



**HAL**  
open science

# Sarajevo, entre traces matérielles, mémoire collective et construction d'un regard singulier : trois films-documents de Jean-Luc Godard

Sophie Raimond

► **To cite this version:**

Sophie Raimond. Sarajevo, entre traces matérielles, mémoire collective et construction d'un regard singulier : trois films-documents de Jean-Luc Godard. Ioan Dragan; Nicolas Pélissier; Linda Idjéraoui-Ravez; Jean-François Tétu; Polianat Stefanescu. Traces, mémoire et communication, Éditions de l'Université de Bucarest, pp.97-107, 2013. halshs-03541589

**HAL Id: halshs-03541589**

**<https://shs.hal.science/halshs-03541589>**

Submitted on 24 Jan 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, « Sarajevo, entre traces matérielles, mémoire collective et construction d'un regard singulier : trois films-documents de Jean-Luc Godard », in DRAGAN Ioan, PÉLISSIER Nicolas, IDJÉRAOUI-RAVEZ Linda, TÉTU Jean-François et STEFANESCU Poliana (dir.), *Traces, mémoire et communication*, Éditions de l'Université de Bucarest, 2013, p. 97-107.

## **Raimond Sophie**

Université Nice-Sophia Antipolis

Laboratoire I3M (Information, Milieux, Médias, Médiations)

### **Titre**

Sarajevo, entre traces matérielles, mémoire collective et construction d'un regard singulier : trois films-documents de Jean-Luc Godard

### **Title**

Sarajevo, through material traces, collective memory and the construction of an original vision : three documents-films by Jean-Luc Godard

### **Résumé**

Dans le dernier volet de son cinéma, celui des vingt dernières années, Jean-Luc Godard explore la fonction critique et mémorielle du cinéma, ainsi que sa nécessité ontologique de saisie du réel. Notre article étudie cette problématique à partir de trois films, le court-métrage, *Je vous salue Sarajevo*, et les deux longs-métrages, *For Ever Mozart* et *Notre Musique*, qui participent de la confrontation de la fiction au documentaire et révèlent un enchâssement complexe de traces qui interroge le passé et le devenir de Sarajevo, ville symbolique, selon le cinéaste, du double péril menaçant l'Europe et la culture. Inscrite par Godard dans une dimension politique et éthique, l'expérience esthétique qu'il propose - à la fois médiatisation et interprétation des traces de l'homme, qu'elles soient matérielles, textuelles, mnésiques, documentaires, traces de traces - vise, au travers d'un regard singulier, à construire une mémoire collective et à lutter contre l'amnésie. Cependant, au cœur du questionnement sur le pouvoir signifiant des traces que ces trois films soulèvent, émerge l'idée d'un possible échec de leur réception débouchant sur un dialogue solitaire entre mémoire intime du cinéaste et archéologie du temps présent.

### **Summary**

On the last part of his cinematographic work, these twenty latest years, Jean-Luc Godard explored the criticism and memory function of cinema as well as its ontological necessity to capture reality. Our paper examines this central issue on the basis of three films, the short film, *Je vous salue Sarajevo*, and the two feature films, *For Ever Mozart* and *Notre Musique*, which take part into the opposition between fiction and documentary and reveal the complex arrangement of traces interrogating the past and the future of Sarajevo. This city, according to the film-maker, symbolizes the dangers threatening Europe and the culture. Included by Godard into a political and ethical dimension, the esthetical experience which he suggests - both mediatisation and interpretation of human traces, be they material, textual, mnesic, documentary, traces of traces - is aiming at elaborating the collective memory and struggle against amnesia, through an original vision. However, in the very heart of the relentless

question about the meaningful power of traces given by these three films, is arising the risk of a failed reception and consequently a solitary dialogue between the intimate memory of the film-maker and the archaeology of the present time.

### **Mots clés**

Histoire - Traces - Mémoire – Documentaire – Jean-Luc Godard – Sarajevo – Information – Communication

### **Key-words**

History – Traces – Memory – Documentary – Jean-Luc Godard – Sarajevo – Information – Communication

### **Texte**

« Lorsque tout est passé, rien n'est plus comme avant. La violence laisse des traces profondes ; l'outrage de l'anéantissement est indélébile » (Godard, 2004 F\*) : dans les premières séquences du deuxième Royaume de *Notre musique* (Godard, 2003 F), le personnage incarné par Jean-Christophe Bouvet reprend certaines phrases du chapitre consacré à la torture de *Par-delà le crime et le châtement* de Jean Améry. Dans un taxi, Godard disparaît du plan et cède sa place au comédien, les images de Sarajevo défilant en contrechamp. La voix continue d'évoquer la ville en reconstruction, résolution provisoire d'un conflit sans vaincus, ni vainqueurs, symbolisant la confiance éteinte dans le monde : « Avoir vu son prochain se retourner contre soi, engendre un sentiment d'horreur, à tout jamais incrusté dans la peau » (Godard, 2003 F). Cette séquence témoigne du rôle du cinéma selon Jean-Luc Godard : représenter les traces de l'anéantissement et de la violence qui marquent l'histoire du XXe siècle et dont la naissance du XXIe siècle poursuit la cadence.

