



**HAL**  
open science

# Portrait de l'artiste engagé. Le cinéma de Jean-Luc Godard entre stratégies esthétiques et usages politiques

Sophie Raimond

► **To cite this version:**

Sophie Raimond. Portrait de l'artiste engagé. Le cinéma de Jean-Luc Godard entre stratégies esthétiques et usages politiques. *Proteus-Cahiers des théories de l'art*, 2012, 3, pp.11-22. halshs-03541582

**HAL Id: halshs-03541582**

**<https://shs.hal.science/halshs-03541582>**

Submitted on 11 Feb 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

RAIMOND Sophie, « Portrait de l'artiste engagé. Le cinéma de Jean-Luc Godard entre stratégies esthétiques et usages politiques », *Revue Proteus, Cahier des théories de l'art*, n° 3, Paris, avril 2012, p. 11-22. <http://www.revue-proteus.com/Proteus03.pdf>

## **Portrait de l'artiste engagé : le cinéma de Jean-Luc Godard entre stratégies esthétiques et usages politiques**

Sophie Raimond

### **Abstract**

Le cinéma de Jean-Luc Godard, plus particulièrement les films qu'il réalise depuis ces vingt dernières années, questionne sans relâche l'articulation de l'art à la communication, au politique et à l'économique. Depuis les *Histoire(s) du cinéma* jusqu'à *Film Socialisme*, sont interrogés le régime esthétique de l'art, la nécessité pour l'art de résister à la captation de l'œuvre devenue marchandise et les paradoxes d'une Europe dont la liberté reconquise peut aussi sonner le glas de la pensée, de l'autonomie des peuples et de l'intégrité de l'art. Cependant, cette exploration de la puissance ou de l'impuissance politique de l'art émane d'un cinéaste dont la posture et l'énonciation solitaires, inscrites dans les marges des institutions, induisent le risque de l'incommunication d'une pensée critique dont le médium cinématographique est pourtant l'un des grands témoins de notre temps.

The cinematographic work of Jean-Luc Godard, more specifically the films he made the latest twenty years, examined tirelessly the articulation between art and communication, politics and economy. From *Histoire(s) du cinema* to *Film Socialisme*, the aesthetic regime of art has been questioned, as well as the commodification of the artwork and the need to fight against this process. Moreover, the regained freedom of Europe can paradoxically sound the death knell for the thought, the self-determination of Peoples and the integrity of art. However, this exploration of the political power or powerless of art comes from a film-maker whose solitary attitude and enouncing, inscribed in the margins of institutions, create the risk of the non-communication of a critical thinking given by the cinema as a medium, even though the cinematographic art is one of the major witnesses of our time.

### **Texte :**

Évoquant le troisième chapitre des *Histoire(s) du cinéma*, « La Monnaie de l'absolu »<sup>1</sup>, Godard s'inscrit dans l'héritage des écrits esthétiques de Malraux, tout en plaçant le cinéma dans une quête propitiatoire, dont l'offrande doit échapper à l'absolu dévoyé qu'est l'argent : « Il y a donc une espèce d'absolu, à qui il faudrait rendre la monnaie : on doit payer »<sup>2</sup>. En effet, Jean-Luc Godard explore dans son cinéma la fonction critique de l'art en interrogeant les usages politiques et économiques d'une expérience esthétique, le cinéma, pensé comme actualisation d'une réalité sociale conflictuelle et multiple. Les *Histoire(s) du cinéma* ouvrent un nouveau volet de la filmographie du cinéaste qui engage un discours sur l'actuel où s'affrontent les tensions entre la lente marginalisation de l'art et la

---

<sup>1</sup>« La Monnaie de l'absolu » est l'intitulé du chapitre 3A des *Histoires du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard. Cette œuvre cinématographique, composée de quatre chapitres, a été également publiée dans la collection Blanche de Gallimard, édition à laquelle nous nous référons dans notre article (Jean-Luc GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998).

<sup>2</sup> Jean-Luc GODARD, « Une boucle est bouclée. Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala », dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, A. Bergala (éd.), Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1998, p. 17.

pauvreté d'une culture vouée à la consommation, entre la création artistique et l'industrie marchande, entre la solitude de l'artiste et les flux de l'information et de la communication, ou encore entre un spectateur idéal, peut-être imaginaire, d'un cinéma qui n'aurait pas été entièrement liquidé et un public subjugué par la dimension spectaculaire de la scène médiatique contemporaine.

### ***Histoire(s) du cinéma et The Old Place : de la reconquête des arts à la défaite iconique du cinéma ?***

Les *Histoire(s) du cinéma*, élaborées au milieu des années 1980 et achevées en 1998, annoncent un nouveau régime esthétique du cinéma de Jean-Luc Godard. Par la distanciation du regard porté sur l'histoire et la volonté de détourner les traces que l'homme a produites, le cinéaste place l'art plastique, en particulier la peinture, au cœur du cinéma et devient juge et partie du procès qu'il intente contre un art cinématographique qui aurait manqué sa vocation de puissance de saisie du réel. Le continuum des images et des sons qui s'entrechoquent dans les *Histoire(s)* produit une syntaxe qui signale, comme l'écrit Jacques Rancière, « non point l'entrée dans quelque crépuscule de l'humain mais cette tendance néo-symboliste et néo-humaniste de l'art contemporain »<sup>3</sup> : reproductions de peintures et sculptures métamorphosées, citations livresques réécrites et détournées de leur contexte, séquences cinématographiques montées selon un savant anachronisme, extraits de musiques, de dialogues de films, inscriptions, insertions de films d'archives et de documents, se rejoignent, s'assemblent et produisent « l'incommensurabilité »<sup>4</sup> qui désigne les *dispositifs* de l'art contemporain. Godard choisit également une posture réflexive pour présenter le cinéma comme un art qui synthétise les arts visuels, la poésie et la musique qui l'ont précédé, embrassant dans un regard neuf les arts du passé qui épuisent leur pouvoir au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, césure funèbre des arts et de celui même qu'ils ont enfanté, le cinéma. Orchestrant une rencontre entre les pans de l'histoire de l'art et les traces documentaires et fictionnelles des événements du siècle, la fabrique des *Histoire(s) du cinéma* relève d'une double généalogie, une généalogie picturale et une généalogie guerrière, celle d'un siècle foudroyé par une deuxième guerre mondiale dont la barbarie fait cortège à la mort annoncée d'un art cinématographique abdiquant son pouvoir de résistance. Par le montage des différents fragments collectés, le cinéaste associe le proche au lointain, la mesure à la démesure, donnant naissance à une tierce image porteuse de sens, selon la règle édictée par Pierre Reverdy, que Godard cite à plusieurs reprises : « Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique – mais parce que l'association des idées est lointaine et juste ».<sup>5</sup> « L'indépendance de la caméra par rapport à la scène représentée »<sup>6</sup> permet alors de jouer pleinement du mouvement qu'introduit le cinéma pour reproduire et représenter les œuvres d'art et leur rencontre avec cette Histoire que le cinéma n'a pas su ordonner. Dans le chapitre 1a des *Histoire(s)*, « Toutes les histoires », le fragment central du *Champ de blé aux corbeaux* de Van Gogh, dont la couleur est accentuée sur la bande-vidéo, lutte contre le noir et blanc des images de la déportation<sup>7</sup>. La voix du cinéaste hors champ évoque le devoir d'humilité du cinéma, dont la nature première réside dans la saisie du réel et de l'événement : « la souffrance n'est pas une star / ni l'église incendiée / ni le paysage dévasté »<sup>8</sup>. Le « martyr » et « la résurrection du

---

<sup>3</sup> Jacques RANCIÈRE, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 78.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>5</sup> Pierre REVERDY, « L'Image » (1918), dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion 1975, p. 73.

