

Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard est une œuvre monumentale, sans équivalent au cinéma, dans l'histoire de l'art et même dans les manières d'écrire l'Histoire. Le cinéma y apparaît enfin tel qu'il est : la forme d'art majeure du siècle et son centre, au-delà du spectacle divertissant pour lequel on le tient généralement et même de l'objet d'amour particulier des cinéphiles : « Le cinéma a fait exister le XX^e siècle », il en a été la fabrique.

À l'écoute de ce qui est à l'œuvre dans *Histoire(s) du cinéma*, ce dialogue, entre le créateur et le critique, est une approche esthétique, philosophique et historique de ses conditions de possibilités et de ce qui y a accédé à la forme : le cinéma dans le siècle et le siècle dans le cinéma, impliquant le tout de l'homme du XX^e siècle, de l'imaginaire de ses salles obscures, de l'horreur réelle de ses désastres, à ses tentatives de rédemption par l'art.

Ce dialogue est suivi d'un essai de Youssef Ishaghpour : *J-L. G. cinéaste de la vie moderne Le poétique dans l'historique*

Jean-Luc Godard
Youssef Ishaghpour

Archéologie du cinéma...

farrago

Jean-Luc Godard
Youssef Ishaghpour

*Archéologie du cinéma
et
mémoire du siècle*

Dialogue



farrago

Archéologie du cinéma et mémoire du siècle

Jean-Luc Godard
Youssef Ishaghpour

Archéologie du cinéma
et
mémoire du siècle

Dialogue

© farrago, Tours, 2000
ISBN : 2-84490-049-6



farrago

YI— On se trouve devant votre *Histoire(s) du cinéma* dans la même situation que vous, avec votre projet, votre « plan » que vous pensiez irréalisable, selon le poème de Brecht, et que vous avez pourtant réalisé. Un peu comme saint Augustin qui, voulant commencer un livre, a eu la vision d'un enfant qui essayait de transvaser toute l'eau de la mer dans un petit creux à l'aide d'une cuillère. On est toujours dans cette impossibilité, inutilité même, de tout dire là où il s'agirait plutôt de dire le tout. Ce qui peut se faire lorsqu'on crée « une forme qui pense », comme votre *Histoire(s)*. Mais « dire » ces *Histoire(s)* exigerait qu'on en élabore l'Idée platonicienne. Cela nécessiterait une ampleur de vue qui est probablement difficile à atteindre, sans une distance préalable par rapport à cette œuvre sans équivalent, non seulement à l'intérieur de l'histoire du cinéma, mais de l'histoire de l'art en général et même dans les manières de faire de l'Histoire. Cette distance demanderait une sédimentation temporelle pour que cette œuvre puisse se métamorphoser en Idée. Mais, en tant que spectateur, je suis encore dans une trop grande proximité par rapport à votre *Histoire(s)*. De quel genre d'histoire s'agit-il,

d'ailleurs? Il n'y a rien de ce qu'on pourrait attendre d'un manuel didactique : on n'y décrit pas, selon l'ordre des dates et des faits et dans une succession chronologique, une suite d'événements, ou le recensement méthodique des techniques, des écoles et des œuvres. Vous vous situez au-dessous des péripéties, tout en les traversant, et aussi au-dessus, dans une perspective synthétique où le cinéma cesse d'être simplement le spectacle divertissant pour lequel on le tient généralement, ou bien une région délimitée, comme il l'est pour les cinéphiles, afin d'apparaître comme ce qu'il est : non seulement la forme majeure du XX^e siècle, mais le centre du XX^e siècle, impliquant donc le tout de l'homme de ce siècle, de l'horreur de ses désastres à ses tentatives de rédemption par l'art. Ainsi il s'agit du cinéma dans le siècle et du siècle dans le cinéma. Et ceci, comme vous le dites, parce que le cinéma projette, et parce que le cinéma consiste en une relation particulière du réel et de la fiction. En tant que par sa puissance le cinéma a été la fabrique du siècle, ou pour vous citer a fait « *exister le XX^e siècle* », il est aussi important que tel ou tel grand fait historique, et à ce titre il peut venir à côté d'eux. Mais puisque ces événements ont été aussi déterminés par le cinéma et ont été également filmés, à travers les actualités, par le cinéma, ils font partie intégrante du cinéma, et parce que, en tant qu'Histoire, ces événements ont agi sur le destin du cinéma, ils font partie de l'histoire du cinéma. « *Histoire du cinéma, Histoire des actualités, actualité de l'Histoire* », comme vous le répétez souvent. Il s'agit avant

tout d'une œuvre et non d'un discours, et je comprends à la fois votre désir qu'on parle de ce qui est un film - et en même temps huit films — et vos réticences à en parler.

JLG— C'est-à-dire non, pour le dire simplement je n'ai pas un discours de savoir encyclopédique qui résumerait en disant j'ai voulu faire ceci ou j'ai fait cela. Pas du tout... C'est huit films réunis en un seul, les deux ensemble. C'est venu comme cela. Mais c'est huit chapitres d'un film qui pourrait en comporter des centaines de plus et surtout des annexes, comme des notes en bas de page qui sont souvent plus intéressantes à lire que le texte lui-même... C'est un grand livre, avec huit chapitres principaux, et cette disposition n'a pas bougé en dix ans. C'était une espèce de lumignon pour éclairer, dire on va dans cette direction, « *Fatale Beauté* » ce n'est pas disons « *Le Contrôle de l'univers* »... Pourquoi huit, ou plutôt quatre, avec des A et des B, parce qu'il y a quatre murs dans une maison, des trucs aussi naïfs.

Constellation et classement

YI — Les coupes transversales ou verticales que vous avez faites pour constituer cet ensemble ont été faites au départ en fonction d'une Idée du cinéma, à partir des aspects différents du cinéma qui dessinent une Idée en forme de constellation.

JLG- Oui, huit constellations, ou quatre fois deux..., le visible et l'invisible, et puis à l'intérieur de cela, il s'est agi de

retrouver, par les traces qui en existent, d'autres constellations..., pour reprendre la phrase de Benjamin qui dit que les étoiles, à un moment donné, forment des constellations et que le présent et le passé entrent en résonance.

YI- En fait de résonance entre le passé et le présent, il y a une relation interne de votre film avec le temps, même, pourrait-on dire, du temps sur le temps, une remémoration, qui est due aussi aux années qu'il a fallu pour le faire.

JLG - Sûrement, il a fallu beaucoup d'années, cela a pris beaucoup de temps, ce n'était pas préconçu ainsi, mais cela s'est fait ainsi. Et ce n'est pas plus mal, parce que si j'avais dû le faire normalement tout de suite, je ne pense pas que j'aurais pris moi-même ce temps-là. Le temps doit être subi quand même.

YI - Il y a, au début de l'un des chapitres, deux photographies de vous : l'une de maintenant et l'autre qui est plus ancienne, et vous passez de l'une à l'autre, comme si l'on remontait dans le temps. Il y a donc ainsi non seulement cette remémoration par rapport au siècle ou par rapport au cinéma, mais aussi par rapport à vous-même, c'est-à-dire qu'il existe une dimension d'autobiographie dans le film qui est très importante, et je crois qu'indépendamment de votre situation dans l'histoire du cinéma ou de votre relation à cette histoire, il y a un rapport au temps avec tout ce que cela implique qui vient de la durée exigée pour la réalisation de ce film. Dans votre *Histoire(s) du cinéma*, et peut-être parce qu'il s'agit là de votre relation à l'histoire du cinéma, il existe un

seul élément extérieur, un seul moment qui se situe à l'extérieur par rapport à votre film, comme un commentaire qui viendrait du dehors, et c'est votre dialogue avec Serge Daney.

JLG- Quand les *Histoire(s) du cinéma* ont été reprises par Gaumont, il y avait eu un arrêt de trois quatre ans. Je n'avais pas mené mon projet à bout, je n'avais fait que les deux premiers chapitres, alors qu'il y en avait huit en préparation. À l'époque Canal + ou beaucoup d'institutions n'avaient pas voulu les faire. Puis Gaumont a repris le projet, et tout à coup je me suis demandé comment j'allais faire, par où recommencer cette histoire. À l'époque des deux premiers chapitres j'avais enregistré un certain nombre de choses, sans savoir ce que j'en ferais, Alain Cuny lisant Élie Faure, Sabine Azéma disant un texte de *La Mort de Virgile* de Broch, Julie Delpy en jeune écolière lisant *Le Voyage* de Baudelaire... J'avais parlé aussi de ce projet qui n'était encore qu'en projet, où je décrivais : première « Toutes les Histoires », deuxième « Une Histoire seule », troisième « Seul le cinéma » et puis « Fatale Beauté » et d'autres. Daney avait fait son article dans *Libération*. Mais il y avait eu un enregistrement de notre conversation : je lui disais comment je pense travailler un peu, la difficulté dans laquelle je me trouvais... J'avais donc cet enregistrement. Lorsqu'il a fallu que je recommence, j'avais besoin d'un nouveau point de départ. Chacune des parties commence avec une introduction, tous les débuts ont toujours été très pénibles, c'est très difficile, car il faut se

lancer. Donc, je me suis dit que je partirais de cet enregistrement avec Daney. Ça faisait un peu télévision, c'est l'interview plus ou moins classique. Mais Daney était aussi pour moi la fin de la critique, telle que je l'avais connue et que je fais commencer à Diderot, de D à D, de Diderot à Daney, parce qu'il n'y a que des Français qui sont des critiques, parce qu'ils sont ainsi discutailleurs. C'est aussi parce que Daney résume assez bien, dans ce qu'il dit, la position qui était celle de la Nouvelle Vague...

YI- Mais on a l'impression cependant que là aussi il s'agit moins, avec cette présence de Daney comme seul témoin, de chercher un regard extérieur, une objectivation ou même une légitimation, que de vouloir intégrer, un peu à la manière de Hegel, l'extérieur à l'intérieur de votre film. Certes à Daney qui vous dit, à cause de la position de la Nouvelle vague et de votre rapport à l'histoire du cinéma : « *Toi seul* », vous répondez : « *Seul le cinéma*. » Mais au fond je crois, et c'est pour cela que je pense que vous êtes essentiellement dans la tradition des poètes lyriques, qu'il s'agit d'une identité entre « *Toi seul* » et « *Seul le cinéma* », comme dans ces jeux que vous faites avec « *Histoire et Toi* », bien que cela renvoie aussi à des histoires d'amour, mais, comme vous le montrez dans votre film, les histoires d'amour sont l'ordinaire du cinéma.

JLG — Il y a moi seul qui ai dit seul le cinéma... « *Seul le cinéma* », je l'avais dit avant, ça faisait partie des huit chapitres. Daney me permettait de commencer, de le suivre et d'aller ensuite ailleurs, ou s'il parlait de quelque chose de faire

une simple illustration, qui ne soit pas comme quand on parle de Marilyn Monroe et qu'on met sa photo, mais de mettre une photo d'autre chose pour déjà introduire une idée... Après la Libération, il y a eu un moment une certaine vogue de ce qu'on appellerait les « *films poétiques* », c'est-à-dire il y avait de la poésie ou du texte et puis il y avait simplement de l'illustration. Vous prenez un poème ou un texte et puis vous mettez simplement des photos ou des images dessus, ensuite vous vous apercevez soit que vous le faites et que c'est banal, que c'est rien, soit que l'image que vous apportez entre dans le texte et que finalement le texte, à un moment donné, finit par ressortir des images, qu'il n'y a plus ce rapport simple d'illustration, que cela vous permet d'exercer votre capacité à penser et à réfléchir et à imaginer, à créer. Cette forme simple, soit avec un interviewer, soit avec un poème illustré, vous permet de découvrir tout à coup quelque chose à quoi vous n'aviez pas pensé.

YI— Avec un matériau de base, somme toute très restreint, on arrive à une impression d'immensité. C'est grand parce que ça projette. Le matériau est restreint, peut-être parce que vous ne disposiez pas de beaucoup de choses, mais d'un autre côté cela paraît comme une nécessité, parce qu'aucune forme ne peut se créer, sans ce qui est la base élémentaire de la forme : la récurrence, le retour, la répétition, différenciés, et c'est le travail sur l'image, mais aussi sur les sons, les paroles, les musiques, c'est le montage qui permet cela par la métamorphose d'un ensemble restreint. Mais malgré tout,

manier une telle diversité de documents, non seulement les films, mais les actualités, les sons enregistrés, les livres, les peintures, d'une certaine manière les éléments d'une archive du XX^e siècle, et les distribuer en plusieurs ensembles a dû être un véritable casse-tête.

JLG - Je me demandais comment Cuvier avait fait. Une fois qu'on a classé les choses, il faut encore les retrouver. J'avais un classement très simple et puis un classement avec des débuts d'élaboration. Mais alors l'ennui c'est que j'avais commencé avec des débuts d'idée de séquences, j'avais beaucoup de cases spécialisées et je ne retrouvais plus ce dont j'avais besoin dans la case fondamentale, et alors je suis revenu à un truc simple : femme, homme, guerre, enfant, un truc très banal pour être au moins sûr de retrouver les choses, et aujourd'hui parfois j'en cherche et je ne les retrouve absolument pas, je sais qu'elles sont là, mais je ne les retrouve pas. Ce qui est une idée à la Borges aussi : la base, la démonstration, est dans l'une de ces chemises, mais on ne la retrouve pas, et même si on la voit à un moment donné on ne pense pas que c'est elle tellement on y pense.

L'angle et le montage

YI— Quand j'avais lu *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, le livre que vous aviez publié dans la collection « Ça cinéma », j'avais été très frappé par l'histoire de

l'invention de l'angle comme la condition de l'invention du montage, chez Eisenstein surtout, mais dans le film il y a tellement de choses que cette invention de l'angle n'a plus été abordée directement.

JLG — Quand je disais « *Seul le cinéma* », c'était aussi pour dire qu'il n'y a des images comme ça qu'au cinéma seul : voici une photo, on ne la voit que dans le cinéma, on voit un train suspendu dans un ravin, ce n'est pas la littérature, c'est Buster Keaton, ou une photo de Mack Sennett ou une photo d'Eisenstein, il n'y a que le cinéma qui ait pu faire ces images. Il suffit de regarder, par exemple, des photos du *Pré de Bejjine*. Il y a des angles incroyables, comme seul Eisenstein pouvait les faire, qui ne sont pas du tout les angles de Welles, qui est une fonction de pensée et donc tout autre chose. Eisenstein c'était des angles formalistes très près de la peinture ou des choses comme cela. Et on comprend très bien qu'en mettant deux angles l'un à côté de l'autre on a un effet de vrai montage, ce qui m'a permis de dire, après, qu'Eisenstein a découvert l'angle à la suite de Degas ou d'autres dans la peinture, et que ayant découvert l'angle, il a découvert le montage...

YI— Mais Degas lui-même avait découvert l'angle grâce à la photographie et parce qu'il était photographe, c'est comme cela qu'il y a eu l'invention du cadrage grâce à la photographie, et l'invention de l'angle qui a été accomplie par Eisenstein, ce qu'il avait lui-même défini comme la dialectique entre l'objet et le jugement du cinéaste...

JLG— On met trois angles du lion, on a un lion qui se lève, à cause des angles, mais pas à cause du montage, car le montage ne dit rien sur ce lion, il ne reste que le lion, mais on a une idée de quelque chose qui se lève, c'est là qu'il y a une pré-idée du montage. Dans le premier film de Nicholas Ray, *They Live by Night*, avec Cathy O'Donnell, dont j'ai mis deux ou trois plans régulièrement dans *Histoire(s)*, on voit un moment quatre plans de suite sur Cathy O'Donnell qui est agenouillée et se relève, ils ne sont pas tout à fait dans l'axe, mais sont à la suite, et on pourrait dire que là il y a un vrai début de montage artistique. Ou comme certaines fois chez Welles, ce qui venait aussi du fait qu'il faisait les films le mardi d'une année alors qu'il était à Marrakech et puis il faisait le contrechamp, le mercredi de l'autre année lorsqu'il était à Zurich, mais dans une simple conversation, il y a une suite de plans comme dans *Arkadin*, où c'est plus visible, où il y a une espèce de rythme qui n'est pas du champ-contrechamp, qui n'est pas du découpage non plus, mais il y a un certain rythme de la conversation là tout à coup, qui est un effet à la fois très brillant et qui est comme la trace de ce que cherchaient tous ces cinéastes, et qui est vraiment le montage pour raconter des histoires autrement. Tandis qu'il y a des gens qui parlent comme ça du montage, par exemple, une fille qui fait de l'informatique sur un film de Techné dit qu'elle fait le montage du film de Techné, mais elle ne fait pas plus le montage que la fille qui vous vend un billet d'avion... On pourrait montrer qu'en fait - selon la légende, gardons les

légendes puisqu'elles donnent une image de ce qui a eu lieu, peut-être pas exacte -, lorsque Griffith a voulu s'approcher d'une actrice et qu'ainsi il a inventé le gros plan, chez lui qui faisait cela, il y avait un effet d'angle, même si c'était fait au début dans l'axe et tout de suite après autrement, on voyait qu'en fait il y avait deux angles différents, il n'y avait pas un rapprochement... Dans le premier chapitre des *Histoire(s)* il y a, un moment, des choses comme cela que j'ai mises une ou deux fois, mais que je n'ai pas étudiées... Mais il n'y a pas que cette histoire de l'angle et du montage... il y aurait beaucoup d'autres trucs à faire sur le cinéma. Le principal travail n'est pas fait, c'était toutes les annexes, et cela aurait exigé toute une équipe qui fasse ça pendant cinq six ans, au moins une centaine d'annexes, que j'aurais voulu faire, mais que je ne pouvais pas faire tout seul, ou alors il faudrait que je sois payé par le CNRS régulièrement pour le faire.

L'urgence du présent et la rédemption du passé

YI- Dans votre dialogue avec Daney, vous dites que sans le cinéma vous n'auriez pas eu d'histoire, que vous lui êtes redevable pour cela et que vous deviez lui rendre ce que vous lui devez avec cette *Histoire(s)*. C'est un niveau personnel essentiel du film. Mais à la fin de la série vous évoquez une urgence, qui, tout en étant très personnelle, est d'ordre général. Vous parlez du cinéma qui n'est pas à l'abri du temps

mais qui est l'abri du temps (M. Blanchot), vous parlez de la tentative, dans vos compositions, de maintenir une oreille qui écoute le temps et tente aussi de le faire entendre, et vous opposez cela à notre temps, au totalitarisme du présent, à l'organisation du temps unifié dont la tâche est d'abolir le temps (B. Lamarche-Vadel). Est-ce que précisément cette disparition du temps, dont on pourrait dire qu'il est l'effet du « temps réel » de l'informatique et de la circulation généralisée de l'image-communication-marchandise dont l'antenne est la télévision et son écran d'éphémère qui détruit le présent parce qu'il l'efface au fur et à mesure, est-ce que c'est cette urgence du présent, la disparition du temps et même la désespérance qu'il engendre, qui ont déterminé aussi l'existence d'*Histoire (s) du cinéma* comme mémoire du cinéma et du siècle, comme mémoire du temps dans le temps? Procéder à partir de l'urgence du présent à un sauvetage du passé me semble être l'une des proximités de votre film à ce que souhaitait réaliser Walter Benjamin dans son livre *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Si ce qui est à sauver n'est pas sauvé maintenant, dit Benjamin, il risque de disparaître définitivement, ainsi de votre film par rapport au cinéma.

JLG - Certainement, c'était un sentiment comme ça, ce n'est pas très clair, c'était très inconscient, après, à la réflexion ça devient plus conscient. Mais lorsque vous, ou bien d'autres, citez un auteur ou parlez d'un livre vous l'avez vraiment lu, de ma part j'entends un son, je pense qu'il doit aller là, il y a un mélange...

YI— Je ne voulais pas du tout parler en terme d'influence, mais essayer, parmi les manières d'aborder l'Histoire, de trouver par comparaison et différence ce qui est spécifique à votre travail, car je crois que chaque fois l'objet et la démarche sont différents. Dans votre film réalisé avec A.-M. Miéville sur le musée d'Art moderne de New York, il y a constamment des références à Benjamin... Il existait aussi, chez lui, dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, la volonté de concevoir et de constituer entièrement une œuvre à partir d'archives et de citations et par le montage ou, comme il disait, d'édifier de grandes constructions à partir de petits éléments sélectionnés et retravaillés avec précision et netteté. Benjamin avait été à Moscou, il avait vu des films de Vertov, et ce qu'il a écrit sur le cinéma, qui serait tout à fait différent de la tradition artistique pour être une pratique par rapport au réel, a été largement déterminé par cela...

JLG - Ah oui... Je ne le savais pas...