### **L'Histoire inactuelle**

Depuis la césure esthétique et éthique des *Histoire(s) du cinéma* (Godard, 1998 F), le cinéma de Godard se place sous le signe de la nécessité d'une captation des traces du passé, pour refonder une mémoire collective et inscrire sa signification au sein de la communication saturée du monde contemporain par le biais d'une musique qui « nous parle et parle de nous comme la presse et la télévision ne savent plus le faire avec ferveur et honnêteté » (Godard, 2006 : 410). Le cinéma selon Godard aurait donc comme mission suprême d'investir le champ de l'information, de « faire de sa caméra l'outil qui, dans sa main, inscrit du sens et de l'événement dans le champ de la communauté » (Mondzain, 1998 : 94). A la croisée des mémoires, Sarajevo symbolise la destruction répétée, expose ses traces et ses blessures, devient le lieu emblématique de l'engagement du geste filmique et autorise un regard cinématographique dont la portée déborde sa géographie et sa temporalité. Godard s'émancipe alors du seul regard projeté en arrière, celui de « l'Ange de l'Histoire » de Walter Benjamin (Benjamin, 1940 : 438), sous l'ombre duquel se composent les *Histoire(s)* (Godard, 1998 F), avec le souci d'accompagner à pas lents l'Histoire qui se révèle dans l'actualité, tout

en préservant la nécessaire résonance du passé dans la trace présente. La trace est alors celle du plan cinématographique, reproduisant ce qui est déjà tracé, cédée à son tour pour une nouvelle reprise. Toute image créée entre dans ce processus qu'évoque Benjamin dans sa lecture de Baudelaire ; elle est « marquée au coin par la fatalité d'être un jour l'antiquité » (Benjamin, 1939 : 393). Se nourrissant de l'actuel, entre regard aspiré par les origines et désir d'interprétation et de reconstruction, Godard tente de déplacer sa posture de cinéaste vers celle de *reporteur* du monde, tendant un miroir constant au présent, au passé, au devenir, mais aussi au lointain, révélant les traces, les récits, les témoignages et l'inquiétante répétition de l'histoire.

### **Fiction et documentaire : une tension dynamique**

Le très court métrage, *Je vous salue Sarajevo* (Godard, 1993b F), et les deux longs métrages, *For Ever Mozart* (Godard, 1996 F) et *Notre Musique* (Godard, 2003 F), suivent cette mélodie d'un cinéma dont la visée documentaire prend le pas sur la fiction. *Je vous salue Sarajevo* (Godard, 1993 F), se présente comme une séquence annexe des *Histoire(s)* (Godard, 1998f) : une photographie de guerre est passée au crible du montage godardien. *For Ever Mozart* (Godard, 1996 F) comprend deux histoires. 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. Encadrant cette équipée funèbre, Vitalis, l'Oncle Vicky, prépare un film, « Le Boléro fatal », dont on lui commande la réalisation. *Notre Musique* (Godard, 2003 F), suit le découpage de la *Divine Comédie* : l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis, en sont les trois Royaumes, signalés par des intertitres. La partie centrale mêle personnages de fiction et personnalités invitées à la troisième édition des Journées Européennes du Livre à Sarajevo, rencontre à laquelle Godard participe et qu'il orchestre avec la complicité de Francis Bueb, directeur du Centre André Malraux, et d'Elias Sanbar. Deux figures fictives, comme deux visages pour un seul personnage, traversent le film : Judith Lerner, préparant un reportage, espoir d'un dialogue possible, pour le journal israélien Ha'aretz et Olga, française, juive d'origine russe, terminant son film de fin d'études.

Ces films composent un triptyque où la distinction entre films de fiction et essais-vidéos godardiens s'estompe. Le cinéaste semble rejoindre « l'idée post-adornienne qu'il y a des choses qui relèvent du témoignage et non de la fiction » (Rancière, 2003 : 112) et réalise des films incréés, carnets de bord d'une enquête pour un film à venir, qui affrontent le terrain de l'information. Ainsi, lorsque Pierre Bergounioux, incarnant son propre rôle, s'entretient avec l'ambassadeur de France, ce dernier cache de sa main les journaux étalés sur une table ovale, pour écouter l'écrivain avouer la paradoxale cécité des poètes, seuls à même de pouvoir relater les actions des hommes. Après avoir dénoncé la haute trahison du « cinéma de fiction [qui] n'a pas récupéré son frère le documentaire », de « Abel [qui] n'a pas récupéré Caïn ou inversement » (Godard, 1994 : 299), Godard tente de renouer le lien gémellaire de la fiction et du document. Dans ses croquis préparatoires, le cinéaste plaide, vainement, pour une projection en 1/37 de *Notre musique* (Godard, 2003 F). S'appuyant sur différents découpages d'un même plan, il démontre comment une « personne » deviendrait « personnage » ou

comment la « preuve des bombardements serbes » serait « exterminée » (Godard, 2004a : 78), si l'on renonçait à ce format.

