

Godard le Faux

Extraits de *La mort dans l'œil*, Éditions Maren Sell, 2004

Le Cinématographe, cette trouvaille de foire, ne s'est pas métamorphosé en une industrie gigantesque et omnipotente par hasard. L'idée du cinéma précéda son invention. Elle procède d'une métaphysique du regard qui régit l'Occident depuis Platon et agite aujourd'hui ses tentacules numérisés dans chaque publicité, chaque reportage, chaque *reality show*, chaque film d'auteur, chaque *thriller* hollywoodien...

De cet ombligo philosophique ont surgi les pires fantasmes d'asservissement radical. Ainsi le cinéma n'est pas un art, mais la Mort se survivant sous la forme d'un zoo humain à l'échelle planétaire.

Le monde mécanique de la Vision est une invasion manipulatrice du Monde. Puéril, plat, empoté, niaisement onirique à ses débuts, le cinéma s'est rattrapé en nivelant sauvagement la réalité à son image. Des frères Lumière jusqu'à *Matrix* en passant par Godard, il obéit à une idéologie machinale dont le venin, qui coule désormais dans les moindres veinules du globe, imprégna chaque molécule celluloïdée dès son apparition.

Qu'on ne se méprenne. Je n'écris pas *contre* le cinéma. La camelote est moins méprisable que l'extasié corrompu qui la vend. L'idole est un bout de bois, l'abruti c'est l'idolâtre. Ce livre risque de déranger bien des routines d'exaltation réflexe. Jusqu'à ce jour, nul n'avait pensé le Veau d'or en forme de caméra-mitraillette – les rêves qu'il suscite, les cauchemars qu'il engendre, sa genèse daguerréotypée et sa mue multimédiatique ni l'étonnant néant qui relie ces deux extrémités.

Le mal est réparé.

S. Z.

Couverture : DMAT64
Illustration : Caméra-mitraillette japonaise Konica,
Seconde Guerre mondiale.
© UCR, California Museum of photography.

Diffusion Seuil
20 €

ISBN : 2-35004-007-0



9 782350 040073

Stéphane Zagdanski La mort dans l'œil

Stéphane Zagdanski

La mort dans l'œil

Critique du cinéma comme vision, domination, falsification, éradication, fascination, manipulation, dévastation, usurpation



Stéphane Zagdanski

L'idée de Godard d'exhiber en gros plan, au générique de *Tout va bien*, des chèques des différents postes du devis, n'était pas dénuée d'intérêt. Hélas pour lui cette infra-subversion n'était qu'un clin d'œil de plus qui ne l'empêcha pas de tourner quelques années plus tard des publicités à peine déguisées pour une maison de couture ou un magazine féminin. Et si le patron de Darty renia le film qu'il avait commandé à Godard, c'est par simple ignorance qu'après tout, il n'y a encore et toujours que le Cinéma – autrement dit l'argent de la mort – qui gagne.

Le PDG de Benetton avec ses publicités d'actualités tape-à-l'œil, où Mel Brooks truquant la devise de la MGM (*Ars gratia artis*) en *Ars est pecunia*, ne furent pas si candides.

De Méliès à Godard, le même mécanisme produit les mêmes chimères. Il participe de la négation puisqu'il annule ce qu'il représente. Lorsque Tati apparaît fumant sa pipe, l'image nous déclare, *toujours à son insu*, « ceci n'est pas une pipe ». Ou plus exactement l'image veut nous dissimuler qu'elle masque la vraie pipe. L'Image tient la réalité cachée derrière son dos. Elle est une négation de la négation *qu'elle est*.

En cela, et comme l'explique Bergson, l'image, comme la négation, est « d'essence pédagogique et sociale ». Méliès était prestidigitateur de formation, Godard sera un militant sur le fond.

L'image est le péché originel du cinéma, le montage son illusoire rédemption. Car le temps y est nécessairement un temps mort. L'inspiration la plus vive doit pactiser avec le chronomètre, ne serait-ce que pour caler la bande-son sur le film. Qu'on prétende faire correspondre à la microseconde près un mouvement de lèvres avec la profération de paroles enregistrées, ou qu'on décide le décalage ironique à la Godard – lequel n'est qu'une inversion du problème, pas sa subversion – le chronomètre continue de dicter ses lois.

Si Faure, Epstein, Bazin ne cessent de tout confondre, Godard, leur rejeton cinéphilique en chef, demeure le plus précieux d'eux tous, car le plus *significativement*

confus. Il est aujourd'hui le principal représentant de l'imposture cinéphilique. N'importe laquelle de ses phrases proférées sur un ton de pythie putréfiée en témoigne. Ainsi, lorsque dans un récent livre d'entretiens il énonce une ineptie monumentale comme : « 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... », un minimum d'objectivité suffit pour sentir qu'il pourrait soutenir une affirmation strictement contradictoire avec autant d'aplomb et le même succès hypnotique vis-à-vis de ses fans. La preuve : « Pour moi l'Histoire est l'œuvre des œuvres, 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. »

Nouvelle vague ? Vaste nivelage !

Le faux en l'occurrence est un moment du faux, ce qui est la meilleure définition dialectique du *cliché*. Heidegger me semble évoquer à merveille les cinélatres en énonçant :

« Ils évacuent leur mémoire dans l'image de production technique. Ils ne se doutent même pas, n'en ayant nulle idée, qu'ils renoncent à la fête de la pensée. »

Le premier stéréotype à éviter consiste donc à rapporter l'Image *seulement* à une affaire d'optique. Il n'y a pas *image* où il y va de l'œil mais là où il y a du *liant*. Que Godard compare l'Histoire à une vaste famille, qu'il en fasse un chaudron dans lequel sa confusion congénitale souhaiterait noyer l'art et la littérature, cela n'est qu'une manifestation de ce liant inéluctable qui suinte de l'Image comme le positif du négatif.

