



HAL
open science

L'Homme-Cinéma : Jean-Luc Godard. Carnets d'un post-cinéphile

Sophie Raimond

► **To cite this version:**

Sophie Raimond. L'Homme-Cinéma : Jean-Luc Godard. Carnets d'un post-cinéphile. Cahiers de Champs Visuels, 2013, DU SPECTATEUR AU CRÉATEUR La cinéphilie des cinéastes (Tome 1), pp.65-97. halshs-03541599

HAL Id: halshs-03541599

<https://shs.hal.science/halshs-03541599>

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.

L'HOMME-CINÉMA :
JEAN-LUC GODARD,
CARNETS D'UN POST-CINÉPHILE

Sophie RAIMOND,
Université de Nice-Sophia Antipolis

Sophie RAIMOND

Résumé de l'article :

Tour à tour cinéphile, critique de cinéma, cinéaste, vidéaste, auteur d'une œuvre, elle-même objet d'une cinéphilie contemporaine, Jean-Luc Godard entretient avec la culture cinématographique, et sa propre pratique du cinéma, une relation constamment conflictuelle et transgressive. Le cinéaste non seulement trouve son inspiration dans une résurgence de la cinéphilie de la fin des années 1940, mais épuise, travaille et digère également cette matière originelle, pour nourrir un cinéma dont il annonce aujourd'hui la fin, tout en interrogeant la possibilité de sa renaissance. Le métadiscours funèbre que Godard porte sur un certain cinéma, dans une œuvre en quête de rédemption, découle d'une cinéphilie vécue sur le mode de la dévoration et de la réception solitaire, plus particulièrement depuis ces vingt dernières années. Godard semble se détourner volontairement de la *philia* cinématographique que supposait le rassemblement autour d'un jugement commun, pour lui préférer une énonciation décalée, nostalgique et sépulcrale, renonçant à l'idée même de transmission et incarnant une forme singulière d'*outré-cinéphilie*. Le cinéaste-cinéphile de la Nouvelle Vague se confondrait ainsi désormais avec la figure paradoxale d'une certaine post-cinéphilie.

Mots-clés : Cinéphilie, Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Esthétique du cinéma

***THE MAN-CINEMA :
JEAN-LUC GODARD,
PADS OF A POST-CINEMA ENTHUSIAST***

Abstract :

Alternately cinema enthusiast, film critic, film-maker, video director, author of a work itself object of a contemporary cinephilia, Jean-Luc Godard maintains with the film culture, and his own practice of the cinema, a constantly conflicting and transgressive relation. The film-maker not only finds his inspiration in a resurgence of the cinephilia of the end of 1940s, but exhausts, works and also digests this original material, to feed a cinema the end of which he now announces, while he is questioning the possibility of its revival. The funeral meta-discourses that Godard holds on a certain cinema, in a work in search of redemption, results of a cinephilia lived in a devouring way and from a solitary reception, more particularly for these last twenty years. Godard seems to turn away voluntarily from the film *philia* which supposed the gathering around a common judgment, to prefer a moved, nostalgic and sepulchral statement, giving up the idea of transmission and embodying a singular shape of besides cinephilia. The film-maker-cinema enthusiast of the New Wave would become confused so henceforth with the paradoxical figure of a certain post-cinephilia.

Keywords : Cinephilia, New Wave, Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinema*, Aesthetics of the Cinema

Sophie RAIMOND

Dans un entretien avec Alain Bergala, Jean-Luc Godard rappelle ce qui était le propre de la jeune génération des cinéastes cinéphiles de la Nouvelle Vague : « Écrire c'était faire des films. Cette originalité qui était la nôtre n'a pas été retrouvée après » (Godard, 1989, p.12). Dans cette formule, le cinéaste fait de la cinéphilie, comme de l'écriture critique qui la prolongeait, la pierre angulaire du processus de création cinématographique. Godard présente également le cinéma de la Nouvelle Vague comme une création sans équivalent dans la cinématographie contemporaine, dans la mesure où sa transmission aurait échappé aux générations nouvelles. Le cinéma contemporain de Godard s'inscrit alors dans une perspective forclosée, celle d'un cinéma passé, qui n'est plus. Toutefois, la compulsion cinéophile du jeune Godard, présente par la suite dans l'ensemble de sa cinématographie, porte déjà les fondements d'un discours prophétisant la mort du cinéma ainsi que la dimension sacrificielle d'une œuvre en quête de rédemption, depuis une vingtaine d'années. Dans un double engagement, entre commémoration funèbre du passé alimentée par la cinéphilie, et tentative de résurrection du cinéma par le jeu d'un montage dont les *Histoire(s) du cinéma*¹ explorent toute l'étendue, le cinéma de Godard s'inscrit dans une perpétuelle intranquillité. En proie à une *passion* cinéophile et à une forme de dévotion iconique, Godard continue de réaliser des films qui absorbent toutes les autres histoires, toutes les autres fictions, et participent singulièrement de la mise à mort d'un certain cinéma dont il recherche, dans un même mouvement, l'improbable salvation.

¹ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, France, 264', vidéo, couleur, 1998. Cette œuvre cinématographique, film-essai composé de huit épisodes rassemblés en quatre chapitres, dont le premier est produit en 1988, a été également publiée dans la collection Blanche de Gallimard (Godard, 1998).

I - Une cinéphilie instigatrice de la création cinématographique

La création cinématographique pensée depuis la réception du film, propre à la vague nouvelle incarnée par les Jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma*, occupe en grande partie le cinéma de Godard, même si d'emblée cette cinéphilie est vécue de manière transgressive. Dès cette époque initiale, qui précède la réalisation des premiers longs métrages du cinéaste et dont le point d'acmé et de réconciliation serait la réalisation en 1963 du *Mépris*², Godard, dans un geste qui s'affirmera davantage dans ses réalisations ultérieures, instaure une forme de trahison permanente de cette famille rassemblée en cinéphilie, la Nouvelle Vague, trahison qui s'étendra au cinéma lui-même, pourtant objet de vénération et d'idolâtrie.

1.1. Une cinéphilie transgressive : un amour « dévoyé » pour le cinéma

Dès la fin des années quarante, Godard s'offre, en fraternisant avec la génération de la future Nouvelle vague, ce que l'on pourrait nommer une séance de rattrapage. Spectateur assidu des ciné-clubs parisiens et de la Cinémathèque française, « un musée moderne où on passait des films anciens qui avaient l'âge de nos parents »³, Godard découvre un cinéma qui lui est inconnu, dévore les textes critiques de *l'Écran français* et de la *Revue du cinéma*. Sa rencontre avec le cinéma se place alors sous le signe

² Jean-Luc Godard, *Le Mépris*, France/Italie, 105', 35 mm, couleur, 1963.

³ Godard évoque cette expérience cinéphile dans une conversation avec Freddy Buache citée par Antoine de Baecque dans l'ouvrage qu'il consacre à Jean-Luc Godard (De Baecque, 2010, p.52).

Sophie RAIMOND

du contretemps et du retard. Godard nourrit une passion du cinéma qui prend une forme compulsive et rattrape le temps perdu. Truffaut dresse ainsi le portrait d'un amoureux du cinéma qui pourtant manque en partie la plénitude de l'objet désiré : « Ce qui me frappait le plus à ce moment-là chez Godard, c'était sa boulimie dans la façon d'aborder les livres ou les films. Si on était chez des amis, dans une soirée, il ouvrait facilement quarante livres et il regardait toujours la première et la dernière page. Il était très impatient, très nerveux. Il aimait le cinéma autant que nous, mais il était capable d'aller voir un quart d'heure de cinq films différents dans le même après-midi » (Leutrat, Liandrat-Guigues, p. 239). Dès ce moment, le jeune Godard s'installera dans une posture très éloignée des jeunes cinéphiles de son temps, tout en ralliant une communauté de goût qui trouvera sa traduction dans l'écriture des *Cahiers du cinéma*. Sa réception du cinéma privilégie une vision fractionnée qui inaugure la singularité d'un regard, anticipant étrangement sur les pratiques de visionnage qu'autorisent aujourd'hui les nouvelles techniques de diffusion des films. Sa cinéphilie se mue très vite en une dévoration intime dont l'arbitraire singularité procède du démembrement de l'œuvre arrachée à sa globalité. Procédant à une technique d'arrêts sur image, à un découpage/dépeçage en chapitres, Godard se crée des morceaux choisis de cinéma à usage personnel. Cette réception/production solitaire qu'une Mary Shelley n'aurait pas reniée, prolongement démiurgique du réassemblage visuel du film, trouvera son plein aboutissement dans la technique du visionnage et du montage vidéo de l'auteur des *Histoire(s) du cinéma*, dont le travail presque artisanal de mosaïste des cinquante premières années du cinéma, s'élabore dans son studio de montage à Grenoble, puis à Rolle en Suisse. Se dessine dès cette entrée en cinéphilie la figure donjuanesque d'un ogre-spectateur, dont ce n'est pas tant « la