<sup>6</sup> André MALRAUX, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », *Ecrits sur l'art*, dans *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Gallimard, 2004, p. 7.

<sup>7</sup> Pascal Convert analyse ainsi « la matière jaune » du tableau de Van Gogh reproduit dans les *Histoire(s) du cinéma* et la puissance de réminiscence de la peinture dans le travail de Jean-Luc Godard (Pascal CONVERT, « La couleur dit et ne dit pas », dans *Art press*, hors-série n° 1 (1998), Paris, p. 44).

<sup>8</sup> Jean-Luc GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, *op. cit.*, 1998, p. 121.

documentaire »<sup>9</sup> pendant le second conflit mondial offrent alors, sous la forme de films d'actualités, un espace sonore aux œuvres inscrites dans le passé : le *Tres de Mayo* surgit dans la saturation assourdissante d'une fusillade. Cette articulation de la dimension historique de l'art à la barbarie du siècle relève à la fois de la tentative d'une rédemption du cinéma qui ne sut pas être le témoin de son actualité et d'un dispositif qui scénarise et prophétise la mort d'un art dont « l'écran » de projection est devenu un « suaire »<sup>10</sup>. Le collage des signes artistique et documentaire, comme l'effusion de la couleur sur l'écran, éprouve « la puissance de tout ce qui passe à [la] portée [de l'image-couleur du cinéma] ou la qualité commune à des objets tout à fait différents »<sup>11</sup> et offre la possibilité d'une vision rédemptrice. Godard renoue avec le geste artistique du peintre pour agir sur le monde en empruntant à la couleur son « caractère *absorbant* »<sup>12</sup> et utilise la reconfiguration anachrone que permet le montage par la vidéo pour mettre au jour une œuvre qui subit une métamorphose signifiante par la résistance continue du cinéaste aux « regards tout faits »<sup>13</sup>, comme l'énonce Anne-Marie Miéville dans *The Old Place*. En 1963, les statues antiques du *Mépris*, filmées par Fritz Lang, et donc par Godard, étaient déjà peintes selon « une certaine trichromie assez proche de la statuaire antique et véritable »<sup>14</sup> et symbolisaient ce souhait de reconstituer le présent du passé, de reproduire la vision des Anciens<sup>15</sup>, mais dans l'ordre de l'inactuel, suivant un art à rebours pour souligner le processus de transformation physique des œuvres. L'auteur des *Histoire(s) du cinéma* interroge toujours la genèse de l'image cinématographique, son pouvoir poétique et historique, son rythme intérieur et ses transformations au présent, mais déplore aussi le divorce entre le document et la fiction dans un discours qui s'élabore comme puissance dissidente.

Godard rappelle ainsi la nécessité de faire dialoguer passé et présent pour restaurer une culture cinématographique et historique, comme pour témoigner de l'actuel. Il ne s'agit pas de créer une médiation pédagogique entre les arts du passé et ceux d'aujourd'hui, mais de conquérir un regard neuf sur l'œuvre d'art, de rétablir une vision, paradoxalement absente de la deuxième partie du siècle comme absorbée par le visuel dans sa forme désacralisée. Le moyen métrage *The Old Place*, réalisé à la demande du Moma de New York en 1999, prolonge le travail des *Histoire(s)*, celui de rendre visible l'invisible du réel et d'offrir « au visible non vu »<sup>16</sup> la puissance d'un plan. La voix d'Anne-Marie Miéville édicte une loi, vertu théologique que l'art doit satisfaire. L'œil de l'artiste peut révéler le monde : « Regarde l'angle que fait cette arête de meuble avec le plan de la vitre. Il faut le reprendre au quelconque, au visible non vu – le sauver – lui donner ce que tu donnes par imitation, par insuffisance de ta sensibilité, au moindre paysage sublime, coucher de soleil, tempête marine, ou à quelque œuvre de musée. Ce sont là des regards tout faits. Mais donne à ce pauvre, à ce coin, à cette heure et chose insipides – et tu seras récompensé au centuple »<sup>17</sup>. La caméra mettrait ainsi au jour les marges du réel et restaurerait le regard du spectateur divertie par le spectaculaire. À la manière des Vanités, l'art doit replacer au centre de la vision l'infiniment invisible. Cette leçon de mise en

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>11</sup> Gilles DELEUZE, *L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983, p. 166.

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIEVILLE, *Four Short Films*, München, ECM Records GmbH, 2006, p. 32. Nos citations de *The Old Place* et de *Je vous salue, Sarajevo* sont extraites de cette double publication en DVD et en livre de quatre courts métrages de Jean-Luc Godard et d'Anne-Marie Miéville.

<sup>14</sup> Jean-Luc GODARD, « Scénario du Mépris. Ouverture », dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, A. Bergala (éd.), Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1998, p. 246.

<sup>15</sup> L'inscription de l'Antiquité dans le cinéma de Godard revient en force dans *Film Socialisme* (2010), long métrage traversé par les plans du film *Méditerranée* (1963) de Jean-Daniel Pollét. Dans sa dernière partie, *Film socialisme* retrouve les accents du lointain combat d'Antigone en invitant le spectateur à l'insoumission et en engageant, dans une séquence consacrée à Hellas, une réflexion d'ordre esthétique mais également d'ordre politique sur la Grèce antique, origine incomprise d'une Europe dont la destinée a épousé, dans un même élan, démocratie et tragédie.

<sup>16</sup> Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIEVILLE, *Four Short Films*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