### ***Sur et sous l'information***

La place du document est au centre des trois films, comme recherche d'une authenticité première, loin de la standardisation médiatique. *Je vous salue Sarajevo* (Godard, 1993b F) se construit autour d'une photographie de guerre de Luc Delahaye, prise le 20 juillet 1992, à Sarajevo. Un autre cliché du photographe, montrant une jeune femme baignée de sang, Biljana Vrohac, étendue à terre, avec, comme point de fuite, un témoin immobile, pendant du photographe, est déjà inséré dans *Histoire(s) du cinéma* (Godard, 1998 F). Il circule dans *For Ever Mozart* (Godard, 1996 F) et introduit *Notre Musique* (Godard, 2003 F). Considérant ce document comme volé par l'information, Godard demande l'accord de Biljana pour le reprendre, instaurant ainsi une éthique du « droit de reprise » (Ferrari, 2006) de l'image, le sujet photographié devenant seul propriétaire, sinon auteur, de la trace documentaire. Selon ce même ordre moral, *Je vous salue Sarajevo* (Godard, 1993b F) questionne le cliché, une image unique : l'agrandissement et le fractionnement déréalisent un décor qui se méconnaît avant d'être reconnu. La voix de Godard oppose l'art et la culture, l'exception et la règle, « Flaubert, Dostoïevski, Gershwin, Mozart, Vermeer, Antonioni, Vigo » et « cigarette, ordinateur, tee-shirt, télévision, tourisme, guerre » (Godard, 1993b F). L'exception que la règle tue, est aussi l'art de vivre, nous dit Godard en psalmodiant les noms des villes meurtries, « Srebrenica, Mostar, Sarajevo » (Godard, 1993b F), qui viennent comme nommer les trois femmes au sol, menacées par les armes des soldats serbes. Progressivement, le plan d'ensemble met au jour l'obscénité de la terreur exhibée. Une seconde image : une femme penchée sur une gamelle, plan d'une fiction des premiers temps du cinématographe, dont la fermeture en iris laisse entrevoir le symbole de l'humiliation ou du rejet du spectateur, complice, par son regard, d'une Europe coupable. Fiction et document s'affrontent pour créer une troisième image mentale dont la signification reste en suspens.

La photographie continue de hanter les deux autres films, avec des apprentis reporters, tortionnaires serbes, ou encore Judith photographiant les ruines de Sarajevo. Dans *For Ever Mozart* (Godard, 1996 F), un homme interroge au pied d'un arbre une femme serbe, qui poursuit son reportage en photographiant l'exécution qui se déroule hors-champ. Les questions portent sur des photographies de guerre devenues portraits de famille. La jeune femme acquiesce simplement au questionnaire et nomme ses deux sœurs. Nulle justification d'une victime devenue bourreau, mais introduction, là encore, de documents, que Godard détourne de leur statut d'information médiatique pour leur offrir une autre dimension dans la fiction. Un char qui longe une route fait le raccord avec la photographie de Biljana, premier plan de *Notre Musique* (Godard, 2003 F), soumise à un tremblement vital. Après le générique sur fond noir, s'ouvre le premier Royaume, l'Enfer. Godard, dans une séquence d'une dizaine de minutes, reprend le montage instauré par les *Histoire(s)* (Godard, 1998 F), mais le trop-plein de la violence interdit toute lecture et toute visibilité, « en multipliant les surimpressions », et « [en rendant] l'image magmatique » (Curot, 2003 : 62). Extraits de films de fiction, d'archives documentaires, de photographies, évoquant les guerres et ses charniers,

sont placés sous un même régime, par une saturation égale des couleurs ou des contrastes en noir et blanc, comme par la voix *off* qui cite successivement Montesquieu, Lewis Carroll et l'Évangile selon Matthieu. La reproduction de la trace, qu'elle soit signée par le réel, comme dans le document, ou représentée par la fiction et le tracé textuel, réintroduit le passé dans le présent, sous la forme de « puzzles » (Godard, 2004b : 126), compositions de fragments épars d'une histoire qui laisse transparaître son absence de raison et sa pluralité de sens. Par ailleurs, le traitement défictionnalisé de la guerre dans *For Ever Mozart* (Godard, 1996 F), mais aussi décontextualisé, aucun plan n'étant tourné en ex-Yougoslavie, souligne l'absurdité de la violence par une économie d'effets, « avec un bruit de mitraillettes qui crève la bande-son ou avec quelque chose qui figure la lourdeur de l'acier » (Godard, 1996 b : p.383) et offre l'exact envers de la représentation spectaculaire de la guerre dont le cinéma hollywoodien aurait envahi l'expression médiatique elle-même. Les images de films d'archives de Sarajevo pendant son siège, insérées sans modification au centre de *Notre musique* (Godard, 2003 F), fraternisant avec les images de la ville filmée lors du tournage en 2003, l'emportent alors sur tout discours et permettent d'évoluer dans le Purgatoire.