qualité des objets qui fait la jouissance, mais l'énergie de l'appétit » (Baudelaire, 1975, p. 628). Appréhendant l'objet de son désir sous le signe du foisonnement, collectionnant ses conquêtes filmiques au détriment d'une possession pleine et entière, en quête d'une illusoire satisfaction de la totalité, Godard ou Hans Lucas⁴, avant d'être cinéaste, élabore déjà une stratégie de *com-préhension* du cinéma dont la possession fragmentaire et toujours inachevée induit la vanité de l'appropriation d'un tout qui est manqué. Cette prééminence de la partie sur le tout provoque une diffraction du sens. Cette boulimie, comme l'urgence qui la caractérise, rapproche la figure du cinéphile de celle du collectionneur, avide de posséder, dont le désir de maîtrise finit paradoxalement par l'emporter sur la jouissance de l'objet-cinéma. Dans l'analyse du pouvoir pathogène de l'argent, Simmel rappelle ce processus où l'*avoir* l'emporte sur la jouissance pleine et entière de l'objet désiré. L'argent, à la fois frontière et affranchissement des limites que nous impose le désir même, est alors considéré comme une finalité absolue dont la puissance d'actualisation sans cesse repoussée octroie à son détenteur un sentiment de pouvoir. « Le réflexe subjectif de l'avoir, qui d'habitude pousse à acquérir et à posséder » n'est plus « ce qui porte ici la valeur ». Bien au contraire « le simple fait, strictement objectif et sans autre conséquence personnelle, que ces choses sont justement en [sa] possession » (Simmel, 1987, p. 284) suffit à contenter le collectionneur. Le sentiment de maîtrise et de contrôle, généré par la possession d'un cinéma virtuellement utilisable et analysable, l'emporte sur la jouissance du film et son appréhension dans son intégralité.

⁴ Hans-Lucas, Jean-Luc en allemand, est le pseudonyme que Godard utilise pour signer ses premiers articles.

Sophie RAIMOND

Cette passion cinéphile est également vécue sous le signe de la culpabilité et de la trahison, non seulement de l'objet filmique, mais de ce qui constituerait les arts nobles, puisque Godard s'émancipe délibérément de l'héritage d'une culture classique, livresque et picturale, celle de sa famille maternelle, les Monod, qui voit dans le choix du cinéma une forme de renoncement et de dérive. La transgression ouvre alors à des mouvements contradictoires : Godard, cinéphile, futur cinéaste, enfreint l'interdit familial, puis poursuit ce mouvement de profanation en s'enfuyant des *Cahiers du cinéma* après avoir pris soin de voler le contenu de sa caisse pour tenter une aventure cinématographique à Zurich. Après l'univers maternel, c'est le « foyer » (Godard, 1989, p. 17) des *Cahiers* qu'il trahit une seconde fois, se plaçant continûment dans la posture de celui dont l'acte fondateur de toute création est pensé comme un geste parricide. Les premiers pas de Godard comme cinéaste, avec la réalisation d'*Opération béton*⁵, moyen métrage documentaire sur le barrage de la Grande-Dixence et d'*Une femme coquette*⁶, court métrage qui ne sera jamais distribué, n'interdisent pas un retour vers la cinéphilie de celui qui ne cesse de nouer un lien contradictoire avec le cinéma. Si l'infériorité de l'art cinématographique décrétée par la famille Monod est alors résolument mise en échec par le cinéphile Godard, elle ne comptera pas pour rien cependant dans l'élaboration paradoxale de son œuvre filmique. Martelant l'idée que l'image précède le texte, Godard semble pourtant constamment tenté de rabattre la littérature sur le cinéma, en construisant une filmographie où la citation littéraire, celle des personnages de son cinéma de fiction, comme celle de sa voix dans d'autres créations plus discursives, oblitère le pouvoir d'énonciation de la seule image et

⁵ Jean-Luc Godard, *Opération béton*, Suisse, 20', 35 mm, n/b, 1955.

⁶ Jean-Luc Godard, *Une femme coquette*, France, 10', 16 mm, n/b, 1956.

entretient une philosophie du plagiat comme fondement de toute création. Lorsque l'on sait que la première activité critique de Godard est vécue sous le signe du littéraire et du désir de l'écriture romanesque⁷, la création du cinéaste apparaît d'emblée hantée par un manque : le désir de cinéma s'inscrit à la fois dans l'héritage d'une vocation volontairement manquée⁸ et d'une culpabilité alimentée par les nombreux vols dont il fut l'auteur impavide.

1.2. La cinéphilie, pierre de touche de la création cinématographique

La cinéphilie de la Nouvelle Vague possède une double caractéristique. Antérieure à la création cinématographique de la plupart de ces Jeunes Turcs, elle inaugure un cinéma au sein duquel les œuvres du passé s'inscrivent dans les œuvres futures à la manière d'un palimpseste, et dans lequel l'allusion cinéphile opère dans le présent du film. Par ailleurs, la cinéphilie nourrit un cinéma qui est le produit d'un regard savant, la critique cinématographique ayant un rôle fondateur dans la création d'une génération qui ne sépare pas sa conscience critique de sa production cinématographique. Le cinéma de la Nouvelle Vague, cinéma de la jeunesse et de la modernité, naît du classicisme postulé des œuvres que les *Cahiers du cinéma* reconnaissent comme des modèles. D'une certaine manière, la figure de Bazin, « cinéaste qui ne faisait pas de films mais qui faisait du cinéma en parlant » (Godard, 1989, p. 11) hante la

⁷ « Mais pour nous, écrire aux *Cahiers* c'était une activité littéraire à part entière. [...] C'était mon plaisir de création à moi d'écrire plutôt comme un romancier... » (Godard, 1989, p. 14).

⁸ « À l'époque mon ambition était de publier un roman chez Gallimard. J'admirais Astruc parce qu'il l'avait fait » (Godard, 1989, p. 9).

création godardienne. Depuis Jean Seberg proposant la revue des *Cahiers* à Jean-Paul Belmondo dans *À bout de souffle*⁹, en passant par Angela demandant à Jeanne Moreau des nouvelles de Jules et Jim dans *Une femme est une femme*¹⁰, ou par ces plans de *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet¹¹ qui habitent *Film socialisme*¹² de leur évocation d'une Antiquité sacrée, Godard ne cesse de multiplier les allusions à un cinéma assimilé tout au long de ses années de critique aux *Cahiers*. Mais son cinéma convoque également les metteurs en scène qui l'ont précédé, notamment outre-Atlantique, ceux-là même dont la revue consacre le génie dans une dissidence assumée à l'égard de l'académisme de la critique française. C'est ainsi qu'*À bout de souffle* rend hommage au film noir américain, en reprenant des fragments de l'œuvre de Raoul Walsh et de Samuel Fuller, et que *Le Mépris* s'inscrit dans l'héritage rossellinien à travers la sur-présence de *Voyage en Italie*. Plus encore, l'activité critique permet d'élaborer une vision programmatique d'un cinéma à venir, dont l'inventivité doit renouer avec la conception classique de l'imitation, dans une création dont « les modes d'expression ne changent que parce que les sujets changent » (Godard, 1989, p. 62), comme le rappelle Godard lorsqu'il souligne les emprunts de Howard Hawks à la vision d'Otto Preminger¹³. C'est là encore une famille et une histoire qui se recomposent dans la tradition de la copie et l'atelier du peintre : « Un

⁹ Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, France, 88', 35 mm, n/b, 1959.

¹⁰ Jean-Luc Godard, *Une femme est une femme*, France, 84', 35 mm, couleur, 1961.

¹¹ Jean-Luc Godard avait consacré en 1964 un texte élogieux au moyen métrage de Jean-Daniel Pollet réalisé en 1963. Cet article paraîtra dans les *Cahiers du cinéma* en 1967 (Godard, 1990, pp. 94-95).

¹² Jean-Luc Godard, *Film Socialisme*, France, 102', 35 mm, couleur, 2010.

¹³ « Là où Preminger emploie la grue, Hawks emploie volontiers le « raccord » dans l'axe : les modes d'expression ne changent que parce que les sujets changent, ce n'est pas de lui-même que le signe tire signification mais de ce qu'il représente, de la scène jouée » (Godard, 1989, p. 62).

peintre partait en Italie et faisait ses tableaux à lui en recopiant ou en étudiant ceux des maîtres. Nous, on a remis le cinéma à sa place dans l'histoire de l'art » (Godard, 1989, p. 23). Le plan d'*À bout de souffle*, celui du regard-caméra provocateur de Jean Seberg, se devine dans l'article que Godard consacre au talent d'Ingmar Bergman en juillet 1958 : « Cette brusque conspiration entre le spectateur et l'acteur qui enthousiasme si fort André Bazin, avons-nous oublié que nous l'avions vécue, avec mille fois plus de force et de poésie, lorsque Harriet Anderson, ses yeux rieurs tout embués de désarroi rivés sur l'objectif, nous prend à témoin du dégoût qu'elle a d'opter pour l'enfer contre le ciel » (Godard, 1989, p. 138). Godard s'empressera de rejoindre un an plus tard les émules de Bergman et jouera de la puissance complice de cette adresse à la caméra qui rompt avec les codes de l'illusion cinématographique.