Histoire et remémoration

YI — Cette relation entre l'urgence du présent et le sauvetage du passé exclut le genre d'histoire qui se bornerait à dire seulement comment les choses se sont passées, ou prétendrait éclairer le passé par le présent ou le présent par le passé. Cela exige, au contraire, une histoire qui, refusant le déroulement continu et par une construction qui accentue les

fêlures et les sauts, cherche à libérer les forces non réalisées contenues dans le passé. C'est maintenant que le passé prend son vrai visage, ou comme vous le dites, dans l'un de ces exergues en forme d'oxymoron qui commencent les différentes parties de votre film : « *Faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu est le véritable travail de l'historien* » (O. Wilde). Si « une véritable Histoire » ne peut pas s'écrire du point de vue des vainqueurs, parce qu'elle a pour but de « réveiller les morts et sauver les vaincus », alors il s'agit dans votre film plutôt d'une « remémoration » que d'une histoire écrite à l'indicatif qui envisagerait les choses de l'extérieur. C'était aussi la conception de Péguy dans son *Clio* et la raison pour laquelle il opposait Michelet aux autres historiens. L'histoire est irréalisable, parce qu'il faudrait une éternité pour faire l'histoire du moindre temps, ainsi que le dit *Clio* à la fin de votre film, c'est que pour l'histoire le temps est une ligne droite le long de laquelle il y a les événements. Mais la mémoire est verticale. L'histoire s'occupe de l'événement sans être jamais dedans. La mémoire, ce que Péguy appelle aussi « *le vieillissement* », ne s'occupe pas toujours de l'événement mais il est toujours dedans, elle y reste et le remonte, elle plonge, s'enfonce et sonde l'événement. Ou pour paraphraser encore Benjamin, votre film n'est pas du genre d'histoire qui s'occupe du bois et des cendres, c'est la mémoire présente de la flamme. Il y a une histoire qui passe le long du cimetière, selon Péguy, et une autre forme d'histoire qui veut être « *une résurrection du passé* », une rédemption du passé, elle est

mémoire et elle ne se réalise que comme œuvre et votre *Histoire(s) du cinéma* est une œuvre d'art essentiellement et avant tout.

JLG - C'est du cinéma, c'est-à-dire non pas comme la littérature qui est plus liée au sens, mais dans le film il y a le rythme, c'est plus proche de la musique, c'est comme ça que pour le rythme j'ai utilisé le noir...

YI - La différence avec le travail de l'historien, vous l'énoncez dans votre film avec une citation de *JLG/JLG* : « *Cela ne se dit pas, cela s'écrit, cela se compose, cela se peint, cela s'enregistre* », or dans le travail de l'historien cela se dit essentiellement. Un historien ne peut pas se permettre de créer des « images », ce que vous pouvez faire avec le montage et le collage : rapprocher les choses éloignées, parce qu'un historien devrait pouvoir présenter, selon l'ordre de raison, toutes les médiations et les relations intermédiaires. Chaque fois qu'il y a une image qui apparaît, se créent autour d'elle des connexions, des interférences, des résonances. Quand vous évoquez la Libération de Paris, il y a le discours de De Gaulle, il y a votre image de cette époque, celle des résistants au ralenti, celle de Duras, avec la chanson qui parle de Marguerite, et l'image de son livre *La Douleur*, il y a la commémoration de cette Libération mise en scène pour la télévision, et vous parlez de Debord, mais aussi de Claude Roy qui avait pris le CNC créé par Vichy..., je dois oublier beaucoup de choses, et si je me rappelle bien cela se termine avec un plan de *Pierrot le Fou* où il est question justement des maquisards dont on dit qu'ils sont

morts mais dont on ne sait rien de ce qu'ils étaient ni de leurs vies. Il y a toujours, à chaque moment, une construction polyphonique, vous avez jusqu'à dix, douze niveaux d'éléments différents, plusieurs images, plusieurs textes, qui ne vont pas tous dans la même direction et c'est par là que c'est peut-être difficile à accepter par les historiens. Parce que pour eux il y a un fait et ensuite un autre, dans un rapport de cause et de conséquence, tandis que chez vous c'est comme une sonorité dont on entendrait non seulement les harmoniques, mais aussi, dans une simultanéité polyphonique, les contrepoints, et même les inversions mais aussi des cercles qui se font autour de ces choses et les liens qui s'établissent par moments non pas directement, mais au niveau de ces cercles de résonances et d'interférences, qui peuvent être et sont parfois contradictoires comme en musique. Cristaux du temps, palimpseste, réfraction, écho, éclat, c'est de la mémoire qu'il s'agit, de ce qu'une image, comme champ d'intensité, ramène immédiatement au souvenir ou bien des connexions qu'elle déclenche. Votre film est une forme qui pense et fait penser, ce n'est pas un discours à l'indicatif qui serait de l'ordre d'un savoir, c'est peut-être un genre, sinon de « philosophie de l'Histoire », mais de pensée de l'Histoire, il faudrait situer votre film, par son ampleur, en compagnie des œuvres musicales, Wagner, Mahler... Votre film est comme les grandes œuvres poétiques ou romanesques de ce siècle, qui se veulent complexes et inclusives, qui brisent la distinction entre prose et poésie, l'image et la réflexion, le lyrisme personnel et le document

historique, et qui mêlent systématiquement écriture et remémoration pour pouvoir être le lieu où la vérité du siècle résonne. Il n'y a pas chez un historien ce que vous dites, en vous référant à Malraux, à propos du regard des femmes de Manet, et qui me semble être la teneur de votre film, le regard par lequel l'intérieur rencontre le cosmos. Quelque chose d'une *Divine Comédie*, s'il ne s'agissait pas chaque fois d'œuvre unique, d'autre matériau et d'un autre temps. Lorsqu'on entend le texte de Heidegger sur les poètes en temps de détresse, c'est bien Jean-Luc Godard qu'on voit. Je crois que la différence principale par rapport à un Braudel, c'est celle de votre place dans votre film. Vous y êtes comme d'autres cinéastes et parmi eux. Vous êtes également le gardien de musée qui attend sa piécette et qui s'engueule avec les visiteurs qui ne comprennent pas qu'il s'agit d'abord des œuvres. Vous êtes le chantre, le chef d'orchestre ou le grand prêtre devant son pupitre évoquant les films passés métamorphosés par Langlois au présent. Vous êtes aussi celui qui doit au cinéma sa propre identité et son histoire et qui doit s'acquitter de sa dette pour son salut, et bien que vous disiez « *l'Histoire, pas celui qui raconte* », vous êtes là en tant que celui qui raconte, et non pas seulement comme le fabricant absent qui aurait déposé une carte devant les regards. Vous êtes là aussi comme celui qui a été au paradis. On peut se demander si Godard, qui a trouvé dans le cinéma sa demeure, n'occupe pas dans votre *Histoire(s)* une place semblable à celle de Hegel dans son système.

JLG— L'Histoire, c'est dire à un moment donné, et Hegel le dit bien quand il dit qu'on se met à peindre du gris sur du gris. Le peu que je connaisse de Hegel, ce que j'apprécie dans son œuvre, c'est qu'il est pour moi un romancier de la philosophie, il y a beaucoup de romanesque chez lui...

YI— Parce qu'il raconte toute l'Histoire du monde et toute l'histoire de la philosophie, et l'une dans l'autre, comme remémoration et non pas comme une histoire chronologique écrite à l'indicatif, d'ailleurs, c'est un peu de cette manière, avec une visée de totalisation, que vous racontez l'histoire du cinéma, et comme chez Hegel vous ne pouvez faire cette totalisation que parce que vous vous trouvez à un moment final de cette histoire du cinéma, à une sorte de clôture, lorsqu'il n'y a plus que répétition et liquidation de ce qu'il y a eu. Bien qu'il s'agisse avec *Histoire(s) du cinéma* d'une pluralité d'histoires juxtaposées et indépendantes les unes des autres, avec des relations qui s'établissent entre les histoires dans l'espace d'une dispersion, on a malgré tout l'impression d'une totalisation qui devient évidente dans la dernière partie du film, on a là une histoire, tout entière en référence à une subjectivité - vous dites d'ailleurs : « *Toutes ces histoires qui sont à moi* » -, une subjectivité qui n'est elle-même que l'effet de cette histoire.

JLG - Pour moi l'Histoire est l'œuvre des œuvres, si vous voulez, elle les englobe toutes, l'Histoire c'est le nom de la famille, il y a les parents et les enfants, il y a la littérature, la peinture, la philosophie..., l'Histoire, disons, c'est le tout

ensemble. Alors l'œuvre d'art si elle est bien faite relève de l'Histoire, si elle se veut comme telle et qu'elle en est l'image artistique. On peut avoir un sentiment à travers elle, parce qu'elle est travaillée artistiquement. La science n'a pas à faire cela, les autres ne l'ont pas. Il me semblait que l'Histoire pouvait être une œuvre d'art, ce qui généralement n'est pas admis sinon par Michelet.

La vidéo et la possibilité de raconter l'histoire du cinéma

YI - Pour reprendre l'image de l'intérieur qui rejoint le cosmos, dans votre film il y a le cinéma bien sûr et le siècle, et en même temps l'art et une pensée de l'image et de l'art, c'est pour cela qu'il y a le texte sur la beauté ou que vous y faites constamment des références afin que ces relations puissent se réaliser, parce qu'il y a une dimension de réflexion à l'intérieur du film, d'une pensée qui devient forme et la résonance de tout cela dans un ensemble où le cinéma, la vie, l'homme, l'art, l'Histoire sont inextricablement liés. Mais pour que le cinéma puisse faire ce retour sur lui-même, dans cette sorte de réflexion sur soi et son histoire qui implique le tout de ce siècle et son Histoire, donc pour que cela puisse se faire et qu'il devienne en même temps une écriture, un cinéma à la seconde puissance, une œuvre, l'existence de la vidéo, me semble-t-il, était nécessaire. D'abord techniquement pour tout le traitement de l'image, les surimpressions,

les inscriptions, etc. Mais indépendamment de la question technique, est-ce que la vidéo n'est pas la condition de possibilité historique de ce film, parce que par la vidéo, il y a aussi une certaine fin du cinéma ?

JLG— Pour moi, la vidéo était l'un des avatars du cinéma, et puis elle est devenue un peu autre chose en diffusion avec la télévision où il n'y a plus du tout de création, mais uniquement de la diffusion. Mais la vidéo va être dépassée par l'informatique, ou un mélange hybride qui va s'éloigner d'une création cinématographique telle qu'elle peut exister aujourd'hui. Je dirais qu'il n'y avait pas une grosse différence entre la vidéo et le cinéma, et qu'on pouvait utiliser l'un comme l'autre. Il y a des choses qu'on pouvait faire par l'un et puis avec l'autre on pouvait faire autre chose. La vidéo venait du cinéma, maintenant on ne peut pas dire que l'informatique vient du cinéma. Les premières caméras vidéo et même aujourd'hui, les trois couleurs ou des trucs comme ça, c'est la même chose en étalonnage qu'au cinéma, mais c'est différent avec ce qui vient de la théorie informatique. Les *Histoire(s)* c'était du cinéma, techniquement c'est du manuel, c'est des choses très simples, des quarante possibilités de la régie j'en ai utilisé une ou deux, surtout la surimpression, ce qui permet de garder l'image originale du cinéma, tandis que si j'avais voulu faire la même chose avec le cinéma il aurait fallu passer par des contretypes et alors se produit une perte de qualité, et surtout on peut la varier, tandis qu'au cinéma la variation doit être prévue. Autrement

il n'y avait pas de grand pupitre, ni une équipe avec vingt-cinq téléviseurs, je n'ai même pas eu de documentaliste, c'était un acte de peinture. Les surimpressions, tout ça vient du cinéma, ce sont des trucages que Méliès utilisait...

YI— On les utilisait, mais très peu...

JLG — Parce que c'était plus compliqué..., d'ailleurs j'ai utilisé très peu, on a l'impression qu'il y en a beaucoup, mais il y a des titres sur les images, il y a des surimpressions et c'est relativement tout...

YI— Le fait que deux images se fondent l'une dans l'autre...

JLG — Ce qui est plutôt la base, c'est toujours deux, présenter toujours au départ deux images plutôt qu'une, c'est ce que j'appelle l'image, cette image faite de deux, c'est-à-dire la troisième image...

YI— Je crois cependant qu'entre ce que faisait le cinéma et ce que vous faites là, il y a une différence. Lorsque Eisenstein ou Vertov mettaient une image et une autre, c'était en principe deux images qui se suivaient et gardaient chacune leur référence, et il y avait, chez Eisenstein surtout, une troisième image qui s'engendrait dans l'esprit du spectateur, c'est ce qu'Eisenstein appelait créer, contre une représentation du thème, l'image du thème...

JLG— Moi, je n'ai fait que ça...

YI — Mais lorsque vous utilisez deux images en surimpression...

JLG - Pas tout le temps, mais en laissant penser, en montrant qu'elle est là...

YI — Quand vous parlez de ce que doit être la prière quotidienne..., en disant que cette prière quotidienne doit être l'égalité et la fraternité entre le réel et la fiction. On voit *Les Quatre Cents Coups*, et c'est le seul film emblématique de la Nouvelle Vague dans votre film, on voit Jean-Pierre Léaud qui court vers la mer à droite, et en surimpression, il y a la fin de *You Only Live Once* de Fritz Lang, le couple qui se dirige vers la gauche. Ce qui frappe d'abord c'est ce double mouvement en sens contraire, comme s'il ne devait jamais y avoir une seule direction, et pour moi c'est ce qui caractérise tout votre film. Mais ce mouvement contraire, et avec la résonance produite par ce film de Lang sur le film de Truffaut, cela donne un caractère encore plus nostalgique, non seulement par rapport à la mort de Truffaut qui a été votre ami ou à la mort en général et au temps qui est l'un des thèmes du film, mais aussi comme l'idée déjà d'une fin de ce qui était l'enfance de l'art et une naissance. Impression qui se confirme, un peu plus loin, lorsque vous parlez des illusions de la Nouvelle Vague, comme si Stroheim n'avait pas été détruit ou Vigo couvert de boue, vous montrez une photo de tournage de Truffaut et de Léaud en citant un texte de Brecht, je crois, qui dit que si le courage avait été battu c'était par faiblesse.

JLG — Mais ces deux plans, on aurait pu les montrer séparément... Là je dirais que c'est du cinéma, mais non pas utilisé dans le sens d'un discours théorique...

YI - Votre film n'est pas un discours théorique, c'est du cinéma à la seconde puissance... La manière dont vous

utilisez la surimpression, c'est-à-dire vos deux images pour créer la troisième, cela devient immédiatement une image mentale, mais en tant qu'image de mémoire. Dans la série « Le cinéma, redites-le », il y a le moment consacré au cinéma d'évasion, et vous avez utilisé sur une photo de Bergman, je crois, l'image d'une femme au fond devant une porte ouverte avec une bicyclette au premier plan, c'est-à-dire sur ce qui est déjà l'image d'une envie de départ, deux surimpressions de *Marnie*, la première fois Tippi Hedren se déplace de droite à gauche avec un bouquet de fleurs blanches et l'image se dissout lorsqu'elle est un peu au milieu de l'écran, la deuxième fois elle est à gauche et prend un bouquet de glaïeuls rouges dans le vase et se déplace vers la droite pour disparaître de nouveau au centre de l'image : ce sont immédiatement des images de mémoire...

JLG — Oui, de ce point de vue, je dirais qu'*Histoire(s) du cinéma* est le résultat de trente ans de vidéo, parce que je m'y suis intéressé tout au début, mais les gens du cinéma ne s'y intéressaient pas, même Sony ne s'y intéressait pas... Lorsqu'on faisait *La Chinoise*, j'avais vu une caméra et un magnétoscope dans la vitrine de Philips, je me suis dit que la discussion dans la pièce entre les promaoïstes pourrait être filmée par eux-mêmes en vidéo et qu'ensuite ils feraient leur autocritique, comme c'était la mode, on est allé voir Philips, ça relevait de la défense nationale à l'époque... Disons, cela (ait trente ans. Mais la vidéo est, comme on dit dans un immeuble, une aile adjacente du cinéma. C'est du para-

cinéma utilisable d'une certaine façon pour faire ce dont le cinéma n'avait pas la possibilité en gardant la qualité, voilà, et en plus pour moins cher...

YI— Mais il y a aussi quelque chose de plus, la vidéo a archivé le cinéma...

JLG— C'est un enfant, une fille naturelle du cinéma...

YI- C'est une fille naturelle du cinéma qui, de la manière dont vous l'utilisez, a englobé le cinéma, qui vous a donné la possibilité d'une sorte de totalisation du cinéma.

JLG— Qui a permis effectivement de le raconter parce que ce n'était pas techniquement possible en film... Un moment j'avais essayé des choses dans les cinémathèques, avec des bouts de films, cinq minutes de l'un, puis d'un autre et ainsi de suite en chargeant des films sur deux projecteurs, ça donnait des choses étonnantes, on avait vraiment le sentiment du temps et pour moi, ça c'est l'Histoire... On a rarement ce sens chez les historiens, si, chez Koyré avec la transformation de l'image du monde ou bien chez Canguilhem...

YI- Je voudrais revenir à mon idée de la vidéo comme la possibilité de réunir tout le cinéma en archives pouvant être réutilisées. Je crois que dans l'image du cinéma, il y avait encore, à cause de l'empreinte, de la trace, un élément magique et qu'avec l'utilisation que vous faites de la vidéo par rapport au cinéma, on se trouve dans une position semblable à elle de Malraux. Les œuvres d'art, qui en tant qu'œuvres avaient eu un sens sacré, perdaient ce sens parce que grâce à

la photographie, qui archivait toutes les œuvres et permettait toute sorte de rapprochements entre les images, elles entraient dans le musée imaginaire. La possibilité d'archiver le cinéma par la vidéo ressemble à la possibilité d'archiver les œuvres d'art par la photographie...

JLG — Tout à fait, mais Malraux était strictement, largement romancier, ou écrivain, et sans la photographie il n'aurait pas fait le musée imaginaire. Mais après, quand on lit les derniers livres, on sent qu'il a des connaissances phénoménales et bizarrement les photos deviennent de nouveau des illustrations du texte. On y trouve des choses extraordinaires, par exemple lorsqu'il écrit qu'à un moment donné les peintres ont peint l'éternel féminin contre la Vierge, ça c'est une image, mais l'image est plus dans son texte que dans la photo...

YI— C'est que les derniers textes, *L'Irréel* ou *L'Intemporel*, sont essentiellement des textes chronologiques et non plus synthétiques, avec tous ces rapprochements rendus possibles par la photographie comme dans les premiers textes...

JLG- Les tout premiers, avec un mot qu'on n'utilise plus qui est *Psychologie de l'art*.

YI— Pendant que vous faisiez les *Histoire(s)* en vidéo, vous avez continué à faire du cinéma, comme vous dites, simplement, avec une image qui suit une autre, puis vous venez de faire avec A.M. Miéville, en vidéo, un film sur le MOMA et l'art à la fin du XX^e siècle, *The Old Place*...

JLG — La vidéo, j'ai toujours pensé que c'était pour faire des « études ». Mais pratiquement, financièrement, on ne peut plus continuer. Ou alors il faudrait avoir une petite entreprise et qu'on vive aussi de la publicité, qui nous payerait des trucs. Mais il se trouve que dans le cinéma l'un déteint vite sur l'autre, c'est pourquoi je n'ai jamais cru à ça, je n'ai jamais cru aux romanciers qui écrivaient des romans policiers pour gagner de l'argent et puis qui faisaient leurs bons romans. Ça n'existe pas, heureusement... Si vous voulez, il y aurait une autre façon de fonctionner sur les CD-Rom, qui est plus la possibilité de feuilleter, de trouver, de mettre un titre..., c'est comme un couloir avec plein de portes qui s'ouvrent, beaucoup de jeux se font de cette manière... Entre le jeu vidéo et le CD-Rom, il y aurait une façon de faire les films, qui seraient beaucoup plus près de Borges ou d'autres gens comme lui. Mais cela ne se fera jamais, on peut être tranquille... Peut-être il y aura un jour un individu, un Chris ou un Van der Keuken, qui fera ce genre de film... je trouve que par exemple Van der Keuken ne domine pas du tout cela, il est très cinéma ou trop vidéo-galerie et ça se perd, on ne sait pas qu'en penser, il faut beaucoup de légende. Moi, avec les *Histoire(s)*, il ne faut aucune légende.

Seul le cinéma peut raconter sa propre histoire : citation et montage

YI — Votre film, tout en utilisant la vidéo, est du cinéma, et je pense que seul le cinéma peut raconter sa propre histoire, et être et rester du cinéma en seconde puissance tandis que la peinture, la musique et même la littérature ne le pourraient pas. Parce que, avant tout, le cinéma est un moyen d'enregistrement et de reproduction et parce qu'il est déjà constitué par la relation entre deux éléments différents qui sont l'image et le son. C'est à cause de cela que vous pouvez faire votre film tout en intégrant toute l'histoire du cinéma avec des citations de films, tandis qu'aucun autre art ne peut le faire. Par le travail que le cinéma rend possible sur lui-même grâce à la vidéo, vous pouvez donner à la fois la citation telle quelle, et en même temps retravailler cette citation pour vous l'approprier et en faire un élément de votre film. Ce fonctionnement simultané que le cinéma permet serait impossible même pour la littérature, car au risque de devenir cacophonique, elle ne pourrait pas devenir une polyphonie de cette sorte.

