



HAL
open science

Remontage(s) photographique(s) chez Jean-Luc Godard : documenter l'invisible et fictionnaliser le document à Sarajevo

Sophie Raimond

► **To cite this version:**

Sophie Raimond. Remontage(s) photographique(s) chez Jean-Luc Godard : documenter l'invisible et fictionnaliser le document à Sarajevo. Focales, 2022. halshs-03926334

HAL Id: halshs-03926334

<https://shs.hal.science/halshs-03926334>

Submitted on 6 Jan 2023

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, « Remontage(s) photographique(s) chez Jean-Luc Godard : documenter l'invisible et fictionnaliser le document à Sarajevo », *Revue Focales*, n° 6, à paraître au printemps 2021.

Sophie Raimond,

Remontage(s) photographique(s) chez Jean-Luc Godard : documenter l'invisible et fictionnaliser le document à Sarajevo

Résumé

Dans un geste éthique et polémique, Godard remploie la photographie documentaire ou de reportage dans ses films. Il modifie la réalité matérielle et l'énonciation immatérielle du document pour en ouvrir le réseau de significations et dénoncer les crimes de guerre. À travers trois « dispositifs » photographiques, nous analyserons les enjeux de la relation entre document et fiction dont le cinéaste restaure l'alliance originelle par une poétique de transfiguration des traces du réel à Sarajevo.

Abstract

In an ethical and polemical act, Godard reuses documentary and reportage photography in his films. The filmmaker edits material reality and intangible utterance found in such documents to open a network of meanings and denounce war crimes. Through three photographic "devices", the article analyses the issues of the relationship between document and fiction. The filmmaker restores this original alliance by a transfiguring imprint of the traces of the real in Sarajevo.

Mots clés

Godard Jean-Luc, Delahaye Luc, Haviv Ron, cinéma, documentaire, reportage, Sarajevo, montage

Keywords

Godard Jean-Luc, Delahaye Luc, Haviv Ron, cinema, documentary, report, Sarajevo, editing

Quelques mois avant le tournage d'*À bout de souffle*, en avril 1959, Jean-Luc Godard s'enthousiasme de la puissance plastique du cinéma ethnographique de Jean Rouch. En préambule de sa critique euphorique de *Moi, un noir*, Godard rappelle que « tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction¹. » Cet aphorisme signale l'intérêt précoce du cinéaste pour l'inquiétude documentaire qui sourd du cinéma de fiction et la puissance conceptuelle et poétique des œuvres de « vérité » qui reposent sur le document. En 1992, les premiers massacres à Bijeljina aimantent le regard inquiet et engagé de Godard vers la Bosnie-Herzégovine. Le cinéaste est alors en pleine création des *Histoire(s) du cinéma*, vaste œuvre d'emprunts et de remplois, achevée en 1998, qui interroge les conditions de la salvation d'un art, le cinéma, entré depuis l'après-guerre dans un mouvement de déréliction, pour avoir renoncé tout à la fois à la vocation documentaire de son héritage photographique et à la puissance historique, conceptuelle et critique du choc entre deux images qu'autorise l'invention du montage cinématographique. Dans un entretien à Strasbourg avec André S. Labarthe, Godard rappelle en 1995 la nécessité de restaurer la dimension historiographique et prophétique de l'image qui s'est éteinte « à l'époque des camps », lorsque « le cinéma de fiction n'a pas su récupérer son frère le documentaire » et qu'« Abel n'a pas récupéré Caïn, ou inversement². » L'analyse esthétique de Godard à l'orée des années 1960 se double, dans le tournant du XXI^e siècle, d'une lecture critique et politique des convergences du document(aire) et de la fiction.

En réponse à la réactivation à Sarajevo d'une politique de la double disparition (extermination des corps et effacement des mémoires), le cinéaste explore, par le montage de photographies documentaires, les potentialités du cinéma à rétablir sa fonction mémorielle reposant sur la puissance de monstration/démonstration du réel qui appartient à la photographie. Il expérimente ainsi la fonction heuristique du montage, tout en prenant le parti de ce que l'on pourrait appeler une phénoménologie de l'image interdite ou de ce que Jacques Rancière nomme « l'image intolérable³ ». Les photographies de reportage, tout

¹ Jean-Luc GODARD, « L'Afrique vous parle de la fin et des moyens. Jean Rouch. *Moi, un Noir* », in Alain Bergala éd., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, 1950-1984, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 181-182.

² Jean-Luc GODARD, « Le cinéma est fait pour penser l'impensable », Entretien avec André S. Labarthe, le 15 décembre 1994, in Alain Bergala éd., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, 1984-1998, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 299.

