Document généré le 3 juil. 2025 22:38

24 images

24 iMAGES

Tentatives incertaines pour aborder les histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard

Jacques Kermabon

Numéro 88-89, automne 1997

URI : https://id.erudit.org/iderudit/23430ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Kermabon, J. (1997). Tentatives incertaines pour aborder les histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. *24 images*, (88-89), 54–57.

Tous droits réservés © 24 images, 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

TENTATIVES INCERTAINES POUR ABORDER LES HISTOIRE(S) DU CINÉMA DE JEAN-LUC GODARD

PAR JACQUES KERMABON

Voilà près de dix ans que Jean-Luc Godard s'est attelé à une réalisation en vidéo intitulée ***Histoire(s) du cinéma***. Une lointaine origine de ce projet sont ces interventions données à la fin des années 70 à Montréal, interrompues plus vite que prévu et dont une trace écrite a été publiée par les éditions Albatros en 1980 sous le titre *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Là encore, il s'agissait du tome 1 et il n'y eut pas de suite. Je garde le souvenir d'un conflit entre Godard et les éditeurs à propos de la reproduction des photos qu'il ne jugeait pas satisfaisante. Ces précisions pour dire combien Godard tient sans doute aucun à ce travail dont un des sous-titres est aujourd'hui «Introduction à une véritable histoire du cinéma la seule la vraie.» Elle se décompose en plusieurs parties de 25 minutes (à l'exception des deux premières de 50 minutes chacune) groupées par deux : 1a, 1b, 2a, 2b... 5a, 5b. Les deux premières parties ont été diffusées sur plusieurs chaînes européennes, dont la télévision française. En 1995, l'intégralité de ce qui était alors terminé a été présenté et a fait l'objet d'un débat lors du Festival de Locarno. On dit que Godard aurait depuis retouché son travail. On ne sait pas quand ni où ces bandes seront de nouveau visibles, leur présentation à Cannes était donc attendue, mais ce ne sont que deux extraits qui y ont été proposés: les chapitres 3a (***La monnaie de l'absolu***, consacré au néoréalisme italien) et 4a (***Le contrôle de l'univers***, sur Hitchcock).

Dans le numéro 21 de *Trafic*, Jonathan Rosenbaum, à qui Godard a montré ces vidéos lors de sa venue à Toronto pour la présentation de ***For Ever Mozart***, compare ces ***Histoire(s)*** à *Finnegans Wake*, pour la complexité du traitement, pour la dimension de ressaisissement théorique d'une entité métaphoriquement morte (un certain état de la langue anglaise chez Joyce, le cinéma chez Godard), pour la richesse sémantique sans égale.

Justifiée ou pas, cette comparaison rend d'abord compte de la perplexité qui saisit le spectateur face à la symphonie à la fois visuelle et sonore que constituent ces ***Histoire(s)***, brassage extrêmement dense d'extraits de films, de bandes-son, de déclarations, de citations, de peintures, de photos, de séquences d'archives, d'inscriptions, de chansons — et j'en oublie certainement.

La première erreur — je vais néanmoins la commettre — sans doute est de vouloir arrêter ce flot, de tenter de repérer les films évoqués, de saisir les effets sémantiques qui se bousculent. Les rimes, échos, strates visuelles et sonores sont tellement denses et enchevêtrés que si on essaie de capter les effets de sens qui se constituent à chaque instant, d'interpréter la sidération dans laquelle ils nous plongent, on risque de rater ce qui se trame juste après. Mais si on se laisse emporter par ce flux, il devient difficile de retenir d'autres effets de sens qu'une sorte de miroitements aussi séduisants et vertigineux qu'insaisissables. Certes, chacun des films n'avance pas toujours à la même vitesse, des effets de brouillage s'éclaircissent peu à peu à force de répétitions. Il est des répétitions aussi qui n'éclaircissent guère; ainsi, cette inscription dans 3a ***La monnaie de l'absolu*** : «Qu'est-ce que le cinéma? Rien. Que veut-il? Tout. Que peut-il? Quelque chose.» À nous de mettre cette formule en rapport avec ce que cet épisode développe: une opposition entre l'absence de résistance au sein du cinéma français entre 1940 et 1945 et le cinéma italien qui, avec ***Rome, ville ouverte*** fait que «l'Italie a reconquis le droit pour une nation de se regarder en face, et alors est venue l'étonnante moisson du grand cinéma italien.» Auparavant le film a évoqué «le train de quarante-deux» qui emporta des vedettes du cinéma français à Berlin, Albert Préjean, Danielle Darrieux étaient du voyage. Pour Godard, il l'a redit pendant la conférence de presse, le film qui évoque le mieux la résistance est ***Les dames du Bois de Boulogne*** et, reprenant la scène finale, quand Jean ordonne à Agnès, au bord de la mort, de lutter, il en fait la métaphore d'une lutte — disons — contre les événements. Écrivant ceci, je suis conscient d'aplanir considérablement ce moment lyrique du film de Godard, qui brasse des extraits sonores de différents films, des déclarations lues par une femme, un texte dit par lui, des bandes d'actualités, des extraits de ses propres films, etc. L'émotion qu'il dégage naît de la confrontation de ces éléments, du rythme sonore et visuel (ponctuations, grain des voix...) qui les emporte et de celle qui est propre à chacun d'eux. L'extrait des ***Dames du Bois de Boulogne*** ainsi convoqué nous touche par sa force et sa beauté intrinsèques et pour le souvenir du film de Bresson qu'il éveille en nous.