JLG - Tout à fait... Une histoire de la littérature qui s'exprimerait par texte, au bout d'un moment ne serait plus un livre et ne serait plus lisible et on ne comprendrait pas très bien de quoi elle parle, elle ne pourrait pas prendre trois mots de Dante et mettre après Proust et faire son propre travail de pensée en même temps.

YI— La citation est extraite de son contexte, arrachée à la continuité dont elle faisait partie, et prend ainsi un sens beaucoup plus fort et en même temps différent, parce qu'elle entre en résonance avec d'autres en vue de créer une image, une étincelle née de la rencontre d'éléments discontinus et hétérogènes - qui à un certain niveau, qu'on pourrait appeler le collage, gardent leur hétérogénéité et leur indépendance, tout en entrant en relation avec d'autres éléments par le montage. Mais les citations sont retravaillées par vous, même lorsqu'il s'agit des extraits d'un seul film. Je prend l'exemple de *Duel au soleil*, lorsque vous dites que le cinéma montrait, mais comme on ne voulait pas l'incertitude, on a raconté des histoires de sexe et de mort...

JLG' — C'est une belle image, quelque chose qui vient du XIX^e siècle que j'ai pris dans un très beau livre de François Jacob, *La Logique du vivant*.

YI— Il n'y a pas que des citations de films ou d'archives enregistrés, mais aussi des textes majeurs qui deviennent aussi des images chez vous. Pour voir votre traitement des citations, je voudrais reprendre mon exemple de *Duel au soleil*, lorsque Jennifer Jones blessée à mort et son fusil à la main monte vers Gregory Peck mourant qu'elle a elle-même blessé. Il y a d'abord cette scène en elle-même qui est citée. Mais cette scène devient en même temps emblématique par rapport à tout le film : la partie pour le tout, elle en est la métaphore. Elle devient aussi la métaphore de tout le cinéma grâce à ce que vous avez énoncé en disant que le cinéma c'est

des histoires de sexe et de mort. Mais en même temps la façon dont vous avez remonté cette scène en y intégrant deux musiques différentes, une musique qui est le thème, pourrait-on dire, du cinéma mythique du sexe et de la mort et une autre qui est une chanson nostalgique qui parle du temps et d'une fille, et cette musique entre en résonance avec l'effort désespéré de Jennifer Jones, dont on voit la main s'agripper difficilement, pour arriver à temps. Là-dessus, il y a l'inscription de ce qui est l'une des idées principales de votre film, « *l'image viendra au temps de la résurrection* », le « *au* » étant devenu « *oh* » par rapport à ce temps qui manque, avec l'espoir, pourtant, d'un au-delà de cette mort. Il y a donc à la fois la citation et la puissance de la chose et en même temps son intégration à votre film. Je pense que votre *Histoire(s) du cinéma* par rapport à un cinéma mythique a une fonction, à la fois, de destruction et de rédemption, de « *résurrection* ». Et on le voit très précisément avec cet exemple, car dans un autre chapitre, lorsque vous parlez de l'amour qui est le comble de l'esprit, de nouveau il y a la reprise de l'image du dernier baiser de Jennifer Jones et de Gregory Peck. Et sur cette reprise, il y a la surimpression de forces armées, puisque le texte parle de l'État, tandis que dans le dernier chapitre vous opposez, en citant Bataille, l'État et les amants. C'est pourquoi il y a dans votre *Histoire(s)* un cinéma à la seconde puissance, parce qu'il y a à chaque fois, que ce soit avec l'image de *Faust* ou de Cyd Charisse, que vous superposez, en rapprochant ainsi des contraires cinématographiques, ou bien

avec toute autre citation, en même temps la puissance du film originel que vous citez et vous portez ce qui a une dimension mythique à une dimension artistique qui est la vôtre. A chaque moment tout le cinéma est là et il est là en même temps parce que vous en faites quelque chose d'autre.

Histoire(s) du cinéma : *films et livres*

JLG - En même temps c'est ce qu'il aurait fallu faire aussi, l'une des annexes aurait été de prendre un texte de Mitry ou de Sadoul, ensuite d'en faire une première puissance, une deuxième puissance, une troisième, une quatrième, et ensuite revenir à une première puissance qui tient compte des autres, c'est ce qu'il aurait fallu pouvoir faire aussi mais pour cela il aurait fallu être plusieurs et penser ensemble, comme cela existe chez les scientifiques et qui fait leur force. Au cinéma ce devrait être possible, c'était possible, parce que le cinéma est fait par plusieurs personnes qui travaillent ensemble, et puis il y avait les rencontres et les discussions ne serait-ce qu'au moment des repas au studio. C'était possible, puis la notion d'auteur est venue, et la solitude. Becker ne se sentait pas du tout seul, comme Straub ou moi. Ces histoires devraient être dites historiquement, en tout cas par des historiens du cinéma. À l'époque de *La Revue du cinéma* de Jean-Georges Auriol, ils discutaient entre eux et puis ça a

produit une possibilité d'existence du cinéma français par rapport à d'autres, ils discutaient entre eux tout en se sentant séparés.

YI - Maintenant, il n'y a pas plus de discussion entre les philosophes, les peintres ou les écrivains...

JLG — C'est à cause de la télévision et de l'informatique, c'est le triomphe d'Edison, parce qu'Edison était pour le cinéma un par un alors que Lumière... Tous ces philosophes, c'est dommage qu'ils n'aient pas fait de cinéma... il y a eu la tentation chez Deleuze, mais au lieu de faire un film, il a écrit « un livre sur »...

YI - Ah non, mais on ne fait pas de films comme ça. Deleuze n'aurait jamais pu faire des films. On ne s'improvise pas philosophe ou cinéaste comme ça, il faut des années et des années de travail en plus des dons.

JLG— Mais il aurait pu s'associer...

YI - Mais le résultat d'une telle association aurait été épouvantable ! Ce ne sont pas les exemples qui manquent...

JLG — Ceux qui se sont associés, comme Sollers avec Fargier ou récemment avec Labarthe, le résultat est archinul, le texte domine tellement, l'intention du texte, et l'intention de légiférer, alors que lorsque Sollers écrit ses critiques littéraires c'est beaucoup mieux, il fait des images. J'ai fait tout un film à partir de ça : il avait écrit une fois que si on veut faire du théâtre à Sarajevo, il faut jouer Marivaux et pas Beckett, ça c'est un film, ça c'est un moment d'un film, que ça soit écrit ou que ça soit filmé c'est la même chose. Mais les

livres de Deleuze sur le cinéma sont plus faibles que ses livres de philosophie.

YI— Dans ce cas il s'agissait d'un objet extérieur. Deleuze n'a jamais prétendu produire des images mais des concepts qui ont leur propre fonction et leur finalité. Pour un philosophe la vérité, si on peut encore utiliser ce mot, est de l'ordre du concept. C'est pourquoi, depuis Platon, les philosophes ont été, en général, les ennemis des images. Pour vous, la vérité est essentiellement, et même je dirais exclusivement, de l'ordre de l'image, à la fois dans le sens matériel d'une image et dans le sens métaphorique de la troisième image qui naît des rapprochements. Deleuze a essayé d'élaborer une pensée de l'image. Chez vous c'est l'inverse, il s'agit de créer des images-pensées. Le livre du cinéma serait un film fait par un cinéaste. À vous, il a fallu cinquante ans de cinéma pour faire ces *Histoire(s)*...

JLG - Mais ces quatre livres que j'ai publiés chez Gallimard sont des livres de cinéma... Avant je ne cherchais pas, mais inconsciemment j'ai toujours été là-dedans. Cela a commencé assez vite, un moment j'avais fait un numéro spécial des *Cahiers*, c'était le n° 300, où il y avait déjà cette façon de fonctionner avec une photo et un texte qui n'existaient pas l'un sans l'autre... Benjamin dit qu'il y a, à l'origine, l'entendement, c'est-à-dire l'audition autant que le voir, et il y a le mot français « entendement », parce qu'on dit deux choses quand on dit qu'on entend, cela veut dire, en français, aussi qu'on comprend, on dit oui j'entends ce que

vous dites, et on dit aussi oui je vois ce que vous dites. À mon avis ce sont deux choses différentes mais qui vont ensemble, et qui sont indissociables. Comme cela, on peut dire bêtement qu'il y a l'image et le texte. Pour moi, dès le départ ils étaient à égalité sociale, à un moment donné l'un peut venir en premier, l'autre en second, l'un peut être un moment plus fort que l'autre, mais sans inégalité au départ et à l'arrivée... C'est là, si vous voulez, que l'ensemble a été très mal perçu, et mal perçu par le distributeur Gaumont qui sort les *Histoire(s)* comme ça... Moi j'étais pour faire normalement : passer à la télévision, livres ensuite, et éventuellement cassettes de qualité après. Eux, ils ont fait l'inverse, ils ont fait les livres d'abord, les cassettes ensuite, d'une épouvantable qualité, la télévision on ne sait pas quand... Je voulais faire une petite exposition ou quelque chose de ce genre dans une galerie, pour faire un ensemble qui expose les différents modes d'entrée et de sortie par rapport à ce qu'on peut appeler l'Histoire. Parce que pour moi, le livre est ce qui restera après, car le livre restera plus longtemps. En plus il a une petite diffusion, une petite diffusion en livre n'est pas sentie comme quelque chose de déshonorant, en cinéma si et du reste elle existe très très peu. Il y a des libraires d'occasion, il n'y a pas de cinéma d'occasion..., il y a des gens qui collectionnent des films rares, ou il y a des archivistes, c'est autre chose, en comparaison avec les livres de petite diffusion qu'on peut trouver, malgré tout, dans les librairies, au cinéma si on

cherche quelque chose c'est en tant que collectionneur, c'est quelque chose de rare ou de difficile à obtenir. On n'échappe pas à cette différence avec le livre. Je vois comment les directeurs de cinémathèque envisagent ça... Il n'y a pas de respect pour la cassette vidéo, il y a du respect pour le livre en tant que livre, c'est pourquoi j'y tenais. Mais aussi parce que, à des moments, dans le livre, on se rend beaucoup mieux compte si on le veut (mais je vois qu'en gros on ne le veut pas), on se rend beaucoup mieux compte de l'équivalence ou de la fraternité ou de l'égalité entre la photo et le texte, qui sont strictement à égalité, qui désorientent complètement l'historien, qui ne désorientent pas les gens du film. Mais ils n'en veulent pas, les gens qui parlent des films, ils veulent l'illustration et leur texte à part, où ils exercent un certain savoir et un certain pouvoir. Ils font des textes sur, et ça achoppe, plutôt que de reprendre trois images simplement et de les disposer autrement, d'en rajouter et de refaire du cinéma. Ils pourraient, mais ils ne le veulent pas, ils veulent faire du texte... Tandis que le livre a plus cela que le film proprement dit, le livre montre cette relation entre l'image et le texte, car on dit que le livre n'a pas tout ce que le film a, il n'a pas tous les sons, il n'a pas tous les trucs, peu importe, il en reste plus, tandis que dans le film, sauf chez certaines gens sincères, ça s'égare.

YI— Ça reste dans le livre, parce que c'est matérialisé, c'est objectif, tandis que, à moins d'arrêter constamment la vision du film, c'est une polyphonie complexe qui s'impose à

chaque moment sans qu'on puisse d'emblée saisir toutes les relations, parce que cela se déroule dans le temps, c'est une forme du temps, le livre est une forme de l'espace.

JLG- Je dirais qu'il y a les deux, que là où il y a un espace, là où il y a un vrai travail, c'est entre le texte et l'image. J'ai rendu un hommage à l'image et au son, mes devoirs ou si on peut dire mon respect filial, par rapport à ces images et sons qui viennent d'avant moi. Mais j'ai rendu aussi le même hommage, le même respect et le même devoir au livre et à la littérature, et à la critique telle que je l'entends, en même temps. Et j'aurais aimé que des critiques littéraires ou ceux qui s'occupent d'art et de livres d'art en parlent... Je dirais que dans les films il y a le spectacle de l'Histoire, l'Histoire presque vivante, enfin c'est ce que fait le cinéma, c'est une image vivante du déroulement de l'Histoire et du temps de l'Histoire. Et dans le livre, qui a l'air d'être une copie, juste une copie réduite, en fait il y a, bien plus, la mémoire de l'Histoire, parce qu'elle est écrite et imprimée selon la tradition du livre. Pour reprendre ce que les médias de l'époque nous serinaient, quand j'étais lycéen, à propos de l'existentialisme..., je n'en savais pas grand-chose, mais je me souviens de cette phrase : « *Pour l'existentialisme, l'existence précède l'essence, tandis qu'avant l'essence précédait l'existence* », voilà, on comprenait quelque chose, on sentait quelque chose, on avait comme ça une image... Je dirais que le livre c'est l'essence, les films c'est l'existence, voilà, pour se servir de ces images-là, je peux le dire ainsi. Puisque le livre est sorti

d'abord, je pensais que le livre serait maintenant une sorte de préface, ou ce qui était d'abord une postface aurait la fonction en fait d'une préface, en quelque sorte un film annonce, c'est « l'annonce faite au cinéma », l'annonce comme les hérauts... Mais quand on lit le livre sans voir, il est relativement incompréhensible, c'est comme un livre de mathématique, on dit je ne vois pas, parce qu'on ne sait plus voir aujourd'hui une photo et un texte sans avoir une intention d'interprétation... Il faut une légende, soit qui l'englobe, soit qui la pousse, il faut savoir si c'est du tennis ou du rugby, juste deux joueurs qui jouent et qui se renvoient la balle, on ne connaît pas, on est beaucoup moins capable d'apprécier ou de ne pas apprécier...

YI — Je crois que ça c'est l'effet de la télévision qui constamment désigne, on ne montre quelque chose qu'à la seule condition de prétendre l'avoir déjà défini, et c'est cette affirmation que l'on voit là où il n'y a plus rien à voir, ni réalité ni image, comme vous le dites, lorsque vous parlez dans votre boîte, dans le téléviseur, on nomme les pauvres choses.

JLG - Il restera un livre qui parle du cinéma autrement que Sadoul et Mitry. On n'est pas forcé de faire des phrases avec ça...

YI - On n'est pas forcé de faire des phrases. Vous dites constamment : une forme qui pense.

JLG- Voilà, une forme qui pense, tout à fait...

Histoire et archéologie

YI — Votre livre et votre film se situent tout à fait ailleurs que le travail de ces historiens. Et même si on envisage les manières d'écrire l'Histoire, votre film devrait être considéré plutôt comme une archéologie du cinéma, archéologie au sens de Foucault, non pas dans le sens courant de l'archéologie où l'on va trouver toutes les traces du passé et la genèse factuelle des choses, mais une archéologie qui, à partir des moments et des monuments dispersés, procède à des constructions qui peuvent sembler aléatoires. Il s'agit de relations essentielles même si elles ne s'expriment pas purement dans le monde des faits antérieurs, comme un déroulement d'événement. Indépendamment, comme on le verra, de ce qui est l'archéologie interne du cinéma ou la relation archéologique entre l'histoire du cinéma et l'Histoire, et donc la place du cinéma dans le siècle, il y a aussi les conditions mentales ou les conditions de sensibilité, où les relations qui ne se voient pas, et donc toutes les origines du cinéma, c'est-à-dire toutes les naissances du cinéma, l'origine ainsi comprise comme arché, au sens d'origine et au sens de ce qui est principiel à quelque chose. Par exemple, lorsque vous reliez le plan américain à l'homme, au revolver et au sexe, le plan poitrine à la femme et aux histoires de nourrices qu'il y a dans toutes les histoires d'amour, ou en vous référant à Pagnol, le gros plan à la figure royale sur la monnaie, et ceci avec une peinture de Velázquez et une image de Bessie Love,

ce qui permet de relier ensemble les trois éléments constitutifs de l'image de la star : le gros plan, l'argent et le charisme. Ou bien avec Freud, Charcot et l'hystérique qui « montre » et puis l'image de Lilian Gish sur sa banquise qui « montre » elle aussi. C'est cela également l'archéologie du cinéma, même si personne ne peut le démontrer...

JLG - C'est ce qu'on appelle dans *The Old Place* les rapprochements simples qui permettent de dire une histoire, si on continue le même texte on passe à côté, quel que soit son talent, tandis que si l'on rapproche deux textes ou deux photos... C'est comme dans l'histoire des sans-papiers, ils ont rapproché deux textes, on leur a dit vous n'avez pas le droit de rapprocher, mais ils ont répondu : « *En 40 il y a eu tel mot et maintenant il y a tel mot, qui est à peu près le même mot, on ne dit rien de plus.* »

YI— Votre rapprochement entre l'histoire du prisonnier avec celle de la projection des figures géométriques et le cinéma est encore de l'archéologie...

JLG- C'est marrant, il y a des critiques qui m'accusent en disant que c'est une invention, mais je l'ai pris dans un bouquin sur l'histoire des mathématiques, peut-être que c'est inventé, mais je ne pense pas... Jean-Victor Poncelet a été effectivement un officier du génie prisonnier en Russie et le reste on l'imagine. Car tous les prisonniers, sauf ceux qui sont torturés, « s'évadent » en pensant. Pour survivre ils font de la gymnastique et les intellectuels font dans leur tête les livres ou les théories qu'ils écriront lorsqu'ils seront sortis de prison,

c'est une petite histoire qui aurait pu être chez Canguilhem ou chez Koyré.

YI — Cela prend ensuite une tout autre dimension parce que Baudelaire vient après et que dans son poème il s'agit directement de l'ennui, de la prison et du désir de partir, c'est-à-dire d'une archéologie du cinéma au niveau de l'imagination ou de la sensibilité. Baudelaire a écrit ce poème au moment où l'ennui s'installe historiquement dans un monde désenchanté et devient quelque chose de chronique, et aussi l'idée de prison et donc l'envie de départ et du voyage, qui sont pour vous liées à l'enfance de l'art, c'est-à-dire au désir de faire du cinéma — puisqu'on voit des cinéastes à ce moment-là —, mais en même temps, il y a la découverte que partout c'est le même éternel péché, la même horreur dans le même désert d'ennui, et donc la même répétition et la même espèce de chute.

JLG - En faisant lire ce poème, il y a beaucoup de réflexions qui me sont venues, qui existaient peut-être chez d'autres, mais qui pour moi sont venues tout à coup. J'ai compris que Baudelaire, en fait, au moment où il écrivait ce poème ce n'était pas par hasard et que ça décrivait le cinéma... Même finalement au niveau du texte... Un moment il dit « *passer sur nos esprits tendus comme une toile, vos souvenirs avec le cadre d'horizon* », mais oui, c'est l'écran du cinéma aussi, il ne l'avait jamais vu, mais il l'avait prévu si l'on peut dire. C'est pourquoi j'ai fait redire ce poème à Michel Piccoli, lorsqu'on a réalisé avec A.M. Miéville *2 X 50 ans de cinéma français*,

quand Piccoli, qui est le chef de la commémoration, découvre tout à coup que Baudelaire en réalité annonçait le cinéma. Ou que Charles Cros l'annonçait et que même un poème de Charles Cros - car j'ai acheté son livre, parce que je vérifiais les sources de mon imagination -, un poème de Cros qui s'appelait « Le collier de griffes », annonçait le cinéma. Charles Cros ce n'est pas n'importe qui par rapport au cinéma, il a inventé ou théorisé des choses par rapport au cinéma, il fait partie des inventeurs du cinéma de cette époque-là, et ensuite, pour entraîner la pellicule, on a appelé ça des griffes, on aurait pu l'appeler les dents, mais on l'a appelé les griffes, donc « Le collier de griffes » correspondait, annonçait ce que sera la pellicule perforée.

YI— Après Baudelaire, il y a Proust, avec l'idée du temps perdu et du temps retrouvé. L'idée du temps est en fait très nettement chez Proust l'idée de la mémoire contre la photographie, qui est la trace de la mort, de la disparition - comme vous dites constamment dans le film que la photographie a été inventée avec les couleurs de deuil, le noir et le blanc -, tandis que la mémoire c'est du temps retrouvé. C'est ce que vous faites avec votre *Histoire(s)*. Pour vous le cinéma aurait dû être cet abri du temps. Et en relation à cela, il y a plusieurs fois *La Splendeur des Amberson*, la scène du bal d'abord, et la méditation du Major Amberson devant le feu, que vous montrez une première fois juste avant le texte de Broch sur la beauté, la mémoire et le retour, et une deuxième fois, avant des images d'*Arkadin* et lorsque vous vous référez

à Proust. Les *Amberson* n'est pas seulement un film sur le temps. Par ces images il se réfère aux photographies de l'époque, et Welles voulait faire un générique avec des photographies. C'est un film sur la technique, la même qui a inventé la photographie et qui détruit le temps, mais cette technique même, le cinéma, devient un moyen de sauvetage du temps. La même détermination par la photographie existe chez Manet, dont la peinture peut être définie, avant tout, par la réduction à ce qui se voit. Ce qui se manifeste dans l'appel du regard, de ses images de femmes qui regardent le spectateur, et on peut dire que par l'intermédiaire du miroir, il y a l'ébauche d'un champ-contrechamp dans *Un bar aux Folies-Bergère*. Des femmes qui regardent aussi autre chose, dans cet appel du dehors, d'un regard, dites-vous en citant Malraux, qui joint l'intérieur au cosmos, ce qui est pour vous encore un autre des moments archéologiques, la naissance de la peinture moderne, c'est-à-dire le cinéma, c'est-à-dire d'un art qui pense, ce qu'on peut considérer comme la meilleure définition de votre propre *Histoire(s) du cinéma*.