³ Jacques RANCIÈRE, « L'image intolérable », in *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 93-114.

particulièrement les photographies de guerre, matériaux de seconde main remployés par Godard dans plusieurs fragments séquentiels ou films sur Sarajevo, entrent dans la catégorie des images « préoccupées⁴ » par la distance éthique qu'elles supposent avec le sujet photographié⁵ et le pacte d'anti-fiction qu'elle passe avec leurs destinataires. Elles procèdent également d'une volontaire « exhibition de la vérité du spectacle⁶ » et interrogent les limites de la représentation. La citation/modification de la photographie documentaire et de reportage chez Godard entre ainsi en dialogue avec l'injonction morale à l'intention du cinéma, telle qu'elle est formulée à Strasbourg.

Deux photographies permettent d'explorer le double questionnement éthique et esthétique du cinéaste qui s'empare d'un document à visée informationnelle et médiatique, le transfigure et le « fictionnalise », l'introduit dans un nouveau monde possible en l'insérant dans le déroulé syntagmatique du montage. La citation dans trois métrages d'une photographie de Luc Delahaye prise à Sarajevo en 1992 et l'exposition d'une pièce à conviction photographique prise par Ron Haviv, le premier jour de guerre en Bosnie, dans *Je vous salue Sarajevo* (1993), forment des dispositifs esthétiques qui trouvent une réponse théorique dix ans plus tard, dans une séquence tournée dans la capitale bosniaque, placée au centre de *Notre Musique* (2004). Godard expose dans cette scène le principe du « vrai » champ-contrechamp, en prenant appui sur des photographies documentaires, des photogrammes de fiction et des reproductions d'œuvre d'art. Ces trois variations autour de la photographie permettent d'interroger les enjeux de la présence et de la métamorphose de la trace documentaire dans des œuvres hybrides, dont la visée réaliste s'accompagne des dérives de la fiction.

La photographie de Biljana Vhrovac prise par Luc Delahaye

La photographie prise par Delahaye à Sarajevo le 20 juillet 1992 témoigne des ambivalences éthiques qui fondent la démarche de la photographie de reportage et les stratégies opérées par le montage de Godard, notamment dans *For Ever Mozart* (1996). Image-limite qui représente le corps pathétique d'une jeune femme blessée par un obus sous l'œil impassible du photographe, ce document est aussi une image-seuil qui témoigne des premiers mois de la guerre à Sarajevo et une image-document qui acte la violence dont est doublement affecté le sujet photographié, victime et témoin de la guerre, privé de son droit à l'image. Le long métrage

⁴ Anne BEYAERT-GESLIN, *L'Image préoccupée*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009.

⁵ Anne Beyaert-Geslin présente la photographie de reportage comme le genre photographique le plus soumis à la tension entre la proximité déontologique et la distance éthique, entre la *présentation* la plus significative de l'événement dont le photographe témoigne et le retrait qui lui est commandé par « pudeur éthique » (*Ibid.*, p. 88).

⁶ Jacques RANCIERE, « L'image intolérable », in *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 93.

For Ever Mozart comprend deux lignes narratives : l'équipée tragique de Camille et son cousin Jérôme, accompagnés de Djamila, l'employée de maison, tous trois décidés à monter une pièce de Musset à Sarajevo, en geste de résistance politique et artistique, et le tournage contrarié du film « Le Boléro fatal » dont Vicky Vitalis, le père de Camille, surnommé oncle Vicky, est le réalisateur. Dans le premier tiers du film, une troisième ligne narrative, à peine esquissée, enclenchée par l'insertion de la photographie de Delahaye dans l'ordre diégétique du long métrage, provoque trois effets : un questionnement éthique indirect sur les droits du sujet photographié, un glissement dans le système actantiel qui introduit la victime de guerre dans l'ordre de la fiction et une ouverture référentielle du document par l'évocation, en surimpression sonore, d'un texte Fernando Pessoa.

Le sujet photographié, Biljana Vhrovac, a été l'objet d'une enquête menée par Godard. Déplaçant les droits photographiques vers cette seule personne, le cinéaste institue un « devoir de reprise⁷ », dont Jean-Christophe Ferrari rappelle l'enjeu éthique :

Godard, en un geste polémique et d'une grande élégance, demande la permission de reproduire l'image à Biljana elle-même et à personne d'autre. Comme le raconte Biljana, dans le film d'Esther Frey, il est le seul à lui demander son autorisation, son autorisation à elle (elle, la femme dépossédée de son image) plutôt qu'à lui (lui, le photographe de guerre). Il lui propose également, raconte Biljana, d'assurer une voix *off* dans *For Ever Mozart*⁸.

Reproduite en gros plan avec l'accord moral de Biljana, l'image circule sur un capot de voiture dans *For Ever Mozart*. La photographie est recadrée et la proximité du spectateur avec le modèle ainsi accentué. Cependant, une partie de la photographie est invisible : le regard de Biljana est voilé par l'accentuation du contraste des couleurs de la photographie originale ; l'échange du photogramme entre des mains anonymes en interdit la pleine exposition.