perspective de l'*invu* s'applique aussi bien au champ de la caméra qu'à la scénographie muséale, dans un film où presque aucune œuvre du Moma n'est donnée à voir. Alors même que les voix d'Anne-Marie Miéville et de Jean-Luc Godard dénoncent de concert ce qui serait une supercherie de l'art moderne et contemporain, sa puissance de détournement ironique des objets représentés, cette séquence énonce *une morale esthétique* qui est le propre de la rupture initiée par l'art contemporain : s'affranchir de l'abstraction par un retour de la figuration du monde, émancipée de toute hiérarchie entre représentable et irréprésentable, jusqu'à établir une relation non seulement optique, mais aussi physique entre le spectateur et l'œuvre d'art dans son économie scénographique et matérielle. *The Old Place* se situe ainsi dans une ambiguïté qui se donne comme multiplicité de lecture du récitatif godardien offert à l'interprétation du spectateur, mais surtout multiplicité discursive que l'auteur affectionne jusqu'à en scruter les contradictions : porter le deuil d'un art illusionniste qui s'éteint dans l'élan de la modernité, tout en posant comme perspective possible et souhaitable la transgression des frontières à laquelle l'art contemporain invite pourtant, en franchissant la limite du dedans et du dehors institutionnels. Ainsi Godard et Miéville s'interrogent sur le protocole imposé par les producteurs : « relever avec le plus grand soin la trace encore existante ou pas de ce à quoi nous sommes convenus de donner le nom d'art »<sup>18</sup>. Hors champ, le musée imaginaire des *Histoire(s)* prend dans la succession des plans de *The Old Place* la forme d'un mausolée, celui où se tient le suicide de la peinture à laquelle « Soulages [rend] les derniers honneurs après la guerre de 40 »<sup>19</sup>. Sur l'écran, la formule « Tragédie de l'image » introduit ce moyen métrage, *addendum* aux *Histoire(s) du cinéma*, qui prône, contre la linéarité de l'ordonnancement muséal, le modèle malrucien des écrits sur l'art inaugurant l'entrée turbulente des reproductions d'un art jugé alors « primitif » dans l'espace contemporain. Le renoncement du cinéma à témoigner du réel deviendrait ainsi emblématique du renoncement de tous les arts plastiques et prendrait naissance, nous dit Godard, avec le boulon de Picabia intitulé « Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité » qui signe le divorce entre le titre qui désigne l'œuvre et une certaine imitation de la réalité. Le discours du cinéaste oscille alors entre le constat d'une *fin de l'art* et sa nécessaire salvation.

### **L'art-cinéma et la rédemption politique de l'art à l'ère de la post-Histoire**

Les *Histoire(s) du cinéma* instaurent non seulement une césure esthétique dans la filmographie godardienne, mais rappellent aussi la mission politique et morale qui engage le cinéma, art de l'enregistrement du réel, dont la vocation est de dire l'Histoire et d'être un instrument de contestation. Le cinéma a le devoir, selon Jean-Luc Godard de se racheter en diffusant la pensée dans la Cité, en transmettant l'Histoire et en résistant aux différentes formes de pouvoir. Les films qui suivent les *Histoire(s)*, ceux de la dernière décennie godardienne, deviennent alors des essais d'opération dans le champ du présent et une tentative de mettre le cinéma à la disposition d'une saisie de l'événement, « nouveau départ » que le cinéaste évoque dans *The Old Place* lorsqu'il suggère de « [continuer] les exercices »<sup>20</sup>. Les *Histoire(s) du cinéma* et *The Old Place* peuvent être lus à l'aune d'une réflexion sur la vocation politique de l'art. Renonçant aussi bien à « l'esthétisation de la politique » qu'à « la politisation de l'art »<sup>21</sup>, Godard loge la puissance politique de toute expression esthétique dans un difficile équilibre entre la nécessité de légèrer le réel, d'en re-présenter la violence, et le risque d'une trahison éthique lorsque la *valeur marchande* de l'œuvre exposée annule la *valeur éthique* du geste artistique. *The Old Place* engage, dès ses premières séquences, une réflexion sur la *plus-value* de l'œuvre qui devient ce que l'on pourrait appeler une *moins-value*, un *malus* éthique et esthétique. Le

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>21</sup> Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), M. de Gandillac et R. Rochlitz (trad.), dans *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, 2000, p. 316.

cinéma, art voué à la reproduction et à l'exposition est à tout moment menacé de cette inversion des valeurs. C'est aussi la raison pour laquelle la « Réserve du Musée des Enfants », œuvre du plasticien français Christian Boltanski<sup>22</sup>, est condamnée par Miéville qui considère cette installation comme « un crime artistique, exécuté par l'homme public », par celui qui préfère être « en accord avec tout le monde »<sup>23</sup> plutôt que d'instaurer un écart nécessaire avec les *regardeurs* de l'œuvre, ses *consommateurs* et ses *évaluateurs*. Les deux voix des cinéastes condamnent non seulement la croyance en une expiation, rendue possible par le geste artistique qui consiste à exhiber les vêtements habités par la mort, mais s'attardent aussi sur le dévoiement économique d'une œuvre dont les *droits* photographiques détournent l'œuvre d'art de ses *devoirs* et la prive de sa valeur éthique et esthétique. Par-delà la question de ce qui relève du dicible et du visible dans l'art contemporain, la distinction entre la notion de preuve prélevée sur le monde par l'artiste et celle de l'œuvre exposée interroge sans concession la mission de l'art au début de notre siècle, la nécessité de conférer au geste artistique un engagement éthique et politique, tout en le protégeant des détournements de la surexposition marchande. L'art, en particulier dans l'époque postmoderne, qu'il s'exerce avec subversion dans l'institution muséale ou qu'il sorte de ce cadre pour se faire pratique sociale, semble pris au piège d'un *devoir-être politique* constamment menacé par l'irreprésentable. L'engagement de l'artiste ne peut pourtant se réduire à un abandon de la représentation pour résister à la circulation marchande qui détournerait de son intention première le geste artistique. La quête de la transparence de l'art contemporain se traduit par une rupture avec l'autonomie de l'œuvre même : disparition du cadre bordant et arrêtant la représentation plastique, performance du corps de l'artiste médiateur de son œuvre, collaboration créative du spectateur à l'avènement de l'œuvre d'art. Ces manifestations artistiques en rupture avec l'ordre esthétique et politique prennent le risque d'offrir l'espace vacant de l'immédiation à la médiatisation marchande et aux instances d'un pouvoir normalisant le regard des spectateurs. L'efficacité politique de l'art reposerait-elle davantage sur une distance continue de l'artiste avec l'intention première de l'œuvre dont l'*usage* lui échapperait en partie ? Le refus d'exposer et la stratégie du renoncement forment l'horizon extrême de cette interrogation. En ce sens, Godard dans sa volonté de solitude, en marge des lieux médiatiques et en étroite solidarité avec le passé, scénarisant les multiples dessaisissements qui animent sa création depuis une dizaine d'années, rejoindrait dans sa forme la plus extrême, l'art politique, tel que le définit Jacques Rancière, comme lieu d'un *dissensus*, d'une rupture de « l'évidence sensible de l'ordre "naturel" »<sup>24</sup> que l'art contemporain tente d'atteindre par une mise en abîme des différentes formes de domination. Cette rupture et cet écart structurent en grande partie le travail de Godard, jusqu'à le conduire peut-être à une autre forme d'impuissance, celle de l'abandon de toute tentative d'explication, mais aussi de tout recours à une immédiateté qui romprait avec le cadre cinématographique. C'est ainsi que le cinéaste semble pris au piège d'une quête duelle et duale : d'une part, la recherche de la puissance d'apparition de l'image dépouillée de toute médiation par la parole, d'autre part, une tentation iconoclaste dans son impossible renoncement au commentaire, qui fait pourtant *écran* à l'image même. Godard ne cesse de prédire la *mort de l'image* dans le monde contemporain, rappelant que la vision précède, ontologiquement et esthétiquement, la parole. Cependant, ses travaux cinématographiques offrent des séquences où le discours, textuel ou verbal, imprimant ses strates sonores et graphiques sur l'image même, orchestre les insuffisances de celle-ci. L'image ne rencontre pas le texte et si le texte désire l'image, il la manque. C'est ainsi que l'excès de commentaires et de citations, le *plus-de-dire* qui

---

<sup>22</sup> Godard évoque ici l'installation de Boltanski conservée dans le sous-sol du Musée d'art moderne de Paris. Les vêtements d'enfants disposés sur des étagères métalliques faiblement éclairées sont considérés comme une allusion aux effets des enfants déportés, accumulés par les Nazis.