Histoire d'amour, de l'œil, du regard

YI — *Histoire(s)* avec un *s*, c'est évidemment l'histoire plurielle, mais en mettant un *s* à l'Histoire, n'y avait-il pas l'idée aussi de la fable, du conte..., ce dont, depuis Thucydide, les historiens cherchent à se séparer ?

JLG — C'était pour jouer sur les deux mots, comme on dit : « *Ne raconte pas d'histoire.* » C'était pour dire c'est à la fois l'Histoire avec un grand H et puis l'histoire, les deux sens que permet le français, car dans les autres langues il n'y a pas cette relation.

YI — Dès le début, avec James Stewart et son téléobjectif dans *Fenêtre sur cour* ou Mischa Auer, le professeur dresseur de puces d'*Arkadin*, avec son énorme œil derrière sa loupe, et ainsi souvent au début de chaque chapitre avec la caméra et le projecteur, le cinéma apparaît comme une histoire d'œil et de regard. À cela se lie l'envie de voir qui est dans la pornographie et aussi la romance et l'amour qui ne sont pas seulement dans les films, mais aussi dans la relation du spectateur aux films. Par exemple, au début du premier chapitre, ce personnage de dos qui regarde un baiser que vous avez extrait de *Pierrot le Fou*. Ou bien ailleurs vous-même, non seulement devant l'image d'Ava Gardner dans *Pandora* mais aussi devant l'image de Robert Mitchum et une femme, vous ouvrez la bouche presque pour les avaler. Ou bien, tout à fait à la fin du dernier film, après une reprise de Mischa Auer et son énorme loupe, et comme contrepoint et retour du thème de la fidélité énoncé dès le début de ce dernier chapitre, cette « scène » d'*Othello*, je dis « scène » parce que, comme pour d'autres films, vous avez remonté ce film de Welles, qui est un film sur le double regard, à la fois le regard amoureux et jaloux et le regard envieux, puisque vous finissez la scène avec cette image de Iago qui a guetté Desdémone,

derrière elle dans la profondeur de champ. Vous avez repris d'ailleurs plusieurs fois dans les *Histoire(s)* des plans de la strangulation de Desdémone, de son visage expirant sous le drap, qui le recouvre comme un suaire ou un écran, dans ce qui est essentiellement un film sur le regard, l'amour et l'image. Ou bien dans le texte de Broch sur la beauté, il y a l'idée du temps, du désir, de souvenir, qui entre en résonance avec cette chanson, au début du même chapitre... cette lettre de P. Valéry qui parle à une femme de mémoire et d'amour, tandis qu'on voit une série de portraits de femmes écrivains. Ou ces regards de femmes en gros plan, dans le dernier chapitre, lorsqu'il est question de la masse invisible de l'univers, des regards qui semblent faire écho à ce que vous aviez dit précédemment des femmes de Manet dont le regard fait rejoindre l'intérieur et le cosmos. L'amour étant, dans les *Histoire(s)*, l'autre invisible par rapport à la pornographie, cette part non matérielle, le comble de l'esprit qui rédime le cinéma comme histoire du sexe et de la mort. Ainsi je crois que là aussi vous vous différenciez d'un historien qui pourrait parler de romance ou d'envie de voir au cinéma, dire que le cinéma, au fond, ne raconte que « *des histoires d'amour des filles et des garçons* », ce dont beaucoup de gens ont parlé, mais qui ne pourraient pas vivre cette histoire du cinéma comme une histoire d'amour comme vous l'avez fait, dans votre film et dans votre biographie.

JLG — Pas vraiment. Michelet ne l'a pas fait, mais il pourrait, il aurait pu.

Hitchcock et la puissance du cinéma

YI — Vous commencez votre film avec l'image de James Stewart et de sa caméra, qui est, si on peut dire, l'homme cinématographique par excellence, et dans le septième chapitre, « Le Contrôle de l'univers », vous dites de Hitchcock qu'il est le plus grand créateur de forme de XX^e siècle..., peut-être est-ce l'élan lyrique...

JLG — Oh... c'est Hitchcock qui disait que quand vous dites quelque chose, dites-le deux fois...

YI — Mais Hitchcock est un peu à l'opposé de ce que vous faites, dans vos films. Est-ce que vous pensez que c'est cela que le cinéma aurait dû être et qu'il n'a pas été, ou bien est-ce le contraire ? Parce que vous prenez, à un autre moment, Hitchcock et *Marnie* comme l'exemple même de l'industrie de la mort, de l'industrie des cosmétiques, de l'industrie du mensonge, de l'industrie de l'évasion. Ou bien est-ce que ce cinéma-là est ce cinéma de fiction et d'opéra contre le réel ? Est-ce là la puissance magique et fictionnelle du cinéma ? Qu'est-ce qui distingue pour vous Hitchcock parmi les autres ?

JLG — Grands ou petits, je n'ai pas pensé les différences, ils sont égaux..., il n'y a pas de petits maîtres, ils sont tous dans le grand livre... Hitchcock est emblématique d'un moment, il a eu du succès en faisant des choses difficiles, ce qui est rare. Je ne dirais pas que *Rio Bravo* est un film difficile, *Psycho* n'est pas un film facile, c'est un film très étrange, il y a une heure

au début où il ne se passe rien. Hitchcock a fait des choses difficiles et il a eu un énorme succès, et encore aujourd'hui. Ce n'est pas pour dire que le cinéma aurait dû être cela, c'est un chapitre comme il y en a sur Howard Hughes...

YI — C'est un peu plus, il a une place égale au cinéma italien ou à la Nouvelle Vague. Hitchcock a eu du succès avec des films difficiles, parce que dans le véritable sens du terme c'est un classique, c'est-à-dire que ses œuvres peuvent être appréciées, sans préalables, et comprises à des niveaux très différents, simples ou complexes, selon les spectateurs.

JLG — Il était assez universel, il a fait trembler les gens partout. Et il a fait des films policiers qui sont en même temps équivalents des œuvres littéraires... Si je dis qu'il a eu le contrôle de l'univers, c'est qu'il a pris ce contrôle sans violence financière ou autre, tandis que tous les autres, tous les producteurs, voulaient cela, et pas uniquement les producteurs, mais malgré leur violence ils ne l'ont pas eu, lui il l'a fait simplement avec les images... On aurait peut-être pu faire ce chapitre avec un autre, mais à un moment donné Hitchcock a fait, à la suite, sept ou huit films qui sont parfaits, qui étaient emblématiques, parce qu'ils élaboraient le cinéma lui-même, parce qu'ils étaient fondés sur la philosophie du cinéma...

YI — C'est parce qu'il y a une sorte, ou presque, d'harmonie préétablie entre Hitchcock et le cinéma. Comme le pensait Benjamin, la photographie, la criminologie moderne et le « roman policier » appartiennent à une même

constellation, où n'importe quel fait, objet de hasard, fonctionne comme indice et où n'importe qui peut être un criminel. Dans la société moderne, les seules « aventures » sont les différents genres du « roman policier », dans lesquels l'extraordinaire ne quitte pas la vie quotidienne, mais où les choses les plus ordinaires commencent à devenir signe, et où tout signe peut conduire à un autre, avec le désir de voir et de savoir inhérent à la photographie, ce que Benjamin appelait la psychanalyse de la vue. Cette métamorphose d'objets quelconques en signes est l'un des fondements du cinéma. L'autre, c'est le montage, et là vous reprenez les paroles de Hitchcock qui par ailleurs se réfère souvent à la dite expérience de Koulechov, le lien de deux images, un lien qui s'établit selon la logique du fantasme impliquant l'imaginaire et les désirs du spectateur dans le film. C'est sur cette double particularité du cinéma que se constitue la force des films de Hitchcock, qui mettent en œuvre les puissances du cinéma que sont l'image, la fiction, la logique du fantasme et l'affect. À un premier niveau, le spectateur y projette ses peurs et ses désirs, les souhaits qui se réalisent entraînant leur châtement avec l'implacabilité du cauchemar, à ce niveau la majeure partie de ses films fonctionnent selon les modèles du mythe, et tiennent leur succès de cela. Hitchcock a compris ce qui est comme la puissance de base du cinéma et l'a mise en œuvre. Mais il s'agit, à un second niveau, qui n'est pas nécessairement compris par tout le monde, de rendre le rêveur conscient de son rêve et à la manière dont tout cela

fonctionne et se constitue, par une sorte d'ironie parfois ou d'autoréflexion à l'intérieur.

JLG — C'est pourquoi Hitchcock me semble être emblématique par rapport au cinéma.

La perte de la magie du cinéma et la Nouvelle Vague

YI — Cette sorte d'admiration fervente et pourtant non dépourvue de réserves, on a parfois l'impression que vous l'éprouvez, sinon à l'égard du cinéma en général, mais pour beaucoup de films. Mais comme les oxymorons que vous affectionnez pour les débuts de chapitre, il y a souvent chez vous la coexistence des contraires, au moment même où il est question du cinéma d'évasion, vous avez intercalé une petite séquence accompagnée de la bande-son de *Johnny Guitar* qui est extrêmement émouvant. Il y a dans votre film une sorte d'amour-haine pour Hollywood, un sentiment que d'autres gens éprouvent et partagent, en même temps une fascination et un refus. Vous faites appel à l'Archange de Raphaël pour qu'il terrasse l'hydre de Babylone et cependant l'image de John Wayne et de Natalie Wood dans *La Prisonnière du désert* revient constamment dans votre film telle une obsession. On est dans une relation de destruction et de sauvetage, comme une promesse qu'il y aurait eu, malgré tout, dans cette « usine rêvée » et qui ne devrait pas être perdue.

JLG — La terre entière accepte, comme moi j'accepte un samedi, à des moments encore, d'aller voir un film américain avec un cône, une glace, plutôt que d'aller voir, même des fois, un bon film.

YI - Parce que c'était fait avec une fonction de loisir et de divertissement, les gens de Hollywood ne l'ont jamais caché, ils ont proclamé que c'était ça leur unique but, ils n'ont jamais prétendu faire de l'art, c'est vous et vos amis aux *Cahiers* qui avez transformé Hollywood en grand art.

JLG - Il n'y a jamais eu d'histoire de l'art en Amérique, l'art a été très vite lié à l'argent et les quelques artistes qui ne l'étaient pas ont été très solitaires, même des écrivains, ceux qui ont essayé comme Chandler ou Hemingway ont fini par se suicider, chacun d'une façon ou d'une autre... Mais c'est un vrai mystère : pourquoi aime-t-on un mauvais film américain et le préfère-t-on, mettons, à un mauvais film norvégien...

YI— C'est peut-être parce que l'un c'est du « Cinéma » et que l'autre l'est moins...

JLG— Plus maintenant...

YI - Bien sûr. Ce qui a eu un effet destructeur sur ce cinéma c'était la généralisation de la télévision et le mode de relation et de communication qu'elle a établi. À partir de là on est passé d'un monde de magie, d'illusion et de fiction à un monde de faux et de simulacre, où l'on se borne à montrer l'argent qu'il y a sur l'écran, pour que cela rapporte. C'est la différence de Thalberg ou Hughes avec Spielberg... Vous

parliez de la solitude qui est un sentiment récent au cinéma où on avait l'habitude de travailler ensemble. À partir d'un certain moment, je crois, le cinéma a connu le même partage que la littérature ou la peinture au siècle dernier : Flaubert a dû se séparer des feuilletonistes, mais non Balzac ou Hugo, Courbet et Manet ont dû s'opposer à la peinture pompier qui devenait dominante à leur époque. En fait le cinéma américain n'était pas mort jusqu'à *Rio Bravo* et *La Soif du mal*, qui ont d'ailleurs des places privilégiées dans votre film. C'est à ce moment que le circuit télévision-communication devient prépondérant, ce qui a eu par rapport au cinéma le même effet de perte de l'aura que la photographie par rapport à la peinture ou la grande presse par rapport à la littérature au siècle dernier. C'est cela qui met fin à cet ancien cinéma et c'est là où justement vous apparaissez, vous la Nouvelle Vague, mais surtout vous Jean-Luc Godard, parce que, si maintenant vous revenez à la Seconde Guerre mondiale, au départ votre cinéma s'est fait, peut-être sans une conscience claire, en relation avec ce nouveau monde d'image et de communication et de média qui se mettait en place. Si on peut dire que le cinéma est un média chaud, la télévision a quelque chose de glacé, de froid, c'est cela qui a produit le cinéma du surgelé, si on peut dire, tandis que vous, vous n'avez plus voulu et pu continuer le cinéma ancien. Vous pouviez reprendre des choses du cinéma hollywoodien mais vous ne pouviez plus le prolonger, à ce moment-là c'était fini,

mais vous pouviez le continuer en le renversant, en le réfléchissant au niveau de la pensée...

JLG— On est né au musée, c'est la patrie quand même, on est les seuls...

YI- Vous y avez consacré presque la totalité d'un chapitre, et Langlois devant la gravure d'une des premières projections de l'image animée revient souvent dans vos *Histoire(s)*, et dans ce chapitre précisément vous remplacez cette gravure par l'Ange et la Vierge d'une Annonciation de Botticelli, rappelant ainsi votre métaphore du « *cinéma comme le christianisme* ». S'il n'a pas révélé le cinéma, Langlois vous l'a « *confirmé* », dites-vous, il vous a donné le passé dont vous étiez dépourvu, « *un passé métamorphosé au présent* ». C'est d'ailleurs le chapitre le plus autoréférentiel du film, par rapport à vous, à vos images, à votre *Alphaville* en surimpression ou en alternance avec *Les Trois Lumières*, c'est le chapitre où le cinéma, sans rien d'extérieur, se réfère à lui-même, à son histoire propre et non pas à l'Histoire. Cependant, que la Nouvelle Vague ait été seule dans sa relation au musée, là j'en suis moins sûr, il me semble qu'il y avait un peu de cela chez Welles...

JLG - Mais lui, il existait avant d'arriver au cinéma, à la radio, au théâtre... tandis que nous sommes nés au musée, nous n'existions pas avant. Nous étions des lecteurs de revues avant et ces revues nous ont conduits au musée...

YI— Mais je parlais de la relation au cinéma. Parce que, en comparaison des pères fondateurs, Welles était déjà un tard

venu. Quand Welles est arrivé à Hollywood, à l'étonnement de tous, il a surtout voulu voir les films anciens, et à New York, il se faisait projeter les anciens films européens... Welles est allé chercher le musée, *Citizen Kane* c'est un film en relation à l'histoire du cinéma et au musée...

JLG— D'une certaine façon, il a eu besoin du musée, tout à fait...

YI— Je crois qu'il y a une place de Welles par rapport à la Nouvelle Vague qui a été effacée à cause de Rossellini, d'ailleurs votre chapitre sur la Nouvelle Vague suit immédiatement le chapitre sur le néoréalisme. Je pense que Welles c'est l'autre figure, en tout cas spécifiquement chez vous surtout, je crois qu'il y a beaucoup plus de proximité entre vos premiers films et *La Dame de Shanghai* qu'il n'y en a par rapport à Rossellini.

JLG — C'est vrai, beaucoup, *Le Petit Soldat* est parti de *La Dame de Shanghai*. On a peut-être plus insisté sur Rossellini, du fait qu'effectivement Welles était le Dieu de Bazin, donc le Dieu des parents, et que nous devons nous différencier par rapport aux parents.

Avant et après Auschwitz

YI — Quand vous dites qu'avec Manet commence la peinture moderne, c'est-à-dire le cinéma, c'est-à-dire un art qui s'achemine vers la parole, c'est-à-dire très précisément des

formes qui pensent, vous dites que la flamme s'est éteinte définitivement à Auschwitz...

JLG — C'est un peu abrupt, mais oui, la possibilité de penser s'est éteinte à ce moment-là.

YI— Vous croyez qu'il y avait vraiment une pensée dans le cinéma auparavant ?

JLG - Même si ça n'avait pas totalement réussi, il y avait l'espérance. De même que si on lit les histoires de la Résistance, dès 42, 43, même ceux qui se trouvaient à Alger, les plus simples, ceux qui ne faisaient pas de politique et ne voulaient pas en faire, ils disaient : « *On a travaillé et on a travaillé pour des prunes, on voit ce que ça va devenir, ça va recommencer comme avant.* » On n'a pas saisi la possibilité. Et l'élément emblématique, ce n'est pas moi qui l'ai fait, ce sont les camps... Et j'ai mis du temps pour le comprendre, parce que personne ne me l'avait appris à ce moment-là...

YI — Ma remarque n'était pas du tout en ce sens-là, là je suis tout à fait d'accord avec vous. Mais ce que je mettais en doute c'est que le cinéma pensait vraiment avant.

JLG— Il y avait l'idée que c'était possible. Quand Welles a fait *Citizen Kane*, c'est que c'était encore possible.

YI— En quelque sorte Welles aussi appartient à l'après. Chez lui aussi il y avait l'idée que quelque chose s'était cassé. Il avait une terrible crainte d'une possibilité de généralisation du fascisme, il avait écrit des scénarios dans ce sens qu'il n'a pas été autorisé à tourner. Il y avait aussi la guerre...

JLG- Même *Citizen Kane*?

YI — Oui, car le cinéma et la société des années trente c'était une sorte d'unanimisme, de consensus, et le cinéma américain encore plus que les autres, et *Citizen Kane* est un film qui est contre le consensus...

JLG— Mais il était dans la tradition renouvelée, réinventée de Stroheim...

YI — D'ailleurs dans votre film, puisqu'il n'y a jamais rien seul, sur les images de *La Splendeur des Amberson*, il y a la surimpression d'une image de Stroheim dirigeant *Les Rapaces*, c'est à la fois une idée de filiation Stroheim-Welles, et à la fois deux films et deux metteurs en scène détruits...

JLG - Welles était dans la tradition de Ford, il pensait pour Ford ce que Ford ne pensait pas pour lui...

YI - Voilà, c'est précisément là la différence. Je crois qu'avant tout ce qui s'est passé, avant la Seconde Guerre mondiale, avant la cassure qu'il y a eu et qui n'a fait qu'augmenter pour atteindre le point de non-retour des camps, avant tout cela on était dans une situation, au cinéma, où la pensée était forme, ensuite il y a la pensée qui devient pensée de la forme, et ça c'est chez Welles, un peu chez les Italiens et beaucoup chez vous, la pensée de la forme. Votre différence par rapport au cinéma de Hollywood, déjà la différence très consciente et recherchée de Welles par rapport à Ford, c'est une différence par rapport au cinéma de pure action...

JLG — Disons que Welles pensait qu'il y avait encore des tas de possibilités... Moi, je trouve qu'on peut dire grosso modo que cela s'est arrêté entre 1940 et 1945, c'est plus

emblématique de dire à Auschwitz. Du reste on n'y croyait vraiment pas au début, mais il y avait des gens qui pensaient ou croyaient...

YI — Du moins consciemment, il y a eu très peu d'effet d'Auschwitz. Le cinéma a intégré cela beaucoup plus tard, et peut-être qu'on ne l'a jamais intégré, pris en compte. De manière plus immédiate, le complexe télévision-communication-média a eu un effet destructeur infiniment plus grave sur le cinéma et les cinéastes que la conscience de l'inconcevable des camps d'extermination, tout simplement parce que cela on l'a enterré, on n'a pas voulu voir...

JLG- Tout à fait...

YI- D'ailleurs la façon dont on en parle maintenant c'est une tentative de l'enterrer de nouveau, de l'exorciser, en en parlant le plus possible et à propos de n'importe quoi, de sorte que ce soit complètement banalisé, pour qu'il y ait une banalisation totale...

JLG - Tout à fait...

YI— Tandis que ce qu'il y a dans votre *Histoires(s)*, c'est ce que, par le moyen de deux citations au début du dernier chapitre, vous faites entendre et définissez avec une extraordinaire précision la visée de l'ensemble de votre film. Sur l'image célèbre de l'enfant juif aux mains levées, un enfant qu'on déporte ou qui est déjà dans un camp, vous dites : « *Je sais bien maintenant quelle est la voix dont j'aurais voulu quelle me précède* », et vous continuez en disant que vous avez pris la parole « *en ce lieu d'où je l'ai écouté et où il n'est plus là pour*

m'entendre... ». Là il y va du fait de parler, du droit à parler, dans ce que cela implique de responsabilité par rapport à l'autre, dans l'ordre de l'éthique et de l'Histoire. Mais cela s'enchaîne immédiatement avec une autre citation : « *Oh, que devinant l'instant le plus seul de la nature ma mélodie toute et unique monte dans le soir et redouble et fasse tout ce qu'elle peut et dise la chose qu'est la chose et retombe et reprenne et fasse de la peine oh solo de sanglots...* » Je crois que cela définit très bien votre film, avec ce qu'il a d'impossible et de profondément solitaire et mélancolique : la voix de l'autre dans la mienne et ma mélodie dans l'univers...