Ainsi, l'écriture et le goût du cinéma sont autant de premiers exercices qui autorisent un passage maîtrisé à la réalisation. Le long métrage *Les Carabiniers*¹⁴, inspiré d'une pièce de théâtre italienne que voulait adapter Rossellini, est tourné par Godard en 1962, dans un noir et blanc nostalgique du cinéma muet, « la caméra étant », nous dit Godard, « dans son simple appareil, en hommage à Louis Lumière » (Godard, 1990, p. 66). Michel-Ange, compagnon burlesque et cruel d'Ulysse, se rend pour la première fois au cinématographe. C'est l'occasion pour Godard de démontrer ses talents de pasticheur en projetant sur l'écran trois vues Lumière qui sont des mystifications godardiennes : une reprise de *L'entrée du train en gare de la Ciotat*, une parodie du *Repas de bébé*, puis *Le bain de la femme du monde*, où une femme vêtue d'un long manteau se déshabille. Alternant le film dans le film et les regards de

¹⁴ Jean-Luc Godard, *Les Carabiniers*, France, 80', 35 mm, n/b, 1963.

Sophie RAIMOND

Michel-Ange, Godard nous offre alors une leçon d'anti-cinéphilie : Michel-Ange cherche du regard à saisir le hors-champ du plan où se loge le personnage féminin qui se dénude. Déboussolé par le dispositif de la représentation, son regard n'est pas familiarisé avec la fiction et l'art du cadre cinématographique. Michel-Ange enjambe alors les rangées qui le séparent de l'écran jusqu'à atteindre la toile et l'emporter dans son mouvement, alors que le film continue de se dérouler sur un mur dépouillé. Dans une scène similaire à celle des *Carabiniers*, Welles transformait la lecture déréglée de Don Quichotte en expérience cinématographique¹⁵. Le personnage étire également l'écran, lutte contre la machine cinématographique, devant une salle rendue hilare par le spectacle d'un chevalier tentant de libérer un personnage crucifié dans la fiction projetée. La figure quichottesque hante l'œuvre de Godard et illustre l'issue de la passion dévoyée pour les œuvres d'imagination : l'oubli du réel, quand l'imaginaire – littéraire ou filmique – rature une réalité à laquelle le personnage cervantesque refuse de se rendre. Godard, héritier de multiples legs, des frères Lumière à Orson Welles, invente alors une figure de spectateur innocent, antérieure à celle du spectateur savant que doit être le cinéaste. Dans cette mise en abyme de la réception du film et de la puissance d'illusion qu'il incarne, Godard rejoint alors le « nietzschéisme authentique ou spontané » (Deleuze, 1985, p. 186) que Deleuze attribue à Orson Welles dont le cinéma reconfigure un monde décentré autour « d'un centre [devenu] purement optique » (Deleuze,

¹⁵ Jean-Luc Godard a traduit de l'anglais en 1959 un texte sur le tournage du *Don Quichotte* d'Orson Welles, dont la réalisation inachevée occupe Welles de 1955 aux années 1970.

1985, p. 187). Les « Puissances du faux »¹⁶ sont mises en perspective dans la scène de Welles, comme dans celle que réalise Godard dans *Les Carabiniers*. Le cinéaste déploie alors une intelligence du cinéma qui tire son origine du décalage des références et nous initie à un art du détour, art de l'image, art de l'énigme, qui est aussi, en contrepoint, une appréciation de ce que doit être le regard du cinéphile portraiture en futur cinéaste.

1.3. Tuer le père : référence, révérence et dévoration

La réalisation du *Mépris* s'inscrit pleinement dans cette passion cinéphile et révèle un dialogue qui noue tradition et rupture, déférence pour un cinéma adulé, défendu et aimé, et nécessaire renouvellement de la geste filmique de la jeune génération des cinéastes français de la Nouvelle vague. Fritz Lang, cinéaste admiré des cinéphiles des *Cahiers*, y incarne un metteur en scène qui n'est autre que lui-même, en lutte pour la préservation d'une culture passée ravivée par le tournage de l'adaptation de l'*Odyssée*, sujet du *Mépris*. Le titre de l'adaptation du mythe homérique par Fritz Lang, fidèle au patronyme grec *Odysseus*, renvoie à la tentative de résistance à l'empire d'une industrie dominée par le règne du pouvoir et de l'argent, représentée sous les traits du producteur Jérémie Prokosch, et campe d'emblée ce film en défense et illustration d'un cinéma que la jeune génération cinéphile doit préserver. S'inscrivant dans la lignée du cinéaste allemand, Godard nous projette dans une fable mythologique réactualisée dans le présent fictif de l'*Odyssée* du *Mépris* : les personnages sont observés par les dieux, eux-mêmes modelés par Fritz

¹⁶ Il s'agit de l'intitulé du chapitre 6 de *L'Image-temps* dans lequel Deleuze consacre plusieurs pages au cinéma d'Orson Welles (Deleuze, 1985, pp. 165-202).

Sophie RAIMOND

Lang, gardien du classicisme, citant Dante, Hölderlin et Homère, et donc par Godard. La première rencontre avec Fritz Lang se déroule dans une salle de projection où le cinéaste visionne les rushes d'*Odysseus* en présence du producteur américain, du scénariste Paul Javal incarné par Michel Piccoli et de Francesca Vanini, l'interprète au patronyme stendhalien et rossellinien. Devant leurs yeux se déploie un univers panthéiste où les éléments observent les drames intimes des hommes oublieux de la divinité. Ce sont les statues colorées d'une *Odyssee* projetée sur l'écran dont l'auteur masqué est Godard. Le cinéaste Janus, Lang-Godard, maître en l'art de représenter les volumes et la perspective, sculpte les statues qui incarnent des dieux et les représente peintes selon « une certaine trichromie assez proche de celle de la statuaire antique véritable » (Godard, 1990, p. 81), symbolisant ainsi le souhait de reconstituer le passé, de reproduire la vision des Anciens, mais aussi de signifier la présence dans le passé du cinéaste Godard, en même temps que la présence du passé dans son cinéma. En effet, dans cette séquence de projection, où la figure démiurgique de Lang est isolée dans un plan où son index tendu fait naître les images projetées, le cinéaste Godard introduit progressivement sa propre manière de filmer. Le travail de « coloriste » de celui qui « se sert des couleurs comme de grands genres individuels dans lesquels se réfléchit l'image » (Deleuze, 1985, p. 243), son goût pour la rupture de l'illusion cinématographique et pour l'improvisation contre le déroulement narratif du récit filmique, l'emportent dans des rushes très éloignés de la technique cinématographique de Lang. Les plans de Fritz Lang sont des *im-postures* godardiennes où le « bébé » du cinéma français dévore progressivement le « dinosaure » du cinéma allemand. Dans l'entretien réalisé par André

S. Labarthe en 1967¹⁷, Fritz Lang explique sa méthode de travail aux antipodes de l'improvisation godardienne, rejoignant alors la distinction qu'avait faite Godard critique lorsqu'il plaçait Lang dans la catégorie des cinéastes refusant l'improvisation et adoptant la « précision inouïe » des mouvements de la caméra censés posséder « leur propre valeur abstraite de mouvement dans l'espace » (Godard, 1989, p. 139). Lorsque, dans le dénouement du *Mépris*, la caméra de Godard coupe la trajectoire du travelling de la caméra de Lang pour offrir directement la vision d'Ulysse observant l'infini de la Méditerranée, ce geste d'émancipation mêle à la fois la dévotion pour l'un des metteurs en scène qui a dominé le cinéma et un désir d'affranchissement de cet héritage dans la quête fiévreuse d'un nouveau cinéma.

II - Histoire(s) du cinéma : la mutation du cinéphile en archiviste

Vingt ans plus tard, rendue possible par l'essor de la vidéo, l'entreprise des *Histoire(s) du cinéma* occupe Godard de l'orée des années 1980 jusqu'en 1998 et incarne à la fois la synthèse et le dépassement de cette cinéphilie première couvrant les cinquante premières années d'un cinématographe dont la dimension diachronique est alors incontestée mais qui, selon Godard, a failli à sa mission historiographique. Sacrifiant sa propre création au cinéma, tout en faisant du cinéma son ferment et sa

¹⁷ André S. Labarthe, *Le dinosaure et le bébé, dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard*, France, 61', n/b, collection « Cinéma de notre temps », 1967 (diffusé le 15.03.1967 par l'ORTF).