⁷ Jean-Christophe FERRARI, « Histoires de Biljana. Droit des images, devoir de reprise », in Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams et Michael Witt dir., *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 372-375.

⁸ *Ibid.*, p. 737.



Figure 1 : Jean-Luc Godard, *For Ever Mozart*, 80', 35 mm, 1996, couleur [27'17''].

L'insertion, dans le plan suivant, de la photographie plein cadre, dans un montage lapidaire, accentue le caractère elliptique de l'apparition de la victime photographiée. Cette présence oblique et pudique d'une photographie de guerre déplace doublement l'image de reportage dans le régime de la fiction. D'une part, Biljana accède au rang de personnage par l'insertion du document dans l'ordre syntagmatique d'une séquence narrative : cette scène d'échange d'une pièce d'identification, implantée dans le déroulé fictionnel du film, tend un miroir à l'enquête extra-diégétique menée par Godard pour rendre ses « droits » à Biljana. D'autre part, Biljana n'ayant pas enregistré sa voix pour le film, le cinéaste opère comme un glissement avec le personnage fictionnel de Djamila qui témoigne d'un accident dont elle a été victime en Algérie. Dans la diégèse du film, Djamila, seule du trio à survivre aux exactions serbes, prend en charge le récit de la victime, déplacée dans le contexte de l'Algérie. La parole trouée du témoin – une partie du propos de Djamila est inaudible –, la difficulté à dire l'événement quand on y a participé et que les vainqueurs ont effacé la portée de la voix des vaincus, enjeu central de *Notre Musique*, trouve une première réponse esthétique dans *For Ever Mozart*. Biljana accède au régime de visibilité que lui offre la fiction par l'intervention de la photographie de Delahaye dans le montage et le déplacement de son témoignage vers celui d'un autre personnage, porte-parole des « sans-parts⁹ » ou des sans-voix. Godard documente le réel inouï dont est témoin le survivant et produit une analogie entre la Bosnie des années 1990 et l'Algérie des années 1960, l'une et l'autre touchée par une guerre civile.

En retour, la photographie documentaire fait aussi vaciller l'ordre de la fiction. Elle fonctionne comme un insert qui désigne la genèse de l'œuvre, le versant « réel » de la création

⁹ Jacques RANCIERE, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

et son enjeu éthique. Elle inscrit également l'ensemble du film dans une tension vers le document et interroge les possibilités de représentation de la guerre. La zone de combat des troupes serbes dans *For Ever Mozart* est convoquée à l'image par un décor qui repose sur l'indirection et la feinte, et non sur une logique de « présentation ». Godard tourne ces scènes dans sa maison familiale à Anthy sur la rive française du lac Léman. Il renonce ainsi au principe du film-témoin et s'en remet à la puissance de la fiction, dans une volontaire abstraction de la guerre qui caractérise la scène d'exécution de Camille et Jérôme. Le document de Delahaye rétablit le réel dans le film, selon ce même art de l'ellipse. La célèbre définition de la guerre dans *L'Espoir* de Malraux est récitée par des comédiens qui se succèdent sur une scène de théâtre en ouverture du film. Godard la reformule en accentuant la violence du parallélisme entre l'arme et le corps : « La guerre, c'est simple : c'est faire entrer un morceau de fer dans un morceau de chair¹⁰. » La photographie du corps meurtri de Biljana, comme le récit de Djamila, illustrent, par une volontaire irruption du réel dans la fiction, la cruelle simplicité de l'aphorisme de Malraux.

Par ailleurs, l'ultime déplacement par la fiction de la photographie de Biljana est provoqué par la voix de l'oncle Vicky lors de l'échange mystérieux de l'image. Vitalis explique hors champ à Camille la construction du *Faust*, poème dramatique fragmentaire de Fernando Pessoa, dont nous sont parvenus les seuls écrits préparatoires. L'acte IV du projet dramaturgique de Pessoa est consacré à la « guerre de l'intelligence avec l'action » et l'acte V se dénoue sur la « défaite de l'intelligence¹¹ ». La photographie de Biljana fonctionne alors comme le référent visuel du texte de Pessoa. La puissance de destruction qui sévit à Sarajevo repose sur la même violence que les massacres convoqués par le poète. La photographie, empreinte sensible, épreuve tautologique d'un réel capturé dans son inscription lumineuse, désigne un référent (la violence de la guerre et Biljana) qui ne peut être contesté. Le document connaît cependant un nouveau régime de signification : il est mis à l'épreuve d'une ouverture de son champ référentiel et devient emblématique d'une épopée de l'échec de la pensée et du désastre.

Le cliché de Delahaye circule dans deux autres métrages du cinéaste. Dans chacune de ces occurrences, Godard atténue l'immoralité de la proximité entre le photographe et Biljana,

¹⁰ La phrase précise de Malraux est la suivante : « Manuel prenait conscience que, la guerre, c'est faire l'impossible pour que des morceaux de fer entrent dans la chair vivante » (André MALRAUX, *L'Espoir*, Paris, Gallimard, 1937, p. 109).

