

GODARD, LE HACKEUR DU CINÉMA

LE 8 MARS 2011 PIER-ALEXIS VIAL

Godard avait hacké l'image bien avant l'avènement du Net. Pier-Alexis Vial nous entraîne dans une virée à bord de l'épisode "Seul le cinéma" où l'ovni JLG se livre à des expérimentations cinéplasticiennes.

Jean-Luc Godard, cinéaste franco-suisse né à Paris en 1930, a traversé plus de cinquante ans de cinéma français tout en gardant la même exigence intellectuelle se nourrissant de différentes références culturelles. Le projet Histoire(s) du cinéma est à l'origine une idée que Godard devait concrétiser avec la collaboration d'Henri Langlois, alors directeur de la Cinémathèque française.

Soumis à la télévision italienne, le projet fut finalement refusé.

En 1978, Godard donna quatorze conférences au Conservatoire d'art cinématographique de Montréal dont il tira un livre, *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (1980), qui réunissait les extraits de films présentés à Montréal.

Le souci de construire cette histoire non pas chronologiquement mais à partir de rapprochements stylistiques ou thématiques, qui lui venait de Langlois, donna ainsi naissance à la série de films Histoire(s) du cinéma en 1987. C'est une coproduction française entre cinéma et télévision (Gaumont et Canal + en tête) lui permit de concrétiser son projet.



Cette série est composée de huit épisodes divisés en quatre chapitres :

1A : Toutes les histoires

1B : Une histoire seule

2A : Seul le cinéma

2B : Fatale beauté

3A : La monnaie de l'absolu

3B : Une vague nouvelle

4A : le contrôle de l'univers

4B : Les signes parmi nous

L'épisode que nous allons traiter ici est le 2A : *Seul le cinéma* et il nous paraît judicieux de préciser ici les raisons qui ont guidé notre choix.



Godard se construit une histoire particulière du cinéma à partir d'un imaginaire qui n'appartient qu'à lui. Pour ce faire cependant, il convoque différents médiums, et donc différentes temporalités pour les articuler de façon nouvelle.



L'épisode *Seul le cinéma* est en quelque sorte un condensé de la technique de Godard qui consiste à opérer des croisements entre les différentes disciplines de l'Histoire de l'Art (peinture, musique, littérature et donc cinéma) afin de faire émerger une spécificité de l'art cinématographique : se projetant sur un écran il permet ainsi au film de conjuguer les temps, en ce sens que le montage est la technique par excellence qui peut faire dialoguer les œuvres entre elles, qu'elles soient visuelles ou sonores, vieilles de plusieurs siècles, ou contemporaines.

Seul le cinéma parce que justement le cinéma peut réunir à la fois cette grande histoire institutionnelle avec les « petites histoires » qui en sont issues et forment la matière même de ce que racontent les cinéastes. Il déclare d'ailleurs :



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 nul dès 1920.¹



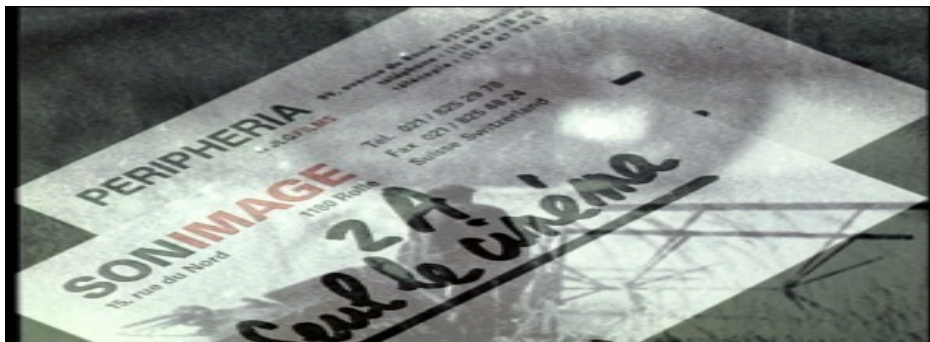
La relation entre l'image et le texte s'effectue dans un premier temps comme un support de citations, soit de lui-même, soit de livres qui font partie de sa bibliothèque imaginaire, à la manière du musée imaginaire de Malraux. Mais dans un second temps ces citations, dont certaines sont des éléments récurrents de sa série de films, lui permettent d'articuler différentes images de films entre-elles.

