

En attendant les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard

Marion Froger

Volume 18, Number 4, Summer 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33603ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Froger, M. (2000). En attendant les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard. *Ciné-Bulles*, 18(4), 32–36.

En attendant les *Histoire(s)* du cinéma de Jean-Luc Godard

PAR
MARION FROGER

Il y a deux ans, les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard créaient l'événement à Cannes. Il faut dire que cette série de huit épisodes vidéo était attendue depuis longtemps, non seulement par les quelques privilégiés qui avaient eu la chance de voir les épisodes en chantier, mais aussi par tous ceux qui n'en avaient qu'entendu parler, au cours des 20 ans qui furent nécessaires à Godard pour parachever ce projet. Depuis ce temps, les présentations se sont multipliées dans les festivals européens et les rétrospectives consacrées pour l'occasion à son œuvre. À l'été 1999, Canal + en présentait l'intégralité au petit écran, «jouant» avec humour la carte culturelle estampillée «Godard» auprès de son public français¹. Gaumont, le distributeur du film, mettait en vente au printemps de la même année un coffret de quatre cassettes, qui comprenait les huit chapitres des *Histoire(s)*, après avoir publié de concert avec Gallimard quatre volumes éponymes qui reprennent l'essentiel du texte ainsi que des photogrammes de son montage-image. D'ailleurs, cette publication demeure la seule version des *Histoire(s)...* à être parvenue au Québec, car il n'y eut, jusqu'à ce jour, aucune présentation publique de l'intégrale vidéo; la série de cassettes demeure, quant à elle, introuvable, et ce problème de distribution ne semble pas en voie d'être réglé.

Histoire des Histoire(s)

Pourtant, cette absence des *Histoire(s) du cinéma* des écrans québécois est un étrange paradoxe pour une série dont le projet a justement vu le jour à Montréal, à l'automne de 1978. Serge Losique, alors directeur du Conservatoire d'art cinématographique de Montréal, s'entendait avec Godard pour monter «un genre de coproduction qui serait une sorte de scénario d'une éventuelle série de films intitulée *Introduction à une véritable histoire du cinéma et de la télévision*, «véritable» en ce sens qu'elle serait faite d'images et de sons et non de textes, même illustrés»².

Dans l'espoir de voir aboutir ce projet, Godard accepte de prononcer une série de conférences à Montréal sur le cinéma et son histoire³. Le projet avorte, mais Godard poursuit son travail patiemment, en livrant de temps à autre à la critique et à quelques amis des versions provisoires de ses chapitres. Les *Histoire(s) du cinéma* auront alors de plus en plus d'emprise sur sa production des dernières années. Ses films (*Allemagne neuf zéro*, *For Ever Mozart*, *JLG/JLG...*) tendront de plus en plus vers une forme, peu pratiquée encore, qui n'est ni fiction ni documentaire, et que Godard appelle, en pensant à Montaigne, un «essai filmique»⁴, où la pensée s'exercera non pas dans la forme canonique de l'argumentation, mais dans les jeux, parfois obscurs mais souvent lumineux, du montage — dont Godard se veut l'ardent défenseur et l'artisan obstiné.

1. Canal + annonçait ainsi ses émissions: «*Histoire(s) du cinéma* par Jean-Luc Godard. Réserve(s) aux fans et à ceux qui n'ont pas la chance de passer leurs vacances sur la Costa del Sol.» On remarquera le choix du pronom «par» (et non «de»), qui insiste sur la vision godardienne d'une improbable histoire du cinéma qu'il aurait tentée de faire, mais qui, somme toute, ne saurait intéresser que ses «fans» (un téléspectateur averti en vaut deux!). On préserve ainsi le «mystère Godard» (Mais que veut-il à la fin!), on l'entretient même à des fins commerciales, espérant faire, par un jeu de connivence, de l'impopularité de Godard un argument de vente. Le tour de passe-passe est assez ingénieux pour être noté. Décidément, le rapport d'amour et de haine du cinéaste avec son public français se suit et se lit comme un roman...
2. Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris: Éditions Albatros, 1980.
3. Une partie de ces conférences a été publiée à partir de leur enregistrement public dans *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris: Éditions Albatros, 1980.
4. Godard n'a pas l'apanage de l'essai filmique. Un autre cinéaste l'a expérimenté avant lui, Chris Marker, et continue de travailler en ce sens sur le support informatique, en expérimentant la nouvelle forme de montage permise par l'hypertexte (*Immemory One*, Chris Marker, cédérom édité par le Centre George-Pompidou).