¹¹ Fernando PESSOA, *Œuvres*, t. 6, Paris, Christian Bourgois, 1990.

dont les larmes et le sang sont affichés au premier plan, par des stratégies de retrait de cette image « sensibilisée par l'événement¹² ». Il en augmente également le cadre référentiel par le jeu du montage. Dans *Histoire(s) du cinéma*, un fragment séquentiel de l'épisode 3a célèbre le photojournalisme authentique que symbolise Robert Capa : la photographie de Biljana est montée en surimpression avec le portrait du photographe hongrois, pris par sa compagne, Gerda Taro, durant la guerre d'Espagne. La surimpression défait les traits de l'image, efface la violence subie par Biljana et introduit la guerre civile espagnole comme référent supplémentaire de la photographie prise en Bosnie : Sarajevo illustre la répétition tragique de l'histoire. Le montage de Godard déploie les strates historiques et temporelles d'un indice du réel qui devient photographie-palimpseste par l'art du montage.



Figure 2 : Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*. Chapitre 3a : *La Monnaie de l'absolu*, 26', betacam SP, couleur, 1998 [1'56].

C'est ainsi que la photographie de Biljana ouvre le montage de l'ample séquence d'exposition de *Notre Musique*, film tourné en 2003 à Sarajevo, à l'après-guerre. Le premier volet, intitulé « L'Enfer », expose la violence subie avec une série de reproductions d'œuvres documentaires et de fiction. Dans un brouillage volontaire du réel et de l'imaginaire, la photographie de Biljana est insérée dans un montage instable qui la précipite dans un mouvement accéléré. La fixité photographique est soumise au tremblement de l'objectif du plan qui lui succède, pris depuis un char de guerre. Le sensible décadre de la photographie de

¹² Anne BEYAERT-GESLIN, *L'Image préoccupée*, op. cit., p. 19.

Delahaye, augmenté par l'absence de stabilité du plan mis en mouvement par le montage cinématographique, restaure la fonction du célèbre bougé des photographies de reportage de Capa qui manifeste « l'implication d'un sujet éthique¹³ ».

En intégrant de manière elliptique la photographie de Biljana Vhrovac dans la diégèse de deux longs métrages et dans le montage de l'œuvre essayiste des *Histoire(s)*, Godard promeut la présence éthique du document dans la fiction, élève la victime de guerre au rang de personnage, fait du sujet photographié le lien isotopique et thématique entre plusieurs créations et offre au référent de la photographie un nouveau cadre performatif. Ces différents décadrages énonciatifs – métamorphoses plastiques et glissements géopolitiques – opérés par le montage de Godard, font de la photographie prise par Delahaye une pièce à conviction de l'inaction des gouvernements européens qui font le pari de la guerre et dont la fiction cinématographique se fait tribunal.

Samuel Beckett et Ron Haviv

La quasi intégralité du ciné-tract *Je vous salue Sarajevo* est occupée par la photographie de Ron Haviv prise le 31 mars 1992, premier jour de guerre en Bosnie, dans les rues de Bijeljina. Il s'agit de la plus célèbre d'une série de photographies témoignant du dénouement barbare d'une exécution : trois paramilitaires serbes rouent de coups les corps de trois civils bosniaques musulmans qu'ils viennent d'exécuter et qui gisent au sol, dans une flaque de sang. Dans ce très court métrage, réalisé trois ans avant *For Ever Mozart*, Godard surexpose la violence génocidaire par le recours à une stratégie d'exploration de l'image.

Godard récite en voix *off* une prière qui rend hommage tout à la fois à l'exception de l'art – cinéma, littérature, musique et peinture – et aux morts en Bosnie. La citation d'un passage de *La Joie* de Georges Bernanos et d'un quatrain du « Cri du butor » de Louis Aragon opère progressivement une analogie entre la mort de l'art et les victimes de la guerre. Godard use de la puissance contestataire du montage pour introduire la photographie en dix-huit fragments dont les rimes visuelles mettent à l'épreuve le regard du spectateur : l'agrandissement des détails de l'image de guerre et leur insertion progressive dans la durée du montage proposent une alternance dénonciatrice entre l'insolente indifférence des bourreaux en pleine action et l'immobilité funèbre des victimes au sol. Sous la forme d'une série d'antithèses plastiques, le montage accentue l'asymétrie morale que dénonce la photographie de Haviv, lève par l'échelle des plans l'anonymat des bourreaux et dramatise par la durée et le mouvement

¹³ *Ibid.*, p. 84.

cinématographiques une exécution barbare. La fragmentation et le recadrage, qui pourraient conduire à une progressive déréalisation de la photographie, s'interrompent dans l'avant-dernier plan du court métrage qui affiche, plein cadre, l'ensemble du document photographique. Godard arrête le mouvement d'exploration/dissolution du champ photographique par le montage et convoque la puissance d'affichage et d'argumentation de l'image documentaire, utilisée comme preuve lors de l'inculpation des dirigeants serbes pour crimes de guerre devant le Tribunal pénal international de La Haye.