L'effet de répétition produit chez le spectateur une persistance des idées qui se superpose à la persistance des différentes images qu'il propose à la vision. Ainsi, le réalisateur peut dégager plusieurs interprétations d'un même symbole, convoquant de cette façon la notion de montage des idées qui lui permet d'illustrer la notion d'art complet du cinéma : ce dernier produit de l'histoire parce qu'il se pose comme en parallèle de la réalité, une sorte de négatif qui illustre ou met au jour les faits, dans leur entièreté ou leur contradiction.

Quand le texte rythme l'image

Un film se compose de deux éléments principaux : des images et des sons. Le texte peut donc apparaître comme une forme associée à l'image, en tant qu'il s'affiche sur l'écran comme une image, ou se superpose à elles : de fait, la matière textuelle a toujours existé au cinéma, que ce soit sous la forme des cartons au temps du muet, ou sous celle du générique (de début ou de fin qui présente généralement le titre de l'œuvre, le nom des acteurs, les membres de l'équipe et autres informations liées au contexte de sa production). Mais dans ces deux cas sa fonction est, la plupart du temps, purement informative.

En revanche, le texte n'est pas seulement présent au début et à la fin d'un film, séparé du contenu diégétique de la narration. Plusieurs réalisateurs dont Jean-Luc Godard se sont posés la question de l'utilisation du texte comme d'un élément supplémentaire de leur palette.



On pourrait penser que la forme de l'écrit, fixe, se combine à la forme en mouvement du cinéma sans pour autant changer sa nature informative. Mais si l'on y regarde bien, Godard joue avec son texte afin de procurer un rythme particulier à ses apparitions : d'un côté on peut voir certaines phrases qui s'affichent à l'écran tandis que Godard lui-même est en train de lire l'œuvre dont elles sont extraites.

D'un autre côté, le texte même est souvent coupé, alterné, remanié de différentes façons pour acquérir un nouveau sens.

Godard et la littérature

Cela provient du fait que Jean-Luc Godard a toujours eu un rapport privilégié avec la littérature : dans nombres de ses films l'on peut voir ses personnages lire, ou réciter des textes célèbres : on pense notamment à Pierrot le fou (1965) qui se finit sur une citation de Rimbaud, ou de Vivre sa vie (1962), qui narre les aventures de Nana, une jeune fille qui devient prostitué en référence au roman éponyme d'Émile Zola publiée en 1880.

Ce faisant, cette propension pour la littérature et le textuel en général est aussi visible directement à l'écran : dès ses débuts Godard a compris que le générique par exemple pouvait être un moyen d'expression plus riche qu'un simple déploiement d'information. C'est ainsi qu'il s'en sert pour faire pénétrer le spectateur dans son univers de référence dès les premières minutes de ses films, et certains se révèlent très fournis, comme celui d'Une femme est une femme (1961) qui raconte une histoire par les mots :



***Il était/une fois/Beaugard/Eastmancolor/Ponti/Fran chement
Scope/Godard/Comédie/Française [...]²***



Il reprendra cette technique de nombreuses fois, en en changeant les modalités, faisant apparaître les lettres du générique de Pierrot le Fou par ordre alphabétique, où jouant sur les couleurs et les lignes à la façon d'un drapeau « bleu blanc rouges » dans Made in USA (1966).

C'est en quelque sorte une utilisation spécifiquement cinématographique du texte, parce qu'il défile dans une temporalité définie par le cinéaste : il y impose son rythme, ce qu'il veut qu'on lise, et surtout comment le lire. Le texte n'est donc pas à côté du film (ce qui serait la place d'un générique ordinaire dans sa fonctionnalité), il est en une partie intégrante, il en donne certaines clés même sans faire partie directement du récit.

Avec son passage à la technique vidéo au cours des années 1970-1980, Godard put se permettre d'assouplir encore ce dispositif afin de l'intégrer dans la matière même de ses films, et de « contaminer » en quelque sorte l'image par le texte.

imAGE + montAGE

Ces possibilités de montage, Godard les exploite depuis Numéro deux (1975) en entremêlant les incrustations de textes avec des procédés propres au travail sur les images en mouvements : ralentissements, arrêts sur image, clignotements, et aussi mise en place d'une bande sonore pouvant à la fois commenter ce qui se passe à l'écran ou se poser en parfait contrepoint.