### **La communication : entre archéologie et herméneutique**

La volonté historique du cinéma de Godard, où la trace relève aussi bien de la conservation textuelle que de l'empreinte mnésique, questionne les notions du souvenir, de la mémoire et de l'imagination. La quête du document devient inquiétude archéologique et recherche des traces laissées par l'homme. Dans *Notre musique* (Godard, 2003 F), deux désirs sont exprimés : Juan Goytisolo veut visiter la Bibliothèque de Sarajevo, Judith veut photographier le Pont de Mostar. L'écrivain espagnol découvre dans les méandres et les ruines de la Bibliothèque en chantier, les « forêts de symboles » du poème de Baudelaire récité à haute voix par la femme qui l'accompagne. Un homme installé à une table collecte les livres rapportés par les uns et les autres, annote et conserve. Dans sa déambulation, Juan Goytisolo observe ces « vivants piliers », citant en réponse son propre texte, *La Forêt de l'écriture*, dans sa langue originelle. L'accompagnatrice demande au traducteur de l'écrivain espagnol de se taire et regarde de profil une inscription. La voix est comme arrêtée par la pesanteur du passé et le vertige discursif, au profit d'une trace inscrite dans la pierre, danger qui guette le cinéma même de Godard et sa construction citationnelle.

Ainsi, dans un plan sensiblement identique à celui qui nous présentait l'écrivain espagnol assis au milieu des vestiges de la Bibliothèque, nous découvrons Judith, de profil, installée sur les blocs pierreux du pont de Mostar, écoutant l'architecte Gilles Pecqueux lui expliquer la lente reconstruction qui repose sur le même travail de conservation et d'inventaire que celui de la Bibliothèque : il s'agit de faire « un visage avec des pierres », explique-t-il à la lectrice de Levinas, « [de] restaurer le passé et [de] rendre possible le futur » (Godard, 2003 F). « C'est un peu comme si on retrouvait l'origine du langage, rappelle-t-il, vous savez qu'avant qu'il ne se forme à Sumer, pour parler du passé on employait le mot après, et pour l'avenir, le mot avant » (Godard, 2003 F). Sous peine de se laisser entraîner dans des sociétés sans vie, l'homme doit ainsi avoir cette capacité de réinventer l'avenir, conserver et rebâtir, pour que le passé ne devienne pas « le fossoyeur du présent » (Nietzsche, 1874 : 221) que l'histoire ne

devienne pas « ce qui nous sépare de nous-mêmes » (Deleuze 1986 : 130), mais permette de nous inscrire dans une actualité intempestive. La mémoire collective doit s'élaborer et jouer le jeu de cette restauration du passé, sous la forme d'une renaissance, en suivant l'inversion première du langage.

C'est ainsi que, dans trois séquences de *Notre musique* (Godard, 2003 F), Godard nous propose une apparition, une résurrection, qui interroge la trace absente et sa nécessaire recreation. Dans la Bibliothèque, deux Indiens Sioux, silhouettes progressant dans le plan, poursuivent une discussion, à visage découvert, avec le bibliothécaire archiviste, qui reste sourd aux vers du poème, le *Discours de l'homme rouge*, de Mahmoud Darwich qu'ils récitent en anglais, explorant le parallèle entre le sort des Indiens d'Amérique et celui des Palestiniens. Or, lors de son entretien avec Judith, le poète palestinien confie « vouloir parler au nom de l'absent, du poète de Troie » (Godard, 2003 F), offrir une trace aux vaincus, pour qu'ils portent une légende qui les constituerait en peuple. Comme l'écrit Gilles Deleuze, « prendre les gens en flagrant délit de légender, c'est saisir le mouvement de constitution d'un peuple » (Deleuze, 1985 : 171). Dans cette autre séquence de *Notre musique* (Godard, 2003 F), la jeune femme amérindienne, réapparaît, filmée dans un plan serré qui suit progressivement la cadence de ses pieds descendant un escalier, vision d'une autre *musique* qui n'est plus entendue. Godard donne à voir l'absence de la trace, sinon sous la seule forme dégradée d'une trace fictionnelle, écrite par le cinéma des vainqueurs. Ainsi, revenue seule, Judith découvre, dans un contrechamp répondant à son regard, avec en arrière-plan le pont de Mostar, trois Indiens, comme issus d'un western hollywoodien, offrant comme seul cliché, une chimère. Nouveau témoin d'une mémoire oubliée, privée de traces et de signes, Judith est alors confrontée à cette rencontre du visage de l'autre, continuité de sa lecture d'*Entre nous* de Levinas.

