

L'intégrale des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard Autoportrait du cinéaste en historien

André Roy

Les cinémas nationaux face à la mondialisation — 2^e partie
Number 122, Summer 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/5101ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, A. (2005). L'intégrale des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard :
autoportrait du cinéaste en historien. *24 images*, (122), 4–5.

L'intégrale des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard¹ **Autoportrait du cinéaste en historien**

par André Roy

Il ne fait pas de doute que la grande œuvre de Jean-Luc Godard demeurera *Histoire(s) du cinéma*, une somme esthétique aussi importante qu'à la recherche du temps perdu, dans laquelle on retrouve, comme chez Marcel Proust, le même principe de base de création : prendre l'histoire du monde et l'appliquer, c'est-à-dire la plaquer sur sa propre histoire. Le moyen pris par Godard est naturellement le montage (visuel et sonore) qui lui servira d'outil d'excavation, comme la pelle pour l'archéologue, pour déterrer ce qui a été oublié. Le montage comme un magnifique et terrible instrument qui permet au cinéaste de trouver également sa place dans la société. Le montage comme mise à nu, comme exploration de la pensée, comme expérimentation mémorielle. « Les *Histoire(s) du cinéma* sont l'apothéose du montage godardien, son chef-d'œuvre en un sens », écrit très justement Jacques Aumont dans *Amnésies*. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard.

Le long chemin qui mène aux *Histoire(s)*

L'incubation des *Histoire(s)* a été très longue. Si Godard a commencé à mettre en place le matériel de la série en 1988, on peut faire remonter sa genèse à 1978, à *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (titre repris en tête des *Histoire(s)*), née des cours qu'il a donnés au Conservatoire d'art cinématographique de Montréal sur invitation de son directeur, Serge Logique. Le cinéaste y continuait le travail entrepris par Henri Langlois, que la mort avait interrompu. Langlois, son père spirituel. Il va y résumer ses vues sur le cinéma en confrontant ses propres films avec ceux d'autres auteurs, par exemple, *À bout de souffle* avec *Fallen Angel* d'Otto Preminger, *Le mépris* avec *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov, *The Bad and the Beautiful* de Vincente Minnelli et *La nuit*



américaine de François Truffaut. Il y constituera le premier volet d'une « psychologie du cinéma » bien à lui, à la manière d'André Malraux avec ses *Essais sur la psychologie de l'art*. On peut même, comme Colin MacCabe dans la première biographie qui vient de paraître sur le cinéaste, *Godard. A Portrait of the Artist at Seventy*, faire remonter *Histoire(s) du cinéma* à ses premiers essais critiques. Reste qu'elles prendront leur aspect définitif en 1998, après maints reports et remontages, après d'énormes et coûteux problèmes de droit, après plusieurs avant-premières partielles et bandes piratées.

Le matériel y est riche et intense. La forme, totalement originale et fascinante, d'une plasticité fulgurante, d'une extraordinaire vivacité, d'une grande force déstabilisante, est très difficile à décrire. Et elle demande au spectateur, comme pour une nouvelle langue, un dur apprentissage des images sonorisées en mouvement.

Si chacun des plans y est une référence ou une citation, l'ensemble du matériel que le cinéaste a monté, composé comme une musique, a une fonction précise : celle de raconter une histoire, une histoire personnelle qui doit devenir l'histoire de tous, devenir toutes les histoires, celle du cinéma, celle de l'art, de la science, de la religion, de la politique, etc., des histoires entrecroisées. Celle qui permet à l'auteur de nous offrir, cinquante ans après Malraux (référence constante chez lui), un nouveau « musée imaginaire », un musée pour un vingtième siècle qui fut décrit et imaginé à travers le cinéma.