Ce sont des exercices de maîtrise, de appropriation du sens, mais qui se distinguent de la citation littéraire : si l'on peut admettre qu'un auteur peut écrire en fonction de ses auteurs de références, les écrits eux-mêmes sont rarement cités tels-quels en dehors des publications à caractère analytique, comme les travaux universitaires ou les critiques.

En revanche, au cinéma comme dans la vidéo, les images peuvent être citées elles-mêmes et pourtant prendre une signification différente de celle qu'elles avaient à l'origine. Prenons le cas de la citation d'un tableau : l'image n'a pas le même statut puisque son support change ; l'image du tableau sur un écran ne suffit pas pour dire que l'on a vu le tableau, mais cela n'empêche pas de lui donner une interprétation voire de l'inclure dans un discours sur ce tableau.

De plus, la forme temporelle de ces arts de l'image permet également la confrontation directe de plusieurs niveaux de discours : deux images peuvent se suivre ou se superposer, le texte peut s'y incruster, sans parler du son.

Et c'est précisément la technique que choisit Jean-Luc Godard pour faire son Histoire du cinéma, parce que c'est l'art du montage par excellence, et celui de la confrontation des images en particulier.





Conversation avec Serge Daney

L'un des autres principaux intérêts de cet extrait est de présenter une conversation entre Serge Daney, le célèbre critique des Cahiers du Cinéma et le réalisateur. Cet entretien a eu lieu en 1988 au moment où Godard achevait les deux premiers volets de ses Histoire(s). Il s'agit également de la seule véritable discussion présente dans l'ensemble des films qui composent le projet, comme une sorte de mise à plat de l'histoire, des cinémas, mais aussi de ceux qui l'ont étudié pour s'en servir dans leur production propres ou pour théoriser : il s'agit d'un retour sur la période de la Nouvelle Vague, moment charnière pour ces deux hommes qui serait un milieu idéal permettant de faire le point entre ce qui a été et ce qui sera.

Un point important est soulevé ici : la première façon de faire l'histoire a été, pour cette génération, de voir les films et d'en écrire les critiques. C'est la période Cahiers du cinéma, dont certains de ses plus célèbres représentants ont écrit nombres d'articles : on pense ici notamment à François Tuffaut, Jacques Rivette et Claude Chabrol par exemple.

Écrire avant de filmer : le texte était alors le moyen de mettre sur papier des idées sur le cinéma, mais aussi de s'atteler à en proposer un nouveau encore en gestation en reniant les réalisateur vieillissant de l'époque, comme le fera Truffaut quand il écrira « Une certaine tendance du cinéma français »³.

Histoire(s), Mémoire(s)

L'utilisation du texte chez Jean Luc Godard est liée à une pratique historique, associée à la volonté d'imager par le biais de ses propres recherches, et donc de son expérience personnelle du temps, les faits historiques qui se confondent dans le cinéma par l'intermédiaire de la fiction.

C'est, en quelque sorte, une des raisons de l'utilisation du mot Histoire avec un « s » entre parenthèses; non qu'il faille en déduire que c'est la volonté absolue de l'auteur qui s'exprime là, mais bien que cette indécision dans le rapport à l'histoire qu'induisent les images fait partie intégrante de la formation de cette même histoire dans l'imaginaire commun : ce sont souvent les images qui ramènent les gens à l'histoire, où plutôt exactement à leur rapport affectif à cette histoire, puisque pour dire certaines choses, comme par exemple les atrocités nazis de la Seconde Guerre mondiale, on ne pouvait pas forcément parler, mais à défaut, l'on pouvait montrer.

Et souvent, cela se passait effectivement de commentaires.

Le titres qui apparaissent au fur et à mesure de l'épisode ramènent d'ailleurs constamment à la pratique même du réalisateur : ils sont pour la plupart composés des titres des autres épisodes, qu'ils soient passé ou non, ce qui confirme la volonté non-chronologique de leur auteur.

Il y a tout d'abord un travail de mémoire : chaque partie débute par une dédicace à une personnalité ayant compté dans le monde du cinéma ; ici il s'agit de Armand J. Cauliez et Santiago Alvarez. Le premier fut le fondateur de la fédération française des ciné-clubs et directeur de la revue Ciné-club paru de 1947 à 1954. Le second était un réalisateur cubain.