Cette forme propre de l'essai filmique godardien est peut-être à la source du désarroi qui ne manque pas d'atteindre, à des degrés divers, le spectateur non initié des **Histoire(s)**. Pourtant, elle nous introduit à une sorte de conversion: il faut, en somme, approcher ce que nos yeux ont «désappris à voir» (selon la formule de Godard) à force d'images télévisuelles, d'images filmiques trop prévisibles (et Dieu sait que celles de Godard ne le sont pas!); il faut faire comme si nous voyons des images pour la première fois, sans savoir ce qu'elles signifient. Alors seulement quelques signes amicaux pourront émerger de ce charivari d'images où nous entraîne Godard. Les images de Godard s'approprient, elles ont encore quelque chose de sauvage; leur résistance à l'analyse crée une relation particulière avec le spectateur, qui pousse à voir et à revoir les **Histoire(s) du cinéma** inlassablement, tant que leur mystère demeure.

Pensée de l'histoire

Tout commence par une question simple, même si la réponse se révèle plus difficile à fournir: Qu'est-ce que toutes ces «Histoire(s)» signifient? La question se pose, en effet, ne fût-ce que par la présence de ce «s» entre parenthèses dans le titre, qui égratigne au passage la notion d'histoire. Le pluriel de l'histoire n'est-il pas forcément fictif, et donc en contradiction avec l'entreprise historique elle-même? Par le biais de ce «s», Godard indique du moins ce qu'il ne veut pas faire: une «histoire du cinéma» en bonne et due forme, comme en écrivent les historiens.

Le discours des **Histoire(s) du cinéma** est d'ailleurs bien pauvre en données historiques. Les historiens du cinéma auraient beaucoup de choses à redire quant aux manques, aux absences, ou quant à certaines affirmations qui, sans être justes ou fausses, ne sont pas ce qu'on pourrait appeler des «informations pertinentes», car elles ne servent que le propos de



Un exemple de l'esthétique des **Histoire(s) du cinéma**

Godard. Après la Seconde Guerre mondiale, dira-t-il, «les Russes ont fait des films de martyre. Les Américains des films de publicité. Les Anglais ont fait ce qu'ils font toujours dans le cinéma, rien. L'Allemagne n'avait pas de cinéma, plus de cinéma». Sans chercher à justifier ce point de vue sans appel et qui n'engage somme toute que celui qui l'affirme, on peut rester sensible à l'idée que jamais, dans les **Histoire(s) du cinéma**, Godard ne cherche à fournir de l'information historique. Cette contradiction avec la visée historique que l'on attend de lui m'incite plutôt à penser qu'il sape volontairement la valeur informative de ses **Histoire(s)**, comme s'il voulait à tout prix éviter d'en faire une marchandise négociable sur le marché de la culture, comme bien à forte valeur ajoutée de savoir consommable (et on sait depuis **JLG/JLG** ce que Godard pense de la culture, qu'il oppose farouchement à l'art⁵). Aux données historiques, il préfère le jeu de mots irrévérencieux (sur le nom prédestiné des frères Lumière par exemple, qui n'auraient pu s'appeler «abat-jour» et inventer le cinéma) ou la coïncidence anecdotique (et pleine d'enseignement: n'est-il pas vrai que les bureaux de Méliès à New York furent rachetés par la Paramount — Godard dira «volés» — pendant l'offensive de Verdun en 1914, et qu'à partir de ce moment «on a fait défiler

5. «Il y a la culture qui est la règle / il y a l'exception qui est de l'art / tous disent la règle, personne ne dit l'exception / cela ne se dit pas, cela s'écrit / cela s'écrit Flaubert, Dostoïevski / cela se compose Gershwin, Mozart / cela se peint Cézanne, Vermeer / cela s'enregistre Antonioni, Vigo / ou cela se vit, et c'est alors l'art de vivre / Srebrenica, Mostar, Sarajevo / oui et / il est de la règle que de vouloir la mort de l'exception», p. 17-19, **JLG/JLG**, Editions P.O.L., Paris, 1996.

les images à la même vitesse que les Américains, 24 et pas 25»). Godard ne prétend pas faire des liens de cause à effet: ce n'est pas son «beau souci». Son «beau souci» sera plus justement le montage: monter les événements historiques entre eux et en toute liberté, dans l'espoir de faire apparaître quelque chose de neuf — le rapport qu'entretient le réel avec le cinéma, rapport que l'on n'a jamais véritablement cerné ni compris en sa profondeur, et qui sera au cœur de son travail.