Voici comment Godard explique en 1998 à Alain Bergala sa vision globale de cette série de vidéos :

« J'avais un plan que je n'ai jamais changé. C'est le nom des huit émissions. Je savais que le premier épisode, *Toutes les histoires*, montrerait que le cinéma s'est tout de suite emparé de tout. Ensuite, j'ai montré que sa façon de faire est très solitaire, c'est l'épisode que j'ai appelé *Une histoire seule*.[...] Ensuite, c'est *Seul le cinéma*, qui montre qu'en fait, le cinéma a été le seul à faire vraiment cela : filmer cette histoire, et en même temps, des petites histoires, des petites comédies musicales, des petits gags, des trucs loufoques que tout le monde trouvait nuls dès 1920.

Après, je montre que le cinéma, c'est des hommes qui ont filmé des femmes. Il y a quelque chose de très fatal là-dedans. C'est l'histoire de la beauté, qui, dans la peinture comme dans la littérature, a toujours été liée à des femmes, et pas à des hommes. C'est donc *Fatale beauté*. Ensuite, c'est *La monnaie de l'absolu*, qui vient de Malraux. Il y a donc une espèce d'absolu, à qui il faudrait rendre la monnaie : on doit payer. Puis, toujours sous l'influence de Malraux, il y a *La réponse des ténèbres* [n.d.l.r. : qui est devenu *Une vague nouvelle*], puisque le cinéma vient du noir. Puis, c'est *Le contrôle de l'univers*, l'aspect lié à la puissance économique (bien qu'il soit traité d'une autre manière). La fin, c'est *Les signes parmi nous* : le cinéma est un signe, et ses signes sont parmi nous. C'est le seul qui nous ait fait signe. Les autres, ce sont les ordres. Le cinéma est un signe à interpréter, à jouer, il faut vivre avec. » (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, p. 16-17.)

La jeune fille et la mort

Le défi, énorme, y était de marier deux niveaux différents d'approche du cinéma : un niveau général, universel, ayant en son centre les œuvres filmiques du XX^e siècle, et un niveau particulier, personnel, prenant



la chance que vous avez eue c'est d'arriver suffisamment tôt pour hériter d'une histoire qui était déjà riche et compliquée et mouvementée

souvent un aspect autobiographique, mais qui, jamais, ne fait l'impasse sur le cinéma, comme si celui-ci pouvait permettre une sorte d'autoanalyse. Un défi qui était une exigence et un acte de foi dans ce qu'est le cinéma. C'est quoi alors, le cinéma? C'est ce qui toujours revient, c'est ce qui ramène à nous un monde lointain, c'est ce qui nous livre un accès au réel. C'est sa vertu, au cinéma, de retrouver le temps et le monde. C'est également sa fatalité, son destin douloureux, d'être dans le temps, soit dans la mort. De filmer la mort au travail vingt-quatre fois à la seconde. De ne rien pouvoir y faire. «La mort nous fait des promesses par cinématographe» (carton de *Toutes les histoires*).

Dans le premier chapitre, Godard juxtapose deux séquences : les plans en couleur de George Stevens a rapportés d'Auschwitz et de Ravensbrück et ceux du sourire d'Elizabeth Taylor dans *A Place in the Sun*. Il y relate comment Stevens fut l'un des premiers cinéastes à filmer les camps et analyse l'attrait du sourire de l'actrice en y voyant la volonté de Stevens de célébrer la vie après l'expérience de la mort. De la juxtaposition naît la confrontation (déjà éprouvée à Montréal en 1978), soit la source même de la dialectique, méthode philosophico-esthétique permanente chez Godard. D'un côté, le cinéma est coupable de ne pas avoir empêché les camps, de n'avoir pas assez précisément enregistré l'histoire pour pouvoir arrêter l'extermination; d'un autre côté, la dialectique agit ici comme un surprenant *memento mori* : la mort est encore plus apparente quand, comme le

crâne sous la peau nue, elle se cache derrière le joli minois d'une jeune fille.