POUR
ARMAND J.
CAULIEZ

ET POUR
SANTIAGO
ALVAREZ

Le choix de Cauliez n'est pas innocent. Godard lui-même ayant participé à cette vogue des ciné-clubs, c'est une manière de souligner la thématique de l'épisode placée sous le signe de la cinéphilie, par l'intermédiaire du dialogue Godard-Daney. Si Santiago Alvarez est une figure qui peut apparaître plus flou, sa démarche de cinéaste a peut être inspiré le réalisateur. En effet Alvarez réalisait essentiellement des documentaires, avec toutefois une particularité très intéressante ; celui-ci n'hésitait pas à réutiliser et remixer des images existantes pour faire ses films :



The dominant characteristic of Alvarez's style is the extraordinarily rhythmic blend of visual and audio forms. Alvarez utilized everything at hand to convey his message: live and historical documentary footage, still photos, bits from TV programs and fiction films, animation, and an incredible range of audio accompaniment.

Believing that "50 percent of the value of a film is in the soundtrack," Alvarez mixed rock, classical, and tropical music, sound effects, participant narration—even silence—into the furious pace of his visual images.

For Alvarez, cinema had its own language, different from that of television or of radio, and the essence of this language is montage.⁴



On le voit, c'est très certainement au niveau de la pratique du montage que Godard s'y retrouve.

Le cinéphile, historien du cinéma ?

Intéressons nous tout d'abord au problème de la cinéphilie. Comme nous l'avons vu précédemment, celle-ci est pour Godard une première manière de voir les films et d'en faire une histoire. Voir, parler, écrire : déjà un travail d'historien, qu'il compare à une réécriture en citant Oscar Wilde visuellement, et en réarrangent une citation : « faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu est le travail de l'historien »⁵.

Cette phrase qui apparaît textuellement dans le film fait écho à celle de Wilde:

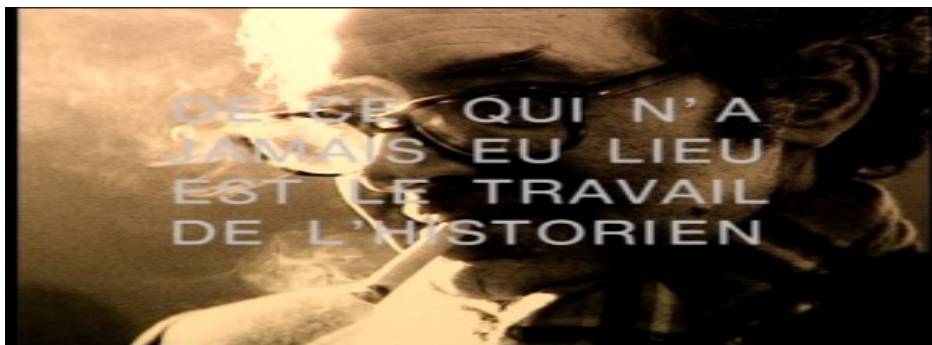
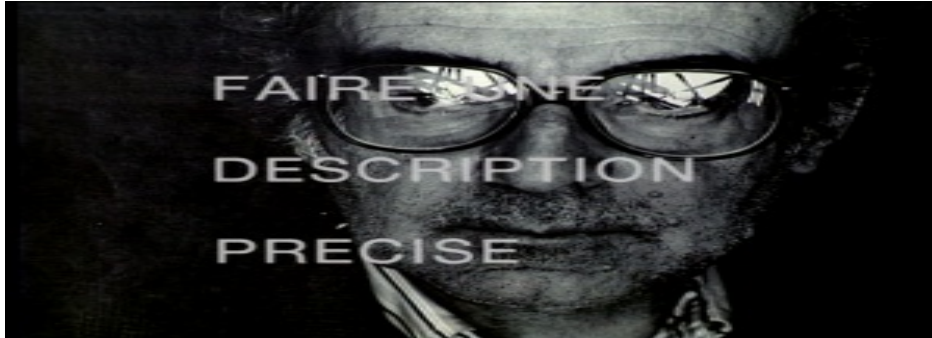


Notre seul devoir envers l'histoire est de la réécrire. ⁶



Godard entend par là que l'historien se fait monteur d'histoire pour mieux la « montrer », la décrire. La cinéphilie de la Nouvelle Vague, qui s'est préparée en quelque sorte à la réalisation par la pratique de la critique, s'est inscrite dans le temps: c'est la prise de conscience qu'il y a un avant et un après lorsque que l'on est un créateur.