<sup>23</sup> Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIEVILLE, *Four Short Films*, op. cit., p. 25.

<sup>24</sup> Jacques RANCIERE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 66.

répond au « plus-de-voir »<sup>25</sup> analysé par Alain Badiou, tentation qui anime un Godard à la fois *artiste plasticien* et *critique exégète*, annule la réhabilitation d'une image dont la puissance iconique reposerait sur l'immédiation. Le cinéaste ruse en mimant la déconstruction contemporaine qui produit l'aveuglement de l'homme spectateur du monde actuel et trouve un appui dans la disparition de l'*icône* qui s'est absentée de la postmodernité. Les *Histoire(s) du cinéma* proposent ainsi une « grande parataxe »<sup>26</sup> qui lèverait l'impossible dissolution de la polysémie des images, tout en illustrant notre impuissance à voir et à dire. Mais la saturation verbale, par-delà un montage dont le pouvoir synthétique semble l'emporter sur la discontinuité de la vision, prend le risque de déposséder le spectateur de sa propre puissance interprétative et accompli, ce faisant, cela même que l'auteur condamnait. L'omnipotence qui se dégage de la construction de la phrase et du phrasé godardiens, ressac symbolique du flot des images et des sons, peut devenir une liberté paradoxale sous la forme d'un renoncement au cinéma, quand son caractère sépulcral l'emporte sur toute réhabilitation possible. Godard tient ainsi une place singulière dans le paysage artistique contemporain et s'octroie une position quasi anachronique. Le collage démiurgique expérimenté dans sa toute-puissance par les *Histoire(s)* et considéré dans *Film Socialisme* comme la représentation « des visibilitées contemporaines »<sup>27</sup> qui reflèterait l'actualité, trouve son modèle syntagmatique dans la ressemblance et la répétition, en particulier dans l'*analogie* dont Michel Foucault évoquait « le pouvoir [...] immense » : « les similitudes qu'elle traite ne sont pas celles, visibles, massives, des choses elles-mêmes ; il suffit que ce soit les ressemblances plus subtiles des rapports »<sup>28</sup>. Cette *prose du monde* relève d'une première construction du savoir, éloignée de notre modernité et guidée par une lecture ésotérique de la nature et de ses manifestations. Agençant des « puzzles »<sup>29</sup>, Godard produit certes du politique en introduisant une coupure sémiotique entre la fiction et le documentaire par l'art du montage ou de la déconstruction des jeux de références, compositions de fragments épars qui laissent transparaître l'absence de raison et la pluralité de sens d'une Histoire entrée dans sa postmodernité, c'est-à-dire dans ce que nous pourrions appeler la post-Histoire. Toutefois, cette pratique relie également sous le signe du *Même* les réalités lointaines pour révéler la signature d'un arrière-monde nietzschéen dont le cinéaste recherche la clé ou le secret dans un cinéma herméneutique dont il se fait le traducteur. Le commentaire du commentaire, glose de la glose, inter-glose aux accents médiévaux et bibliques, élabore alors la quête indéfinie d'un enroulement du monde sur lui-même dont la magie n'opère plus. Se dégage ainsi une forme d'impuissance à être lu et vu, que Godard reconnaît et met en scène dans l'expression du deuil d'un rapport des œuvres au monde qui s'illustre dans les premiers temps de la connaissance occidentale. Son métadiscours désigne alors, dans son absence ou sa faiblesse, le devoir-être du cinéma et révèle l'immobilité contemplative d'un auteur *mélancolique* dont les deux symptômes, mémoire de l'archivage et retrait du monde, correspondent à la pratique et à la posture désormais pérennes du cinéaste.

C'est ainsi que les *Histoire(s)* semblent non seulement inviter à *une sortie de l'art*, mais engagent également une réflexion dont le politique, comme pouvoir d'irruption dans le présent, serait progressivement exclu, suivant ainsi le renoncement de Godard à un certain cinéma engagé qui trouvait son expression dans la création collective, celle du groupe Dziga Vertov, et dans le compagnonnage militant avec Jean-Pierre Gorin. Godard se présente lui-même comme « heureux

<sup>25</sup> Alain BADIOU, « Le plus-de-voir », *Art press*, hors-série n° 1 (1998), *op.cit.*, p. 86-90.

<sup>26</sup> Jacques RANCIERE, *Le Destin des images*, *op.cit.*, p. 54.

<sup>27</sup> Emmanuel BURDEAU, « Le fait du cinéma, suite. Notes sur un festival », *Trafic*, n° 75 (2010), Paris, P.O.L., p. 12.

<sup>28</sup> Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 36.

<sup>29</sup> « Comme mon oncle Théodore Monod, qui récoltait des petits cailloux dans le désert, des sentences, des théorèmes... Derrida, il prenait un bloc et le déconstruisait. Moi, je fais l'inverse, je fais des puzzles. Le pied d'Artémis, je le mets à un tel et ça ne va pas. Et puis je le mets à Raymond Chandler et je me dis que, là, il y a peut-être une loi » (Jean-Luc GODARD, « Le cinéma est-il une "imposture" ? », dans *Le Nouvel observateur* (18 novembre 2004), p. 126).

d'être allé suffisamment profond pour voir qu'il n'y avait pas de fusil et que le vrai pouvoir était ailleurs »<sup>30</sup>. Cet ailleurs se situe dans une solitude où le collectif est remplacé par les foules des citations, le renoncement aux droits d'auteur, mais aussi l'intimité de la mémoire du créateur. Cet apparent abandon de la visée militante de l'art de l'enregistrement qu'est le cinéma, rendu inexorable par la *faillite* du cinéma, ne signifie pas pour autant la disparition d'une dimension politique souvent guerrière qui hante le cinéma godardien. Luttant contre l'impuissance du cinéma disparu, la combinaison savante des fragments picturaux, littéraires, cinématographiques ou musicaux, dans les films-essais que Godard élabore depuis les *Histoire(s) du cinéma*, met à l'épreuve le devoir de témoignage d'un cinéma conscient de l'urgence politique à laquelle il doit répondre. Déplaçant son engagement politique vers l'Histoire, l'auteur n'abandonne pas pour autant la nécessité qui engage l'œuvre à mouvoir le monde. Certes l'art n'a pas réussi sa politisation et le cinéaste s'est volontairement exclu du champ de l'action politique, jusqu'à faire de sa marginalisation géographique, à Grenoble, puis à Rolle en Suisse, un retrait assumé et incarné dans un cinéma qui nourrit un discours ironique basculant dans le cynisme. En effet, l'ironie comme puissance interrogative et pédagogique a été une dimension essentielle du cinéma de Godard lorsque ce dernier élaborait les épisodes réalisés *pour* et *contre* la télévision dans les années 1970<sup>31</sup>. L'apparente naïveté autorisait la réminiscence et la reconnaissance de l'interlocuteur, inscrivant la pensée dans l'ordre de la communication<sup>32</sup>. Cependant, lorsque l'artiste pose en témoin tragique de la disparition du cinéma dans les *Histoire(s)*, il semblerait que cette faculté ironique se soit muée en cynisme. La multiplication des aphorismes énoncés par sa voix off éprouve une puissance ambiguë de contestation que Roland Barthes analyse dans son étude des maximes de La Rochefoucauld. La maxime récuse par sa forme une langue *bien faite* reposant sur une grammaire générale qui confère au pouvoir monarchique son autorité. Toutefois cette dissidence stylistique n'interdit pas une autre forme de tyrannie, celle d'un discours prescriptif et restrictif propre au moraliste ; contrairement à l'art du fragment, la maxime, figée dans la relation d'« identité déceptive »<sup>33</sup> qu'instaure sa forme, « immobilise la description vivante sous la définition terroriste, le constat sous les ambiguïtés d'une loi qui est donnée à la fois comme morale et physique »<sup>34</sup>. Le renoncement à la vertu dialogique au profit d'une singularité de l'auteur isolé - et ce, même si Godard se désigne comme l'intercesseur impersonnel de la multitude des auteurs - transforme la sagesse socratique en discours solitaire et négateur. De même, le renoncement à l'art du fragment, qui continue pourtant d'opérer dans le montage visuel, en faveur d'une parole moralisatrice, conforte cette claustration paradoxale et le risque réel d'une fixité de la pensée. Comme pour conjurer ce danger, après s'être volontairement écarté du circuit commercial, le Godard des *Histoire(s)* renouera avec les institutions du cinéma, tout en rassemblant les fils de la trame d'une pensée singulière et militante qui aurait la capacité d'agir sur le monde lui-même. C'est au cœur de ces paradoxes que la puissance politique de l'art doit être pensée.