### **Signes incommunicables ?**

Le regard singulier de l'intercesseur est aussi celui de Jean-Luc Godard, lors de sa conférence sur le texte et l'image, leçon sur la lecture des *signes parmi nous*, dans *Notre musique* (Godard, 2003 F). Accueillis de biais dans cette conférence, spectateurs des auditeurs de Godard, nous sommes invités à la prudence. Godard expose sa théorie du champ et du contrechamp, avers et revers d'une même scène : à la faveur de deux plans de Howard Hawks, Godard développe son propos sur Israël et la Palestine avec deux photographies de reportage qui instaurent deux mouvements contradictoires, mais avec une même visée, la mer. Le montage qui joue de la symétrie, distingue la fiction du documentaire et oppose la couleur au noir et blanc, est choisi par Godard dans la première partie du film, l'Enfer, lorsque nous voyons le camp d'une bataille affronter celui d'une autre, dans un brouillage géographique, générique et temporel. Ce passage, souvent retenu pour sa dimension polémique, est encadré par toute une discussion, s'inscrivant au-delà de la « vérité aux deux visages » (Godard, 2003 F) qui scande le film. En effet, la leçon de Godard vise non seulement à restaurer une démocratie des images fictionnelles et documentaires, mais évoque aussi notre capacité à imaginer, à partir d'un signe du réel, son pouvoir évocateur. Godard interroge la variation dans la similitude, celle de l'exode des Kosovars et de la fuite en Egypte, élevant l'art mineur

du reportage à l'art majeur de l'icône religieuse, l'histoire actuelle au récit des origines. Le travelling qui balaie les spectateurs laisse entrevoir Olga, personnage évoqué au début du film, seule à se laisser dicter une conduite par la voix de Godard. « Chercher à voir quelque chose, proclame Godard. Chercher à se représenter quelque chose. Dans le premier cas, on dit regarder là et, dans le second, fermer les yeux » (Godard, 2003 F). Olga ferme les yeux, avant de les ouvrir un instant, dans un plan qui l'illumine, sans qu'aucune source de lumière ne puisse expliquer cet éclairage dans le champ, sinon l'artifice du cinéma. Plus tard, dans la même séquence, tenant en main les intertitres d'un film, elle laisse défiler les quatre panneaux : « Et la délivrance? / Et la victoire ? / Ce sera mon martyre / Je serai ce soir au Paradis » (Godard, 2004 F). Le récit de son suicide à venir et de sa culpabilité s'écrit comme en écho aux vers de *Phèdre* que Godard cite aux étudiants, en parallèle d'une réflexion du cinéaste sur l'image juste, celle que le défilé des images de l'ouverture du film peinait à capter.

Aucun des étudiants ne peut reconnaître le référent d'une photographie : « Stalingrad ? Varsovie ? Beyrouth ? Sarajevo ? Hiroshima ». « Richmond, 1865 » (Godard, 2003 F), répond Godard, qui conte alors le récit de Bernadette Soubirous : seule la reproduction d'un pan du mur de l'Eglise de Combray permet la reconnaissance de l'apparition de la Vierge. Godard au travail s'expose : choisir le plan, « aller à la lumière et la diriger sur notre nuit » (Godard, 2003 F), nous dit-il, c'est trouver le jaillissement d'une trace qui résonne, l'« image authentique du passé [qui] n'apparaît que dans un éclair » (Benjamin, 1940 : 435). Godard raconte alors l'histoire de Niels Bohr et Werner Heisenberg visitant le château d'Elseneur. Le champ, le documentaire, c'est aussi le réel, son principe d'incertitude. Mais si ce château devient le château d'Hamlet, alors le contrechamp nous offre la certitude et l'imaginaire. Cette leçon de la puissance sémiologique qu'instaure l'interprétant culturel échappe aux auditeurs. Malgré un court silence imposé par le montage seul de Godard, l'auditoire s'égaré, rit et brouille sa voix. Le château d'Hamlet n'est plus regardé. Cette leçon inaudible, pourtant déjà énoncée dans *Les enfants jouent à la Russie* (Godard, 1993a F), comme ressassée par un cinéaste confronté à son impuissance, atteste de la mort de l'art évoquée dans *Je vous salue Sarajevo* (Godard, 1993b F) et de la fin d'un cinéma dont Godard rappelle constamment le caractère moribond. Posant un même constat, l'avant-dernière séquence de *For Ever Mozart* (Godard, 1996 F) se déroule dans une petite salle de cinéma de quartier ; le public s'agite et renonce à voir « Le Boléro fatal » où il n'y aurait que des charniers et nulle scène aguichante. L'affiche sera modifiée et le film remplacé, confirmant l'incommunication d'une Europe sous l'emprise d'une culture altérée, dont l'art, et donc la vie, a été soustrait.