Serge Daney précise aussi qu'après cette période ce même élan fut rendu impossible par la transformation de cette histoire en un « héritage monstrueux »⁷ de par la quantité de films visibles, qui a augmenté de façon exponentielle.



D'où le souci du montage pour Jean-Luc Godard : comment en effet proposer une histoire unifiée et chronologique du cinéma s'il est matériellement impossible de tout voir, et par conséquent de rendre compte de tout?

Le cinéophile est donc celui qui choisit, qui compose son propre paysage cinématographique idéal, et le cinéaste inscrit cette démarche dans son film même, sous forme d'aphorismes, de slogans, sortes de fourres-tout qui seuls ne renvoient qu'à de vagues catégories générales mais qui associés aux images et aux sons prennent un sens.

Ce sont ces écrits qui se superposent à l'image qui donnent un tempo à sa réflexion, qu'il s'agisse d'inventions de sa part comme « Montage, mon beau souci », ou de reprises tel « La monnaie de l'absolue », qui est aussi le titre d'un ouvrage d'André Malraux⁸.

Projeter l'histoire

Ce qui intéresse également Godard, ce pourquoi il considère que l'histoire du cinéma « est la plus grande de toute », c'est parce qu'elle se « projette »⁹.

Le montage dans le cadre de la projection sert en règle générale, pour la majorité des films de fictions, à effacer le « collage » qui a lieu entre les images. Ce qui les raccorde. Chez Godard en revanche la propension à vouloir absolument rendre cette opération visible devient une véritable volonté esthétique proche de celle de l'art contemporain.

En peinture, le collage peut consister à rajouter ou composer entièrement une toile à partir d'éléments qui ne servent habituellement pas à la peinture classique : on peut coller ensemble des journaux, des objets, en quelques mots toutes sortes d'éléments déjà constitués dont ce n'est pas la production qui produit l'œuvre mais leur assemblage.

Aragon parlait déjà de « collage » en 1964, pour qualifier le travail de Godard lors de l'émission Cinéma Cinémas, et compare même le travail de ce dernier sur Bande à part (1964) à son propre travail d'écrivain mené sur Le Paysan de Paris (1926), renforçant notre idée sur la filiation à double sens qui s'établit entre cinéma et littérature, entre Godard et les écrivains.

Ce dernier tente de rendre son processus de création visible pour le spectateur, parce que par l'intermédiaire de son film c'est aussi une part de l'histoire du cinéma qui est en train de se faire. Cela se traduit par ses superpositions d'images, la répétition d'un texte, l'apparition ou la disparition brusque de la musique ou des éléments sonores et enfin par l'incrustation de ses différents intertitres.

Godard superpose à l'entretien de nombreuses phrases clefs qui reviennent cycliquement dans sa série de films, capture d'écran 4'50.

Nous avons vu que Godard se sert de l'écrit comme d'une combinaison supplémentaire pour donner un sens différent du sens premier des images et des sons qu'il propose. Peut-on dire que l'écrit est ici une forme fixe? Il est permis d'en douter tant les quelques phrases qu'ils superposent pour la plupart aux images semblent s'intégrer dans un dispositif global.



Ses assertions, prises dans la dimension temporelle du cinéma, s'assemblent dans un ordre différent de celui de l'écriture traditionnelle : il ne construit ni des phrases, ni une narration : il s'agit plutôt d'un assemblage, d'un montage justement dont le sens ne tient totalement ni au caractère linéaire d'un texte ni à son association avec d'autres objets visuels.

Ce qui est signifiant, c'est la reconstruction que le spectateur peut opérer à partir de ses collages : par exemple lorsqu'il superpose « une vague nouvelle »¹⁰ lors de son entretien avec Daney, au moment même où ce dernier cite Truffaut et toute la génération des Cahiers du cinéma, non seulement un rapport direct est établi entre ce qu'on lit et ce que l'on voit et entend, mais aussi avec tout ce qui est sous-entendu. « Une vague nouvelle » est un jeu de mot qui se base sur l'appellation d'origine « Nouvelle Vague », qui renvoie à tous ces cinéastes, Jean-Luc Godard compris.