### **Art, culture et industrie : le cinéma en rupture avec l'ordre économique**

Cet antisystème esthétique à recréer est donc analysé par Godard dans son lien avec *la nature industrielle, culturelle et marchande* du cinéma et de l'art au XX<sup>e</sup> siècle. Malgré l'aveu formel de son impuissance, son cinéma continue de se plier à la captation des traces du passé, pour refonder une

---

<sup>30</sup> Cf. *Le monde de la musique*, n° 55 (1983).

<sup>31</sup> *Six fois deux (Sur et sous la communication)* et *France tour, détour deux enfants*, deux séries télévisées produites respectivement en 1976 et en 1979.

<sup>32</sup> Dans l'épisode 1a de la série *Six fois deux*, intitulé « Y a personne », Godard, par une série de questions, amène progressivement l'un des chômeurs qu'il interroge à l'apprentissage de la notion d'écriture par l'analogie entre la technique du soudeur est celle de l'écrivain.

<sup>33</sup> Roland BARTHES, « La Rochefoucauld : "Réflexions ou Sentences et Maximes" », dans *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1972, *Ibid.*, p. 76.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 85.

mémoire collective et tenter d'inscrire sa signification dans le cadre de la communication saturée d'un monde contemporain opposant culture et politique, la première ayant eu raison du second, comme l'esprit de consommation aurait eu raison de l'art. Godard charge ainsi l'art d'une mission, celle de la résistance à la barbarie. Le très court métrage, *Je vous salue, Sarajevo*, réalisé en 1993, formule les termes de la lutte qui s'instaure selon lui entre la « culture qui est de la règle » et « l'exception qui est de l'art » : « Il sera donc de la règle de l'Europe de la Culture d'organiser la mort de l'art de vivre qui fleurit encore »<sup>35</sup>. *For Ever Mozart* et *Notre musique*, deux longs métrages réalisés respectivement en 1996 et en 2003, poursuivent cette exploration du conflit des Balkans et interrogent à leur tour le statut de l'art, son éventuelle disparition et sa capacité à dire le réel et, par là-même, à lui résister. S'inspirant d'un texte d'Antonia Birnbaum sur Walter Benjamin, une voix off du film *Notre musique* rappelle « l'état de notre pauvreté »<sup>36</sup> qui se précise, ainsi que la ruine de l'Histoire qui n'a pas épargné la notion même de culture. *For Ever Mozart* met à l'épreuve cette renonciation au savoir et donne à lire la vanité d'une culture livresque impuissante à modifier l'ordre du monde. Camille et son cousin Jérôme quittent la demeure familiale bourgeoise, accompagnés de Djamila, l'employée de la maison, pour jouer *On ne badine pas avec l'amour* dans la capitale bosniaque qu'ils n'atteindront jamais. Au seuil de leur exécution, Camille et Jérôme ne peuvent que reprendre les mots de Maurice Blanchot évoquant sa rencontre avec Levinas : « La philosophie serait notre compagne à jamais, de jour, de nuit »<sup>37</sup>. Leur équipée politique et livresque s'achève dans des noces de sang que l'art de la citation ne peut contrer. La musique, le cinéma, la littérature, en voie de disparition, doivent inventer un nouvel espace d'expression pour restaurer leur puissance de résistance à une culture dont l'art a été soustrait, pour ne laisser place qu'au spectacle et au divertissement. Ainsi l'opposition structurelle entre l'art et la culture, qui est formulée dans *Je vous salue, Sarajevo*, initie une ligne de fuite constante dans les derniers films de l'auteur. De surcroît, non seulement la culture devient le pis-aller de l'art, mais elle aurait absorbé l'art en lui octroyant cette dimension purement citationnelle qui hante le cinéma godardien. *The Old Place* reformule cette déréliction de l'art, appauvri dans sa valeur par la puissance marchande de l'industrie culturelle. Après la citation de la définition par Warhol d'un art soumis aux règles du marché<sup>38</sup>, le cinéaste réduit dans une formule lapidaire toute expression artistique du monde contemporain : « et alors le vrai combat commence, celui de l'argent et du sang »<sup>39</sup>. Dans *Histoire(s) du cinéma*, la vision d'un art prostitué aux mains des détenteurs d'une domination économique et politique s'oppose au visage sombre d'une femme de *La Nouvelle Babylone* de Grigori Kozintsev et de Leonid Trauberg. Ce plan du cinéma muet de la fin des années vingt semble répondre à la précédente séquence des *Histoire(s)* où l'ange saint Michel repris du détail de l'œuvre de Raphaël, surplombe les décors de la Babylone du film de Griffith, *Intolerance*. Le politique comme l'esthétique entretiennent avec l'économique un lien qui, par son existence même, les détourne de leur vocation, les vouant ainsi à la dispersion et à la liquidation issues du pouvoir hégémonique de l'industrie cinématographique. Cette réflexion sur un cinéma aux prises avec une puissance économique qui en détourne la fonction première - telle qu'elle est formulée par Godard, à savoir celle d'une image qui réfléchirait le monde, dans une puissance d'enregistrement du réel - rappelle fortement les débats des contemporains de la naissance de cet art industriel, plaquant sur le cinéma une lecture sociologique et politique dans un contexte de montée des totalitarismes et donc de méfiance à l'égard de toute puissance de diffusion idéologique et de propagande. Dans l'analyse de Siegfried Kracauer, l'art

<sup>35</sup> Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIEVILLE, *Four Short Films*, op. cit., p. 89.