On traverse l'écran et les fantômes viennent à notre rencontre. Le cinéma nous a habitués aux revenants, ils sont parmi nous par les affinités que nous leur prêtons avec nous. Le cinéma, dans son commerce avec les morts, a réorganisé leur apparition – pas seulement celle des acteurs, mais de tous ceux qui ont contribué à faire du cinéma pour tout le monde, metteurs en scène, écrivains, peintres, musiciens. Dans *Une vague nouvelle*, le cinéaste cite des noms : «Becker, Rossellini, Melville, Franju, Jacques Demy et Truffaut, vous les avez connus, oui c'était des amis». Truffaut déjà évoqué dans *Fatale beauté*, dont la mort est survenue alors qu'ils étaient fâchés. Le cinéma sert de réconciliation posthume. On pourrait même ajouter que ces *Histoire(s)* sont *La chambre verte* de Godard.

Un hommage, un catalogue, une invention

Le cinéma n'est pas encore mort. Godard le maintient en vie, même si, tant la mort y est présente, ses *Histoire(s)* ressemblent à un chant funèbre. Elles sont plus qu'un hommage, elles prennent la forme d'un testament. L'ouvrage est plus qu'un collage, c'est le catalogue d'un artiste qui nous ramène sur les lieux de son travail, moins soucieux de faire le tour complet de son sujet que d'inventer, par l'assemblage et la connexion de sons, d'images, de musiques, de textes, de

citations, d'extraits de films, un récit sur ce qui lui tient tant à cœur (d'où le «je» très souvent employé). L'histoire du cinéma est une histoire vécue par Godard.

Le cinéaste ne fait pas donc œuvre d'encyclopédiste; il est dans l'interprétation, le regard critique. D'où des pans entiers du cinéma oubliés (comme l'importance des actualités et du documentaire ou la période cruciale pour Hollywood du maccarthysme). Il s'agit de définir ce qui a été important pour soi, les films servant d'archives pour tracer, tout compte fait, un autoportrait. Godard n'est pas seulement le narrateur d'une histoire réécrite selon ses goûts et ses connaissances, mais le protagoniste d'une histoire autre du cinéma, la seule vraie, l'histoire la plus importante du vingtième siècle.

Dans *Les signes parmi nous*, il dédie non seulement ce dernier chapitre à Anne-Marie Miéville mais à lui-même. Cette section, dans laquelle sont exaltés son amour de la littérature et du cinéma ainsi que les figures d'Anna Karina et d'Anne Wiazemsky, est la plus personnelle; Godard y dit non seulement la difficulté de son entreprise («il me faut une journée pour faire l'histoire d'une seconde»), mais l'impossibilité de se souvenir des moments amoureux sans la possibilité de les imaginer. Le cinéma est une illusion certes, mais un espoir aussi, comme le confirment les derniers cartons :

si un homme	qu'il reçut	que dire
si	une fleur	alors
un homme	comme preuve	j'étais
traversait	de son passage	cet homme
le paradis	et qu'à son réveil	
en songe	il trouvât	
	cette fleur	
	dans ses mains	

24

BIBLIOGRAPHIE

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 4 tomes, Paris, Gallimard – Gaumont, 1998.

Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, coll. «Ça cinéma», 1980.

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, édition établie par Alain Bergala, Paris, Cahiers du cinéma, 1998.

Jacques Aumont, *Années. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999.

Colin McCabe, *Godard. A Portrait of the Artist at Seventy*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2004.

1 *L'intégrale des Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard (France-Suisse, 1998) est présentée au Cinéma du Parc du 20 au 26 mai 2005.*

• 20, 21 et 22 mai : épisodes 1 A : *Toutes les histoires* (52 min) et 1 B : *Une histoire seule* (42 min)

• 23, 24 mai : épisodes 2 A : *Seul le cinéma* (26 min), 2 B : *Fatale beauté* (28 min) et 3 A : *La monnaie de l'absolu* (26 min)

• 25 et 26 mai : épisodes 3 B : *Une vague nouvelle* (27 min), 4 A : *Le contrôle de l'univers* (27 min) et 4 B : *Les signes parmi nous* (27 min)