Sophie RAIMOND

nourriture première, il assure à la fois la transmutation et la permanence des images du passé dans un geste paradoxal d'abolition.

2.1. La fabrique d'un musée imaginaire du cinéma : la mutation d'un cinéphile en mosaïste d'images et de sons

En choisissant de déployer la dimension crépusculaire d'un cinéma martyr et coupable, dont la vocation de monstration du réel aurait été manquée, Godard se met en scène au travail et élabore un musée imaginaire, pandémonium d'images et de sons qui s'entrechoquent, reproductions de peintures et de sculptures métamorphosées, citations livresques et séquences cinématographiques, extraits de bandes-son de films, de dialogues, de musiques, insertions de films d'archives et de documents. La fabrique des *Histoire(s) du cinéma* s'inscrit alors dans le double héritage du geste malrucien - recomposant une histoire de l'art au gré de ses métamorphoses par le rapprochement signifiant de pans entiers de l'art - et de la démarche d'Henri Langlois, dont la Cinémathèque, « Musée du cinéma », lieu de savoir, de conservation et de programmation, a nourri la rencontre de Godard avec le cinéma. Le cinéaste joue ainsi d'une palette qui mêle les diverses strates de la création cinématographique et de l'histoire de l'art, dans une composition où l'image se déroule dans un univers sonore et discursif au climat mystérieux, qui permet de repenser les formes, leur rythme intérieur et leur transformation. Cependant, Godard commence au même moment à céder à la tentation archivistique, en collectionnant et rassemblant les éléments d'une cinématographie mise en échec, selon lui, au cœur du XX^e siècle et dont il faut conserver les traces, au risque de la figer dans une immobilité funèbre. La condamnation d'un cinéma qui n'aurait pas

répondu à sa mission morale supposée, et su rendre ainsi compte de la réalité de la barbarie de la Seconde Guerre mondiale, transforme le musée imaginaire en *mausolée* dont l'ambition est de dire toutes les histoires du cinéma, celles qui ont été narrées et celles qui auraient dû l'être. La césure historique et éthique du second conflit mondial inaugure un basculement esthétique, celui de la mauvaise conscience et de la mort annoncée de l'art cinématographique. Juge et partie d'un cinéma coupable, officiant d'une cérémonie funéraire qui utilise les outils du vidéaste pour ajuster les unes aux autres les mille vies d'une cinématographie revisitée, empruntant au poète et à l'artiste plasticien, Godard raconte les histoires oubliées du cinéma, tout en rappelant comment cet art s'est éteint non seulement par son renoncement à dire le réel, mais encore en liquidant sa puissance créatrice au profit d'une puissance marchande dont le pouvoir n'a cessé de croître à son détriment. Dans l'épisode 1b des *Histoire(s) du cinéma*, « Une histoire seule », Godard présente ainsi le cinéma comme une proie pourchassée et dévorée par la nature industrielle du cinéma, subjuguée par la volonté de puissance de l'industrie cinématographique. Le portrait de Stroheim sur le tournage des *Rapaces* devient la figure d'une gravure de Goya, clignote et alterne avec le portrait des frères Lumière, alors que la scène du bal de la *Splendeur des Amberson* relie essentiellement ces images par l'évocation de la puissance de l'argent qui dévore toute création. Le profil de Garbo et son double dans le miroir incarnent une figure symbolique qui clôt cette série visant à restituer la nature duelle d'un art dont la puissance d'imagination libératrice peut se renverser en pouvoir d'assujettissement. Chaque séquence des *Histoire(s)* semble ainsi mettre la technique du montage au service d'une collision des images, d'une puissance signifiante, selon l'art de la métaphore, associant le proche au lointain, pour donner naissance à une tierce image porteuse de

Sophie RAIMOND

sens qui est aussi une réflexion sur la valeur esthétique et éthique du geste cinématographique affaibli par une contre-valeur économique. C'est ainsi que Godard pense le montage au service d'*une morale du faire artistique*, qui guide son geste pour échapper à la vanité des signes dont le jeu référentiel peut à tout moment céder au vertige sémiotique.

Cependant, le démembrement méthodique d'un cinéma aimé, l'instauration d'une représentation partielle et partielle de longs métrages aux plans volontairement décontextualisés, rappellent la figure du jeune Godard évoquée plus haut, celle du spectateur pressé d'en *finir* avec le cinéma, pour en *maîtriser* toute l'étendue. L'écriture fragmentaire et achronique des *Histoire(s)* signale une entreprise ambivalente de restitution d'un cinéma du passé au présent, mais aussi d'embaumement d'un certain cinéma dont la signification s'épuise au détriment d'une monstration godardienne qui le déborde et l'englobe. Il faut alors souligner que Godard, historien du cinéma, ne puise pas dans le marché des images du cinéma contemporaines de l'élaboration des *Histoire(s)*. Manquant ainsi l'objet même de son entreprise, Godard invalide la rencontre entre le cinéma et l'Histoire. Le cinéaste fait surgir le passé du cinéma dans le présent des *Histoire(s)*, mais prive celui-ci d'un dialogue éclairant avec les œuvres ultérieures qui en sont les successeurs. Le cinéma est alors amputé de sa puissance critique contemporaine et pétrifié par le regard d'un cinéaste qui tourne le dos au présent et se plonge dans la contemplation nostalgique du passé.

2.2. La mémoire morte de la post-cinéphilie godardienne : passion du passé

Le musée des *Histoire(s)* semble alors condamné à une évocation incantatoire soutenue par l'archivage obsessionnel des pans d'une cinématographie résolument ancrée dans le passé. Godard porte un regard qui s'émancipe difficilement de l'ayant-été d'un cinéma qui se confond avec son devoir-être. Le cinéaste hésite entre deux postures antagonistes : celle d'une déclaration de la mort du cinéma, mais celle aussi d'une archéologie des arts qui manifesterait « un pouvoir de résistance », dans « les remontées illicites vers une origine » (Habib, 2003, p. 12). Les *Histoire(s) du cinéma* auraient pour mission de sauvegarder les images archivées, mais aussi d'exploiter leur efficacité dans la quête d'une rédemption du cinéma. Le cinéaste fabrique ainsi l'Histoire non dite à partir du matériau filmique de sa première cinéphilie et poursuit la réflexion de Walter Benjamin selon lequel la rédemption de l'Histoire passe par un mouvement généalogique de remontée et reconfiguration du passé. Godard ne se départit pas du projet de reviviscence des images collectionnées, ni de la quête d'un sens ultime des choses qui passerait par un montage anachronique des images. Georges Didi-Huberman analysant la capacité de certaines images à penser montre également comment « le processus de démontage qui est l'affaire du critique » (Didi-Huberman, 2009, p. 132) selon Walter Benjamin, ou encore l'« *exposition d'anachronies* » et l'« *explosion de la chronologie* », permettent de révéler le « *savoir des survivances* » (Didi-Huberman, 2009, p. 133). Cette mise au jour des décombres du passé procède de la décomposition et de la genèse de nouvelles accointances entre les images. Elle doit toutefois se garder de basculer du côté d'une passion de la ruine et du

vestige, posture immuable et mélancolique, éprise de sa seule faculté de remémoration.

Le discours de Godard reste cependant en permanence suspendu et perdu entre une possible résurrection de l'image d'un côté, et de l'autre la mort irréversible d'un art, de tous les arts, pris dans leur impuissance à montrer le réel. La rémanence du chant funèbre contredit toutefois cet espoir de salvation des images du cinéma qui s'éloigne sous l'effet d'une parole qui se préoccupe davantage d'énoncer une dernière fois ce que fut et aurait dû être le cinéma, que de réunir les conditions de possibilité de sa résurrection. La puissance de répétition qui devait paradoxalement permettre de faire advenir la nouveauté¹⁸ se mue en ultime récitatif dans le cinéma de Godard. Ce qui semble l'emporter dans la construction poétique et poïétique des *Histoire(s) du cinéma* n'est pas tant le réveil du sacré, que le constat de décès d'un art. C'est ainsi que le second épisode des *Histoire(s)* offre un sombre raccourci de l'histoire d'un art qui, à peine né, est déjà mort, alors que s'affiche à l'écran la formule « sans avenir » : l'avertissement des frères Lumière sur un art « sans avenir » s'affirme dans l'« état d'enfance » qui sera « [perversi] ». Quelques plans plus tard, la voix du cinéaste énonce de nouveau le mouvement *tragique* du cinéma : « c'est avec les couleurs du deuil / avec le noir / et avec le blanc / que le cinématographe se mit à exister » (Godard, 1998, I, pp. 238, 248, 256 et 259). Le montage laisse alors dialoguer Hitchcock et Lewin, *Vertigo* et *Pandora* et donne à voir la perte d'un cinéma dont la résurrection se fait attendre. Plongé dans un milieu amniotique et marin