Jean-Luc Godard (accompagné de Bérangère Allaux) durant le tournage de *For Ever Mozart*

Ce lien entre réel et cinéma, que Godard tente d'approcher dans les **Histoire(s)**, pourrait se résumer, dans le chapitre 1A, par cette formule elliptique: «Histoire du cinéma: histoire de l'actualité, actualité de l'histoire», grâce à laquelle il efface tout malentendu quant à sa véritable intention. Godard, contre toute attente, ne cible, dans ses «histoire(s)», ni les films, ni même les cinéastes, encore moins les courants esthétiques ou théoriques, les aspects sociologiques ou économiques de la production cinématographique, qui font pourtant toute la matière de l'histoire classique du cinéma. Il vise, avec une ardeur toute philosophique, la conscience de ses contemporains, cette conscience qui n'a rien vu de ce qui se passait dans les camps d'Auschwitz mais qui est restée profondément marquée par le témoignage des survivants, et qui, d'un autre côté, n'a retiré des images de la guerre en ex-Yougoslavie qu'un terrible sentiment d'impuissance. C'est, me semble-t-il, entre ces deux événements clés qui marquèrent les consciences européennes, entre ces deux sortes d'images — manquantes mais obsédantes en ce qui a trait aux camps de concentration, abondantes et inopérantes pour ce que l'on a appelé le martyr de Sarajevo —, que tout se joue dans les **Histoire(s) du cinéma**, car elles disent à la fois toute la force et toute la nullité du cinéma.

Splendeurs et misères du cinéma

De force il est question parce que, d'une certaine manière (et comme le dit Godard), le cinéma d'avant-guerre avait tout prévu et tout montré des massacres à venir... C'est parce que ce cinéma a

existé que l'histoire de ce qui n'a finalement pas été montré *existe* pourtant dans nos consciences — grâce aux images de **Docteur Mabuse**, de **Siegfried**, ou de **la Règle du jeu**, pour ne citer qu'eux. Il est question de force encore, parce que, d'une autre manière, l'Europe a pu se regarder à nouveau en face après la Seconde Guerre mondiale, grâce aux images du néoréalisme italien qui a su montrer la douleur et la honte avec la sobriété d'un regard de martyr. L'image de l'enfant

blond qui se jette du haut d'un immeuble en ruine à la fin de la guerre, tiré d'Allemagne, année zéro de Rossellini, revient comme un leitmotiv dans les **Histoires(s)** pour inscrire dans la mémoire collective cette souffrance et cette honte que l'Europe n'a eu de cesse de vouloir se cacher et que l'Amérique a voulu ignorer, dans leur cinéma d'après-guerre. C'est d'ailleurs ce qui, selon Godard, pourrait expliquer la piètre performance des cinématographies nationales.

Mais de nullité du cinéma il est aussi question dans les **Histoire(s)**, parce que, le cinéma, à travers ses films et le commerce de ses divertissements, s'est tu et se tait toujours, menaçant aujourd'hui la force de l'image. Or, que devient une conscience (en l'occurrence la nôtre, citoyens du XX^e siècle en route pour le XXI^e) qui ne se nourrit pas de la force des images? Ce n'est pas dans les images de l'actualité que l'on trouvera cette force, neutralisées par le cocktail insane d'images-chocs et d'images anodines que déversent quotidiennement nos tubes cathodiques ou nos écrans d'ordinateur. Jean-Luc Godard ne le sait que trop lorsque, d'une voix étranglée par la colère, il prononce son réquisitoire contre les gouvernements européens qui laissent se perpétuer les massacres en ex-Yougoslavie. C'est uniquement sur un montage de tableaux de maîtres qu'il élèvera la voix et qu'il dira son texte dans une rhétorique grandiloquente, empruntée à Voltaire, dont toute l'efficacité repose justement sur le fait qu'elle *forme directement des images* dans la conscience; Godard se garde bien de «monter», sur son «J'accuse», des images d'actualité, tant il reconnaît et s'effraie de la perte de la force de l'image, à l'heure du tout-à-l'image comme il existe le tout-à-l'égout...