JLG — Le deuxième texte est un poème de Jules Laforgue, la première citation je l'ai prise chez Foucault...

YI — Mais vous les avez faits vôtres. Dans cette dernière partie on ne distingue plus entre vous et les citations, on ne sait pas si ce sont les citations qui vous disent ou bien si c'est vous qui dites les citations. C'est peut-être parce que c'est vous qui les dites, cela est tout à fait différent de ceux que vous avez fait lire ou dire par d'autres, acteur ou non, visible ou non, des textes de Baudelaire, de Broch, d'Élie Faure, etc., des textes qui sont là, bien sûr, pour leur propre teneur comme pensée de l'art ou du cinéma, mais aussi comme des documents du siècle. Mais là, dans le dernier chapitre, vous êtes dans une sorte de complète symbiose avec vos citations. Dans cette dernière partie tout est dit du film dans le film lui-même, la pensée du film y trouve sa pleine résonance, pourrait-on dire. Si les autres chapitres sont une seconde

puissance par rapport à l'histoire du cinéma, là, dans le dernier, il s'agit d'une seconde puissance par rapport à vos *Histoire(s)*. Il fallait que les autres parties soient là pour cette reprise et totalisation allusive qui leur donne une résonance nouvelle. On est dans le pur poème, dans une musique, au-delà des réflexions discursives. Je ne ferai pas de comparaison, mais j'évoquerai les *Élégies* de Rilke, pour faire entendre de quel ordre et de quel niveau il s'agit. Mais arriver à cela, à cette nécessité de vous « dire », cela me semble être, pour vous, quelque chose de neuf...

JLG — Disons que c'est un sentiment de faire un peu le point, c'est pour pouvoir continuer... J'ai toujours travaillé un peu instinctivement, j'ai fait les films que la situation me commandait, si je puis dire, ou que j'étais capable de faire, et aussi j'ai fait des films pour gagner ma vie, je n'en reviens pas encore d'avoir pu, pendant quarante ans, gagner ma vie avec des films...

YI— C'est une rareté, surtout avec les films que vous avez faits, parce que, avec d'autres genres de films, d'autres s'enrichissent. .. Ce qui est étonnant, c'est d'avoir gagné votre vie avec les films que vous vouliez...

JLG— ... que je pouvais. Je n'ai jamais dit je veux faire tel film, parce que chaque fois que je l'ai dit cela a été refusé. Pendant que je faisais les *Histoire(s)* chez Gaumont, je leur ai proposé cinq ou six films, c'était un refus absolu... Quand Benjamin écrivait son livre sur les passages, ce n'était pas une commande de Gallimard...

YI— Benjamin a entrepris ce livre dans des conditions très difficiles, la misère quasi absolue, et il l'a laissé inachevé parce qu'il s'est suicidé en fuyant la Gestapo. Mais c'est la différence entre un livre et un film, un livre on peut l'écrire ou le commencer même s'il n'y a pas d'éditeur, pour un film, il faut d'abord impérativement de l'argent.

JLG — Un peintre le peut, le cinéma ne le peut pas, il y a un minimum de cherté.

Que peut le cinéma ?

YI - Alors, s'il y a le handicap de l'argent en plus, d'où viendrait le privilège du cinéma? Puisque vous dites, par rapport au nazisme, que le cinéma aurait dû, que des cinéastes avaient essayé, qu'ils avaient prévenu, ou lorsque vous dites que dans les salles obscures les masses avaient brûlé de l'imaginaire pendant cinquante ans et que la réalité réclamait maintenant sa part de larmes et de sang... Mais on peut dire que c'est toute la culture qui a échoué, ce n'est pas simplement le cinéma, il n'y a pas eu seulement le privilège du cinéma ou l'incapacité du cinéma.

JLG - Oui, mais le cinéma aurait dû mettre son point d'honneur... Ça veut dire aussi j'aurais voulu le faire, ou même aujourd'hui je devrais, et je ne le ferai pas, c'est aussi cela. J'aurais voulu pouvoir plus, ce qui est peut-être trop ambitieux, bien que ce ne soit pas le mot qui convient dans ce cas...

YI— C'est ce que vous dites, « *qu'est-ce que le cinéma* », par rapport à l'horreur du monde, « *rien* », « *il veut tout* », et « *il peut quelque chose* »...

JLG - C'est curieux, en littérature, entre le communisme et le nazisme, beaucoup d'intellectuels ont écrit des livres, ces livres ont été publiés et ils ont été lus, et malgré ça, on a continué quand même... Quand Malraux et Gide vont à la Mutualité, ils savent tous ce qui se passe en Russie... Et ça perdure encore aujourd'hui, quand Jospin dit sa satisfaction à propos de l'affaire Pinochet, ou qu'il condamne les dictateurs et qu'ensuite il va serrer la pince à Kabila ou à un autre... C'était dit, tous les émigrés allemands l'ont dit. On peut penser que tous ces écrivains-là n'étaient pas à gros tirage, à part Gide, mais même Gide ne tirait pas à un million d'exemplaires, c'était pour le milieu intellectuel. Alors que le cinéma avait certaines gens de qualité, plus ou moins, comme Renoir, Ford, Chaplin en particulier, et ils auraient pu et ça ne s'est pas fait. Comme on dit, on attend plus, le cinéma était le favori, disons, il aurait pu être le numéro un parmi les Cassandre, et cela n'a même pas été senti. Donc je me dis qu'il y a quelque chose. Et puis après, les livres ont été publiés après les camps de concentration, ils ne pouvaient pas avoir du succès, c'est explicable, mais enfin c'était fait, tandis que le cinéma ne l'a pas fait et ensuite quand on a fait des films dits de Résistance, et il y a eu des tas de films, c'était des histoires d'espionnage ou des choses comme ça... Là aussi le cinéma avait eu une deuxième chance mais il ne l'a pas saisie.

C'est pourquoi moi je cite un exemple qui est *Rome, ville ouverte*, même si ce n'est pas encore ça, même si c'est un peu faux, même si Rossellini..., enfin le passé de Roberto avant n'est pas sans problèmes, qu'il faudrait examiner en détail. Mais il y a un côté bizarre, pourquoi l'Italie, pourquoi pas la Grèce, pourquoi pas la France, c'est peut-être parce que l'Italie avait perdu son âme, la France ne l'avait pas perdue, mais elle ne savait plus où elle était.

YI — En Grèce les choses étaient compliquées, parce que, après l'occupation nazie, il y a eu la destruction des communistes afin que l'histoire de Tito ne se reproduise pas, et c'est cette guerre civile, beaucoup plus que le fascisme, qui est encore le refoulé de l'Histoire grecque. La situation de la France est très différente, la France avait été occupée. La Résistance française était essentiellement la résistance contre l'occupant — « *l'ennemi* », comme le dit de Gaulle que vous citez dans votre film — et non pas spécifiquement la résistance contre le nazisme. Tandis que l'Italie était un pays fasciste, le premier même, les Italiens ont fait la résistance contre eux-mêmes et contre leur fascisme... Pourquoi l'Italie, parce que la fondation de la République italienne date de la Résistance, il ne faut pas l'oublier, c'est une nouvelle naissance. Vous dites le cinéma italien c'est l'identité de l'Italie, parce que la nouvelle identité de l'Italie s'est formée à ce moment-là, elle s'est formée dans la Résistance.

JLG — Dans la Résistance française telle qu'elle a eu lieu, c'étaient tous des hommes et des femmes, j'aime mieux dire

des garçons et des filles, parce qu'ils étaient très jeunes tous, ils avaient tous soit des maîtresses ou une amie de cœur, pour les historiens ça n'existe pas, ils n'en parlent pas. On n'imagine pas, la journée, des choses comme ça, il n'y a que le cinéma qui puisse le faire. Il a dû y avoir des dénonciations, des jalousies, des choses de ce genre. Mais pour les historiens, tout cela n'existe pas, alors c'est de drôles d'histoires qu'ils écrivent... En gros il faut cinquante ans, pour autrefois je ne sais pas, mais depuis le début du siècle, il faut cinquante ans pour commencer, il faut sauter la génération des enfants et aller à la génération des petits-enfants. Car après, c'est perdu, si on ne le fait pas là, c'est perdu, c'est oublié, ou c'est mémorisé, ou c'est sanctifié. On a bien vu en France, en cela la France est assez exemplaire. Elle fait là son travail avec Jean Moulin, avec Papon. Elle fait son travail, mais comment il est fait, il n'est pas très bien fait. Il y a le rapport au temps, j'ai commencé à faire des films en 60, enfin il y a les années d'avant, en l'an 2000 cela fera exactement cinquante ans, c'est juste le temps de m'intéresser à ces histoires-là. Il y a plus de temps pour moi entre mon premier film et le dernier que pour mon père entre la guerre de 18 et la guerre de 40, il y a deux fois et demie de temps. À ce moment-là je peux me dire : « *Mais comment pensait-il ça?* » Ou bien, par exemple, lorsque j'ai lu un historien qui disait que le professeur de latin de Pétain avait été à Waterloo, quand on lit cela, il y a tout de suite tout ce temps entre Waterloo et 40... Cette dimension du temps, c'est le cinéma qui devrait s'y consacrer,

le cinéma bien fait, même documentairement, le cinéma peut donner cette dimension du temps qui existe pour chacun.

Seul le cinéma en racontant sa propre histoire raconte la grande Histoire

YI - Seul le cinéma en racontant sa propre histoire peut raconter la grande Histoire, les autres arts ne le peuvent pas.

JLG— Parce qu'il est de la matière même de l'Histoire. Le fait est que même s'il raconte une petite comédie italienne, française, etc., le cinéma est beaucoup plus une image du siècle, quelle que soit cette image, qu'un petit roman, il en est la métaphore. Par rapport à l'Histoire, le moindre baiser du cinéma ou le moindre coup de pistolet du cinéma est plus métaphorique que la littérature. Sa matière est métaphorique en elle-même. Sa réalité est déjà métaphorique. C'est une image qui correspond à l'homme moyen, non pas à l'infiniment petit des atomes ou à l'infiniment grand des galaxies. Ce qu'il a le plus filmé, c'est des hommes et des femmes d'âge moyen. À un endroit où il est dans le présent et la vie, le cinéma les rencontre simplement, il en rend compte, il est le greffier de l'Histoire, il pourrait être le greffier, tout en faisant ensuite la recherche scientifique valable on aurait un appui social, on n'oublierait pas le social.

YI - Le cinéma, parce qu'il s'agit d'enregistrement, a cet aspect d'archives. C'est pourquoi, dites-vous, il devrait exister

pour le cinéma l'égalité et la fraternité entre le réel et la fiction. Parce qu'il est cela ensemble, le cinéma peut être témoin. Indépendamment même des actualités de guerre, un simple rectangle de 35 mm sauve l'honneur du réel, dites-vous, tout film est un document d'actualité, le cinéma ne filme que le passé, c'est-à-dire ce qui se passe. Il est mémoire et abri du temps. À cause de cet enregistrement, il existe une relation entre la photographie ou le cinéma et l'Histoire qui n'existe pas ailleurs. Il y a dans le cinéma cette dimension d'historicité que les autres arts n'ont pas. C'est pour cela que, comme vous avez dit, même tout film de fiction est métaphorique par rapport à l'Histoire, parce que c'est une trace du dehors... Cela existait même si les films ne le savaient pas, jusqu'à ce que cela devienne évident...

JLG - Il y a du temps qui s'est écoulé...

YI — Avant on parlait d'utilisation de la transparence ou d'autres trucages de ce genre, je pense que là on avait mis déjà la réalité en boîte pour la reprojeter sur le plateau et pouvoir l'intégrer à un monde de fiction, on transportait comme ça l'Histoire, ou le monde, métaphoriquement à l'intérieur de la fiction, tandis que vous avez transporté la fiction dans le monde qui existait. Vous le rappelez en disant, à propos de la Nouvelle Vague, que vous vouliez avoir le droit de filmer des garçons et des filles dans un monde réel et pour que, en voyant le film, ils soient étonnés d'être eux-mêmes et au Tmonde. Plus même que ruffaut ou Rivette, dès *A bout du souffle*, il me semble que vous avez violemment exposé la

fiction au-dehors. Pour reprendre une idée de Benjamin, on est passé d'une valeur magique du cinéma à une valeur d'exposition, à cette historicité qui est l'effet de l'existence de la reproduction technique. Et à partir de là c'est toute cette historicité du cinéma, non seulement comme archives historiques, avec toutes ces images et ces sons que vous avez repris des actualités, mais aussi la dimension métaphorique du cinéma de fiction par rapport à l'Histoire, que vous avez montrée dans votre *Histoire(s)*. En insistant sur le fait que ces relations s'établissaient dans les deux sens, que non seulement l'Histoire a changé le destin du cinéma ou que le cinéma comme tel a eu un effet dans l'Histoire, mais que dans les cas d'images très précises on peut voir cette réciprocité entre le cinéma et l'Histoire, comme dans le cas *d'Ivan le Terrible* et de Staline, ou en reprenant ce que Bazin avait écrit sur Chaplin et Hitler...

JLG — Je l'ai mis, j'ai montré que Hitler lui avait volé la moustache...

YI - Bien sûr, il y a cette surimpression et cette métamorphose, mais il n'y a pas que ça. Ce n'est pas simplement le vol de la moustache de Chaplin par Hitler. Dans cette surimpression apparaît l'idée de la présence de « l'Autre » dans l'homme. Chaplin c'est un peu la figure emblématique du cinéma, votre film commence avec lui, c'est aussi l'une des dernières figures qui apparaît avec Keaton, lorsque vous évoquez la fin du cinéma. Mais il a une présence constante tout au long du film. Chariot c'est la figure emblématique du

cinéma, et aussi une certaine figure de l'homme bon, de l'homme qui n'aspire pas au pouvoir et n'en a pas, mais en même temps par la métamorphose il y a l'Autre qui apparaît derrière, c'est-à-dire l'horreur absolue ou Hitler qui n'est pas en dehors mais qui est à l'intérieur de la même humanité. Cet Autre a aussi sa figure emblématique au cinéma et dans votre film, c'est Nosferatu. Ainsi en relation à l'Histoire, il y a quelque chose qui apparaît comme une sorte de permanence, entre autres avec les reprises fréquentes d'*Alexandre Nevski* et les chevaliers teutoniques qui massacrent les gens, il s'agit de l'horreur comme caractéristique du XX^e siècle, dont la manifestation extrême est le nazisme. Ainsi, parmi cent, l'exemple du loup courant dans le désert et abattu d'un hélicoptère, tandis qu'on entend le récit de la mort d'une femme dans le coma et enterrée vivante par ses bourreaux qui ne l'ont même pas achevée. Mais lorsque vous parlez de la caméra qui n'a pas changé pendant longtemps, vous montrez le film du neveu de Gide sur l'Afrique, *Captain Blood* et son canon, Mussolini et la foule et Mussolini en homme à la caméra. En voyant votre *Histoire(s)*, le premier chapitre surtout, j'ai eu l'impression qu'il y avait eu trois événements majeurs au XX^e siècle : la révolution russe, le nazisme et le cinéma, et plus spécialement le cinéma hollywoodien, qui est la puissance du cinéma, la peste, comme vous dites.

JLG — D'habitude on dit les deux premiers, la révolution russe et le nazisme, mais non pas le troisième, c'est-à-dire le cinéma.

YI - Bien sûr ce n'est pas le même effet, ces trois événements ne sont pas commensurables, mais coexistent et déterminent le siècle. Vous faites même de ces rapprochements entre choses lointaines qui produisent un effet de choc violent : une publicité pour une vidéo porno américaine qui suit l'image de la momie mitée de Lénine; ou bien, lorsqu'il est question du cinéma américain ayant détruit les cinémas européens, sur l'image de Max Linder et l'inscription de l'appel « *au secours* » qui était ses dernières paroles, on entend une voix de femme qui parle du temps de l'asphyxie dans les chambres à gaz...

JLG — C'est la question de l'interprétation, car en moi il n'y a pas une idée d'interprétation. Mais souvent on dit il ne faut pas faire d'amalgame, il ne s'agit pas d'amalgame, les choses sont posées ensemble, la conclusion n'est pas donnée tout de suite, il faudrait s'étendre..., il y a projection, ça dépend des sensations qu'on a, et Conrad disait que les sensations sont les servantes de nos passions...

YI— Bien sûr, le film n'est pas un discours à l'indicatif ou linéaire, il ne s'agit pas de cause et de conséquence, ni des comparaisons et encore moins des identifications. Il y a contiguïté parce que les choses ont existé ensemble.

JLG— Elles ont existé ensemble, on rappelle donc qu'elles ont existé ensemble.

YI — L'importance que vous donnez au cinéma, en disant justement que les masses aiment le mythe et que le cinéma s'adresse aux masses, dépasse de loin les fleurs qu'on fait

habituellement au cinéma en disant que c'est la forme d'art majeure créée au XX^e siècle. Il s'agit d'une puissance qui dépasse de loin la question de l'art et qui est une puissance historique tout simplement. Peut-être une des différences entre l'Union soviétique, l'Allemagne et les États-Unis est-elle que les autres n'avaient pas et ne pouvaient pas avoir ce que Hollywood a représenté pour l'histoire américaine. Car on commence à prendre conscience, en Amérique du moins, que l'Amérique moderne des grandes villes et l'intégration des masses d'immigrants de la fin du XIX^e et du début du XX^e, a été réalisée par le rêve américain créé grâce à Hollywood, avec, pendant la grande époque, cent millions de spectateurs par semaine. Et c'est ce cinéma qui a fait la puissance de l'Amérique à l'extérieur, la conquête du monde par l'Amérique depuis la Seconde Guerre mondiale n'est pas seulement due à une suprématie militaire, technique et économique, elle est aussi due à la puissance de son cinéma. Il y a eu une usine de rêve qui a conquis le monde et puis il y a eu l'« utopie » de la révolution russe qui s'est métamorphosée en cauchemar et qui est représentée, avec tout ce que cela implique, par la momie mitée et obscène de Lénine, du fait de son exposition...

JLG — Même l'idée du communisme de Lénine n'était pas celle de Marx...

YI — Il existait la Russie et son histoire derrière, c'est ce qu'on oublie...

JLG — Il y a le communisme et puis les communistes. L'histoire de la Russie n'est pas faite, et c'est vraiment dommage par rapport aux historiens. Même quand Furet fait l'histoire de la Révolution, il y a des images, c'est-à-dire une pensée. Quand il fait l'histoire de la Russie, il n'y en a plus, il y a du texte et même pas sur du texte, comme disait Péguy, mais sous du texte, alors que c'est étonnant toutes les images qu'il y a et qu'on commence à voir aujourd'hui, Furet n'a même pas vu un paysan russe dans un film d'Eisenstein. J'avais envie, dans *The Old Place*, de faire une séquence et puis on ne l'a pas faite parce qu'on retombait dans les *Histoire(s) du cinéma*, je voulais rapprocher deux photos de morts, en disant celui-ci est mort en Russie et celui-là en Allemagne, où est la différence, où est l'absence de différence. Je ne trouve pas la même chose dans fascisme et communisme..., je ne m'avancerai pas, je peux dire des hypothèses ou m'opposer à quelqu'un en disant que ce que vous affirmez lorsque vous dites que le mal était dans le communisme, il faudrait le penser plus, faire plus d'études, au lieu de toutes ces disputes idéologiques qui ne sont pas une recherche de la vérité, alors que les images sont là. Alors c'est ici qu'on peut dire que là où le cinéma s'est pris les pieds dans lui-même, c'est que cette obligation de voir, il n'a pas su, n'a pas voulu, il n'a pas pu, il ne l'a pas fait au moment du nazisme. Cette obligation de résistance, il y a un film qui l'a fait sciemment, c'était *Rome, ville ouverte* et ensuite ça a disparu. Rien n'obligeait Roberto à faire ce film...

YI — C'est parce qu'il y avait ce moment de l'Histoire en Italie et que, à ce moment-là, il y avait une situation privilégiée : le cinéma raconte des histoires qui ont une relation métaphorique avec l'Histoire, mais là il y avait la présence de l'Histoire dans la rue et Rossellini a tourné dans la rue. Vous le dites, il ne s'agit pas seulement d'un film de résistance, mais d'un film qui résiste à la manière uniforme de faire du cinéma.

JLG— C'est pourquoi j'ai dit sans uniforme, parce que les films de Capra ne sont pas comme ça, mais au contraire sont faits pour donner une image de l'Amérique conquérante. Parce que l'Amérique avait besoin de petit à petit dominer le monde et qu'il s'est servi du cinéma ou que le cinéma a servi, très consciemment, politiquement, et que c'est entré dans les mœurs et que l'Europe l'a accepté...