### **La femme-trace et l'homme-livre**

*Je vous salue Sarajevo* (Godard, 1993b F) ouvre ce triptyque sur les Balkans : la voix de Godard énonce la mort de la littérature, de la musique, du cinéma, de la peinture et de la vie, rappelant leur mutuelle équivalence. *For Ever Mozart* (Godard, 1996 F) complexifie cette problématique à travers un processus citationnel qui, par son excès, enlève toute valeur illocutoire aux dialogues résonnant comme des phrases en suspens. Cette pratique de la citation n'est pas neuve chez Godard, elle signe même son cinéma. Mais la lecture ainsi



reprise, réappropriée dans un contexte où la classe détentrice de la culture et de la pureté de la langue semble faire la leçon aux dominés, interroge son propre pouvoir, sa pertinence et sa nature (Beugnet et Schmid, 2003). Un écrivain composant dans le bureau du secrétaire d'état à la Défense dicte avec présomption son roman, qui n'est autre que la reprise des traces des *Enfants humiliés* de Bernanos, dans un univers alliant pouvoir et indifférence, en contradiction avec ce texte cité, repris à plusieurs reprises, dans *For Ever Mozart* (Godard, 1996 F), qui place l'espérance d'une rédemption entre les mains des « Pauvres », selon la formule de Bernanos.

Camille, quant à elle, imprégnée de la Camille de Musset, présentée comme la petite-fille d'Albert Camus, dont l'oncle, Vitalis, se rend à Madrid pour retrouver le texte de Manuel Azaña sur Don Quichotte, perd toute capacité à distinguer le réel de la fiction, à l'image du personnage de Cervantès et de sa fureur tapie dans le désir anachronique de transposer l'univers des romans de chevalerie dans un monde dont le sens n'est plus. Spectatrice du viol de Djamila, dont l'image reste hors-champ et dont seul le cri nous parvient, elle offre un regard impassible et murmure « Pauvre Rosette ». Les adieux de Camille à Jérôme poursuivent cette confusion : « Adieu Perdican » (Godard, 1996 F). Les deux jeunes gens, au seuil de leur exécution, reprennent les mots de Maurice Blanchot évoquant sa rencontre avec Levinas : « La philosophie serait notre compagne à jamais, de jour, de nuit » (Godard, 1996 F). Quelques plans auparavant, Camille et Jérôme s'entretiennent de Michelet et des nuits du Comité du Salut public, avec leur tortionnaire, dont Camille souligne la ressemblance avec Danton. Lorsque Jérôme corrige celui qui est nommé Monsieur Humbaba récitant Michelet, lui rappelant que Danton n'était pas membre du Comité mais ministre de la Justice, le visage de l'interlocuteur se fige puis disparaît, le récit historique s'imposant au montage de la fiction. Apparaît alors le héros de l'épopée sumérienne, Gilgamesh, inflexible devant la torture subie par Camille et Jérôme - « qu'est-ce qu'on prend dans le derrière, Jérôme » (Godard, 1996 F) dit-elle lui tenant la main, seule phrase dont la crudité répond à la violence éclipsée par la caméra et s'accorde au registre de la barbarie. Le livre, l'art, le cinéma et la culture, sont confrontés, dans une certaine mesure, à leur impouvoir, dès qu'ils sont figés dans une simple répétition et récitation. Conscient de cette impuissance, l'Oncle Vicky, abandonnant Camille et Jérôme avant Sarajevo, évoquait le *Faust* de Pessoa dont le dernier acte serait consacré à la défaite de l'intelligence. Lui-même dans la dernière scène du film ne rejoint pas le public polissé, presque hypnotisé, d'une composition de Mozart, mais reste à l'écart, guidant de sa main la partition, dans une solitude nécessaire et imposée.

La voix de Djamila, contrepoint de celle de Camille, porte en elle la trace de la violence subie en Algérie. Son témoignage efface alors tous les autres textes. En arabe parlé, elle raconte sa propre mort à un Algérien vivant à Prague. Reprenant son récit, à la demande de Jérôme, elle précise l'indicible de la violence : « Ce n'est pas comme dans les livres : il y a toujours de très belles phrases. Mais ça ne se passe pas comme ça » (Godard, 1996 F). Ce « moi » qui meurt dans son récit, est étouffé par le bruit du train qui les mène à Trieste – un « moi » inaudible mais énoncé. Par films interposés, Djamila, la *femme-trace*, répond aux propos de Bergounioux, l'*homme-livre* sur la prétendue incapacité à dire son propre récit de l'être dans l'action. Cette séquence de *For Ever Mozart* (Godard, 1996 F) prépare aussi le troisième