Figure 3 : Jean-Luc Godard, *Je vous salue Sarajevo, 2'*, vidéo, couleur, 1993 [1'43''].

En clôture du court métrage Godard introduit un deuxième et dernier document visuel qui présente, dans une brève fermeture en iris, une silhouette vêtue d'une robe de bure, penchée sur un objet carré tenu fermement des deux mains, le visage caché par des cheveux mi-longs, dans une posture analogue à celle des victimes anonymes gisant dans une rue de Bijeljina, le front contre le trottoir. Cette attitude est le « lieu commun » des deux images qui se dissocient par une série de contrastes : le noir et blanc de la dernière image succède aux couleurs terreuses et froides de la photographie de reportage ; la brièveté de la clause visuelle tranche avec l'extension dans la durée du montage du document de Ron Haviv ; l'énigme du dernier photogramme affronte la notoriété d'une photographie de reportage largement médiatisée. Ce plan secret est une photographie prise par Hugo Jehle de l'acteur Klaus Herm, en plein tournage de *Geister Trio*, pièce écrite et réalisée par Samuel Beckett pour la télévision allemande¹⁴.

¹⁴ Samuel Beckett, *Trio du fantôme*, in *Quad et autres pièces pour la télévision*, suivi de *L'Épuisé*, Paris, Minit, 1992. La pièce *Trio du* a été produite pour la première fois par la BBC 2 en 1977 dans la mise en scène, supervisée par Beckett, de Donald McWhinnie. Elle est également mise en scène et réalisée par Beckett, sous le titre de



Photogramme 4 : Jean-Luc Godard, *Je vous salue Sarajevo*, 2', vidéo, couleur, 1993 [2'09].

Il s'agit du trente-septième plan dont Beckett présente le découpage filmique dans le texte publié en 1975 en langue française : « Accompagnant cette amplification de la musique, lent travelling avant jusqu'au gros plan de la tête complètement inclinée sur le magnétophone, à présent serré dans les bras invisibles. Maintenir jusqu'à la fin du largo¹⁵. » Chez le dramaturge comme chez le cinéaste, les bizarreries lexicales, le bégaiement ou les jeux de signifiants autorisent une dissolution des mots, qui est aussi dépossession des images, par une esthétique de la disparition et une figuration de « l'épuisé¹⁶ ». La Silhouette masculine, désignée par la lettre S, personnage incarné par Klaus Herm, exécute les mouvements que lui dicte la Voix féminine, circule dans un espace prédéterminé dont il ne rencontre jamais ni le centre ni la face « Sud », lieux occupés par les différents emplacements de la caméra. Figure intermédiaire entre le personnage et la *persona*, le mort et le vivant, « sentinelle [fantomatique]¹⁷ », S symbolise l'immobilité des victimes bosniaques et convoque à la fin du court métrage de Godard une condition humaine dépossédée et désorientée, privée de parole et de possibilité d'action.

Cet emprunt photographique à l'œuvre audiovisuelle de Beckett explique à rebours le remploi par Godard du style audiovisuel du dramaturge irlandais. Le travail de découpage, déterminé avec une rigueur arithmétique par Beckett dans le paratexte de sa pièce, impose une présentation, selon différentes échelles de plan, de la Silhouette masculine, tenant serré contre

Geister Trio, la même année, à Stuttgart pour la télévision allemande. Sa première diffusion en R.F.A. par la chaîne productrice de l'œuvre, Süddeutsche Rundfunk a lieu le 1^{er} novembre 1977.

¹⁵ *Ibid.*, p. 35-36.

¹⁶ Gilles DELEUZE, *L'Épuisé*, in Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, op. cit., p. 55-106.

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

elle un appareil de reproduction sonore, et suggère une décomposition de l'espace en plans homogènes, dans un décor sommaire dont la caméra exténue tous les angles possibles dès les premiers plans, sans que rien ne s'y actualise. Les trois victimes bosniaques photographiées par Haviv sont transfigurées en personnages errants sous l'effet du dénuement esthétique beckettien et de l'analogie induite par le montage de Godard. Le « trio du fantôme » formé par les victimes de guerre est déplacé dans l'univers inquiet de la dramaturgie beckettienne qui en augmente tragiquement l'éprouvante agonie. Le glissement du cadre énonciatif d'une photographie de reportage médiatique sur la scène dramaturgique et audiovisuelle de Beckett expérimente la puissance pragmatique et éthique d'une parole dénonciatrice qui s'élève d'un document modifié par les puissances métamorphiques et intertextuelles du montage cinématographique.