¹⁸ Agamben, dans sa conférence sur le cinéma de Guy Debord, prolonge la réflexion de Didi-Hubermann, en invoquant les figures de Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger et Gilles Deleuze, qui « nous ont montré que la répétition n'est pas le retour de l'identique, le même en tant que tel qui revient. La force et la grâce de la répétition, la nouveauté qu'elle apporte, c'est le retour en possibilité de ce qui a été » (Agamben, 1998, p.70).

qui « met en jeu l'intervalle entre le passé et le présent, les morts et les vivants, l'oubli et la remémoration » (Bergala, 1999, p. 237), James Stewart cherche à sauver Madeleine, personnage revêtu du masque de l'être-pour-la mort, tandis qu'Ava Gardner nage vers le bateau de celui qu'elle sauvera de l'errance éternelle du *Hollandais Volant* en lui offrant paradoxalement la possibilité de mourir. La bande-son souligne cette improbable résurrection des morts et l'impuissance des signes à s'extraire d'un jeu purement référentiel, irréel et fantomatique : « Un homme filmé est-il un homme réel ? ou déjà la fiction d'un homme ? ». Or ce ne sont pas uniquement les « morts symbolique ou mimées » qui jalonnent les *Histoire(s)* mais également les « morts réelles » (Godard, 1998, IV, p. 203) des charniers de l'Histoire. La fidélité de Godard est donc radicalement tournée vers ce qui n'est plus et ce qui a été, dans une passion sépulcrale qui étroit son cinéma et réduit dès lors la cinéphilie à une fonction de témoignage et d'édification des foules. « Depuis une dizaine d'années, j'ai le sentiment que Godard, au lieu de s'adresser à ses contemporains, s'adresse imaginativement aux morts » (Bergala, 1999, p.227) : cette impression très pertinente d'Alain Bergala renvoie à ce regard orphique, « regard d'amour anéantissant » (Aumont, 1999, p. 43) devenu la marque de fabrique du cinéma de Godard. Par là, celui-ci affuble le visage du cinéma d'un masque mortuaire et le réduit au simulacre, celui d'une vision otage de l'image à vendre, comme il se presse de le rappeler avec cynisme : « dans le fond / le cinéma ne fait pas partie / de l'industrie / des communications / ni de celle du spectacle / mais de l'industrie des cosmétiques / de l'industrie des masques / qui n'est elle-même / qu'une mince succursale / de celle du mensonge » (Godard, 1998, I, pp. 171-172).

2.3. La citation et sa puissance mortifère

C'est donc vers un *post-cinéma*, autrement dit vers un dépassement du cinéma pensé comme un deuil et une sanction à la fois, que fait route depuis lors Godard qui énonce la fin d'un certain cinéma et l'impossibilité d'une actualisation de la cinéphilie. Les films des vingt dernières années reprennent la pratique du montage des signes, la répétition inlassable d'une cinématographie mise en pièce(s) qui se coagule dans la répétition et la récitation, tout en puisant dans les *Histoire(s)* des fragments soumis à leur tour au vertige citationnel. Depuis cette œuvre matricielle, le cinéma de Godard désigne l'immobilité contemplative d'un auteur *mélancolique* habité par deux symptômes, la mémoire de l'archivage et le retrait du monde, qui condamnent l'expression cinématographique et trahissent la cinéphilie. Révélatrice de cette posture, la citation dévore alors progressivement la pratique filmique de Godard. Elle n'est plus allusive et connotative, mais matière première du film, et le discours qui s'en détache tire sa puissance paradoxale de son pouvoir d'effacement des images. La pratique du commentaire de commentaire, de l'inter-glose aux accents médiévaux et bibliques, propre à une Renaissance qui re-disait le monde et le recomposait dans un enroulement du sens sur lui-même, précipite, par le recours à l'omni-textualité, l'image godardienne dans un destin tragique. Le démontage/remontage des images gagne le texte par contagion, même si celui-ci est pensé dans un rapport hiérarchique à l'image. L'Ogre Godard, dévoré et dévorant un Cinéma-Léviathan, poursuit l'absorption de toutes les histoires par delà la cinéphilie pour atteindre la littérature dont les citations compilées redoublent l'image dans un recyclage discursif, qui non seulement met en péril le sens même du texte cité, mais ramène paradoxalement le cinéma de Godard au

cinéma français « de qualité », celui-là même dont il condamnait la prétention littéraire et citationnelle dans les *Cahiers* ou la revue *Arts*. Godard fait advenir un cinéma où le collage littéraire abonde en même temps que sa puissance signifiante semble s'éteindre. « Le plagiat [...] qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral » (Genette, 1982, p. 8) fournit alors la matière même des dialogues de ses personnages, et celle du discours godardien égrappant, détournant et dérochant les fragments de textes soutirés à leur auteur.

*For Ever Mozart*¹⁹ s'ouvre ainsi sur la figure d'un écrivain installé dans le bureau du secrétaire d'État à la Défense et dictant de manière présomptueuse son roman, qui n'est autre que la reprise des traces des *Enfants humiliés* de Bernanos²⁰, dans un univers alliant pouvoir et indifférence, alors même que le film fait constamment référence au conflit des Balkans. Cette pratique de la récitation inopérante est programmatique de la suite de *For Ever Mozart* : l'équipée littéraire et politique de Camille et Jérôme projetant dans la capitale bosniaque la représentation du drame de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, est dès lors vouée à l'échec. *Le livre, l'art et la culture, sont confrontés à leur impouvoir, dès qu'ils sont figés dans une simple répétition réitérative. Le film s'achève dans un double mouvement* : 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 affriolante. L'affiche sera modifiée et le film remplacé, confirmant l'impossible réception d'une œuvre par un public sous l'emprise d'une culture altérée, dont l'art a été soustrait.

¹⁹ Jean-Luc Godard, *For Ever Mozart*, France, 80', 35 mm, couleur, 1996.

²⁰ Le personnage dicte, avec quelques modifications, des pages de Bernanos : « La tradition de l'humble espérance est entre les mains des pauvres, ainsi que les vieilles ouvrières gardent le secret de certains points de dentelle que les mécaniques ne réussissent jamais à imiter » (Bernanos, 1971, p. 899).

Sophie RAIMOND

Vitalis, le réalisateur de ce film dans le film, privé de ses spectateurs, ne rejoint pourtant pas l'auditoire polissé, presque hypnotisé, d'une symphonie de Mozart, mais restera à l'écart, guidant de sa main la partition, dans une solitude nécessaire et imposée. Cette figure godardienne, prise au piège de l'incommunication de sa création, semble incapable de lutter contre l'intrusion de la modernité et de la multiplicité de ses supports visuels qui ont comme dévoré progressivement le cinéma et ses conditions de réception. Se dessine alors progressivement un portrait du cinéaste, en marge de la création, qui se doit d'inventer une autre cinéphilie, qui contredise et dépasse l'impuissante séduction de son œuvre, devenue comme la part maudite d'un monde dont le cinéma s'est absenté.

III – L'outre-cinéphilie : un mouvement de dépassement et d'abolition tragique

L'agencement muséal et sépulcral des *Histoire(s)* semble donc avoir vampirisé progressivement la cinéphilie. Godard, ayant occupé la posture du *cinéphile* puis de l'*archiviste*, s'offre la place du *spectateur idéal* de son propre cinéma, rendant plus sensible encore le dépassement de la cinéphilie qui fut autrefois la sienne. Inventant une *outre-cinéphilie* qu'il faut comprendre comme une cinéphilie de *résistance*, Godard inscrit son cinéma dans une stratégie subtile de déception du spectateur et de privation du sens, gestes de dissidence assumés. Revendiquant la singularité absolue de son jugement, renonçant au partage du sens, et

donc à l'idée d'un sens commun, le cinéaste opte pour un isolement créatif qui prend le risque d'abolir toute possibilité de réception de son cinéma.

