of the Camera. Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*, Cambridge University Press, New York, 1988