Vague – Nouvelle – Vague

Mais la dénomination « vague nouvelle » en change quelque peu le sens pour en faire une sorte de description : il s'agit d'une « vague nouvelle » de cinéastes, mais aussi d'un titre d'un des futurs épisodes de sa série¹¹, et une manière de réinterpréter la période en lui donnant un contexte historique, qui se manifeste visuellement par un clin d'œil qui est la

présence à l'écran de Godard et de Daney qui en ont été des acteurs.

La structure pyramidale de la signification permet au cinéaste de combiner à l'infini divers éléments historiques sans avoir à se soucier de la chronologie ou du déroulement même des faits : pour ceux qui connaissent cette période, il s'agit d'un système de référence qui rentre en jeu, tandis que pour les plus profanes c'est une manière de souligner un fait important sans pour autant l'imposer de manière didactique.



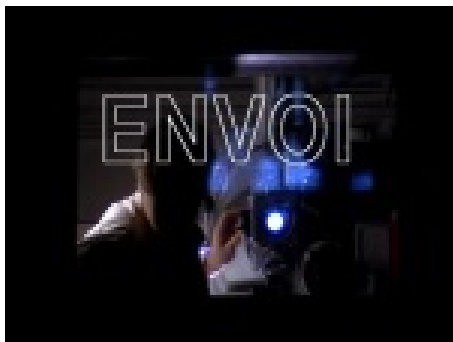
De cette manière le spectateur est impliqué dans le travail de recherche, tout en donnant une dimension plastique à son propos.

Godard ne se fait pas romancier, plutôt poète et peintre à la fois : ces intertitres n'ont pas d'utilité pris séparément. Ils ont besoin du film pour exister, mais aussi des films (les images des cinéastes tout autant que celles de Godard) pour signifier quelque chose.

Qu'ils soient paratextes, comme pour la dédicace au début de l'épisode, ou commentaires, ces inclusions du texte à l'image restent une pratique spécifiquement cinématographique dans le sens où il ne s'agit pas d'un « à côté » du film, mais d'une partie intégrante de l'œuvre. A la fois référence et indication informative, c'est ce qui donne sa cohérence à toute la démarche du cinéaste tout comme Duchamp se jouait de l'image de la Joconde en lui donnant le titre « **L.H.O.O.Q.** ».

Le pouvoir de la projection

Le second élément déterminant du cinéma pour Godard est la projection. C'est en quelque sorte le principe de mise en contexte des images : le cinéma est bien un art distinct de la photographie en cela qu'il propose non pas de s'attarder sur une image particulière mais sur la mise de ces images ensemble par le biais du montage. Différentes strates apparaissent au fur et à mesure des connexions qui s'établissent au fur et à mesure de ses différentes citations de films.



Ce qui est intéressant, ce n'est pas forcément ce qui est directement représenté, mais ce qu'on essaye d'y projeter. Si l'on s'en tient aux images seules, on peut essayer de retrouver de quel film il s'agit, de quelle situation, mais ce faisant l'on tente d'en reconstruire une signification linéaire issue d'un mode de narration particulier : la fiction. Or, l'utilisation du texte en surimpression, ou en intertitres fixes fonctionne plutôt sur le mode de la légende.

Loin de toute interprétation précise, Godard parvient à faire dire à ces images autre chose que ce qu'elles représentent dans le contexte de leur production : il leur donne un nouvel objectif, qu'il fait sien, et qui est la tentative d'envoyer un signal qui va au delà de la représentation classique. Par l'utilisation du textuel il en oriente la vision dans une perspective historique en comptant sur le fait que le pouvoir de suggestion des images repose sur une ambiguïté, comme André Guntherth le souligne à propos de la photographie :



Contrairement au message linguistique, élaboré afin de réduire l'ambiguïté de la communication, l'image ne relève pas d'un système de codes normalisés qu'il suffirait d'appliquer pour en déduire le sens. Comme celle d'une situation naturelle, sa signification est toute entière construite par l'exercice de lecture, en fonction des informations de contexte disponibles et des relations entre eux des divers éléments interprétables¹².