<sup>36</sup> Antonia BIRNBAUM, 2003, « "Faire avec peu". Les Moyens pauvres de la technique », dans *Revue Lignes* n° 11 (2003), Ed. Lignes & Manifestes, p. 120.

<sup>37</sup> Maurice BLANCHOT « Notre compagne clandestine » (1980), dans *Textes pour Emmanuel Lévinas*, F. Laruelle (éd.), Paris, J.M. Place, p. 80.

<sup>38</sup> « Warhol déclare que l'art est un marché pour acheter et vendre » (Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIEVILLE, *Four Short Films*, op. cit., p. 36).

<sup>39</sup> *Idem*.

cinématographique se révèle être le *medium* privilégié d'une culture de masse au service d'un pouvoir contrôlant un public dont il peut étancher la soif révolutionnaire. Godard, pourtant inspiré par les textes de Walter Benjamin, semble rejoindre sur ce point la vision d'un cinéma progressivement assujéti à l'homogénéisation d'une culture du divertissement, perdant sa puissance critique, au même titre que l'art contemporain dans *The Old Place*. Les films réalisés après les *Histoire(s)* restaurent alors un dialogue entre le geste filmique et l'actuel, entre la fiction et le document, avec le souci de s'émanciper d'une culture régentée par l'Amérique, dirait Godard. C'est ainsi que *Notre musique* où les trompe-l'œil abondent, à commencer par la ville de Sarajevo elle-même, noue le sort des Palestiniens à celui des Amérindiens, donne à voir l'absence de récit et sa substitution dégradée, inaugurées par le cinéma des vainqueurs, afin d'inviter à forger une nouvelle légende des vaincus. Le titre de la dernière œuvre du cinéaste, *Film Socialisme*, suggère également cette opposition structurelle entre le *cinéma*, exploité par l'industrie capitaliste, et le *film*, création singulière mais engagée toutefois par sa double nature, artistique et industrielle, dans une forme d'aporie<sup>40</sup>. Néanmoins, l'art cinématographique sous l'emprise de la machine à rêve hollywoodienne est aussi dévoyé par Godard lui-même qui procède à une forme de liquidation du cinéma dans les *Histoire(s)* qui condensent celui-ci, en recomposent les plans et semblent même le dévorer. Les accents propitiatoires du cinéma de l'artiste trouvent leur source dans une culpabilité mêlée, celle qui est propre au cinéma qui aurait pactisé avec sa seconde nature mercantile et celle qui relève de la posture même d'un cinéaste qui en fait le deuil, tout en s'en nourrissant, dans le vaste trésor de la mémoire des *Histoire(s) du cinéma*.

Cependant, cette condamnation de la nature industrielle du cinéma doit être nuancée. S'éloignant du conservatisme esthétique de Kracauer, Benjamin fait de la salle de projection *un espace de réinvestissement du politique*, une puissance non pas d'apparence et de simulacre, mais une force d'apparition, une *phantasia*, dont la racine comme le rappelle le *Traité de l'âme* pourrait être la lumière, *phaos*, qui éclaire mais n'aveugle pas<sup>41</sup>. Comparant le mage au chirurgien, Benjamin rappelle que « pour l'homme aujourd'hui l'image du réel que fournit le cinéma est incomparablement plus significative »<sup>42</sup> ; le cinéma « use d'appareils pour pénétrer, de la façon la plus intensive, au cœur même de ce réel »<sup>43</sup>. Il en est de même lorsqu'on entend dans les *Histoire(s)* la phrase de Malraux<sup>44</sup> volontairement inversée par Godard : « les masses aiment le mythe et le cinéma s'adresse aux masses »<sup>45</sup>. L'industrie cinématographique impose une *doxa* aux spectateurs partagés entre leur puissance d'imagination et un pouvoir de représentation auquel ils se plient. Cette ambivalence de l'art cinématographique est illustrée par la pensée d'Adorno qui énonce la *liquidation* de l'art absorbé par l'industrie culturelle, mais aussi par les catégories propres au concept de culture qui président à sa propre industrialisation : « Aujourd'hui, la barbarie esthétique réalise la menace qui pèse sur les créations de l'esprit depuis qu'elles ont été réunies et neutralisées comme culture. Parler de culture a toujours été contraire à la culture »<sup>46</sup>. Adorno souligne ainsi l'entrée du XX<sup>e</sup> siècle dans le temps du *stéréotype* et de nouvelles modalités de connaissance qui réduisent la valeur culturelle à un succédané de culture, en proposant une vision stylisée et stéréotypée de l'art. Jean Lauxerois relisant *La*

<sup>40</sup> Il est intéressant de noter que l'industrie américaine du cinéma utilise le vocable *movies* pour désigner les films à vocation commerciale et celui de *films* pour le cinéma dit d'auteur. L'existence même de cette dichotomie renvoie à l'idée selon laquelle ce questionnement n'est pas totalement dépassé Outre-Atlantique.

<sup>41</sup> « Et comme la vue est le sens par excellence, l'imagination [φαντασία] a tiré son nom de la lumière [φαιος], parce que, sans lumière, il n'est pas possible de voir » (ARISTOTE, *De l'âme*, J. Tricot (trad.), Paris, Vrin, 2010, p.198).

<sup>42</sup> Walter BENJAMIN, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), M. de Gandillac et R. Rochlitz (trad.), dans *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, 2000, p. 300.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>44</sup> « Le cinéma s'adresse aux masses, et les masses aiment le mythe, en bien et en mal » (André MALRAUX, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », *Ecrits sur l'art*, op. cit., 2004, p. 15).

<sup>45</sup> Jean-Luc GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, op. cit., p. 98-99.

<sup>46</sup> Theodor W. ADORNO, *La Dialectique de la raison*, E. Kaufholz (trad.), Paris, Gallimard, 2000, p. 140.

*Dialectique de la raison* à la lumière d'un autre texte d'Adorno, *Du mauvais usage du baroque*, daté de 1966, met ainsi en évidence la standardisation de la pensée qui produit le concept de *culture* comme outil d'objectivation des créations artistiques et de subjectivation des individus<sup>47</sup>. L'industrie culturelle n'en serait pas la cause première mais le prolongement naturel, par sa faculté de reproductibilité et de standardisation des productions. L'ère de la *culture* engendre ainsi un individu qui « s'ouvre à sa standardisation lors même qu'il revendique sa singularité »<sup>48</sup>, en quête d'une identité singulière qui s'efface au profit d'une identité interchangeable. L'imaginaire, puissance pervertie de l'imagination, s'insinue dans un sujet assujéti, spectateur et consommateur, programmé à l'image d'une société qui l'abreuve de simulacres. Adorno prophétise ainsi l'homme postmoderne, hanté par un spectaculaire qui le divertit de son essence tragique comme de son désir d'émancipation. Le cinéma et la culture médiatiques tendent un écran-miroir aux spectateurs, « ces nouveaux adorateurs du soleil », dirait Baudelaire, qui se « [ruent] comme un seul Narcisse, pour contempler [leur] triviale image sur le métal »<sup>49</sup>. Le spectaculaire devient spéculaire et l'individu manque sa rencontre avec cet Autre qu'il pourrait être et qui demeure figé dans une dimension spectrale. A l'instar d'Adorno, Godard observe la dualité qui émerge de la nature industrielle du cinéma. La potentialité de réflexion de l'écran cinématographique, comme pensée agissante, se retourne en pouvoir oppresseur d'une surface réfléchissante et spéculaire qui séduit le spectateur et le détourne de toute action politique libératrice. Nostalgique d'un *avoir été* du cinéma dont il idéalise la dimension réflexive ou a-spectaculaire qui correspondrait à une première faculté oubliée de l'art cinématographique, le cinéaste se détourne des films contemporains qu'il considère comme les sous-produits, purs simulacres, d'une culture marchande.