LE CINEMA

OH !
MA LUMIÈRE

Ce faisant — certains parleront peut-être d'amalgame — le propos de Godard ne doit pas être pris au pied de la lettre. On ne peut pas mettre en parallèle la situation du cinéma français de 1940-1945, en sous-entendant une collaboration avec les Allemands, et ***Rome, ville ouverte***, réalisé après que Rome ait été prise par les Alliés. Une stricte comparaison historique, me souffle un confrère critique, n'omettrait pas de signaler les réalisations de Rossellini pendant la guerre, qui, elles, ne frappent pas par un esprit de résistance aux idées fascistes. Le propos de Godard, affirmant qu'en France il n'y a pas eu de films de résistance, passe par une profession de foi esthétique: «Non qu'il n'y a pas eu de films de résistance à droite, à gauche ici et là mais le seul film au sens de cinéma qui a résisté à l'occupation du cinéma par l'Amérique, à une certaine manière uniforme de faire le cinéma, ce fut un film italien.» Ce qu'il pointe, superbement, c'est ce que certains ont repéré comme la naissance du cinéma moderne, ***Rome, ville ouverte***, et il est logique que, dans cette perspective, il mette en avant le cinéaste qui, en France, incarnera le mieux une rupture esthétique: Robert Bresson. Ce que Godard expose dans ce film est directement hérité de conceptions élaborées aux *Cahiers du cinéma* lorsqu'il y était critique. Il suffit par exemple de relire un «Débat sur le cinéma français » publié dans le numéro 71 (mai 1957) pour trouver dans la bouche de Rivette (Godard n'y a pas participé) des idées partagées par à peu près tous les membres présents: médiocrité du cinéma anglais, excellence du cinéma italien, un seul cinéaste français intègre, Robert Bresson.

Cette ode au cinéma italien dans ***La monnaie de l'absolu*** se poursuit par cette idée exprimée par la voix, un ton au-dessus du murmure, proche de la confidence sereine, de Godard: «Mais il y a une chose étrange cependant. Comment le cinéma italien a-t-il pu devenir si grand puisque tous, de Rossellini à Visconti, d'Antonioni à Fellini n'enregistraient pas le son avec les images? Une seule réponse, la langue d'Ovide et de Virgile, de Dante et de Leopardi était passée dans les images.» Résonne alors une chanson mélancolique à la gloire de la langue italienne tandis que défilent des images — De Sica, Rossellini, Pasolini... — de ce cinéma que nous avons tant aimé.

Évocations, citations, convocations nourrissent la trame de ces ***Histoire(s) du cinéma***, tantôt de manière lyrique, parfois selon des effets de rapprochements ludico-théoriques. Un exemple, ce que dit la voix de Godard, dans le premier tiers de ***La monnaie de l'absolu***: «J'étais seul perdu comme on dit dans mes pensées j'avais un livre à la main, *Manet* par Georges Bataille.