YI— Et si on revient à cette permanence de l'horreur...

JLG— C'est une question de copie. Il n'y a que les peintres qui faisaient des copies pour apprendre, quand ils allaient en Italie pour faire une copie de Raphaël, ils n'en faisaient pas cent, ils faisaient une copie, c'est de la création...

YI - C'est l'idée de Benjamin avec la reproductibilité technique...

JLG — À partir du moment où cela passe par la technique, que le cinéma a le moyen de faire voir sa production en tirant un certain nombre de copies, il a aussi emmené l'idée de la copie à une plus grande échelle. À ce moment-là, quand on copie l'horreur on la copie à plusieurs exemplaires, alors non

seulement il y a les tranchées de 14, mais il y a Sarajevo, le Rwanda, la guerre d'Espagne. Il y en a beaucoup plus, c'est-à-dire qu'on exploite l'horreur, si on peut dire, et à ce moment-là vient le moyen de diffusion pure qui n'est même plus la copie, il n'y a que de la diffusion et c'est la télé, et cela va même se reproduire dans le cinéma, puisqu'on ne va même plus tirer des copies, mais qu'on va exploiter les films par satellite, c'est-à-dire qu'on fera de la diffusion pure, on fera la production au nom de la diffusion... Le XX^e siècle a exploité cela, il y a eu plus de guerre, plus d'horreur..., il fallait démocratiser l'horreur aussi, si l'on peut dire...

YI — Dans toutes les références que vous faites à la peinture, il y a un peintre qui est là en permanence et c'est Goya, entre autres lorsque vous citez le texte de Hugo. Goya, c'est un peintre qui a peint l'horreur de l'humanité, tout simplement, l'horreur sans rédemption...

JLG— Je n'avais jamais vu de peinture de Goya, on est allé une fois pour les voir au Prado, on était très désorienté, je n'ai pas trouvé du tout ce que dit Malraux... il y a des personnages très étranges...

Le cinéma comme le christianisme..., l'image et la résurrection

YI— Chez Goya existe l'absolu de l'horreur, et puis la beauté des femmes. Mais même là il y a ce que vous dites à propos de la fatale beauté et de la sorcellerie à travers les âges, qui est

promesse, séduction et destruction. Ce n'est pas vraiment la rédemption, puisque vous faites une surimpression des belles femmes de Goya au balcon sur une image de charnier de camp. À l'horreur généralisée, comme condition du monde, le mythe répondait par la beauté. Dans votre film s'il y a la dimension mythique, parce que permanente et inéluctable, de l'horreur et de la beauté fatale, cette dimension semble trouver sa rédemption dans l'art ou dans le christianisme, ce qui est la même chose, dirait-on. Puisque lorsqu'il y a l'orchestre dans les camps, vous dites que l'art naît de ce qui a été brûlé et vous superposez, à l'image du camp, la Vierge à l'enfant de Grünewald. C'est une véritable identification entre l'art et la naissance du Christ. Et c'est une constante d'un bout à l'autre. À un autre moment, deux religieuses des *Anges du péché*, par le moyen de la surimpression, semblent se prosterner à terre des deux côtés d'un rail qui conduit au portail d'un camp d'extermination dans la profondeur de champ. Il y a également, avec Grünewald, *Le Soleil levant* de Monet et un peu plus loin le premier film en couleurs en 16 mm utilisé par George Stevens à Auschwitz, qui conduit à Elizabeth Taylor et à son bonheur trouvant une place au soleil. Ce qui pourrait choquer brutalement un Juif qui y verrait la récupération de l'incontournable, de l'innommable et de l'irreprésentable absolu par le christianisme ou par une métaphysique d'artiste... S'il y a toujours l'incroyant Goya, avec ses images d'horreur et de désastre, ou son Saturne, le temps mangeant ses enfants, ou sa Judith qui brandit le couteau, il y a aussi une présence

constante de Rembrandt, peintre chrétien s'il y en eut, vous parlez de l'écran comme la chemise du Samaritain ou comme un suaire et on voit une déposition de croix de Rembrandt avec le corps de Christ qui tend le linceul. Le christianisme semble donc essentiel...

JLG - Ça c'est de l'Histoire. Je rappelle le christianisme comme film de départ, il est là chez tous les peintres, c'est quelque chose que la littérature n'a pas fait.

YI — Bien sûr c'est à cause de l'image du Christ et de sa fonction plus au moins liturgique... Mais on peut reprendre *La Mort de Virgile*, que Broch avait commencé à écrire lorsqu'il avait été interné, malgré sa conversion au protestantisme, dans un camp d'où on l'a sauvé avec beaucoup d'efforts. J'ai lu ce livre il y a des siècles, mais pour autant que je m'en souviens, Virgile veut brûler son œuvre parce que, face à l'horreur et l'obscénité du monde, « *la beauté est une forme de sommeil* », parce que la beauté, telle qu'on la concevait, ne pouvait, croyait-il, plus rien redimer de ce monde, c'est pourquoi il y avait chez lui l'annonce de la naissance d'une autre forme de rédemption qu'on a identifiée au Christ. Est-ce que quelque chose de ces questions vous a préoccupé dans votre film ?

JLG— Non, moi c'est par des bouts... Des fois lorsque j'ai parlé de christianisme, ce n'est pas par croyance, c'est en tant que phénomène historique, en tant que mouvement de pensée. Et si à un moment je cite le texte de Malraux qui dit que si le mythe commence à Fantômas il finit au Christ, j'ai

cité ce texte de Malraux qui s'appelle *La Psychologie du cinéma* qui est l'un de ses premiers textes de psychologie de l'art...

YI — Sur l'image d'une bombe dans sa chute; une image qui se termine avec une forme blanche et spectrale comme un crâne. Dans votre film il n'y a jamais une seule image ou une seule idée, il y a les résonances, mais aussi le contraire, ainsi sur l'image du Christ, de Pasolini, lorsqu'il semblerait que c'est la vérité à laquelle vous adhérez, il y a l'inscription de deux titres de films : *Arrière victoire* et *Rebel Without a Cause*, ainsi la promesse de Christ devient quelque chose de non réalisé. Ce qui semble aussi très essentiel dans le film, c'est la citation qui revient souvent et que vous avez reprise de saint Paul : « *L'image viendra au temps de la résurrection...* » Une idée que vous étayez même avec une autre citation — sur des images de *Vertigo* et de *Pandora*, films liés à la mort et à la résurrection -, lorsqu'il est question de savoir si le Christ mort était un homme ou une image, et si un homme filmé, c'est un homme ou déjà la fiction d'un homme (J. L. Schefer), ce qui rejoint ce que vous aviez dit en parlant du « *cinéma comme le christianisme* ».

JLG — C'est en rapport à la peinture et à la photographie, le christianisme a tellement discuté d'image contrairement à d'autres civilisations qui ne voyaient pas de quoi fouetter un chat entre peindre ou ne pas peindre le Bouddha...

YI - C'est pour une raison très simple, parce que le christianisme avait derrière lui le judaïsme qui avait interdit l'image comme idolâtrie, parce que dans les autres religions,

il y avait une relation entre l'image et les dieux et que pour le judaïsme Dieu est irréprésentable...

JLG— Ce n'est pas rien, car s'il y avait une image de Dieu, alors on verrait, tout s'effondrerait..., c'est comme Dubillard qui disait : « *J'ai vu le néant une fois, il est beaucoup plus mince qu'on ne le croit...* »

YI— Il n'y a pas seulement la récurrence de la phrase disant que « *l'image viendra au temps de la résurrection* », ou que « *l'image est de l'ordre de la rédemption* » accompagnée du Christ de Piero et d'Angelico ou de l'ange de Piero avec l'homme mort de Lascaux ou un mort d'*Octobre à Paris*, mais on a le sentiment que le cinéma aurait dû être une sorte de seconde naissance du Christ...

JLG - Pas du tout. On a inventé quelque chose et on ne s'en est pas servi, quelque chose dont n'a pas su et dont on n'a pas voulu se servir.

YI— Et à ce moment-là il y a, peut-être, la promesse de la résurrection, c'est comme une histoire sacrale de création, de chute, de révélation, de confirmation, de résurrection... À ce propos je me rappelle une discussion entre vous et Sollers à propos de *Je vous salue Marie*, où vous parliez de la création du monde par le mauvais Dieu.

JLG — Oui je me rappelle ça, j'ai cité cette histoire dans *Hélas pour moi*, c'est quelque chose qu'on m'avait raconté...

YI — C'est la conception gnostique du mauvais démiurge qui, afin de contrer le vrai Dieu, s'est précipité pour créer le monde. Avec le Dieu bon, il n'y a justement que des images, il

y a le corps astral, il n'y a pas de matière, pas de sexualité ni de reproduction, tout cela c'est l'effet du mauvais démiurge, il existe cependant des étincelles de lumière qui sont la promesse de ce retour au corps astral et au monde de l'image, qui apparaissent de temps en temps dans la beauté. Car dans votre film la sexualité est rachetée par la part invisible, c'est-à-dire l'amour; sa part visible c'est essentiellement des images pornographiques que vous superposez souvent à des images d'horreur des camps, ce qui peut choquer, et je dois dire que j'ai été choqué par cela. Chez les gnostiques, il y aussi l'idée que ce qui est purement terrestre et donc participe du monde du mal doit être brûlé, c'est dans le feu de l'esprit que l'esprit se révèle, c'est un peu ce que vous dites en parlant de l'art qui est comme l'incendie et qu'il naît de ce qu'il brûle. Est-ce que dans ce qui est pour vous une dégradation du cinéma par le mal, l'argent, la pornographie et la violence, ce que vous appelez l'absence de pensée qui nous livre à la brutalité, en montrant un cadavre des camps qu'on jette dans un charnier, est-ce qu'on ne se trouve pas de nouveau dans les mêmes zones d'idées ?

JLG- Non, tout simplement c'est qu'on ne sait pas utiliser le cinéma. La pornographie pourrait même se faire autrement, si on savait l'utiliser, ça ne doit peut-être pas se montrer, il y a une tentation mais on ne sait pas, je ne sais pas, quelque chose que tout le monde aime... Il y a une phrase de saint Augustin que je voulais mettre dans le film puis j'ai oublié : « *La vérité est tellement aimée, que ceux qui ne la disent pas veulent que ce qu'ils disent soit la vérité* » ! On aurait dû...

YI— On aurait dû faire du cinéma, mais on en a fait très peu, c'est ça le problème...

JLG — Il y en a eu beaucoup, mais très peu en fait, il était très jeune... Les textes viennent de plus loin, encore que les premiers textes soient liés à l'argent, les premières tablettes..., c'était de la comptabilité. Par contre les premières images, elles n'étaient pas de la comptabilité... Une image est paisible. Une image de la Vierge avec son petit enfant sur son âne n'amène pas la guerre, c'est son interprétation par un texte qui amènera la guerre et qui fera que les soldats de Luther iront déchirer les toiles de Raphaël. J'ai un fort sentiment que l'image permet de moins parler et de mieux dire.

YI— Pour vous les mots sont des ennemis.

JLG — Non, seulement quand les mots sont pris comme des ordres, sans pensées ou qui deviennent comme un couteau qu'on utilise à mauvais escient.

YI - Quand vous parlez de la vie qui est en elle-même plénitude, complétude irréductible à tout sens, le degré zéro de l'autre se pose dès qu'on prononce le mot homme (M. Kacem). Et dès qu'il y a homme, c'est l'autre qui apparaît. On dirait que les mots c'est un peu pareil, c'est pour cela que vous dites aussi que le cinéma montrait, le cinéma racontait sans raconter des histoires.

JLG - Il y a quand même un mystère, parce qu'il a commencé comme du cinéma muet, tandis que pendant trente ans, il n'y avait pas de raison qu'il soit muet, il pouvait être sonore mais il a commencé muet, et puis il a été comme

un enfant qui a été perverti. Moi je le vois plutôt comme ça, il y a quand même un fait, comme on dit, historique. Il faudrait trouver..., par exemple l'invention du scénario, je dis que c'est un comptable de la mafia, c'est une intuition mais qu'on doit pouvoir prouver. Puisque l'invention du scénario, c'est la remise en ordre d'un truc, donc on peut imaginer que quelque chose de cet ordre-là s'est produit, pas exactement comme cela, mais quelque chose de proche, surtout qu'à la naissance de Hollywood immédiatement la mafia s'est transportée de New York à Los Angeles, comme on le sait... Quand je dis c'est un petit comptable de la mafia...

Image et montage

YI— C'est le genre de rapprochement...

JLG — Voilà, c'est un rapprochement et c'est une image, comme il y en a beaucoup dans les *Histoire(s)*. Il n'y a que moi qui ai dit qu'à un moment donné dans les camps d'extermination les Allemands avaient décidé de nommer un Juif musulman. Alors qu'ils le savaient tous, les rescapés, c'est dans tous les livres, mais personne ne fait le rapprochement, ne fût-ce qu'avec la guerre au Moyen-Orient... Mais ça c'est une image, un jour ça m'a frappé comme une image, que ce soit deux mots qui sont rapprochés, c'est deux images...

YI— Lorsque vous citez le texte de Blanchot disant l'image est bonheur..., malgré cette référence au bonheur, l'image ne

semble pas avoir chez Blanchot la plénitude immédiate que vous lui donnez d'habitude, elle est d'abord liée au néant.

JLG— Il dit que l'image est regard...

YI— C'est le regard du néant sur nous...

JLG— C'est difficile à penser que l'image est regard, parce qu'on pense toujours que l'image est regard mais à travers l'objectif...

YI — Mais là c'est les images qui nous regardent, c'est pourquoi c'est notre absence, c'est l'absence que nous y voyons et c'est le regard du néant sur nous... Et là je pense que dans la conclusion de votre film, c'est cette relation entre le néant et le bonheur de l'image et l'art qui importe et c'est une conception différente de la conception chrétienne...

JLG— Oui, tout à fait... Quand Blanchot dit l'image est bonheur, les gens vous parlent du bonheur aussi, ils veulent être heureux. Si c'est trop littéraire on l'oublie. Quand on dit l'image est bonheur, on ne voit pas immédiatement, sauf moi, quelqu'un qui rit ou quelqu'un qui pleure, moi si. C'est une différence qui me gêne après pour parler aux gens, car on ne fonctionne pas de la même façon. J'ai un surplus de fonctionnement qui est trop et j'ai l'impression de parler à des gens qui n'ont pas cela, mais qui ont un surplus ailleurs.

YI— C'est terrible d'avoir le don de tout ressentir avec une telle intensité, dit Virginia Woolf que vous citez. C'est que vous pensez, sentez, voyez par image, d'autres sont plus attentifs à ce que vous appelez le sens, le texte ou des idées ou des concepts, qui n'ont pas beaucoup votre faveur. Voir, sentir,

penser par images, ce n'est pas seulement être un cinéaste, mais avoir une vision et une pratique essentiellement poétique du cinéma, par différence avec ceux qui s'attachent à communiquer du sens, à réaliser des drames, des contes ou des romans. Pour reprendre encore une fois l'idée d'Eisenstein, au niveau du détail comme de l'ensemble de votre film, il ne s'agit pas de la représentation du thème, mais de l'image du thème, et là est la différence principale par rapport au travail des autres. L'image étant les résonances métaphoriques et affectives, les harmoniques ou les contrepoints qui créent l'Idée et ne communiquent pas simplement des faits. Cependant et malgré la présence constante d'Eisenstein, en tant que maître du montage, votre conception du montage me semble avoir une inflexion différente. Car chez Eisenstein, grâce à ce qu'il appelle la dialectique de la nature, il y a encore l'idée de l'œuvre organique, la totalité qui se réalise par la sortie de soi et une série de bonds successifs et d'explosions, tandis que, au niveau de détails comme de l'ensemble, *Histoire(s) du cinéma* est formé d'unités plus ou moins grandes en une relation non organique avec les idées centrales. Il n'y a pas de noyau d'où l'on déduirait tout par développement, puisqu'il s'agit d'intégrer constamment des idées ou des faits nouveaux dans une composition d'une extrême mobilité. Votre conception de l'image cinématographique comme ce qui montre, comme révélation, plénitude d'avant l'interprétation, rédemption et résurrection du réel, est très proche de Bazin, et en même temps le montage est votre « beau souci »

comme il l'était pour Eisenstein. Depuis le début jusqu'à la fin de votre *Histoire(s)*, on voit la table de montage en tant que machine à explorer le temps, mais c'est seulement à la fin, lorsque sur l'image récurrente d'Eisenstein - sur laquelle il y a l'inscription qui rapproche Israël Ismaël, Juif Allemand Musulman, avec l'image de Mabuse et le cadavre que deux soldats traînent dans un camp —, vous citez le texte de Reverdy et l'idée de l'image comme la rencontre juste de deux lointains, c'est là qu'on voit pour l'unique fois vos mains qui rapprochent deux bandes de pellicule, et c'est dans ce contexte que vous montrez des images d'André Bazin avec l'inscription du « montage interdit ». Mais là comme dans tout le film vous travaillez avec le positif et le négatif, avec les contraires en même temps. Ainsi vous dites, par ailleurs, que des films il ne reste que des images dans la mémoire, et à ce niveau, dans votre film, toutes les images du cinéma sont coprésentes comme du temps transformé en intemporel par l'art, et là il n'y a pas d'histoire à proprement parler, comme il y en a par contre dans l'Histoire, qui n'est pas de l'art, mais le règne changeant de Saturne et du temps.

JLG— Ce rapport entre le positif et le négatif, qui avait été explicité par Hegel, existait au cinéma dans sa forme matérielle la plus simple, le cinéma en est l'image, mais dans le numérique le négatif disparaît, il n'y a plus de négatif et de positif, il y a une sorte de linéarité plate et ce rapport contradictoire entre le jour et la nuit n'existe plus, il a mis un siècle pour disparaître. Ce qui me fait dire un moment donné que

le cinéma est une idée du XIX^e siècle qui a mis un siècle à se réaliser et à disparaître. Ce qui veut dire que le XX^e siècle a inventé peu de chose, ce qui me permet de dire d'une manière exagérée, mais qui est juste une image, que le XX^e siècle par lui-même exista peu : il n'a pas inventé l'horreur, il l'a copiée à mille exemplaires. Il a eu peu d'idées, la relativité, la mécanique quantique, tout cela vient du XIX^e. Les penseurs réactionnaires ont dit très vite que le XX^e siècle est le siècle de l'essor de la technique, de l'idéologie de la technique, mais la technique a été inventée au XIX^e siècle, il y a eu des applications, il n'y a pas eu d'invention.

Vers les étoiles

YI — Il est question encore de la fin du siècle et de l'art dans *The Old Place*, que vous avez réalisé pour le musée d'Art moderne de la ville de New York. Mais ce film est extérieur aux *Histoire(s)*, grâce à la vigilance d'Anne-Marie Miéville, même si parfois vous utilisez le même matériau. *Histoire(s) du cinéma* est une sorte de clôture sur un cinéma qui était l'une des principales puissances du XX^e siècle, et qui créait aussi des formes. On a l'impression en voyant les *Histoire(s)* que ce cinéma ou cette fonction du cinéma est terminée. Tandis que, par contre et sans doute à cause de votre collaboration avec Anne-Marie Miéville, *The Old Place*, c'est une sorte d'ouverture sur ce qui est encore possible. Avec, toujours, à la

fin, l'image de Chariot et de Paulette Goddard marchant des deux côtés de ce qui pourrait être une ligne frontière. Mais c'est une projection — non plus dans le passé, à la recherche d'un territoire, et d'une patrie qui n'existent plus, mais vers l'avenir et vers les étoiles.

JLG — Absolument, tout à fait. C'est un peu notre sentiment, sinon on se suicide. Il n'y a pas de raison. Penser, créer, c'est un acte de résistance, c'est ce que Deleuze disait à sa façon. C'était pour le faire entendre au sens de l'entendement, parce qu'on l'entend et on « l'entend ». Et nous repartions en disant ma foi c'est comme ça. Mais pour moi *Histoire(s) du cinéma* était historique, elle n'était pas du tout désespérée. Elle montre des choses qui sont désespérantes. Il y aurait de quoi désespérer, mais l'existence ne peut pas désespérer. On peut dire, en gros, qu'une certaine idée du cinéma qui n'était pas celle de Lumière, mais qui était peut-être un peu celle de Feuillade et qui a continué avec Delluc, Vigo, et dont moi je ne me sens pas loin, cette idée du cinéma est passée, comme l'école de Fontainebleau est passée, comme la peinture italienne est passée, comme tout à coup, Braudel raconte bien cela, Venise est passée à Amsterdam et ensuite Amsterdam est passée à Gênes et ensuite à Londres et puis New York. On peut dire qu'un certain cinéma est maintenant achevé. Comme disait Hegel, une époque est terminée. Après c'est différent. On se sent triste parce que l'enfance s'est perdue. Mais c'est normal aussi. Maintenant il y a un nouveau cinéma, et un art différent, dont on fera l'histoire

dans cinquante ou dans cent ans. Maintenant il y a un nouveau chapitre de l'humanité, et l'idée d'Histoire changera même peut-être.