Confrontation et réconciliation du document et de la fiction dans *Notre Musique* (2004)

Les deux dispositifs formés autour des photographies de Delahaye et Haviv reposent sur plusieurs phénomènes de fictionnalisation du document : décontextualisation de la photographie pour en extraire un condensé secret de significations et en universaliser la portée, métamorphose du sujet photographié en personnage de fiction godardien ou en *êtres-pour-la-mort* de la création beckettienne, hésitation du montage opérant une distanciation déontologique et éthique avec le sujet photographié ou explorant par l'agrandissement et le découpage la violence de la guerre. Une des séquences placées au centre de *Notre Musique* offre un prolongement critique à ces remplois de photographie de reportage, en interrogeant la relation pendulaire qui s'instaure entre deux images opposées qui échangent leurs propriétés documentaires et fictionnelles.

Godard présente un exposé aux étudiants de l'Académie de Sarajevo. En appuyant son propos sur des photogrammes qu'il fait circuler dans le public, le cinéaste propose une réforme du champ-contrechamp. Godard met à l'épreuve cette figure de style cinématographique pour présenter une nouvelle règle de montage qui produit la rencontre conflictuelle entre deux signes contraires pour en extraire une troisième image. Le « vrai » champ-contrechamp reprend le procédé métaphorique de la définition de l'image de Pierre Reverdy fréquemment cité par Godard¹⁸. Dans la seconde partie de cette vaste séquence, deux séries de montage polémique produisent une guerre civile d'images qui peuvent générer des raccourcis politiques. Le premier

¹⁸ « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte » L'aphorisme de Pierre Reverdy extrait d'« Essai d'esthétique littéraire » paru dans la revue *Nord-Sud* (n° 4-5, 1917) est repris dans le premier manifeste du surréalisme d'André Breton (André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1972, p. 31).

est le champ-contrechamp de deux photographies de déportés juifs¹⁹. Ce face-à-face éprouvant avec la violence génocidaire est légendé à l'écran par les mots « Juif » et « Musulman ». Deux documents photographiques pris en 1848 au moment de l'exode des Palestiniens²⁰ sont alors commentés par Godard : le documentaire indiquerait la destination funèbre des Palestiniens vers la noyade, alors que les Israéliens rejoindraient la fiction. Cette redéfinition provocatrice et géopolitique de la distinction du régime documentaire et du régime fictionnel accentue la fermeture théorique et politique auquel peut prêter le montage précédent, qui choisit d'exposer l'inimaginable de la Shoah.

Cependant, l'ensemble de la séquence invite le spectateur à déplorer le trait commun (l'exil, la déportation, la mort) de toutes les victimes de l'histoire, par le truchement de photographies documentaires. Le principe dialectique de la métaphore, qui ouvre à une troisième image, lieu de réconciliation des signifiés, sous-tend l'intégralité de l'exposé de Godard ainsi que tout le volet central de *Notre Musique*, intitulé « Le Purgatoire », dont chaque séquence pose les conditions d'une reconstruction/réconciliation politique des vainqueurs et des vaincus à Sarajevo. La lecture politique et esthétique du champ-contrechamp proposée par Godard procède d'une poétique de l'ambivalence de l'image et non d'une contradiction logique. À l'interstice de deux images, s'opère, comme le soulignait Deleuze dans une analyse du montage godardien, une « différence irréductible qui permet d'échelonner les ressemblances²¹ ». Ainsi, deux autres séries de montages, placés dans la première partie de l'exposé du cinéaste, donnent la mesure de la poétique godardienne du champ-contrechamp et de la rencontre entre document et fiction, dont la dialectique repose sur la loi de la contrariété : ni exclusion réciproque de deux images contradictoires qui ne tolèrent aucun tiers, ni tyrannie d'une association tautologique de deux documents visuels qui interdiraient le mouvement de la pensée.

Tout d'abord, Godard interroge sans succès les étudiants sur le référent d'un document photographique présentant un champ de ruines. Il s'agit d'une photographie prise aux alentours de Richmond, trace de la sanglante bataille des Sept jours en 1862, pendant la guerre de Sécession. Le cinéaste poursuit son propos en rappelant le récit légendaire des apparitions mariales de Bernadette Soubirous, à une époque contemporaine de la guerre civile américaine.

¹⁹ Godard reproduit deux photographies-documents : le cliché d'un déporté pris par Éric Schwab à Buchenwald en avril 1945 et celui d'un autre détenu, épuisé, au camp de Bergen-Belsen pris par le capitaine Edward Malindine, reproduit en première page du *Monde illustré* du 5 mai 1945.

²⁰ L'une des photographies est extraite du livre d'Élias Sanbar sur l'invisibilité photographique du peuple palestinien (Élias SANBAR *Les Palestiniens, La photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours*, Paris, Hazan, 2011, p. 286-287).

²¹ Gilles DELEUZE, *Cinéma*, t. 2, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 234.