«Toutes les femmes de Manet ont l'air de dire "Je sais à quoi tu penses". Sans doute parce que, jusqu'à ce peintre, et je le savais par Malraux, la réalité intérieure restait plus subtile que le cosmos. Les célèbres et pâles sourires de Vinci et de Vermeer disent d'abord moi, moi et le monde ensuite. Et même la femme à l'écharpe rose de Corot ne pense pas ce que pense l'Olympia, ce que pense Berthe Morisot, ce que pense la barmaid des Folies-Bergères. Parce que le monde enfin, le monde intérieur a rejoint le cosmos. Avec Édouard Manet commence la peinture moderne c'est-à-dire le cinématographe, c'est-à-dire des formes qui cheminent vers la parole, très exactement une forme qui pense. Que le cinéma soit d'abord fait pour penser, on l'oubliera tout de suite mais c'est une autre histoire. La flamme s'éteindra définitivement à Auschwitz et cette pensée vaut bien un fifrelin.

«Oui, j'étais seul perdu comme on dit dans mes pensées. Arrive Émile Zola et son éternel appareil photo. Il a terminé *Nana* par ces mots: "À Berlin! à Berlin!". Alors arrive Catherine Hessling et quarante ans et deux guerres après Zola comme par hasard, elle prend le train pour Berlin. C'est la première coproduction avec l'UFA. La dernière sera ***Quai des brumes***.» La fin du propos va enchaîner avec le train de quarante-deux, la non-résistance du cinéma français, évoqués plus haut.

On voit comment Godard passe, pour ne prendre que la fin, des Parisiens prêts à en découdre avec les Prussiens — le leitmotiv «À Berlin! à Berlin! à Berlin!» qui rythme le dernier chapitre du roman de Zola — à, par l'adaptation qu'en fit Renoir, une collaboration franco-allemande dans le domaine du cinéma. Le raccourci, saisissant, ne s'embarrasse pas des vérités historiques. Le film de Renoir n'était pas une coproduction avec la UFA. Cette éventualité est évoquée dans une parenthèse chez Sadoul (tome 6 de son *Histoire générale du cinéma*, p. 357) alors que plus haut (p. 355), il affirme (ce qu'on lit le plus souvent) que Renoir finança lui-même le film. Plus bas il use d'une formule floue «un film qu'il [Renoir] avait en partie commandité.» Il est vrai en tout cas que ***Nana***, comme beaucoup de films français de l'entre-deux-guerres, a été tourné pour partie dans un studio allemand. Le film de Marcel Carné, lui, ne fut pas une coproduction avec la UFA. Au contraire même. Jean Gabin était alors sous contrat avec le département français de la firme allemande, mais les services de propagande ayant jugé le film trop décadent ont préféré céder scénario et acteur à – étrangement – un producteur juif qui avait fui l'Allemagne, Grégor Rabinovitch. Mais quand bien même ***Quai des brumes*** (tourné en France début 1938) aurait été une coproduction avec la UFA réalisée en Allemagne, elle n'aurait pas été la dernière puisque, par exemple, ***Adrienne Lecouvreur*** de Marcel L'Herbier et ***Le récif de corail*** de Maurice Gleize y furent tournés postérieurement. Godard, aux antipodes d'une conception notariale de l'histoire du cinéma, aux faits préfère les symboles et s'inscrit dans une tradition de l'approximation, histoire des «grandes œuvres» et des auteurs canoniques.

Sa conception de l'histoire de l'art, elle, est héritée des séduisants survols des Malraux, des Élie Faure. Que dit-il lorsque, dans un saisissant raccourci, il évoque Manet, Bataille, de Vinci, Vermeer, Corot, l'*Olympia*, Berthe Morisot, Émile Zola? Il invoque une époque à travers des acteurs qui se sont côtoyés, riche réseau artistique et théorique, moment de l'art en outre largement commenté[1]. Ces réflexions développées ailleurs — je veux dire par d'autres —, il les fait résonner plus qu'il ne les restitue. Ainsi, la formule qui clôt le film (à moins qu'elle n'ouvre, mais ce serait moins cohérent, le 4a, ***Le contrôle de l'univers***, ma mémoire est floue à ce sujet), «La perspective fut le péché originel de la peinture occidentale. Niepce et Lumière en furent les rédempteurs», cette admirable formule de Bazin perd son caractère magique de sentence péremptoire si on la relit dans le fil du texte dans lequel elle s'inscrit, *Ontologie de l'image photographique*, lui-même répondant aux réflexions de Malraux dans *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, et les prolongeant. Godard joue d'associations[2], qui font l'effet de compressions — au sens de César — théoriques qui, si leurs fondements nous sont inconnus, opèrent comme des effets de sidération poétique, ou bien se dilatent, irradient plus ou moins de sens en fonction de nos savoirs, pouvant même à la limite résonner — plus que raisonner — à l'infini.