### ***Film socialisme : une illustration de la démonétisation des signes et de la liquidation des valeurs***

Godard poursuit ainsi une analyse de la valeur du signe artistique, mais aussi de la fonction de la marchandise, qui aurait comme vendu et liquidé l'enfance de l'art et l'enfance du cinéma. La dimension politique de son cinéma retrouve alors un nouvel écho dans *Film Socialisme*, réalisé en 2010, dont l'un des fils symboliques est la monnaie, sa circulation, sa disparition et sa capacité à vampiriser l'art et la création. Le film renoue avec le thème de la valeur, la notion même de force de travail, qui coupe le travail « de son rapport avec l'amour, la création et même la production »<sup>50</sup>, comme le rappelait Gilles Deleuze dans son analyse de la série réalisée pour la télévision par Godard, *Six fois deux*, diffusée pendant l'été 1976. Dans le premier épisode, le cinéaste tentait de dégager la valeur de l'acte spectaculaire, acte créateur, de mesurer une rétribution, librement évaluée par le salarié, du temps accordé à un geste dont la gratuité productive se devait de revêtir une plus-value. Cette réflexion *sur la valeur et sur l'échange* se poursuit dans *Film Socialisme* : l'artiste rappelle la démonétisation de la valeur et sa puissance de propagation par sa propre virtualisation. La première partie du film, intitulée « Des choses comme ça », commence par la formule « L'argent est un bien public », avant que l'on entrevoie un titre en première page du *Figaro* : « La chute des Bourses fait flamber le cours de l'or ». Cet argent doublement détourné, dont le collectif est privé et dont la matérialité qui en rappelait le premier usage, simple moyen d'échange, ou encore objet symbolique d'un dialogue rituel avec le sacré, aurait disparu, tendrait à englober dans une même abstraction et un même renversement des valeurs la puissance de la pensée et de l'art. Dans ce film, une jeune femme évoque le séminaire qu'elle dirige à Oxford sur *la création monétaire et la création littéraire*, alors que se poursuit une véritable chasse au trésor livresque de l'or de la Banque d'Espagne que la

<sup>47</sup> Jean LAUXEROIS, « Adorno – sur écoute », dans « Theodor W. Adorno & Walter Benjamin », *Revue Lignes* n° 11, *op.cit.*, p. 226-242.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>49</sup> Charles BAUDELAIRE, « Salon de 1859 », dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1976, p.617

<sup>50</sup> Gilles DELEUZE, « Trois questions sur *Six fois deux* (Godard) », dans *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minit, 2003, p. 59.

République espagnole aurait envoyé à Carthagène puis à Moscou. Le paquebot de luxe traversant la Méditerranée accueille des touristes fascinés par le divertissement et le son des machines à sous. Les images saturées par les éclairages et la musique de la piste de danse, réduction symbolique d'une société tout entière vouée au spectacle, évoquent alors un mouvement d'emballement, de foi et de *créance* en direction d'une double fiction. La première abstraction qui guide l'imaginaire est celle de la monnaie dont la matérialité, celle de l'argent « inventé pour ne pas regarder les hommes dans les yeux » comme l'énonce un personnage, est de moins en moins tangible. En ce sens, consommation et spectacularisation se rejoignent dans un film qui devient le prolongement cinématographique d'une pensée de la *société du spectacle* constamment divertie de sa puissance de création. La deuxième mythologie à laquelle sont soumis les touristes traversant la Méditerranée est celle d'une Europe libérée, dont le cinéaste évoque la déchirure, à travers le personnage d'Olga. « Moi, je ne veux pas mourir sans avoir revu l'Europe heureuse, sans avoir vu le mot Russie et le mot bonheur s'accrocher à nouveau comme deux plaques de ceinturon », dit-elle, en reprenant le texte d'un autre film de Godard<sup>51</sup>. La puissance de l'argent et la puissance de l'Europe dépassent le cadre strictement économique et s'insinuent dans l'imaginaire, les sentiments, l'agir des individus, signalant ainsi l'hégémonie de l'argent, la violence et l'asymétrie des pouvoirs dont il est le signe. Ce naufrage de l'Europe sous l'emblème d'une déréalisation des valeurs s'étend aux œuvres d'art menacées de disparaître dans leur forme matérielle, comme dans leur fonction mémorielle. L'argent comme *moyen* se serait substitué à l'art comme *fin*, dont le désir frustré serait alors comblé par l'argent, nouvel absolu. C'est ainsi que s'inscrit, dans la seconde partie du film, et comme en contrepoint, une autre image à la valeur restaurée. Un plan resserré sur une montre égyptienne, qui ne signale pas l'heure mais l'alternance du jour et de la nuit, l'élève au rang d'œuvre d'art faisant signe vers une antique Egypte qui traverse les plans du film, mais relève d'une temporalité autre et d'un régime esthétique et économique à présent disparu.

### **Dissidence de l'art : de l'impuissance esthétique à l'impouvoir politique**

Godard révèle alors l'intranquillité de son projet : l'auteur met en scène, au cœur de ses films, la disparition du cinéma, l'incommunication des signes et la difficile énonciation d'une parole dissidente. Dans les marges de *Film Socialisme*, des figures intellectuelles à la parole solitaire surgissent. Nous découvrons Alain Badiou, conférencier sans spectateur, invitant son auditoire imaginaire à renouer avec la vision, l'image et la mise en perspective du monde. Le philosophe se présente comme le double du cinéaste. Ce dernier transforme le paquebot en plateau de tournage et peut évoluer librement parmi les touristes, filmer ceux qui ne reconnaissent pas même en lui un auteur désormais oublié du grand public. L'auditeur imaginaire d'Alain Badiou devient le spectateur absent de Godard. Le cinéaste met en perspective ce vide qui entoure l'artiste ou le penseur, introduisant dans cette séquence le champ de l'invisibilité, zone d'ombre, qui désigne une vacance, celle de la place du spectateur qui n'est plus occupée, qui ne peut faire l'apprentissage de la « pure représentation »<sup>52</sup> surgissant au dénouement de l'analyse du tableau de Velasquez par Michel Foucault. Le regard souverain du créateur, du spectateur et du sujet représenté disparaît de la scène godardienne. *Film Socialisme* se désignerait alors comme un film sans spectateur, emporté sur un navire en perdition, victime par ailleurs de l'ironie de l'histoire, métaphore troublante, puisqu'il s'agit du navire de croisière, le « Costa Concordia », celui-là même qui s'est échoué le 13 janvier 2012.