3.1. Le cinéma en deuil de la *philia* : de l'excès de singularité comme anti-cinéphilie

Godard posant en gardien du Temple-Cinéma, dans un geste d'inhumation, incarne à la fois cette cinéphilie qui aussitôt née devient très vite commémoration et une outre-cinéphilie qui trahit et transgresse le principe même de cette émulation critique dont Godard est issu, et sur laquelle il s'est construit. En effet, la cinéphilie, telle qu'elle se définit dans les années de l'après-guerre jusqu'à la veille de mai 1968, repose sur la notion de *philia* dont elle est inséparable étymologiquement et presque ontologiquement. La *philia*, association de ceux qui aiment le même objet et qui s'apprécient en tant que partenaires d'un même groupe, fait de l'amour du cinéma et de l'activité critique qui l'accompagne une expérience collective, rendue possible par la seule présence d'un faisceau de lumière projeté sur l'écran. Le dispositif social et technique de la salle de cinéma devient le lieu où s'opère un rituel de partage et de rencontre dans l'image, formant ainsi ce que Max Weber appelle « *Gemeinde* », autrement dit, une « communauté émotionnelle » (Weber, 2003). La première cinéphilie de Godard s'inscrivait dans ce regard cinéphile, où les jugements singuliers se confrontaient dans l'élaboration d'un *goût commun*. S'émancipant volontairement du *goût du commun*, celui d'un cinéma français académique, pour lui préférer le cinéma de leurs aînés et s'emparer d'un cinéma américain dont la puissance formelle offrait un modèle de renouvellement radical de la technique cinématographique, les Jeunes Turcs des *Cahiers* établissaient une vision autre du cinéma,

Sophie RAIMOND

dissidente et émergente. Cette cinéphilie du débat, de la dispute et du partage, où chaque prise de position subjective était appelée à être adoubee par le jugement collectif, répondait à cette « nécessité objective de la fusion du sentiment d'autrui avec le sentiment particulier de chacun » (Kant, 1982, p. 80), tension dynamique nécessaire entre jugement singulier et sens commun qui permet dans l'analyse kantienne l'établissement d'un « goût authentique ». Godard reste nostalgique de cette pensée collégiale, transcendant la réception isolée et singulière des images, dans laquelle communiaient les critiques des *Cahiers* : « On se montrait les articles. L'opinion des autres était très importante, c'était une sorte d'*imprimatur*, comme chez les Pères de l'Église qui se montrent leurs textes réciproquement. C'était ça qui avait valeur de jugement » (Godard, 1989, p. 10). Godard, se définissant pourtant comme « très marginal dans le cinéma » (Godard, 1989, p. 35), choisissant par la suite le retrait et l'isolement, a toujours été paradoxalement attaché au cinéma comme aventure collective : « Moi j'ai toujours fait du cinéma à deux ou à plusieurs. D'abord, il y a eu Scherer, ensuite Rivette, puis les *Cahiers* où il y avait tout le monde comme dans un groupe de musique » (Godard, 1989, p. 34). Cette camaraderie solidaire et avant-gardiste, instrument de la réalisation cinématographique, a pourtant été dès l'origine battue en brèche. Le *continuum* quasi organique de la Nouvelle Vague découvrait progressivement des failles qui le nourrissaient²¹. Comme le rappelle Godard, l'« esprit de contradiction » (Godard, 1989, p. 10) et la solitude de celui qui « est toujours seul ; sur le plateau comme devant la page

²¹ Le succès insolent des *Quatre Cents coups* de Truffaut pique le jeune critique des *Cahiers du cinéma* et le presse de s'engager à son tour dans la réalisation d'un long métrage destiné à épouser les mouvements d'une vague nouvelle.

blanche » (Godard, 1989, p. 136) l'emportaient sur le jeu des affinités électives qui s'instaurait dans les *Cahiers*.

Loin de cette cinéphilie de groupe et de mutuelle reconnaissance, Godard transite avec les *Histoire(s)* vers une forme de tyrannie de l'appréciation personnelle qui laisse à son tour peu de place au partage, à la complicité et à la connivence avec le spectateur, un spectateur qui a déserté les leçons de cinéma politique d'un Godard pris dans l'aventure du groupe *Dziga Vertov*. À l'écriture critique et à la cinéphilie allusive du premier Godard, les *Histoire(s)* préfèrent ainsi la posture discourante de celui qui assène un jugement esthétique si singulier, qu'il le porte à renoncer délibérément à l'adhésion d'autrui, à son assentiment, sinon sous le signe d'un certain despotisme du moraliste qui énonce, dénonce et ordonne. C'est ainsi que le métadiscours de Godard relève aujourd'hui davantage de la paradoxale tyrannie de la maxime, piégée entre dissidence et prescription, qu'évoque Roland Barthes dans son analyse de La Rochefoucauld. La maxime, figée dans une relation d'« identité déceptive » (Barthes, 1972, p. 76) qu'instaure sa forme, « immobilise la description vivante sous la définition terroriste » (Barthes, 1972, p. 85). Par-delà le brouillage des voix et des sons, les *Histoire(s) du cinéma*, comme les films qui suivront, offrent un discours qui prend une forme souvent prescriptive ou restrictive, propre à la supériorité moraliste : alors que défilent les images de la barbarie du siècle, la voix-off égrène des maximes paradoxales, « on peut / tout faire / excepté l'histoire / de ce qui se fait », « on peut / tout achever / excepté / l'histoire / de cet achèvement » (Godard, 1998, IV, p. 257). Ce renoncement au partage, ce détachement las d'une parole égotiste et isolée, se soustrayant peu à peu à son devoir d'explication, ne laisse plus entendre qu'un « murmure qu'en dessous des maximes on sait ne jamais cesser » (Badiou, 2010, p. 211).

Sophie RAIMOND

C'est ainsi que la tentation du *monologue* l'emporte définitivement et oblige Godard à inventer une nouvelle cinéphilie, qui ne s'inscrit plus dans ce qui en fut pourtant le fondement, le dialogue, que ce soit dans sa dimension contradictoire ou dans la puissance socratique d'une parole qui fait advenir en l'autre une vérité. La figure solitaire de Godard, celle d'un créateur maudit, proche du Balthazar Claes de Balzac, figure emblématique de *La Recherche de l'Absolu*, l'accule à une *outré-cinéphilie* oublieuse de la mise en garde kantienne quant à la relativité d'un *sensus communis*²² dont il nous dit qu'il est la résultante de la transformation du jugement subjectif en jugement objectif. Un *au-delà* de la cinéphilie dont le mouvement dérive de plus en plus loin d'un spectateur abandonné par un cinéma qui se refuse à toute lisibilité, et joue avec les promesses d'un sens à chaque fois dérobé.

3.2. La privation du sens. *Différance* et répétition

Depuis les *Histoire(s)*, la polyphonie d'images et de sons du cinéma de Godard procède d'un ordonnancement aux secrètes analogies. Dans ce mouvement de soustraction de la signification, Godard orchestre une œuvre dont la clé de lecture serait subtilisée et privée. Le montage des signes godardiens repose non seulement sur la privation d'un sens dont le spectateur serait comme dépossédé et frustré, mais suppose également un ordonnancement du discours réservé au seul cinéaste. Analysant les créations antérieures aux *Histoire(s)*, Gilles Deleuze évoque la distinction du monde prétendument réel et de l'univers sémiotique qui fait *bande à*

²² « La nécessité de l'adhésion universelle, qui est conçue en un jugement de goût, est une nécessité subjective, qui sous la présupposition d'un sens commun est représentée comme objective » (Kant, 1982, p. 79).

part dans l'image cinématographique, scission qui suppose un acte de croyance que Godard place dans « l'interstice » d'une image qui en appelle ou en prévoit une autre, dans une « différence irréductible » (Deleuze, 1985, p. 234). L'interstice signale non seulement la nécessité de croyance qui relie le cinéma au monde, mais *diffère* également le sens dans un mouvement perpétuel de mise à distance et d'attente qui a pour fonction de frustrer et de décevoir continûment le spectateur. Ce dernier est ainsi mis à l'épreuve de la *différance* derridienne qui « consiste à différer par délai, délégation, sursis, renvoi, détour, retard, mise en réserve » (Derrida, 1972, p. 17), qui s'insinue entre les images, s'éprouve dans une suspension du sens sans cesse retardé, dont le terme est continuellement reporté, dans un montage qui articule les images dans le temps. Ce jeu que met en place le cinéaste ne repose pas sur une fermeture du sens, encore moins sur une signification absente. Bien au contraire, le cinéaste invite le spectateur à s'élever à la hauteur du cinéma, expérience réflexive qui interdit toute réduction de l'image à un sens unique. Aussi la résolution du mystère logé dans l'articulation des plans filmiques est-elle constamment atermoyée, allongée et décalée, dans une dynamique d'ouverture à l'interprétation, elle-même perpétuellement reconduite par le jeu de références. Le cinéaste fabrique une œuvre dévolue à un spectateur qui doit faire l'expérience intime de la déception et de la frustration, rendues nécessaires par la volonté de réenchanter le cinéma. Godard place ainsi le spectateur dans la situation inconfortable mais féconde d'une insatisfaction continuée pour faire pièce à la dimension spectaculaire et séductrice de la production cinématographique dominante qui prospère sur les décombres de l'intelligence d'un spectateur accoutumé à recevoir sans effort le sens appauvri des images offertes à sa consommation perpétuelle. En le projetant du côté de l'envers du

spectacle et en renonçant aux facilités illusoire de la narration linéaire, Godard dépossède le spectateur de la jouissance immédiate programmée par le cinéma industriel et marchand, le maintenant ainsi, au péril de sa désertion définitive, dans une carence de sens et une appétence renouvelée de vérité qui sont l'incarnation d'un *désir de cinéma*. Ce geste de dissidence de Godard ouvre sur la genèse d'une œuvre qui se dessaisit de sa capacité à délivrer la clé d'un arrière-monde que le cinéma dans sa puissance herméneutique aurait pourtant la faculté de révéler.