tableau de *Notre musique* (Godard, 2003 F), *Le Paradis*, qui prolonge le questionnement sur la mort de la culture, la pauvreté de la pensée et la nécessaire poésie des vaincus, autour du personnage d'Olga. Dans la séquence qui énonce la fin du film, Olga est alors au centre d'un objectif dont la mise au point reste floue tant qu'elle n'a pas atteint, suivant la ligne de fuite du plan, la caméra, offrant alors avec hésitation son regard au spectateur. Les lèvres bougent mais l'on n'entend pas. Dans ce parcours, sa voix est hors-champ, commentant la trace de sa silhouette lointaine mais présente : « C'est comme une image qui viendrait de loin, ils sont deux, côte à côte » (Godard, 2003 F). S'agit-il de Jérôme et Camille, sortis de terre, puis ressuscités par le cinéma pour incarner les figurants du « Boléro fatal » (Godard, 1996 F) ? Celle qui décide de tuer la terreur renvoie à la caméra, mais de dos : « J'en ai rien à foutre » (Godard, 2003 F), dernier hommage à la provocation d'*A bout de souffle* (Godard, 1959 F). Alors qu'Olga s'éloigne de nouveau, sa voix s'inspire d'un texte d'Antonia Birnbaum : « L'état de notre pauvreté aujourd'hui se précise. Le paysage est jonché de fils de fer, le ciel rougi d'explosions. Puisque cette ruine n'a pas épargné la notion même de culture, il faut avoir le courage de la congédier » (Godard, 2003 F). Se plaçant du côté des vaincus, nous saurons qu'Olga a choisi son martyr : dans une salle de cinéma de Tel-Aviv, elle invite à rester, dans son opération suicidaire, ceux qui sont prêts à mourir pour la paix. Tout le monde quitte la salle et les soldats israéliens lui tirent dessus, avant de découvrir que la sacoche menaçante était remplie de livres, armes devenues impuissantes.

### *In memoriam*

Sarajevo devient ainsi une ville de mémoire dont la neutralité retrouvée pendant le tournage de *Notre musique* (Godard, 2003 F) autorise un dialogue éphémère mais possible. Pour filmer Sarajevo, la mémoire intime s'impose au projet de Godard. Le cinéaste choisit de tourner les scènes de guerre de *For Ever Mozart* (Godard, 1996 F) dans la maison de sa famille maternelle, les Monod, dont Godard a été chassé pour le vol d'un livre, devenant ainsi, à son tour, barbare exilé. La propriété se situe à Anthy, lieu qu'il peut observer depuis Rolle, de l'autre côté du lac, par temps clair, clarté lumineuse qui baigne le regard d'Olga en conclusion de *Notre musique* (Godard, 2003 F). Revenir à Anthy, sur les lieux de cette mise au ban, dans un temps où la splendeur passée a cédé la place à une maison « vandalisée et squattée » (Godard, 1996a : 375), c'est renouer avec la matrice mémorielle qui permet de figurer le monde. La maison familiale symbolise, dans sa réduction, la Yougoslavie, et permet alors d'élaborer une histoire de famille (Bergala, 1996). La relation que Godard noue avec la comédienne Béragère Allaux, qui tient le rôle de l'actrice du « Boléro fatal » dans *Notre musique* (Godard, 2003 F), est alors puissante de signification : « Elle me rappelait une cousine que j'avais eue autrefois, confie Godard. L'imaginaire s'est mêlé à tout ça. [...]. C'était un désir de famille, de famille réelle, puisque j'avais quitté la mienne » (Godard, 1997 : p.22). Ce parcours d'exilé qu'il s'octroie semble habiliter Godard à peindre la fin d'un monde, son ensevelissement, à travers un récit qui offre un détour, discret, par l'enfance. Parmi les traces de l'histoire, se trouvent les signes de l'origine : Jérôme et Camille observent un encadrement de fenêtre et découvrent une superposition de traces, celles de la mesure sous la toise des tailles successives des enfants ayant occupé cette maison. « Odile » souffle Jérôme (Godard, 2003 F). Odile est le prénom de la mère de Godard. Pour porter la mémoire

collective, il s'agit de commencer par la mémoire première d'une enfance dont les lieux dévastés évoquent la profanation même du monde, au risque de substituer au sujet du film, Sarajevo, un autre récit, peinture de soi-même, et de placer, une nouvelle fois, le spectateur, par le jeu des analogies du cinéaste, en situation de *mauvais* spectateur.

Les traces mémorielles, les traces matérielles, les récits intimes reviennent alors au cinéma qui propose de les communiquer, contre ou sous les autres régimes de communication qui ont dévoyé l'œuvre d'art, comme le souligne Marie-José Mondzain au sujet des *Histoire(s)* (Godard, 1998 F), « manifeste qui présente le geste cinématographique comme un art manuel au service d'un faire mouvoir, mouvoir la pensée dans un rapport énigmatique avec l'invisible rampant impérieusement avec toutes les industries du faire voir et du tout montrer, servantes fort communicantes de toutes les occultations » (Mondzain, 1998 : 97). L'enjeu réside dans la poursuite sur le long terme de l'expérience éprouvante de l'information et de la communication. « N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets des champs de bataille ? » (Benjamin, 1933 : 365). Au cinéaste de dire cette expérience incommunicable. Nous pouvons alors interroger, comme Alain Bergala, le « spectateur imaginaire » (Bergala A., 2003 : 95) que s'est construit Godard dans une esthétique de la réception qui s'élabore aussi comme détournement permanent d'une communication pourtant nécessaire. Silencieux alors qu'un étudiant l'interrogeait sur le pouvoir salvateur des petites caméras numériques, Godard reçoit, à la fin de *Notre musique* (Godard, 2003 F) le DVD d'Olga : dans un jeu de miroir, provoqué par l'ouverture du boîtier, semble apparaître le visage fugitif d'Ana Karina dont la seule évocation a le pouvoir, à cet instant, de relier intimement mémoire singulière et mémoire collective.