---

<sup>51</sup> « Je ne veux pas mourir avant d'avoir revu l'Europe heureuse, sans avoir vu les deux mots, qu'une force invincible écarte le plus chaque jour, le mot Russie et le mot bonheur, se rencontrer sur mes lèvres à nouveau ». Cette phrase est extraite du film de Jean-Luc Godard, *Allemagne neuf zéro : solitudes, un état et des variations*, produit en 1991.

<sup>52</sup> Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 31.

Pourtant, il reste le « sentiment que quelque chose résiste »<sup>53</sup>, comme le formule Godard dans *The Old Place*. Cette résistance pourrait s'inscrire dans la figure de l'enfance qui incarnerait l'idée d'un devenir, en particulier celle de Lucien, le personnage qui habite les plans de la deuxième partie de *Film Socialisme* : Godard le filme de dos, peignant une reproduction de Renoir. Lucien, mais aussi Ludovic, voleur et lecteur sur le paquebot de la première partie du film, évoquent la figure du cinéaste enfant, campant depuis *Histoire(s) du cinéma*, son autoportrait sous le portrait de l'Histoire : « JLG/JLG est un autoportrait, chose qui me semblait impensable à faire au cinéma, mais le cinéma est fait pour penser l'impensable »<sup>54</sup>. Le regard de l'auteur semble alors se tourner vers la part la plus intime de son propre passé. La puissance de révolte qui s'inscrit dans le récit prophétique d'un renversement du monde politique, se trouve donc neutralisée dans le mouvement par lequel il délègue le pouvoir révolutionnaire de l'art et en inverse la perspective, en renouant avec le sens premier de la révolution, comme retour à l'origine et donc inefficience du bouleversement politique. Le passé hante le présent et la figure de l'enfance, sous le signe de l'introspection et non d'une renaissance, devient le reflet nostalgique d'une histoire qui n'est plus que la sienne. La perspective d'un regard porté sur un passé qui l'emporte sur la puissance du devenir pénètre l'œuvre du cinéaste, alors confrontée à un double péril : l'impuissance et l'impouvoir. La puissance connaît sa temporalité et sa modalité, le futur et le possible. Elle suppose un mouvement, une direction, une ouverture du temps et relève de la catégorie de la *potentia*, d'un geste suspendu dans l'indétermination de son actualisation qui contient en soi-même tous les champs des possibles. Le pouvoir s'inscrit en revanche dans l'actuel, le proche, le présent, et s'apparente à la *potestas* qui s'incarne en acte. Il désigne alors la domination politique et la souveraineté de la mise en action. La puissance comme potentialité suit la loi même du mouvement qui habite l'homme, énoncée et dénoncée par Anne-Marie Miéville dans *The Old Place* : « Notre espèce, dans son ensemble, ne supporte pas le passé, beaucoup d'entre nous détestent également le présent, et nous n'avons qu'une seule direction, l'avenir, qui nous éloigne de plus en plus du concept de patrie, de foyer »<sup>55</sup>. Or, cette patrie et ce foyer se dessinent progressivement dans l'œuvre de Godard qui renonce à cette direction de l'avenir<sup>56</sup>. La reconquête de l'enfance, d'une mémoire qui creuse l'intime, désigne la figure nostalgique de l'impuissance du cinéma que les *Histoire(s)* prophétisent. Alors même que *Film socialisme* se veut réconciliation d'un certain cinéma et de son pouvoir - ou peut-être son contre-pouvoir - en rejoignant le terrain de la lutte politique, son auteur renonce au présent de l'action et fait de cette impuissance une forme d'impouvoir de l'efficacité politique de l'art. Ainsi, la famille Martin, identifiée comme une famille de la Résistance dans la suite de *Film socialisme*, autorise un espace cinématographique qui redit le passé, dans un mouvement de rétroaction, où le film retrouve la facture d'un cinéma d'autrefois, celui que le cinéaste réalisait lorsqu'il entra en lutte contre et avec la télévision, tout en rejetant dans cette évocation la possibilité d'une action politique dans l'ordre de l'actuel. L'art, puissance de pensée et d'imagination, ne peut lutter politiquement contre la culture et les dispositifs de subjectivation octroyant le contrôle de l'imaginaire. Dans toute son œuvre, le cinéaste observe le passé, réfléchit à la survie d'un art qui réside dans sa faculté à produire une image originelle, autonome, mais toujours en attente d'une rencontre avec les autres images, que l'on veut posséder, fixer, au risque de perdre la vue, dans un « regard d'amour anéantissant »<sup>57</sup>, mouvement orphique du cinéma godardien selon Jacques Aumont, qui est aussi regard sur un passé intime en dissonance avec le souci commun qui pourrait animer les derniers moments de *Film Socialisme*. Le regard d'Ulysse contemplant la Méditerranée lorsqu'il revoit

<sup>53</sup> Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIEVILLE, *Four Short Films*, op. cit., p. 36.

<sup>54</sup> Jean-Luc GODARD, « « Le cinéma est fait pour penser l'impensable », dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, op. cit., p. 294.

<sup>55</sup> Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIEVILLE, *Four Short Films*, op. cit., p. 34.

<sup>56</sup> Godard choisit de tourner les scènes de guerre de *For Ever Mozart*, à Anthy, dans la maison de sa famille maternelle, les Monod, qui symbolise, dans sa réduction, la Yougoslavie, et permet au cinéaste de renouer avec la matrice mémorielle.

<sup>57</sup> Jacques AUMONT, *Annésies, Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999, p. 43.

sa patrie dans le dénouement du *Mépris*, plan repris dans les *Histoire(s) du cinéma*, s'invite dans la conclusion de *Film Socialisme* qui évoque la figure du héros grec et son retour à Ithaque où « le seul à le reconnaître sous le déguisement fut un chien ». Cette figure solitaire, confrontée au risque de ne pas être re-connue, symbolise alors l'art en puissance confronté à son impouvoir politique de transformation du monde dans sa réalité matérielle.

Le cinéma de Godard s'édifie résolument comme une pensée de *la puissance et de l'impuissance de l'art* dans sa faculté à dire et à révéler le monde, en exaltant sur l'écran la puissance émancipatrice qu'il appelle de ses vœux. Cet impouvoir politique d'un art dont la puissance se heurte à une époque assujettie au règne de la valeur marchande nourrit une réflexion constante sur l'économie qui exhausse le spectaculaire aux dépens de l'art, instrumentalisant les outils de la création pour satisfaire un sujet postmoderne dont la force de contestation est éteinte. Le cinéma met alors en scène dans le temps présent son impouvoir, sa *faillite politique*, comme celle des arts qui l'ont précédé. Godard se nourrit de cette mélancolie dans la déploration paradoxale de la disparition du cinéma, comme si la mort de ce dernier était la seule issue à l'inversion des valeurs opérée par la civilisation contemporaine. La parole du cinéaste, mettant en scène sa propre solitude, dans et hors des institutions et des médias, semble s'adresser un spectateur désormais disparu. À défaut de trouver la clé d'une renaissance d'un art en quête d'expiation, le dispositif filmique de Godard reflète le caractère aporétique d'un cinéma qui exprime sa puissance sous le signe d'un effacement. L'image rêvée du cinéma se saisit alors dans l'inquiétude de son absence.