La question de l'interprétation du cinéma de Godard qui joue constamment de la démesure, du faux raccord et de la disjonction des images et des sons trouve son prolongement critique dans le texte que Jacques Rancière consacre à « la grande parataxe » (Rancière, 2003, p. 54) des *Histoire(s)*, dont les différents tableaux seraient symboliques de l'« incommensurabilité » (Rancière, 2003, p. 44) du dispositif de l'art moderne, pris dans le jeu d'écart et de déliaison des images et du texte qu'ils instaurent. Il s'appuie tout particulièrement sur une séquence des « Signes parmi nous », huitième épisode des *Histoire(s)*, où « le clair-obscur cinématographique » se confronte à « l'extermination des Juifs polonais » (Rancière, 2003, p. 47), alors même que la voix de Godard introduit ces images par le récitatif d'un extrait de la leçon inaugurale de Michel Foucault au Collège de France. Cette séquence permet à Rancière de présenter un modèle de résolution provisoire à « la perte de la commune mesure » : l'art du « mélange » et l'affrontement des « significations et des matérialités » (Rancière, 2003, pp. 52, 53 et 54) de la syntaxe godardienne rétabliraient un pouvoir de synthèse. D'une certaine manière, Rancière fait du montage des *Histoire(s)* une mise à l'épreuve de l'effacement du sens et le moyen de sa restauration par une syntaxe des images et des sons qui s'élabore dans l'art de la césure, à la

fois rupture visuelle et liaison du sens. Godard opère ainsi dans les *Histoire(s)* un mixage des images et des sons qui l'emporte sur l'art du montage. Toutefois, le travail de lecture du cinéma et de recomposition de ces fragments creuse progressivement un vide optique et auditif, dont la signification est retranchée. Godard prive le spectateur de la satisfaction d'une interprétation qui lui est comme confisquée. De ce secret²³, le cinéaste tire également une forme de toute-puissance, pouvant y puiser continuellement une lecture privée, singulière et intime. La parade sémiotique à laquelle nous invite Godard joue ainsi d'une loi dont il révèle le caractère arbitraire quand il évoque dans un entretien avec Stéphane Zagdanski sa pratique du puzzle, rappelant la figure de son oncle Théodore Monod, « qui récoltait des petits cailloux dans le désert ». « Derrida, il prenait un bloc et il déconstruisait », poursuit-il. « 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 » (Godard, 2004, p. 126). Les voix et les images semblent alors provoquer la rencontre entre des signes dont « le discours indirect libre » (Deleuze, 1985, p. 244) n'est plus traversé par la signification, mais exalte une polysémie qui sature l'idée même d'œuvre ouverte. Cette reconstruction en fragments semble répondre à la « tentation du hasard » (Godard, 1989, p. 139) que Godard découvrait dans le cinéma d'Orson Welles, ainsi qu'à un goût assumé de l'esprit de contradiction. Une fois de plus, Godard trahit et transgresse.

²³ Il est intéressant de noter que le sens étymologique du mot secret désigne ce qui est privé et privatisé, et non point ce qui est caché.

Sophie RAIMOND

Nous pouvons alors nous interroger avec Alain Badiou²⁴ sur l'autosuffisance d'un cinéaste, en pleine possession de ses moyens techniques et artistiques, qui s'accomplit en démiurge, ployant le cinéma sous la toise post-moderne de la fin des récits, jouant avec le trop-plein d'images et leur impuissance à faire sens commun, quand les fragments épars sont assemblés par l'art d'un collage sibyllin, dénué de raison objective. Aussi la césure dans le montage des *Histoire(s)* n'est-elle pas tant la marque de la discontinuité qui permet de rétablir le sens dissocié de la pensée mais ce qui, « en arrêtant le rythme et le déroulement des mots et des représentations, fait apparaître le mot et la représentation en tant que tels » (Agamben, 1998, p.72). La rupture et le faux raccord des signifiés exhibent alors le signe dans sa vanité, en retardent le sens, exquis cadavre d'une mécanique vide. Cette impuissance du cinéaste à mettre au jour le sens de l'œuvre, volonté affirmée de soustraction de sa signification, exhorte le spectateur à tenter d'appréhender son sens et lui offre une forme de réception qui est toujours en même temps désappointement et déconvenue. Manquant l'objet cinématographique dont Godard le met au défi de dissiper l'inquiétante étrangeté, le spectateur est ainsi sommé de répondre aux exigences de plus en plus rigoureuses d'un cinéaste qui refuse de faciliter l'accès à une œuvre édifiée sur l'absence de son spectateur. Cette béance qui s'agrandit entre l'œuvre et son *regardeur* s'explique aussi par le jeu des analogies dont le cinéaste est seul à posséder les clefs logées dans sa mémoire intime. Cette idéalisation du spectateur conduit Godard à converser solitairement avec un autre lui-même. C'est à son double que le cinéaste s'adresse, artefact

²⁴ « Cet immense palimpseste, le « film », viserait à cerner, par les ressources cumulées de la toute-puissance (nous pouvons faire, du conglomérat des images et des sons, ce que nous voulons), le point d'impuissance qui est, à la fin, tout le réel du cinéma, et la raison dernière de sa dissipation » (Badiou, 2010, p. 212).

d'un dialogue qui se déroule au cœur de la mémoire du cinéma imbriquée dans la mémoire intime du cinéaste. Le cinéma avec les autres - la *philia* - cédant ensuite la place au cinéma des autres - la mémoire morte du cinéma envahissant le sien propre - débouche ainsi sur un cinéma pour lui-même dont il est à la fois l'auteur et le dernier spectateur.

3.3. Un cinéma pour soi-même : le spectateur absent

Devenu le spectateur idéal de son œuvre, l'interlocuteur secret de son cinéma, au risque de l'abolition tragique de sa propre pratique cinématographique, Godard inscrit nombre de ses créations dans ce dialogue solitaire qui témoigne d'un mouvement de désistement. C'est ainsi que le moyen métrage réalisé en 1980, *Lettre à Freddy Buache*²⁵, commence par la formule paradoxale : « Je vais essayer de te parler de ce film sur Lausanne ». Godard évoque un film qui aurait pu être s'il n'avait été refusé par ses commanditaires. C'est donc un film hypothétique, en devenir, qui est offert à l'imagination de Freddy Buache, interlocuteur complice, autre soi-même auquel Godard adresse sa fiction épistolaire, alors que les spectateurs potentiels du film conservent une place irréaliste et marginale. La parole du cinéaste met ici en péril le processus même de création de l'image pour en évoquer la seule possibilité. De la même manière, Godard entretient au cœur de ses longs métrages cette sollicitation déceptive du spectateur à travers une écoute et un regard qui se construisent dans l'absence. Dans *Notre Musique*²⁶ dont le sujet central est la ville de Sarajevo et sa reconstruction, Jean-Luc Godard apparaît à

²⁵ Jean-Luc Godard, *Lettre à Freddy Buache*. À propos d'un court-métrage sur la ville de Lausanne, France/Suisse, 11', vidéo transférée sur 35 mm, couleur, 1982.

²⁶ Jean-Luc Godard, *Notre musique*, France, 80', 35 mm, couleur, 2004.

Sophie RAIMOND

l'écran et présente une conférence sur le texte et l'image. Godard filme l'auditoire et son contre-champ, lui-même, officiant d'une leçon sur la mort programmée de l'image. Sa leçon de cinéma interroge notre capacité à imaginer son pouvoir évocateur à partir d'un seul signe du réel. Le travelling balaie les visages des auditeurs. « Chercher à voir quelque chose, chercher à se représenter quelque chose. Dans le premier cas, on dit regarder là et dans le second, fermer les yeux » énonce Godard. Or, parmi les étudiants, Olga est la seule à se laisser dicter sa conduite par la voix du maître. Elle est aussi le seul personnage de fiction présent dans la salle ; sa destinée est par ailleurs son suicide programmé qui clôt le film. Quelques plans après, l'auditoire composé de jeunes étudiants s'égaie, rit et brouille la voix du cinéaste : la leçon prend fin et Godard n'est plus écouté. Cette mise en scène de la mort du signe et de son corollaire, l'absence du spectateur, trouve un écho dans *Film Socialisme*. Godard place Alain Badiou au centre d'un plan dans un amphithéâtre déserté : la figure du conférencier sans auditeur renvoie subtilement à celle du cinéaste sans spectateur. Cette solitude de la parole cinématographique que Godard met en perspective dans son cinéma n'en reste pas moins une posture marginale, volontairement choisie par Godard.