Collage, Montage, Bouclage

Ainsi, c'est la démarche même de Godard qui rend cohérent cet ensemble apparemment hétéroclite fait de collages, de surimpressions, où l'on retrouve cette construction pyramidale que nous avons évoqué plus haut. Prenons un exemple:

Lorsque durant l'entretien Godard se met à évoquer l'histoire de l'art surgissent alors à l'écran des images de différents tableaux :

Hendrickje se baignant dans une rivière (Rembrandt, 1654),
La femme dans les vagues (Courbet, 1868) et,
Judith I (Klimt 1901).

Au moment où le tableau de Courbet apparaît, Godard parle des historiens de l'art et le texte suivant apparaît :



Tes seins sont les seuls obus que j'aime.



Il s'agit d'un extrait de la correspondance érotique entre Guillaume Appollinaire et Madeleine Pagès alors que celui-ci était sur le front en 1915. On peut y voir une sorte de clin d'œil au fait que tous les tableaux qu'il propose représentent des femmes. Puis l'on passe au tableau de Klimt, et on l'entend parler précisément de ces historiens qu'ils considèrent par dessus tout : Diderot, Baudelaire, Malraux.

Sur la bande sonore un bruit d'appareil photo se fait entendre, comme soulignant l'apparition de Truffaut dans la discussion, ce qui se confirme à l'image par l'apparition d'une photographie de Truffaut avec un appareil photo. Cette dernière apparaît en long fondu enchaîné donnant l'impression que ce dernier prend effectivement en photo les femmes des tableaux qui sont successivement apparus.

Ce qui est en jeu ici, pour Godard tout du moins, c'est comme le titre de l'épisode l'indique que seul le cinéma est en mesure de produire sa propre histoire car il est singulier : il ne se contente pas de produire des images, il permet la projection et la substitution de ces images et de créer un rapport entre elles. Donc de produire de la pensée :



La pensée du cinéaste-historien est une expérience faite sur les images – toutes les images – et c'est l'écran qui prolonge et achève la pensée esquissée dans un geste. [...] Sa pensée n'advient pas de ce qu'il est, mais de ce qu'il voit. Alors, autre substitution, du cogito ergo sum cartésien, nous passons au cogito ergo video¹³ de Godard.

Le Discours de la méthode de l'œuvre ne repose plus sur le discours, mais sur la voyance; l'historien/cinéaste est celui qui voit et c'est le cinéma qui fait de l'histoire¹⁴.



Le cinéaste articule des éléments choisis : les mots d'Apollinaire, les tableaux de grand maître, la photographie de Truffaut, la citation de Diderot, Malraux, Baudelaire pour articuler symboliquement sa vision de l'histoire de l'art : Truffaut en héritier de ces derniers, voyeur tout autant que voyant qui se substitue par le commentaire de sa place « d'image de Truffaut prenant une photographie » à celle de symbole d'une filiation de critiques et d'historiens qui fait aboutir tout ces arts dans le prisme de ce média qu'est le cinéma.

Dernier clin d'œil : la phrase d'Apollinaire prend alors un nouveau sens à son apparition, ne concernant plus seulement les tableaux montrés mais Truffaut lui-même, le réalisateur de *L'homme qui aimait les femmes* (1977).



Peinture, Littérature, Cinéma : la boucle est alors bouclée.



Dans cet épisode des Histoire(s) du cinéma, le cinéaste Jean-Luc Godard met en perspective les possibilités visuelles du cinéma avec son caractère fondamentalement historique. Montage de différentes références, où la cinéphilie se croise avec la littérature, la photographie et l'histoire de l'art, ce film apparaît comme une sorte d'essai sur le cinéma en tant qu'art capable de produire sa propre histoire quand un cinéaste/historien permet à des images hétéroclites et référencées de devenir la propriété de tous par le biais de la citation et du collage.

Ce film, constant work in progress, reproduction de reproductions, se fait un voyage à travers la vision d'un homme, d'un réalisateur, qui met l'accent sur la spécificité de ce médium par le biais non pas d'un récit chronologique mais d'un ensemble d'images qui fondent sa culture cinématographique ou qui le nourrissent.

Le cinéma, sorte de condensateur de tous les autres arts est une parabole pour évoquer la création de la pensée, par le rapprochement des images, de phrases, de sons, et où toutes les combinaisons semblent possibles, même « autoriser Orphée à se retourner sans faire mourir Eurydice ».¹⁵

Une Eurydice revisitée, sur fond de *La Fiancée de Glomdale* (Dreyer, 1925), et d'un texte de Pavese extrait de *De la Nuée à la Résistance* (1978), de Straub et Huillet.