Ce qui se perçoit donc du rapport entre cinéma et réalité que Godard essaye d'approcher avec l'art qu'on lui connaît — art de l'ellipse, de la suspension, du non-dit qui sied bien peut-être à la nature de cette question — est qu'il y aurait eu entre le réel et l'imaginaire, à une époque où le cinéma n'était encore qu'un art enfant (et par conséquent n'était qu'«enfance de l'art» selon Godard) des échanges constants, des «rapports d'énergie⁶» qui disparurent après la guerre, après le cauchemar de la guerre, comme si le réel avait mal tourné et se prenait dorénavant pour un mauvais film. L'imaginaire, pour sa part, a semblé ne plus rien vouloir savoir du réel, hormis le bref épisode, l'unique épisode du néoréalisme italien. La grande affaire du cinéma deviendra un commerce, que les Américains pourront confondre avec celui des t-shirts. «L'Europe a des souvenirs, l'Amérique a des t-shirts — les films sont des marchandises et il faut brûler les films — je l'avais dit à Langlois — mais attention, avec le feu intérieur — l'art est comme l'incendie, il naît de ce qu'il brûle » (Jean-Luc Godard, *JLG/JLG*, Paris: P.O.L., 1996, p. 48-49, extrait repris dans les **Histoire(s) du cinéma**). Rien, dans l'évolution de la production cinématographique et audiovisuelle ne semble pouvoir enrayer le déclin de l'image: les images, drainées en flux télévisuels, sont devenues facteurs d'oubli et non plus joyaux de conscience comme l'étaient les images de l'art, qui généraient de la mémoire. Que restera-t-il de nos consciences, donc, si l'image ne nous aide plus à veiller? «Ceux qui restent à regarder la TV n'ont plus de larmes à pleurer mais ont désappris à voir.»

Histoire de penser

Le credo de Godard, dans les **Histoire(s) du cinéma**, est en fait bien connu de ceux qui le suivent depuis une dizaine d'années. Le cinéma existant, celui de Hollywood, mais aussi finalement tout le cinéma des industries du divertissement, n'aurait pas tenu la promesse du cinéma, qui était de faire voir, de rendre visible le monde tel qu'il est. Dans nombre de ses entretiens, Godard revient plusieurs fois sur ce sujet, sur l'essence du cinéma qui devait nous faire voir comme un scientifique ou un artiste voient les choses: selon un ordre qui serait sans relation, par exemple, avec le bon sens ou le bon goût. Le cinéma aurait dû nous donner une nouvelle vue sur les choses grâce au montage qu'il était né pour «inventer». Aussi Godard aime-t-il rappeler les travaux de François Jacob qui, dans *la Logique du vivant*, rapporte l'émergence de la biologie à un changement de perception, une nouvelle manière de rendre les choses visibles. De la même façon, le cinéma aurait dû, par le montage, faire voir ce qui n'avait pas été vu auparavant, et qui ne pouvait l'être sans lui.

6. «Le peuple des salles obscures brûlait de l'imaginaire pour réchauffer du réel», dira Godard, dans une belle phrase sibylline à souhait, au premier chapitre des **Histoire(s) du cinéma**.

« Le cinéma est plutôt fait pour penser. Il relève de la philosophie, de la science. C'est pour cela qu'il a plu, même si sa force dégénère, car il est fait de telle manière qu'on ne peut plus penser », dira Godard dans un entretien avec Régis Debray⁷. Mais le cinéma, comme instrument de pensée, a un rapport singulier avec la vérité. Il n'y a pas d'image vraie ou d'image fausse, il n'y a que des images qui fabriquent, grâce au style, au montage et à une multitude de choix esthétiques et techniques, un certain type de vérité, dont il faut évaluer la portée politique (servent-elles la liberté de conscience?) ou morale (respectent-elles ceux qu'elles filment?). Godard joue de la superposition d'images documentaires, fictionnelles ou picturales, sans égard à leur supposée vérité historique. Il offre des bribes de dialogues, sur fond d'extraits de chansons ou de musique, mêle ses propres aphorismes aux phrases des philosophes ou des écrivains. Si bien que le long et complexe travail de montage, à l'égard duquel les **Histoire(s) du cinéma** ont une obligation, invente un parcours dont la raison d'être est de supprimer tout bavardage, de rendre visible ce qu'on ne voit pas ordinairement, pour rendre à nouveau possible une parole plus réfléchie. « Son destin était de permettre de voir ce qu'on ne voit pas. Pour en parler aussi, mais en partant de ce constat, les mots peuvent se dire après avoir vu des choses ».⁸