J-L G cinéaste de la vie moderne
Le poétique dans l'historique

Par Youssef Ishaghpour

Le Peintre de la vie moderne, de Baudelaire est, sinon la première manifestation, du moins l'une des premières formulations d'une modernité esthétique. Parce que, en pensant la relation entre l'historique et l'éternel dans l'art, il y introduit la dimension de l'historicité, de l'actualité.

« C'est ici, écrit Baudelaire, une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirmes en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine », et quelques pages plus

loin Baudelaire ajoute que pour la modernité « il s'agit [...] de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire.¹ »

On a compris parfois ce texte dans un sens réducteur qui en annule l'intuition originelle. Car si l'historique ne se définit que par l'enveloppe de quelque chose qui serait en soi éternel, dans ce cas on ne voit pas ce qui différencierait la peinture de la Renaissance — dont le principe consiste à faire du présent l'enveloppe des formes éternelles du Beau, c'est-à-dire de l'Antique — de la peinture moderne, qui est marquée, elle, dans son essence par l'historicité et par son opposition à ce qui serait éternel, mais non pas à un présent rendu « intemporel », comme effet de sa métamorphose par l'art. On a pensé parfois qu'il ne s'agissait, dans cette relation entre l'historique et l'éternel, que d'un simple rapport de rédemption du phénomène éphémère et actuel dans le monde éternel de l'idée, sans exiger une métamorphose nécessaire de l'art dans son rapport au présent. Baudelaire, lui-même, semble avoir abondé dans ce sens, lui qui a boudé toujours ce qui se faisait, en son temps, de plus ou moins radicalement nouveau, que ce soit la peinture de Courbet ou bien celle de Manet².

Or ce qui marque une rupture et fait, dans l'art, de la relation entre l'historique et l'intemporel un problème, c'est avec 1848, l'irruption de « l'historicité » sur la scène du monde, c'est-à-dire d'un présent de conflit chargé d'utopie ou de virtualité. Il suffit, par différence, de se rappeler la

Révolution française, qui était venue au monde drapée dans les costumes antiques. Il y a eu en 1848, pendant les journées de Juin surtout, rupture radicale avec le passé, et ce que, dans un autre contexte, Courbet a appelé « l'enterrement du romantisme »³. La conjonction de cela avec le développement des moyens techniques de reproduction - c'est-à-dire la grande presse qui réduit l'Histoire au présent du fait et de l'explication⁴, et la photographie qui réduit le monde à ce qui se présente à l'appareil pour être enregistrable et reproductible⁵ - ont imposé le silence à l'éloquence ancienne⁶. De cette conscience de l'historicité, de cette existence des moyens de reproduction technique et de la disparition de l'ancienne éloquence sont nés l'art et la littérature modernes. C'est de cela qu'il s'agit encore, avec le cinéma de Godard, dans une autre situation et avec des modalités différentes.

« La dualité de l'art, écrit Baudelaire, est une conséquence fatale de la dualité de l'homme. Considérez, si cela vous plaît, la partie éternellement subsistante comme l'âme de l'art, et l'élément variable comme son corps. C'est pourquoi Stendhal [...] s'est rapproché de la vérité plus que beaucoup d'autres, en disant que *le Beau n'est que la promesse du bonheur*. Sans doute cette définition dépasse le but; elle soumet beaucoup trop le beau à l'idéal infiniment variable du bonheur; elle dépouille trop lestement le beau de son caractère aristocratique ; mais elle a le grand mérite de s'éloigner de l'erreur des académiciens.⁷ »

Ce qui importe ici, c'est moins la conclusion de ce qui a précédé dans ce texte et que Baudelaire reprend avec la dualité entre le corps et l'âme qu'il retrouve dans la dualité de l'élément variable et de la partie éternellement subsistante de l'art, que la reprise de l'idée de Stendhal et l'inflexion particulière que Baudelaire lui donne : si le Beau n'est que la promesse du bonheur, le beau se métamorphose avec l'idéal infiniment variable du bonheur... Considérer le beau, non pas comme réalité, mais comme promesse n'est pas nouvelle. On la rencontre déjà, mais un peu différemment, chez Aristote qui définissait le poétique par « ce qui pourrait être » contrairement à l'historique qui relate seulement « ce qui a été ». La nouveauté consiste, dans la remarque de Baudelaire, avec l'introduction de l'historique dans le poétique, par la reconnaissance des métamorphoses et de la variabilité nécessaires du beau.

Ce qui s'annonce à la limite et à la ligne de fuite du texte de Baudelaire - comme relation du poétique et de l'historique - avait été auparavant l'objet central de la réflexion des premiers romantiques allemands à Iéna⁸. Car ce que Baudelaire rejette comme l'erreur des académiciens, c'est-à-dire la définition univoque du Beau, correspondait en fait à toute l'esthétique traditionnelle qui considérait l'idée du beau, en tant que le but exclusif de l'art, comme quelque chose d'éternel, et excluait ainsi du domaine de l'art tout ce qui ne répondait pas à la norme définie une fois pour toutes. Mais lorsque, avec l'effondrement de l'Âge classique, il a fallu

accepter le Moyen Âge avec la Grèce, et Shakespeare, Cervantes et Sophocle ensemble, on a été obligé d'admettre la diversité historique des formes, et la relation intrinsèque de l'art avec le temps. Il ne s'agit plus de retrouver l'éternité dans les formes variables, mais de voir dans la forme la possibilité de métamorphose de ce qu'il y a de plus temporel, c'est-à-dire de la nouveauté et de l'irréductibilité de chaque moment, en quelque chose d'intemporel, et de rédimmer ainsi en intemporel la temporalité et de sauver, en lui donnant forme, l'éphémère de l'existence et sa promesse non-advenue et non réalisée. Il y a eu ainsi un transfert de l'idée du Beau à l'idée du Poétique comme tel, à l'idée de l'Art, qui en tant que telle constitue désormais, à la place de l'idée du Beau, l'objet principal et le but des œuvres d'art — comme on le voit encore chez Godard. C'est ainsi que le poétique, l'idée de l'Art devenait l'Organon de l'Absolu, puisque la religion avait perdu sa position hégémonique et que Kant avait interdit à la philosophie l'expérience de l'Absolu, tout en la réintroduisant, sur le mode de « comme si », dans l'esthétique qui permettait sinon une synthèse du moins une rencontre entre le sensible et l'intelligible, le phénomène et l'idée, le fini et l'infini, suivant d'autres formulations de cette dualité qu'on a vue pointée par Baudelaire.

Or la reconnaissance même de la dualité, au lieu d'aboutir à une synthèse du poétique et de l'historique, devient source de problèmes. Elle détermine ces dimensions de réflexivité et de critique — à la fois dans le sens d'un questionnement sur

L'art et sa possibilité, et d'une critique des bornes de la réalité - qui sont essentielle dans l'art moderne, et aussi une constante dans l'œuvre de Godard. Le poétique, posé en absolu, est considéré comme ce qui révèle les virtualités utopiques et les impasses de l'historique, mais il rencontre toujours ses propres limites, son absence de fondement et de légitimité, et ne peut se réaliser que dans des fragments, des formes brisées, des mixtes de fiction et de réflexion, à travers l'humour et la génialité, le geste Artiste, tels qu'on les retrouve pleinement réalisés chez Godard.

Si de ces conceptions des romantiques de Iéna on revient encore à Baudelaire et à ce mixte d'éphémère et d'éternel qu'il attribue à toutes les formes de beauté, et si l'on ne veut pas faire de l'éternel quelque chose de fixe ou de supra-temporel, on pourrait peut-être voir en l'art comme une sorte d'alchimie ou de mystique qui consisterait dans la métamorphose et la rédemption du temporel en intemporel. Puisque, s'il y avait eu une pensée du temps dans la tradition chrétienne avec saint Augustin, le temps n'a été érigé en condition absolue de la pensée qu'avec Kant, et dans l'Histoire qu'avec la Révolution française -, et parce que le temps n'est devenu l'horizon de l'existence en tant qu'historicité que depuis 1848, le temps a détruit non seulement le sens univoque et éternel de la beauté, mais il a lié le poétique et l'historique ensemble, tout en les opposant radicalement.

Car l'historicité est anti-poétique, pour le moins à deux niveaux. L'un est le projet de la modernité en général, y

compris la modernité artistique, de tendre de plus en plus vers le présent - et c'est cela qui est en œuvre chez Godard. Cette tendance moderne vers le présent est déterminée, entre autres, par l'existence des moyens techniques de reproduction, et elle a triomphé maintenant avec le circuit fermé planétaire d'image-communication-marchandise qui englobe la terre entière et fonctionne en temps réel. Ce qui liquide non seulement le poétique, mais aussi l'historique. Car, en temps réel, le présent n'est plus reconnu, il n'est plus visé, on n'a plus la possibilité poétique — comme le réalise, encore malgré tout, Godard — de voir en lui plus que ce qu'il est pour pouvoir voir pleinement ce qu'il est. Il n'y a plus de présent, mais une perpétuelle disparition qui ne devient jamais du passé. « Le vrai visage de l'histoire, écrivait Benjamin, s'éloigne au galop. On ne retient le passé que comme une image qui, à l'instant où elle se laisse reconnaître jette une lueur qui jamais ne se reverra.⁹ »

À un autre niveau, il s'agit de l'essence même de notre Histoire, de ce qui fait de la continuité de la chaîne des événements, pour citer encore Benjamin, « une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette » aux pieds de l'Ange de l'Histoire¹⁰, ce qui a pour effet de lui faire s'écarter les yeux et de le rendre muet. De là la difficulté insurmontable, sinon l'impossibilité radicale, du poétique face à un tel amoncellement d'horreurs et de ruines. Pourtant, et pour me référer à un autre poète, Wallace Stevens, le poétique c'est « l'Ange nécessaire »¹¹. C'est

ce qui ne peut s'accommoder ni du donné ni d'une quelconque conception officielle de l'être. C'est la possibilité de conférer une singularité à ce qui est un flux pur et simple. C'est la possibilité d'éprouver la lourdeur du monde et en même temps sa propre puissance de soulever, ou d'aider à soulever, cette lourdeur pour s'en délivrer. Ce sentiment de libération étant l'essentiel : il se réalise en une forme nécessaire et en même temps irréaliste et hasardeuse, qui peut s'exposer comme jeu ironique, gratuit même, comme une manière de narguer aussi bien le donné que le sérieux de l'art. Le poétique n'ayant pour but de désigner ou de définir les choses, mais de produire leurs résonances, et de faire entendre et voir dans les choses la résonance de l'ouvert et du tout. C'est cette relation particulière du poétique et de l'historique qui spécifie l'art de Godard, l'accent portant évidemment sur le poétique, sur une attitude de poète — mais dans le sens défini par les romantiques de Iéna qui implique réflexion critique et humour. Cela distingue immédiatement Godard — même lorsqu'il raconte des histoires - de ses anciens amis des *Cahiers du cinéma*, comme Rivette, Rohmer ou Truffaut, plus attachés au romanesque, au conte ou au drame.

« L'utopie de l'art moderne », a dit Meschonic, a eu pour fonction de « rédimmer l'enfer de la modernité ». Elle a consisté essentiellement en métamorphose des formes de l'expression ; et l'historicité en celles-ci, s'il y en a eu, a concerné surtout l'historicité du matériau. Ce n'est pas seulement parce que « l'Art pour l'art » a dû répondre, terme à terme, comme l'a

remarqué Hermann Broch, à « Business is business » qui commençait à dominer le monde réel, c'est parce que le réel était réduit, dans ce processus même, à la facticité labile et éphémère, anti-poétique, explicable et dépourvue de sens, du fait et du document, reproductibles par la photographie et transmissibles par l'information et la grande presse. On retrouvera tout ceci aux points tournants du cinéma et pas uniquement dans le cinéma de Godard : il suffit de se rappeler la fonction négative des « actualités cinématographiques », joignant reproduction technique et information, dans *Citizen Kane*, fonction négative par rapport à laquelle est affirmée la valeur absolue et la nécessité de l'œuvre d'art. Cependant, née d'une conscience de l'historicité et se réalisant comme « malgré tout » contre elle, l'absolu de l'art —qui a tendance à être transformé en une « religion de l'art » —se trouve constamment en butte à l'historicité même qui pousse à la destruction de l'irréalité de l'art comme sphère séparée. Et ceci de deux manières. Soit les horreurs de l'Histoire, ou la différence entre la tradition et les images et les techniques nouvelles, produisent l'anti-art qui porte l'ironie et l'humour destructeur dans les fondements mêmes de l'art. Soit, au contraire, l'Histoire elle-même semble chargée de virtualités utopiques, ce qui conduit à une volonté de dépasser l'existence absolue, irréaliste et séparée de l'art, et la dualité du poétique et de l'historique, dans une conjonction du poétique et de l'historique dans un art politique et militant. L'absolu de l'art, l'anti-art et l'art

militant, on retrouve à divers degrés et surtout à des moments historiques différents, ces relations différentes du poétique et de l'historique dans le cinéma de Godard, qui, à l'instar de beaucoup d'artistes modernes travaille dans « l'entre-deux » et fait toujours œuvre dans cet interstice, cet intervalle, non seulement entre les images, mais également entre l'art et la vie, et entre l'historique et le poétique.

La modernité étant une tendance à réduire tout au présent, à l'observable et au reproductible, à ce qui se trouve devant, ou est déterminé par, les appareils ; et l'art moderne, au contraire, étant la résistance à cette réduction par la libération de ses virtualités utopiques ; le cinéma qui se trouve au point de jonction entre ces deux possibilités devrait être ce qu'il y a, en art, de plus important actuellement. Il l'est certainement, ou il l'a été comme « la fabrique du siècle », comme une puissance mythique et magique plutôt que dans une perspective différente. Il faut, tout d'abord, s'abstenir de considérer le cinématographe comme un simple moyen de reproduire la réalité, à supposer encore que l'on sache ce qu'est la réalité et surtout si celle-ci est susceptible de se révéler à la caméra. Quoi qu'il en soit, lorsqu'on parle de l'image de la réalité, on oublie toujours « l'image ». Or qu'il s'agisse de la peinture pariétale, de la statue de Ka égyptienne, du colossos grec, de l'image du miroir ou de l'image sur l'écran, il y a toujours, à des degrés et selon des modalités différentes, une dimension magique irréductible de l'image, parce qu'elle est en rapport au désir, à la mort, à l'ombre, au

double, à l'immortalité. Par rapport à cela, Edgar Morin a écrit avec *Le cinéma ou l'homme imaginaire*¹², le meilleur livre sur la puissance anthropologique du cinéma. Ce n'est pas par hasard s'il y a eu, quasi immédiatement après Lumière, Méliès, pour faire surgir de l'image de la réalité, la magie de l'image. Et là aussi Godard se situe dans l'interstice d'un questionnement sans fin sur chacun des termes et de ce rapport, dans l'image, entre l'image de la réalité et la réalité de l'image.

C'est la dimension magique de l'image du cinéma, d'autant plus forte d'être soutenue par son impression de réalité qui a fait la puissance extraordinaire et fabuleuse du cinéma. Mais pour comprendre le pourquoi de cette puissance on doit revenir aux conditions de la naissance de l'art moderne. Il a été question, auparavant, à propos de cette naissance, de deux facteurs déterminants : la conscience de l'historicité, la résistance aux donnés et à l'existence des moyens techniques de reproduction. On a évoqué, en passant, l'importance de la nouvelle devise de « Business is business ». Il faut le souligner et insister sur la prédominance du marché, de la production industrielle et, en relation avec celle-ci, de l'apparition des masses anonymes des grandes villes. En affirmant son autonomie et son absolue liberté, en ne considérant comme proprement artistique que le traitement du matériau et la forme de l'expression, l'art moderne s'est constitué par sa résistance au marché, aux moyens de reproduction technique et, par voie de

conséquence, au public. Pour cela, il a dû prendre ses distances à l'égard de tout ce qui est immédiatement consommable et communicable, que ce soit dans l'ordre de l'image, de la fiction ou de l'émotion, en laissant tout cela, y compris l'idée ancienne de l'esthétique et de la beauté, au domaine du kitsch, qui a fait son apparition en même temps que l'art moderne, comme le principe de la production industrielle d'une nouvelle marchandise : les biens culturels à l'usage des masses. Or c'est précisément tout cela : l'existence des masses anonymes des grandes villes, la possibilité de la reproduction industrielle, le marché et les modes d'expression du kitsch qui sont aux fondements même de la puissance du cinéma, comme rêve d'un monde sans rêve et promesse de fête et de prodige, de cette « fatale beauté » que le cinéma a héritée de l'opéra qu'il a détruit et qu'il a remplacé¹³.

En affirmant sa liberté créatrice et formelle, l'art moderne est devenu un art ascétique pour artistes, pour connaisseurs et pour élite, il a perdu la fonction communautaire ancienne de l'art, qui avait été détruite, de toute façon, par la réalité historique depuis 1848. C'est pourquoi, dans les années vingt, Élie Faure, et pas seulement lui, envisageait le cinéma comme la cathédrale de l'avenir susceptible de réconcilier, dans une nouvelle situation historique, la liberté créatrice formelle de l'art moderne et le public. Or la cathédrale s'étant peu à peu métamorphosée en supermarché, un cinéaste comme Godard qui tient encore à l'idée de l'art et à la fonction du cinéma, ne peut que se retrouver - avec tout ce

que cela implique dans les relations au marché et à l'argent, au public, et aux matériaux et formes de l'expression -, dans la position de résistance de l'artiste moderne, à partir des conditions spécifiques du cinéma.

Puisque cette puissance du cinéma a été exploitée essentiellement par l'industrie culturelle, soit au service du capital soit à celui de l'État, il n'a pas été question de cette relation entre le poétique et l'historique comme virtualité propre du cinéma, comme d'aucun autre art, puisque seul le cinéma est une invention moderne, au plein sens du terme. Il n'a pas été question de cette relation, sinon dans des moments de crise exceptionnelle, lorsque l'historicité en tant que telle - non seulement du moment historique, mais du matériau cinématographique - s'est imposée comme horizon : en Russie des années vingt avec Vertov et Eisenstein, lors de la seconde Guerre mondiale avec Welles et Rossellini, et dans les conditions de crise créées par la guerre d'Algérie avec la Nouvelle vague en France.

L'hostilité intermittente de Godard à l'égard d'Eisenstein - selon les moments où l'idée de construction, de l'absolu de l'art, l'emporte chez lui ou bien la volonté d'une déconstruction et d'une ouverture au dehors — tient à ce que chez Eisenstein le matériau, réfléchi dans ses spécificités, est réintégré néanmoins dans les puissances séculaires de l'art elles-mêmes réinterprétées avec une conception générale de l'image et du montage dialectiques ; de la même façon que le moment actuel est conçu comme événement historique dans

un devenir de l'Histoire pleine de sens. Tandis que Vertov -dont les films semblent avoir inspiré à Walter Benjamin son texte sur la reproduction technique et la perte de l'aura — a affirmé radicalement la nouveauté absolue du matériau cinématographique au-delà du scénario, de l'art et de l'Histoire comme sens, dans une sorte de parousie de l'apparition du monde, libéré de toute signification, dans sa propre image. Il y a toutefois, dans cette clôturisation sur soi et cette parousie de la transparence du présent, une différence méconnue, et à cause de l'autoréférence sans reste du cinéma et de son adéquation à lui-même, il y a l'occultation de l'effet de l'image et du dispositif cinématographique, en eux-mêmes et dans leur rapport à leur autre, ce qui exigerait des intervalles et des brèches et un retour questionnant et réflexif du cinéma sur lui-même, quelque chose de l'ordre de la distanciation, en somme, comme historicisation du matériau, absent dans Vertov mais qu'on trouve chez Godard, même si cette historicisation lui sert de mise à distance de la réalité et en tant que point de départ pour une nouvelle poétique.

C'est au moment où l'esthétique de consensus qu'on a appelée « les réalismes » des années trente s'écroule avec la Seconde Guerre mondiale, que cette réflexion sur soi du cinéma s'inaugure avec Welles qui, étant venu du théâtre et de la radio, c'est-à-dire de la parole, n'adhère plus au caractère d'évidence immédiate de l'image. De là cette attention extrême à la différence de la parole et de l'image, à leur relation et à la question de l'image, qu'on rencontrera

également mais différemment chez Godard. Welles est aussi et premier, avant la Nouvelle vague, à se savoir un tard venu et à se situer par rapport à une histoire du cinéma, non seulement en rupture avec le classicisme de Ford, qu'il a étudié de près pour faire autrement, mais pour avoir visionné intensivement des films anciens à Hollywood et au Musée d'art moderne de New York. Cette conscience de l'historicité du matériau et de la forme qui a chez Welles pour contenu une prise en charge réelle de l'histoire des Etats-Unis, introduit aussi une différence entre l'image de la réalité et la réalité de l'image là où la toute-puissance magique d'Hollywood postulait leur identité et leur unité. *Citizen Kane* et *La Dame de Shanghai*, se réalisent en référence à deux fonctions opposées de l'image cinématographique, d'un côté comme support d'information, de communication et de média, de l'autre comme palais de glace et de mirage de la fiction hollywoodienne. Si *La Dame de Shanghai* - comme mixte détonnant de lyrisme et de destruction réflexive — n'avait pas été manipulé et écourté, on verrait mieux ce que le premier Godard doit à cette déconstruction de la rhétorique, des codes et de l'imagerie hollywoodiens, par la distance, la reprise ironique et aussi par l'écart du tournage à l'extérieur.