Et maintenant, le silence qui suit est-il aussi du Godard?

-

Publié initialement sur Culture Visuelle dans le blog Le Visionaute, sous le titre : **Un Godard, du texte et des images : réflexions autour de l'épisode 2A des "Histoire(s) du Cinéma"**

Toutes les références picturales, textuelles et sonores présentes dans cet article ont été trouvées grâce au travail exceptionnel réalisé par Céline Scemama pour le Centre de Recherche sur l'Image de l'Université Paris 1, et sont disponibles **ici**.

Crédits photo via Flickr: Godard sur un tournage par **Gemini Collision Network [CC-by-nc]**

1. Entretien avec Alain Bergala en 1997 (« Une boude boudée » in Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Paris, éditions Cahiers du Cinéma, 1998, tome 2, p.16). [↔]

2. Les slashes représentent ici les changements de carton. [↔]

3. Cahiers du Cinéma, n°31, janvier 1954 [↔]

4. John Mráz : <http://www.filmreference.com/Directors-A-Ba/Alvarez-Santiago.html> – consulté le 01/03/2011 [↔]

5. 2a, [De 1'45 à 2'25] [↔]

6. Oscar Wilde : *Le critique comme artiste*, in *Intentions*, Le livre de poche, Paris, 2000, traduction de Philippe Neel et Carl Bonafous-Murat. [↔]

7. 2a, [De 06'13 à 7'10] [↔]

8. Il s'agit du troisième volume de *La Psychologie de l'art*. [↔]

9. 2a, [De 10'50 à 11'20] [↔]

10. 2a, [5'49] [↔]

11. Le 3b. [↔]

12. <http://culturevisuelle.org/icones/445> – consulté le 01/03/2011 [↔]

13. 1b [0mn3] [↔]

14. Céline Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, L'Harmattan, 2006, p.82. [↔]

15. 2b, [24mn28] [↔]

ARNOLD

le 8 mars 2011 - 16:34 • SIGNALER UN ABUS - PERMALINK



Article intéressant donc pas besoin de mettre "Hacker" dans le titre juste pour faire sexy...

Admin: rien de sexy dans l'association du mot hacker à Jean-Luc Godard. Il suffit de s'intéresser à son oeuvre pour se rendre à l'évidence. Tout comme William Burroughs en littérature, JLG a littéralement hacké l'image-cinéma.

VOUS AIMEZ



0

VOUS N'AIMEZ PAS



0

LUI RÉPONDRE

JF LE SCOUR

le 8 mars 2011 - 19:11 • SIGNALER UN ABUS - PERMALINK



*ce qui est incroyable
c'est cette propension qu'on les chercheurs...
de l'ehess comme d'ailleurs bien d'autres chercheurs
à écrire sur les artistes*

*s'il avait été des artistes
comment dire
... ils auraient tout casser avec leur capacité
à terroriser euh théoriser
le supposé dire d'un artiste
supposé faire
attendez je vais peut-être un peu vite
je devrais commencer juste avec le vouloir dire
et vouloir faire*

*dans le cas qui m'occupe
la parole de jean-luc godard résonne encore dans mon oreille
et j'ai bien du mal à lire le propos de ce chercheur
c'est comme si son propos parasitait
la parole de jean-luc godard*

*c'est vrai que je viens d'écouter une nouvelle fois
l'interview qu'il avait donné aux journalistes de médiapart
http://www.dailymotion.com/video/xd8tiy_jlg-1-10-entretien-avec-godard-medi_news
c'est sans doute trop frais
pour que je puisse entreprendre avec les meilleurs attentions
le propos de ce chercheur*

*pourquoi quand on a
comme avec godard une grand quantité de matériaux
écrit de sa main
dit de sa bouche
on ne se contente pas de le lire
ou l'écouter*

*comme si on capitalisait son dire...son faire
euh son vouloir dire... son vouloir faire*

*seul godard peut dire
en parler
faire
en parler
non ?*

aller quelle époque
jf le scour*

**je sais, je sais, je revendique*

VOUS AIMEZ



0

VOUS N'AIMEZ PAS



0

LUI RÉPONDRE