Dans l'épisode 2a des *Histoire(s) du cinéma*, Godard s'entretient de la place du spectateur aujourd'hui et de son éventuelle cinéphilie avec Serge Daney qui évoque une transmission impossible du cinéma : « Pour quelqu'un qui a vingt, vingt-cinq ans, il n'est pas possible, sous peine de passer, pas quelques années, mais dix ans, quinze ans, dans les cinémathèques, que non seulement il rattrape ce qu'il n'a pas vu, mais qu'il ait en plus un axe autour de quoi se constituer soi-même son histoire ». C'est ainsi que Godard évoque indirectement la vanité d'une cinéphilie du spectateur contemporain. Si Serge Daney l'explique par

l'excès du matériau filmique qui en rend la connaissance chimérique, Godard invoque plutôt la mort d'un art qui n'a plus la force de mouvoir le monde. C'est ainsi que, progressivement, le cinéaste accompagne la transmutation de sa cinéphilie en narcissisme assumé et inversé puisqu'il fait de la mort du cinéma le reflet de l'effacement de son propre cinéma. Godard met en scène l'absence d'un spectateur qu'il s'est pourtant efforcé de détourner de son cinéma. Le spectateur dépité, qui ne souhaite pas poursuivre l'expérience de cette frustration toujours recommencée, car posée comme condition nécessaire du *désir de cinéma*, s'évanouit progressivement. Godard n'est pas pour autant un artiste oublié et rejeté à la périphérie du cinéma. Il orchestre lui-même une marginalisation paradoxale qui permet à son cinéma de rester central dans les débats critiques, posture à la fois dissidente et référente. Toutefois, si le cinéma de Godard est encore présent, la production la plus contemporaine du cinéaste relève de ce que nous appellerons l'*invu*. Godard se trouve alors confronté à une forme de contresens. Alors même qu'il se situe dans un dépassement novateur de la cinéphilie, son nom, « Godard », évoque davantage pour le spectateur contemporain la figure d'un cinéaste appartenant au passé de la Nouvelle Vague, comme si la condition même du retour du spectateur serait la réconciliation de Godard avec une première filmographie déjà lointaine, dont les accents résonnent comme autant de *considérations inactuelles*. Cette disparition du spectateur en chair et en os, désertant les salles de cinéma d'art et d'essai, et davantage encore celles qui diffusent les derniers films de Godard dans le circuit de distribution commercial, coïncide avec l'adresse des films récents du cinéaste à un spectateur sublimé.

On songe ici à la photographie de Godard clôturant les *Histoire(s) du cinéma*. Le gros plan d'une rose jaune, citation d'un film de Godard,

Sophie RAIMOND

Allemagne 90 neuf zéro, réalisé en 1991, se surimpose sur cette photographie formant ainsi les contours d'un autoportrait subtilement maîtrisé. L'étude de Bacon pour un portrait de Van Gogh apparaît à l'écran avant que les traits de Godard ne réapparaissent progressivement dans un lent fondu-enchaîné, tandis que la voix de Godard récite : « Que dire/ alors / j'étais / cet homme » (Godard, 1998, IV, p. 311). L'œuvre somme des *Histoire(s)* se dénoue sur la figure du créateur qui résume toutes les histoires et substitue au cinéma lui-même un portrait de soi. Cet *autoportrait* semble indiquer que le cinéma s'est incarné dans la figure de celui qui pose en gardien et témoin d'un cinéma défunt. Les *Histoire(s)* ont également été publiées dans la collection Blanche de Gallimard, projet pour lequel Godard s'est pleinement engagé comme auteur, président lui-même à la conception et à la composition de l'ouvrage. Il est intéressant de remarquer que le texte se referme sur les deux autoportraits croisés : Godard la rose à la bouche par le jeu du montage, Godard redessinant la silhouette de Van Gogh. Sur la dernière page apparaissent les mots prononcés par Godard. La fin du film et son prolongement dans le livre renversent un parcours initiatique inauguré par l'abandon du livre et de la littérature au profit du cinéma, tout en nous présentant l'image du créateur qui semble observer la totalité de l'œuvre consacrée au cinéma. Le cinéaste devient alors *l'homme-cinéma*, témoin et gardien de cet art, dédicataire de l'œuvre. Héritier de la puissance plastique de la peinture, Godard, intercesseur impersonnel des voix d'un cinéma qu'il collectionne et dévore, en vient à se confondre avec lui, à le figurer, jusqu'à en faire son seul interlocuteur et spectateur possible.

En guise de conclusion, la cinéphilie de la Nouvelle Vague, dans laquelle Godard a pu forger un esprit critique présidant à sa propre

création, a d'emblée été sujette à différentes formes de transgression : une passion du cinéma compulsive, prémisse du dépeçage du cinéma dans les *Histoire(s) du cinéma*, la vénération cinéphile débouchant sur une nécessaire dévoration cinéphage, l'aventure collective de la Nouvelle Vague abandonnée au profit d'une posture singulière et autarcique. Les *Histoire(s)* vont alors procéder aux différentes mises en condition d'un cinéma qui conserve, commémore, momifie et dévore les pans d'une cinématographie révéree, jusqu'à se dépouiller de la cinéphilie pour la réinventer sous une forme nouvelle qui en est aussi le dépassement, celle d'un jugement qui s'affirme dans une solitude tyrannique et diffère continuellement le sens secret du montage, sevrant et frustrant un spectateur imaginaire et fantasmé dont le cinéaste cherche à entretenir, envers et contre tout, le désir de cinéma.

« *Que dire / alors / j'étais / cet homme* ».

Références bibliographiques

- Agamben, Giorgio** (1998), *Image et mémoire*, Paris : Hoëbeke, 94 p.
- Aumont, Jacques** (1999), *Amnésies, fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris : P.O.L., 252 p.
- Badiou, Alain** (2010), « Le plus-de-voir : Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma », *Cinéma*, Paris : Nova, pp. 211-219.
- Baecque, Antoine de** (2010), *Godard : Bibliographie*, Paris : Fayard/Pluriel, 935 p.
- Barthes, Roland** (1972), *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris : Éditions du Seuil, 187 p.
- Baudelaire, Charles** (1975), « La Fin de Don Juan », *Œuvres complètes*, t.1, Paris : Gallimard, pp. 627-628.
- Bergala, Alain** (1999), *Nul mieux que Godard*, Paris : Cahiers du cinéma, 256 p.
- Bernanos, Georges** (1971), *Essais et écrits de combat*, t.1, Paris : Gallimard, 1581 p.
- Deleuze, Gilles** (1985), *Cinéma*, t.2, *L'Image-temps*, Paris : Minit, 378 p.
- Derrida, Jacques** (1972), *Positions*, Paris : Minit, 131 p.
- Didi-Huberman, Georges** (2009), *L'œil de l'histoire*, t.1, *Quand les images prennent position*, Paris : Minit, 268 p.
- Genette, Gérard** (1982), *Palimpseste*, Paris : Le Seuil, 467 p.

Godard, Jean-Luc (1989), *Godard par Godard : Les Années Cahiers (1950 à 1959)*, Paris : Flammarion, 252 p.

Godard, Jean-Luc (1998) *Histoire(s) du cinéma*, Paris : Gallimard-Gaumont, 314 pp.

Godard, Jean-Luc (1990), *Godard par Godard : Les années Karina (1960 à 1967)*, Paris : Flammarion, 186 pp.

Godard, Jean-Luc (2004), « Le cinéma est-il une "imposture" ? », Entretien avec Stéphane Zagdanski, *Le Nouvel Observateur*, n°2089, 18 novembre 2004, pp.124-126.

Habib, André (2003), « Mémoire d'un achèvement. Approches de la fin dans les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n° 3, pp. 9-31.

Kant, Emmanuel (1982), *Critique de la Faculté de Juger*, Paris : Vrin, 208 p.

Leutrat, Jean-Louis, Liandrat-Guigues, Suzanne (2005), *Godard, simple comme bonjour*, Paris : L'Harmattan, 282 p.

Rancière, Jacques (2003), « La phrase, l'image, l'histoire », *Le Destin des images*, Paris : La Fabrique éditions, pp. 41-78.

Simmel, Georg (1987), *Philosophie de l'argent*, Paris : Presses Universitaires de France, 662 p.

Weber, Max (2003), *Économie et société*, tome 1, *Les catégories de la sociologie*, Paris : Agora Pocket, 410 p