Nous pouvons donc comprendre pourquoi Godard s'acharne à tant travailler son style, à expérimenter des solutions de montage inexplorées, interdites, voire indéchiffrables, avec les outils communs de la lecture de l'image que nous inculquent, depuis notre plus jeune âge, la télévision et le cinéma. Avec le montage, la conscience reprend le contrôle et s'octroie une nouvelle liberté. Godard utilisera toutes les ressources de la juxtaposition, de la surimpression ou encore de la germination des images entre elles⁹ pour faire sortir, du lien entre réel et imaginaire, ce qui trouble ou devrait troubler notre conscience.

Le Godard des **Histoire(s) du cinéma** a fait du chemin depuis **À bout de souffle**. Il commence à maîtriser ce qu'il avait peut-être toujours cherché au cinéma: un outil de pensée capable de faire voir et entendre au-delà de ce qu'on peut dire ou montrer. Le prix à payer est ce désarroi mentionné au début de cet article; cette désagréable impression d'être mené en bateau par un cinéaste qui semble vouloir sciemment brouiller les pistes — chemins de réflexion qui sont autant de «chemins qui ne mènent nulle part», nous prévient-il en citant ce titre énigmatique d'un essai d'Heidegger, où il est justement question de l'art et de la manière de penser.

Il reste qu'avec les **Histoire(s) du cinéma** l'essai filmique chez Godard se caractérise plus précisément: mixture de fiction et de documentaire, distance face aux codes narratifs, expérimentation dans la manipulation, le montage des images et des sons, des paroles, des bruits, de la musique; sans oublier le recours presque systématique à la figuration d'un «je» qui pense dans le film, en l'occurrence Godard lui-même qui se manifeste de multiples manières, par la voix *off* (comme dans **Vivre sa vie**), par une intervention à l'écran (**Prénom Carmen**), ou encore par la mise en scène de son propre personnage (**JLG/JLG, For Ever Mozart**). Les **Histoire(s) du cinéma** seraient donc l'aboutissement de ce travail de maturation d'une forme de cinéma apte à réfléchir et à faire réfléchir, comme le souligne abondamment Alain Bergala dans son récent essai **Nul autre mieux que Godard**. L'enjeu de l'essai filmique godardien serait ainsi d'élaborer une nouvelle image de la pensée, dans laquelle l'illisibilité des films de Godard ne serait pas un défaut ou un obstacle, mais plutôt une invitation à *voir* l'image au lieu de la *lire*. Or, comme *voir* simplement une image sans chercher à la lire ou à l'interpréter est un exercice plus difficile qu'il n'y paraît, ce qui pourrait passer pour une maigre justification du style de Godard demeure peut-être le plus sûr moyen de s'y laisser prendre... ■

7. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Éditions les Cahiers du cinéma, tome II, 1998, p. 426.

8. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Éditions les Cahiers du cinéma, tome II, 1998, p. 391.

9. Les images, dans **Histoire(s) du cinéma**, apparaissent en deux modes: la résurgence à partir d'une autre image (bien analysée par Bergala) et la re-production dans un nouvel environnement d'images, comme tel susceptible de créer de nouveau rapport de penser. La résurgence est décrite par Alain Bergala d'abord comme une «fulgurance visuelle que produit telle ou telle image au moment de la surimpression ou du clignotement» (**Nul mieux que Godard**, Alain Bergala, Paris: Éditions les Cahiers du cinéma, 1999, p. 239-240). Puis il parle d'une jonction de deux images propre aux **Histoire(s)**: «La deuxième image, qu'on a dans un premier temps du mal à identifier, naît au cœur de la première et vient progressivement, comme dans une germination interne au plan, envahir peu à peu, mais par saccades, la première image» (*id.*, p. 240).