Ces quelques réflexions, à propos d'une partie infime de l'entreprise godardienne, quelques secondes de ***La monnaie de l'absolu***, donnent, par projection, une idée de la complexité de l'ensemble.

Et encore, le texte cité plus haut n'est qu'un des ingrédients de la bande-son et ne prend pas en compte ce qui se déroule au même moment à l'image, la rapidité des enchaînements empêchant de tout *mémoriser* à la suite d'une seule vision. Ainsi, je ne me souviens plus s'il montre les (certains) tableaux qu'il évoque. En particulier celui de Corot qui représente cette «femme à l'écharpe rose» et que j'avoue ne pas connaître. À moins que Godard ne confonde avec le *Portrait de Thérèse De Gas* (1863) d'Edgar Degas, qui est au Musée d'Orsay.

Un dernier exemple, extrait cette fois du premier opus des ***Histoire(s) du cinéma***. Godard est près de sa bibliothèque, prend des livres un à un, les nomme tandis que palpitent des extraits de films rythmés par le bruit d'une machine à écrire électrique. Il dit — et il faudrait commenter mieux que je ne puis le faire cette voix à la fois mate mais suffisamment déclamatoire pour percevoir le poids du sous-entendu: «Matière et mémoire». L'association de ces deux mots peut être une manière de résumer le cinéma; nourri de la matière du monde, en gardant la trace mais aussi jouant, dans son essence même, par le déroulement temporel de tout film, des capacités mnésiques de notre perception. Mais le livre de Bergson, qui porte ce titre, est aussi contemporain de la naissance du cinéma et le point de départ des réflexions de Deleuze sur le cinéma, etc. Reste à savoir jusqu'où ce titre furtivement cité renvoie au contenu du livre ou s'il ne joue que superficiellement de sa portée symbolique.

Ce tourbillonnement incessant avec les savoirs, les pensées, ce jeu avec les connaissances des spectateurs nous fait osciller entre des moments de clarté, de reconnaissances, vraies ou illusoires, de confirmations ou d'absolues obscurités.

«Que le cinéma soit d'abord fait pour penser on l'oubliera tout de suite mais c'est une autre histoire», dit-il. Cette idée, à peine esquissée qu'aussitôt esquivée, est de celles qu'il aime à rappeler. Elle ne va pas de soi, fait écho à des préoccupations contemporaines. *À quoi pensent les films?* interroge Jacques Aumont dans un récent livre[3]; autrement dit, comment rendre compte d'une pensée à l'œuvre dans les films qui ne soit pas «référable» au verbal. Ainsi, les ***Histoire(s) du cinéma*** se donnent-elles comme un spectacle et (par) de la pensée en acte. Non pas une pensée véritablement transcriptible mais, par associations, montages, glissements, proliférations, provocations, approximations, des effets de miroitements, une machine excitatrice dont la compacité n'a d'égale que ses capacités de dilatation infinies.

Son objet est le cinéma, sa place dans le monde. Ou plutôt ce que le cinéma fut — à défaut de ce qu'il aurait pu être —, un certain cinéma, une certaine cinéphilie même, celle que Godard a connue et à laquelle il dresse ce monument funéraire. Et ce n'est pas le moindre plaisir que ces ***Histoire(s)*** nous offrent que de reparcourir *de visu* ce qui est aussi *notre* histoire. ■

1. Philippe Sollers dans les *Cahiers du cinéma* (n° 513, mai 1997), commente ainsi la méditation de Godard sur Manet: «la transformation du regard, le moment où l'on passe de l'autre côté de la représentation, où l'art se saisit, non plus de ce qui est là en face, mais de ce qui vient de l'*intérieur* de ce qui est là.»
2. Et comment entendre «cette pensée vaut bien un fifrelin»? Inversion de la formule courante, son sens pour l'instant m'échappe mais le mot évoque plutôt, par association, le célèbre tableau de Manet *Le fifre*.
3. Nouvelles Éditions Séguier, 1996.