Il insère à l'écran la reproduction d'une icône byzantine et remploie en voix *off* une anecdote reprise par Malraux dans *La Tête d'Obsidienne* : c'est dans la vision d'une icône, la Vierge de Cambrai, que Bernadette reconnaît la Vierge²². Godard commence ainsi son exposé par une leçon sur une photographie qui documente avec difficulté le réel qu'elle reproduit mécaniquement – aucun étudiant ne reconnaît Richmond dans le document photographique –, alors même qu'une icône désigne presque indiciellement le Surréal et se charge du pouvoir d'inscription propre au procédé photographique. Ces deux images – l'une appartenant à la catégorie des photographies d'archives, en noir et blanc, mise en mouvement par le *travelling* de la caméra, l'autre, fragment d'une fresque d'inspiration byzantine, en couleur, reproduite dans un plan fixe – posent les fondements de la critique de la technique du champ-contrechamp classique et réactive l'association paradigmatique du document et de la fiction pour témoigner du réel. Le conflit générique et génétique de ces deux images trouve alors une réconciliation dans une citation de Maurice Blanchot : « L'image est bonheur mais près d'elle le néant séjourne²³. » La nature équivoque de l'image, puissance de vie et actualisation de mort tout à la fois, espace d'affrontement entre un pouvoir d'anamnèse et une force de dissolution, trouve son pendant visuel dans un photogramme, extrait du film quasi-documentaire inachevé de Sergueï Eisenstein, *Que Viva Mexico*, cité à l'image par Godard : un crâne se démasque et suspend sa mort dans un geste de dévoilement qui indique ironiquement l'illusion de son être-là.



Figure 5 : Jean-Luc Godard, *Notre Musique*, 80', 35 mm, couleur, 2004 [43'06''].

²² André MALRAUX, *Le Miroir des Limbes*, t. 2, *La Corde et la souris*, Paris, Gallimard, 1976, p. 370-371.

²³ Maurice BLANCHOT, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 51.

Il s'agit d'un plan qui devait figurer dans la dernière partie du film d'Eisenstein, consacrée à la célébration rituelle des morts le 2 novembre 1931. Ce photogramme documentaire n'apporte aucune résolution stable au conflit des deux images qui l'ont précédé. Godard invite à une relance du sens, avec une troisième image qui évoque la mort, celle des victimes de la guerre à Sarajevo, comme celles des armées fédérées à Richmond, et célèbre dans l'illusion du masque la double nature de l'image photographique et cinématographique, entre attestation du réel (document) et expérience de sortie du réel (fiction).

Par le transfert de sens d'un signifiant à l'autre, Godard acquiesce ainsi aux « deux possibilités de l'image²⁴ », à son ambivalence qui se matérialise dans le mouvement instauré entre le document et la fiction et leur résolution incertaine dans une troisième image. Plein cadre, trois images reprennent ce mouvement ternaire dans la suite de l'exposé : une photographie de reportage prise le 11 juin 1998 de réfugiés albanais fuyant le conflit du Kosovo ; une reproduction d'un fragment de « La fuite en Égypte » de Giotto ; une photographie de reportage de James Nachtwey, prise en 1992 en Somalie, d'une mère tenant à bout de bras son enfant mort de la famine dans un linceul.



²⁴ Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 351.



Figures 6, 7 et 8 : Jean-Luc Godard, *Notre Musique*, 80', 35 mm, couleur, 2004 [45'10'', 45'14'' et 45'17''].

Les deux premières images forment un nouveau diptyque procédant du même principe de contrariété que l'association des ruines de Richmond et de l'icône mariale : photographie document et peinture biblique, histoire contemporaine et récit des évangiles. Godard accentue cette dualité en titrant les images : « Kosovo » et « Égypte ». À la dissimilitude géopolitique, s'ajoute l'inversion des directions que suggèrent les figures peintes ou photographiées. Les réfugiés albanais guident leur monture vers la gauche de la photographie, la Vierge et le Christ vers la droite du cadre de la peinture. Les deux plans transgressent ainsi l'axe des 180° imposé par la technique du champ-contrechamp. L'esthétique du faux raccord et de l'interstice ouvre

de nouveau à une troisième image, document pathétique qui synthétise, dans l'arrêt de la mort, la fuite et l'exil des opprimés.

Le cinéaste construit ainsi une éthique de la citation documentaire, nécessaire témoignage de la violence du réel par le cinéma, appareil archivistique et métamorphique. « On voit alors qu'en vérité, la vérité a deux visages », conclut Godard, reprenant le premier vers d'un poème de Mahmoud Darwich²⁵ sur la condition du Palestinien errant. Dans cet exposé sur les possibilités combinatoires du document et de la fiction, Godard met à l'épreuve la chronologie des faits avérés ou légendaires et autorise la métaphore à opérer son travail de rapprochement entre le réel, dont témoigne la photographie documentaire, et le surréel, que figure la peinture sacrée. Cette séquence filmée à Sarajevo, qui exclut volontairement la Bosnie-Herzégovine de son montage, ouvre la capitale bosniaque à tous les contre-champs guerriers qui s'y résument. Cette leçon de cinéma présente, dans une série dissonante d'images contraires, la marche funèbre des condamnés à mort, victimes de l'histoire. Leur plainte universelle et commune s'élève dans la troisième image mentale que génère la métaphore ou la disjonction de deux plans et dont Godard dessine les contours par l'insertion au montage d'une image tierce, qui défie les frontières du régime documentaire et de l'ordre de la fiction.