### **Références filmographiques**

- Godard J.-L., 1959, *A bout de souffle*, France, 1'50, 35 mm, n/b.  
Godard J.-L., 1993a, *Les enfants jouent à la Russie*, Italie/Russie/France, 58', vidéo, couleur.  
Godard J.-L., 1993b, *Je vous salue Sarajevo*, France, 2', vidéo, couleur.  
Godard J.-L., 1996, *For Ever Mozart*, France, 80', 35 mm, couleur.  
Godard J.-L., 1998, *Histoire(s) du cinéma*, France, 264', vidéo, couleur (le premier chapitre des *Histoire(s) du cinéma* est produit en 1988).  
Godard J.-L., 2003, *Notre musique*, France, 80', 35 mm, couleur.

### **Références bibliographiques**

- Benjamin W., 1933, « Expérience et pauvreté », trad. de l'allemand par P. Rusch, *Œuvres 2*, Paris, Gallimard, 2000, pp.364-372.  
Benjamin W., 1939, « Paris, capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle (exposé) », *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, pp.374-400.  
Benjamin W., 1940, « Sur le concept d'histoire », *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, pp.423-443.

- Bergala A., 1996, « Le conte des sept maisons ou La maison de cristal (*For Ever Mozart*) », pp.64-73, in : Bergala A., *Nul mieux que Godard*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1999.
- Bergala A., 2003, « La figure de l'ange, entretien avec Alain Bergala », pp.82-98, in : Prédal R., dir., *Où en est le God-Art ?*, *CinémAction*, n°109, Paris, Corlet & Télérama.
- Beugnet M. et Schmid M., 2003, « For Ever Mozart ou la fatalité du recyclage », pp.39-45, in : Prédal R., dir., *Où en est le God-Art ?*, *CinémAction*, n°109, Paris, Corlet & Télérama.
- Deleuze G., 1985, « Les intercesseurs », pp.165-184, in : Deleuze G., *Pourparlers 1972-1990*, 1990, Paris, Éd. de Minuit, 2003.
- Deleuze G., 1986, « La vie comme œuvre d'art », pp. 129-138, in : Deleuze G., *Pourparlers 1972-1990*, 1990, Paris, Éd. de Minuit, 2003.
- Curot F., 2003, « Le principe de contradiction godardien : dualités et discontinuités stylistiques dans *Nouvelle vague* et dans *For Ever Mozart* », pp. 55-64, in : Prédal R., dir., *Où en est le God-Art ?*, *CinémAction*, n°109, Paris, Corlet & Télérama.
- Ferrari J.-C., 2006, « Histoires de Biljana. Droit des images, devoir de reprise », pp.372-375, in : Brenez N., Faroult D., Michael Temple M., Williams J., Witt M., dirs, *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou.
- Godard J.-L., 1994, « Le cinéma est fait pour penser l'impensable », pp. 294-299, in : Bergala A., éd., 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 2, Paris, Éd. Cahiers du cinéma.
- Godard J.-L., 1996a, « Parler du manque », pp. 360-379, in : Bergala A., éd., 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 2, Paris, Éd. Cahiers du cinéma.
- Godard J.-L., 1996b, « Le cinéma est toujours une opération de deuil et de reconquête de la vie », pp.380-390, in : Bergala A., éd., 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 2, Paris, Éd. Cahiers du cinéma.
- Godard J.-L., 1997, pp.9-41, « Une boucle est bouclée. Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala », in : Bergala A., éd., 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 2, Paris, Éd. Cahiers du cinéma.
- Godard J.-L., 2004a, « Formats », *Cahiers du cinéma*, n°594, p.78.
- Godard J.-L., 2004b, « Le cinéma est-il une "imposture" ? », *Le Nouvel observateur*, 18 novembre 2004, pp.124-125.
- Godard J.-L., 2006, « Notre musique. Projet de film », p.410, in : Brenez N., Faroult D., Michael Temple M., Williams J., Witt M., dirs, *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Éd. Centre Pompidou.
- Mondzain M.-J., 1998, « Histoire et passion », *Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour Histoire(s) du cinéma*, *Art press*, hors-série n°1, pp.91-97.
- Nietzsche F., 1874, *Considération inactuelle, II. De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie*, *Œuvres I*, trad. de l'allemand par H. Albert, Paris, R. Laffont, 1993, pp. 215-283.
- Rancière J., 2003, « Jean-Luc Godard, La religion de l'art. Entretien avec Jacques Rancière », pp.106-112, in : Prédal R., dir., *Où en est le God-Art ?*, *CinémAction*, n°109, Paris, Corlet & Télérama.