Sans doute le tournage à l'extérieur a eu une tout autre importance pour Rossellini. C'est là qu'est apparue cette relation spécifique du cinéma au présent, mais là aussi dans un sens différent de ce qu'elle sera chez Godard. Car dans les

films de Rossellini sur la Résistance — dont la discontinuité stylistique avec le cinéma hollywoodien est affirmée par Godard —, il y a, malgré tout, l'unité de la figure et du lieu, entre l'histoire et le lieu de l'histoire, parce que l'histoire qui est ici l'Histoire avec un grand H se passe au quotidien dans la rue, tandis que dans les premiers films de Godard, il y a déhiscence et hiatus entre figure et lieu, entre histoire et lieu de l'histoire, et de plus en plus une distanciation et une réflexivité à l'intérieur de l'histoire et dans la figuration des personnages, dans la mesure où l'on promène fiction, acteurs et caméra dans un monde qui leur préexiste. Il faudrait distinguer esthétiquement entre le monde pris dans la fiction, ou dans le cas de ces films de Rossellini dans l'Histoire, et une fiction singulière située dans le monde qui la dépasse et une distanciation mutuelle entre histoire et lieu de l'histoire. L'extériorité réflexive entre figure et lieu aurait pu se retrouver dans les films réalisés par Rossellini avec Ingrid Bergman, mais là aussi, malgré le regard extérieur de Bergman sur le monde autour d'elle et le regard des Italiens sur cette étrangère, il y a le moment de la révélation, du miracle, de l'adhésion à la réalité, qui réalise cette intuition de Bazin, selon laquelle le cinéma est la révélation et l'épiphanie de la présence.

Or s'il y aura, beaucoup plus tard, quelque chose de l'ordre d'une épiphanie chez le Godard de la maturité, celle-ci, marquée par l'absence, sera strictement un effet de la forme, de l'art, d'une certaine « picturalité » de l'image, d'une

« résurrection des images » et nullement d'une révélation immédiate de la réalité grâce à la caméra. Car, pour Godard, dès le début, comme pour les peintres Pop, la réalité est déjà image, elle est déjà investie par les images et des images du cinéma. Godard comme les peintres Pop est un artiste formé par une mémoire cinématographique et il travaille à une époque où commence la domination de la télévision.

Non seulement tout le traitement des images et des sons et toute la réflexion de Godard sur le son et l'image seront déterminés par l'existence même de la télévision, dont tout le dispositif consiste, dans une prétention à l'adéquation de l'image, de la parole et du réel, à répéter sempiternellement « ceci est une pipe, ceci est une pipe » ; mais même techniquement, pour les gens de la Nouvelle vague, la possibilité de tourner avec des petites équipes et le matériel léger à l'extérieur des studios dépendait de l'invention de ce matériel léger pour la télévision ; et s'ils pouvaient se permettre, contre l'esthétique du studio, qui était fondée sur l'unité de la figure du lieu héritée des principes de la Renaissance, de ne plus faire et de cette unité un principe, c'est parce que ce principe n'a plus cours à la télévision.

Bien plus, et ceci est essentiel, la télévision a eu par rapport au cinéma — en « puissance », même si cette puissance n'était pas encore totalement réalisée en « acte » -, le même effet que la grande presse dans la naissance de la littérature moderne, ou la photographie dans l'apparition de la peinture moderne : un désenchantement de la puissance magique ancienne du

cinéma et une perte de l'aura. En même temps, l'effet télévision a été l'avènement du monde comme obscénité, comme circuit fermé d'image-communication-marchandise géré par les publicitaires « créateur du concept », comme ils disent, de la réalité en tant que simulacre. Godard est un Artiste de l'époque des communications et des médias. Il en est, avec Andy Warhol, l'un des plus grands spécialistes. Mais là où l'Américain Warhol, en devenant « transparent », a cherché à être le miroir d'un miroir pour refléter, dans sa peinture, ce nouveau monde de F image-communication-marchandise, Godard tend à en « démonter » les mécanismes de fonctionnement, à les utiliser pour produire son « Image d'Artiste », tout en s'y refusant, par sa résistance, en tant que créateur d'une œuvre, sachant bien qu'un vrai film naît aujourd'hui dans ces conditions nouvelles, pour avoir rencontré sa propre impossibilité et pour s'être conquis contre elle.

C'est dans ce contexte, dans cette nouvelle historicité du matériau, avec lesquels il faudra compter désormais, qu'on peut comprendre la spécificité de Godard, par différence avec Alain Resnais, par exemple, qui ne semble pas avoir été touché par la nouvelle situation du cinéma déterminée par l'existence de la télévision et tout ce qu'elle implique. Si on réfléchit cette différence un peu plus loin, cela permet de mieux préciser ce que l'on entend par le rapport du poétique et de l'historique chez Godard. Parce qu'on rencontre dans la première partie de l'œuvre de Resnais une présence de

l'historique extrêmement rare au cinéma. Si Resnais a été très proche de Bazin bien avant Godard, contrairement à Rivette et Rohmer, Resnais et Godard doivent bien plus à Henri Langlois, à sa cinémathèque et à leur connaissance de l'histoire du cinéma qu'aux théories de Bazin. Mais là où le premier Resnais semble s'être considéré comme un héritier de l'histoire du cinéma, quelqu'un qui continue, qui accomplit, qui porte plus loin, en rénovateur qui effectue les possibilités non réalisées du cinéma, Godard, au contraire, semble avoir vu dans l'existence du cinéma une multiplicité de virtualités inconnues, des virtualités qui ne peuvent pas apparaître par l'accomplissement des possibilités existantes, mais par des écarts, par des cassures, par un perpétuel déséquilibre et des renversements, par le refus de ses propres acquis et par la prise en charge de ce qui est, dans l'actuel, tout à fait nouveau et différent. « Le présent comme Histoire », pour reprendre l'idée de Gramsci, tel a été peut-être le sens de l'entreprise de Resnais dans *ses* premiers films. Comme pour une grande partie de la gauche, le moment marquant avait été la guerre d'Espagne, ensuite le nazisme, Hiroshima, les guerres coloniales, une Histoire qui n'avait pas réalisé le sens attendu, mais avait instauré un deuil interminable, l'Histoire comme remémoration des échecs, des horreurs et des catastrophes. Le point de revirement semble s'être situé au moment où cette gauche a perdu définitivement ses convictions, lorsqu'on a pensé que « la guerre est finie », évidemment la guerre d'Espagne, et que ceci a entraîné avec lui la perte des

convictions esthétiques de Resnais, c'est-à-dire sa principale force de résistance au public qui n'avait jamais voulu de ses premiers films et qui allait lui imposer de plus en plus ses propres exigences. À ce moment une autre génération était apparue sans passé politique, et même opposée à une « gauche » malmenée par le rapport Khrouchev et Budapest et avec des exigences différentes. Godard est lié à cette nouvelle génération. Il ne s'agit plus d'un présent à inscrire dans l'Histoire, dont le sens et les formes paraissent de plus en plus vides de toute substance et effectivité, mais d'un présent à vivre et à rédimier comme l'actuel chargé de virtualité, selon une exigence « poétique » d'abord, et cela est essentiel. Car comme le dit Godard, lorsqu'il a vu *L'Espoir* de Malraux, programmé par « l'homme de l'avenue de Messine », ce n'est pas la guerre d'Espagne qui l'a frappé, mais « la fraternité des métaphores ». C'est en cela que consiste, très précisément, la différence spécifique de Godard : la force poétique, et parfois la faiblesse politique, de son œuvre.

Pour Godard, il ne s'agit plus du « présent comme Histoire », d'un devenir dans lequel s'inscrire, mais d'une actualité à « agir », à révéler, d'une « Histoire au présent », c'est-à-dire de traces du passé et de virtualités en œuvre, simultanément, constitutives du présent. Ainsi l'art ne procède pas de l'art et de l'Histoire, mais tout d'abord de l'expérience limite de l'actuel, dans son historicité, et des matériaux d'expression, et de la capacité poétique de les métamorphoser pour libérer leur virtualité. En cela Godard

accomplit résolument l'impératif d'être moderne, en harmonie avec l'existence même du cinéma comme reproduction technique, qui tend vers le présent. Ceci implique une conscience historique de l'actualité du matériau et de sa fonction poétique qui refuse toute reddition à la tradition cinématographique aussi bien qu'à la réalité, au simplement éphémère, précaire, labile et disparaissant, et ne signifie pas non plus la révélation de la présence, ce qui, à travers la machinerie du cinéma, n'a pas plus de sens que la recherche de la fleur bleue dans un monde déjà déterminé par les images.

Il s'agit de l'actuel dans ce qu'il a encore de virtuel et d'intempestif, qui ne peut se révéler qu'à partir de ses lignes de fuite et ses limites, et que seul le poétique peut manifester en le créant. Cet actuel apparaît, dès le début, chez Godard, dans la relation de la fiction cinématographique et de son dehors, jusqu'à atteindre la mise en question non seulement du dispositif cinématographique dans ses métamorphoses, mais de la relation actuelle de l'art du cinéma, en particulier, à ce qui, en premier lieu, détermine son existence et sa production : c'est-à-dire essentiellement, et avec beaucoup d'insistance, à l'argent...

Godard a continué toujours à travailler dans l'entre-deux de l'intervalle, qu'il s'agisse de ce bord mouvant entre fiction et document, ou de l'intervalle entre l'art et la (sa) vie, ou entre l'image de la réalité et la réalité de l'image. Dès le départ, à partir de la conscience de l'historicité, il a fallu

ouvrir cet intervalle comme une brèche dans le cinéma, pour faire, dans cette brèche, son propre cinéma, mais en tirant peu à peu tout le cinéma dans cette ouverture. De sorte que, à partir de cette conscience de l'historicité et de sa relation à l'histoire du cinéma, et parce que les nouvelles techniques de l'image et de la vidéo, dont se sert Godard, ont changé le statut du cinéma et l'ont transformé déjà en quelque chose d'« historique » - dans le sens cette fois-ci d'un « passé ancien » - en tant qu'un ensemble unique, intemporel même, de données sur une surface et disponible aux rapprochements, collages, montages, manipulations et métamorphoses, comme l'apparition de la photographie, selon Malraux, l'avait fait des arts anciens, c'est toute l'histoire du cinéma qui est venu maintenant s'engouffrer poétiquement dans cet intervalle. Pour que le mystère, le mythe et la magie du cinéma resurgissent de ce creuset dans une forme opératique et réflexive, lyrique et mélancolique à la fois, comme « la légende » du vingtième siècle produit par l'effet du cinéma et reproduit par lui. Le cinéma dans le siècle et le siècle dans le cinéma où se rencontrent, dans cet interstice de la fiction et du document, de l'image de la réalité et de la réalité de l'image, entre l'historique et le poétique, l'horreur incommensurable et la « fatale beauté » magique et démonique du cinéma... et aussi la nécessité de leur rédemption.

Le poétique, dans sa définition la plus simple, c'est la métaphore, la correspondance, c'est ce qui fait se ressembler,

se rassembler, se rencontrer, se connecter, c'est au sens fort, eisensteinien, du terme, le montage. À cela s'ajoute, chez Godard, le collage, qui maintient la dissemblance et l'hétérogène. Il s'agit moins de l'unité immédiate ou de dialectique que de la conjonction « et », en tant qu'il rassemble, connecte. Mais comme conjonction, le « et » tire toute sa force, chez Godard, des disjonctions, des termes disjoints à travers leur distance. Le poétique, chez lui, procède, de plus en plus, par bonds, sauts, lacunes, hiatus, par effacement, ellipses, par la vitesse des enchaînements discontinus ou violemment contractés. Le travail de Godard ne consiste pas seulement à produire des conjonctions là où l'on n'en voit pas, mais à introduire des disjonctions, des brèches, des intervalles, par devenir, contradiction et déséquilibre là où, apparemment, il y a une unité simple.

Dans cet intervalle, où se produisent les disjonctions et les connexions, apparaît celui qui les réalise, l'artiste, son geste, son humour. C'est pourquoi il existe une présence de Godard dans son œuvre qui n'a rien à voir avec la figure courante du réalisateur en superstar. Bien que l'idée - élaborée, un peu, à quelques exceptions rares, contre l'évidence même des faits, par *Les Cahiers du cinéma* —, de « l'auteur » et du réalisateur du film, comme l'égal et l'héritier des grandes figures de l'histoire de la littérature et des arts, soit la condition de possibilité de « l'Image » de Godard, en tant qu'Artiste se voulant « l'auteur d'une œuvre complète », d'un « corpus » comme on dit, dans lequel les projets futures et la mémoire

et les références aux anciennes réalisations se rejoignent. Indépendamment même de cela, la présence de l'artiste Godard, dans cette tradition moderne inaugurée par les romantiques de Iéna, est une nécessité interne, qui réunit le poétique et la réflexion critique ensemble. C'est une attitude, dans une relation d'intrication, d'implication avec le processus même de l'œuvre, dans la mesure où celle-ci n'a plus de prégnance immédiate et objective mais n'existe que comme un ensemble de question « est-ce que ? », « qu'est-ce que ? ». Cependant lorsque disjonctions et conjonctions semblent devenir l'ordre même des choses, la forme se constitue de telle sorte qu'elle exige jusqu'à l'effacement du nom de l'auteur.

Ceci s'est produit, comme passage, à la suite de plusieurs métamorphoses. S'il y a eu, au départ, un transfert de la magie du cinéma à l'exposition de cette magie dans sa relation au dehors, c'est peu à peu ce dehors — à mesure que la pression historique se faisait plus urgente, dans les années qui ont précédé 1968 —, qui a fini par investir la fiction et la déterminer comme historicité. Il a été déjà suffisamment question des rapports du poétique et de l'historique dans l'art moderne, pour qu'il ne soit plus nécessaire de redire pourquoi, lorsque l'existence même, dans son urgence historique, apparaît chargée de virtualité utopique, la distance entre l'art et la vie s'amenuise et que l'art comme l'utopie de non-encore-advenu perd sa finalité propre. Telle a été la nécessité des films militants de Godard. Toutefois si ces

films restent encore visibles, au-delà de leur valeur documentaire sur la débilite politique effarante de gens qui, dans la plupart des cas, se bornent à débiter les formules maoïstes, comme au moment des vêpres, les bonnes femmes disent des chapelets d'Ave Maria dans les églises de Rome, c'est qu'il y avait malgré tout un élément de jeu dans tout cela qui est amplifié par la poétique propre de Godard et ses recherches sur les formes de l'expression.

Si l'art peut perdre son autonomie et son « irréalité » poétique, parce que la dimension utopique s'est emparée de l'actualité de l'histoire, jusqu'à faire considérer l'existence même d'une activité artistique séparée comme une aliénation dont il faudrait se défaire, une fois que l'espoir utopique s'est éloigné, l'art retrouve, plus que jamais pour Godard, sa propre autonomie et sa fonction, telles qu'elles ont été inventées par l'art moderne après l'échec de 1848. Peu à peu, se recrée, chez Godard, non plus une « déconstruction », comme au début, mais une « construction » à partir d'un monde fragmenté et des ruptures, dans une polyphonie constituée de dissonances, un grand style, quelque chose d'opératique même, intégrant les éléments de réflexion et de critique nécessaires, dans la métamorphose et la rédemption de l'historicité par la musique et le paysage. Sachant bien que, au moment où l'horreur tend à remplacer de plus en plus les virtualités utopiques, et lorsque l'image-information-marchandise des publicitaires prétend aux vertus créatrices, rejeter l'absolu de l'art, autrement dit de « la beauté en tant

que promesse », ce serait, comme disait Adorno, faire alliance avec la barbarie. Croire à l'art, comme à un « malgré tout » marqué de manque et de sa propre impossibilité, ce n'est pas se détacher de l'historicité, mais au contraire la capacité de s'y exposer, d'en traverser l'horreur, sans y succomber, de réaliser l'œuvre en affrontant sa propre impossibilité pour maintenir l'exigence du non-encore-advenu. C'est « l'Ange nécessaire » du poétique venu sauver « l'Ange de l'Histoire » susceptible de suffoquer à la vision des ruines qui s'amoncellent, ou mourir de mélancolie. Marx, disait Lacan, est le dernier de nos Évangiles pour avoir mis Dieu dans l'Histoire. Les artistes modernes - bien qu'incroyants pour la plupart — l'avaient mis dans « le poétique », c'est-à-dire dans la forme même de l'expression artistique comme mystique négative d'une époque sans Dieu. L'utopie s'éloignant, l'art et cette mystique ont fait leur réapparition chez Godard comme ligne de fuite de la relation de rédemption entre l'historique - chargée de souffrance et de désespoir — et le poétique.

Être artiste, c'est sans doute, au départ, une forme particulière de rapport au monde, par la sensibilité, l'imagination, l'affect et surtout le désir de l'expression. Mais on ne devient artiste qu'en développant le sens et la sensibilité propre à un matériau, lorsqu'on est incapable d'autre relation au monde que par ce matériau. Ainsi peut-on dire de Rembrandt et de Cézanne qu'ils ne sont que peinture, et de Godard qu'il n'est que cinéma. Ceci, malgré les apparences, on peut le dire de très peu de cinéastes, peut-être parce que

les conditions de production cinématographique, fondées sur une séparation entre l'artiste et son matériau, empêchent cette osmose, dont rêve Godard, d'être au cinéma comme un peintre l'est à la peinture dans son atelier. De là chez lui cette obnubilation par le cinéma — et au delà même du cinéma, par les nouvelles techniques de l'image et du son comme moyen de retour et de réflexion sur le passé du cinéma — dans les possibilités poétiques de leur historicité, qui porte Godard, toujours et avant tout, à la pensée du matériau, aux virtualités d'invention, d'expérimentation, d'inachèvement, dans une sorte de réflexion permanente impliquant aussi un non-savoir poétique du pas encore ou d'autrement, qui font l'ouverture de son œuvre dans sa constante métamorphose.

Notes

1. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1954, p. 883 et 892.
2. Sur Courbet et Manet, je me permets de renvoyer à *Courbet, le portrait de l'artiste dans son atelier*, L'Échoppe, Paris, 1998 et *Aux origines de l'art moderne, le Manet de Bataille*, La Différence, Paris, 1988.
3. Sur les effets de 1848 sur la naissance de l'art moderne, voir Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la Famille*, III, Gallimard, Paris, 1972; Paul Bénichou, *L'École du désenchantement*, Gallimard, Paris, 1996; Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli*, Payot, Paris, 1996.
4. Walter Benjamin, « Le Narrateur », in *Poésie et Révolution*, Denoël, Paris, 1971.
- 5- Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Id.*
6. Sur le silence remplaçant l'éloquence ancienne, voir Georges Bataille, *Manet*, Skira, Genève, 1951.
7. Baudelaire, *op. cit.*, p. 883-884.

8. Voir Walter Benjamin, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Flammarion, Paris, 1986, et Philippe Lacoue-Labarthe / Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Seuil, Paris, 1978.
9. Walter Benjamin, « Thèses sur la philosophie de l'histoire », *Poésie et Révolution*, op. cit., p. 279.
10. *Ibid.*, p. 282.
11. Wallace Stevens, *L'Ange nécessaire*, Circé, Saulxures, 1997.
12. Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Minuit, Paris, 1956.
13. Sur ce passage de l'opéra au cinéma, je me permets de renvoyer à *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, La Différence, Paris, 1995 et à « Cinéma et opéra », *Trafic*, n° 23, Paris, 1997.
14. À propos de quelques films de cette « période » de l'œuvre de Godard, je me permets de renvoyer à *D'une image à l'autre : la nouvelle modernité du cinéma*, Denoël, Paris, 1982, *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, la Différence, Paris, 1986 et *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, Op. Cit.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Le dialogue « *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle* », réalisé à Rolle, les 21 et 22 novembre 1998, a été publié pour la première fois dans les numéros 29 et 30 de la revue *Trafic*.

« *J-L G, Cinéaste de la vie moderne* » a fait l'objet d'une communication au colloque *Godard et le métier d'artiste*, en août 1998, à Cerisy-La-Salle.

Index

Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue . . .p. 7

J-L G cinéaste de la vie moderne : *Le poétique dans l'historique*
par Youssef Ishaghpourp. 91

Archéologie du cinéma et mémoire du siècle

a été achevé d'imprimer sur les presses
de l'imprimerie des Presses Universitaires de France
à Vendôme le 5 novembre 2000

Éditeur n° 49 - Dépôt légal novembre 2000
Imprimeur n° 48423