La séquence sur le champ-contrechamp interroge les pouvoirs de l'image et du montage dans *Notre Musique*. Poursuivant l'exploration de l'alliance poétique du document et de la fiction qui s'exerce dans le montage de *Je vous salue Sarajevo* et de *For Ever Mozart*, l'exposé de Godard opère un démontage/remontage du document photographique par l'association avec une image qui relève du mythe, de la légende ou du sacré. Godard transporte dans le territoire de la fiction la photographie documentaire et légende le document par une œuvre fictionnelle. Modifiant dans sa dimension matérielle et immatérielle la photographie à visée documentaire, le cinéaste en déstabilise le régime de ressemblance. Le montage-palimpseste permet au spectateur de s'extraire de l'hypnose dans laquelle une image homogène le place. L'obscénité de la violence du réel est tenue à distance par la puissance intertextuelle des traces photographiques qu'actualise le montage : les pleurs de Biljana dénoncent la défaite de la pensée européenne selon Pessoa ; les victimes bosniaques de Bijeljina composent le trio de spectres d'une pièce de Beckett ; l'explosion d'un obus à Sarajevo autorise le récit d'une

²⁵ Mahmoud DARWICH, *Anthologie (1992-2005)*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 37.

Algérienne qui se remémore l'accident dont elle a été victime ; la fuite en Égypte de la Sainte Famille offre un miroir protecteur aux Albanais fuyant le Kosovo.

L'ambivalence ontologique de l'image, entre document et fiction, actualisation et disparition du référent, dont le processus est augmenté par le rapprochement de plusieurs images, s'impose comme puissance critique d'une « reconfiguration des données du sensible²⁶ » par un art de l'indétermination, de la contrariété et de la variation du réel. Plaidant pour un montage ambigu et conflictuel, Godard trace des failles d'irréel dans l'image photographique. Le montage déréalise la photographie de reportage, introduit une deuxième image, pour qu'en jaillisse une troisième d'entre les contraires. L'automate cadavérique qui se démasque dans le film d'Eisenstein et la *Mater dolorosa* somalienne qui continue tragiquement le geste de la Vierge à l'enfant de Giotto sont emblématiques de l'entre-deux de la troisième image. Puissance de dissolution ou de résurrection du référent, le document interroge la finitude de l'homme, la frontière entre vie et mort.

Fictionnaliser le document permet à Godard d'explorer l'invisible de l'image et l'impensable du réel, le mince cerne qui sépare la mort de la vie. Ce faisant, il érige un monument aux massacres des innocents et répond esthétiquement aux politiques de la double disparition, par une trace photographique qui exhausse ce qui relève de l'« invu²⁷ » médiatique et politique. Biljana et Djamila sont les tiers exclus de la mémoire collective, dont le cinéaste restaure la visibilité dans un montage des contraires qui ne reposent pas sur l'exclusion mais sur des ressemblances qui s'établissent dans la différence. Les figures spectrales de *Je vous salue, Sarajevo* et de *Notre Musique*, référents immédiats des photographies de reportage, dénoncent par leur présence dans la fiction les politiques génocidaires et convoquent *a contrario* le pouvoir d'apparition de l'irreprésentable qu'exécutent les appareils de vision (photographie et cinéma). Le montage cinématographique devient l'opérateur conceptuel et critique qui exhausse les possibilités sémiotiques du cliché documentaire, cité, réapproprié et recontextualisé : l'association d'images contraires exhibe un réel intervallaire jusqu'alors impensé. Sarajevo, « capitale de la douleur » de l'Europe, autorise ainsi l'anamnèse de toutes les guerres et de tous les morts de l'histoire par la réconciliation provisoire du document et de la fiction.

²⁶ Jacques RANCIÈRE, *Et tant pis pour les gens fatigués, Entretien*, Paris, Amsterdam, 2009, p. 559.

²⁷ Marie-José MONDZAIN, « Histoire et passion », *Art Press* +, Hors-série, n° 1, 1998, p. 92.

L'auteur

Sophie Raimond est Professeure Agrégée de Lettres modernes au département des Sciences de la communication et Chercheuse au SIC.Lab Méditerranée de l'Université Côte d'Azur. Titulaire d'un D.E.A. en Littérature comparée et d'un Doctorat en Sciences de la communication, elle développe des recherches sur les enjeux esthétiques et politiques de l'œuvre de Jean-Luc Godard.