Lorsque Godard utilise des expressions qu'il a spoliées à la littérature (comme « métaphore ») dans sa tentative récurrente de rivaliser avec le verbe en le discréditant (coups d'épingles dans l'ouïe, puisqu'il ne sait par définition pas de quoi il parle), il ne peut que mentir.

« Hitchcock était assez universel », énonce avec une pointe d'envie Godard dans un entretien récent, « il a fait trembler les gens partout. »

Le film-catastrophe contemporain (*Armageddon, Independence Day...*) où la planète n'évite la vitrification totale que d'un cheveu (il *faut* que ça finisse bien, afin que la Menace puisse demeurer en suspens dans le cerveau du spectateur ; c'est d'ailleurs le principe même du *suspens*, dont l'*élongation se perpétue* de film en film) n'est que le fantasme, projeté sur son sujet, de cet anéantissement qui le ronge lui-même depuis sa naissance.

En se protégeant du monde, l'Image doit abandonner toute possibilité d'avaler le monde. Godard aura beau avoir tenté par tous les moyens de subvertir cette donnée fondamentale (en disjoignant le son et l'image, par exemple), il est retombé dans les mêmes ornières. L'Image est en substance aveugle au monde, à ses sons *et surtout à ses silences*.

Godard, citant Blanchot, le reconnaît d'ailleurs à sa manière à l'issue de ses *Histoire(s) du Cinéma*, qui sont à la fois un échec et le constat somnolent de cet échec : « L'image capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous. »

La question du son est ici essentielle.

Daney prétend que Godard l'aurait résolue dans *Ici et ailleurs* en superposant un son infime et un son plus fort, le second, parce que « dominé » (écrit Daney sans se rendre compte de l'énormité), permettant d'entendre le plus fort : « Pour qu'un son soit réellement perçu, il lui en faut un autre – à côté de lui – ténu, pauvre, en un mot dominé. » Cette belle illustration du montage comme reproduction des rapports de domination apporte en même temps la preuve de l'impossibilité, pour l'Image, d'*entendre le silence*, c'est-à-dire le *son particulier du sens*.

Le cinéaste contemporain le plus acharné du neutre est Godard, et comme par hasard c'est sur la question du nazisme qu'il est le plus ambigu.

À vrai dire, sur quoi Godard n'est-il pas confus ? Les cinéphiles y voient la marque de son génie. Ils le formulent béatement, tel Serge Daney évoquant « l'inconnue dans la pédagogie » de Godard, lequel, « à ce que l'autre dit, assertion, proclamation, prône, répond toujours par ce qu'un autre *autre* dit ». Ils le formulent en s'étourdissant de concepts comme Deleuze dans *L'image-Temps*, drapé dans sa métaphore physique du faux-raccord comme

interstice, se forçant à ne pas se scandaliser de l'association de Golda Meir et d'Hitler dans *Ici et ailleurs* (film tiré du documentaire originellement commandé à Godard par le Comité Central de la Révolution Palestinienne en 1970), et notant: « Ce n'est pas une opération d'association, mais de différentiation, comme disent les mathématiciens, ou de disparation, comme disent les physiciens ». Ils le formulent simplistement, à l'instar de ce critique américain qui conclue : « *Ultimately, Ici et Ailleurs seems suspicious of all images, even its own ; the suggestion is that all films, especially documentaries, present a false, constructed vision of reality.* » Où l'on constate comme le confusionnisme godardien est contagieux. Si tous les films mentent comme le prétend le candide critique, le film qui dénonce ce mensonge ment aussi en affirmant que tous les films mentent, par conséquent il dit la vérité en n'échappant pas à ce qu'il dénonce. Et s'il dit la vérité, il ment en affirmant que tous les films mentent... Autrement dit il échappe à la règle qui consiste à y échapper.

Impossible de s'extirper du cercle vicieux. Que Denis Kaufman, l'inventeur du concept bolchevique de *kino-pravda* (« ciné-vérité »), se soit attribué tel le tatouage de l'impossible émancipation hors du neutre cinématographique le pseudonyme « Dziga Vertov », « toupie tournoyante », est tout un symbole. Pseudonyme d'une aliénation au neutre que Godard a, comme par hasard, spontanément repris pour produire certains de ses films : *Dziga Vertov* était le nom de son groupe de cinéma militant.

Dziga Vertov avec *L'homme à la caméra*, Welles avec *Filming Othello*, Godard avec *Le Mépris* (et désormais n'importe quel *making-of* accompagnant n'importe quel film sur DVD), les cinéastes ont beau tout tenter pour rejoindre le reflet narcissique en évitant la noyade, l'effort est aussi condamné que si le soleil prétendait contempler les ombres qu'il crée.

Le cinéma ne peut *méditer* son histoire, laquelle est indissociablement l'histoire du XX^{ème} siècle, parce que pour cela il lui faudrait *penser* son noyau de ténèbres qu'est le nazisme, et que pour *penser* le nazisme il faut *penser* l'antisémitisme, et que pour *penser*

l'antisémitisme (non pas connaître, non pas décrire, non pas dénoncer, non pas réfléchir, non pas s'indigner) il faut étudier la Bible.

Godard, comme tant d'autres, en est incapable. Inutile d'élaborer avec Deleuze de fumeuses hypothèses sur « l'Un-Être » devenant « l'entre-deux constitutif des images » pour saisir qu'il y a un lien direct, dans les *Histoire(s) du Cinéma*, entre d'une part la méconnaissance crasse de la Bible chez Godard – confondant les filles incestueuses de Loth et sa femme statufiée en sel – et d'autre part ses douteux rapprochements d'images de déportés et de films pornos, ses amalgames entre ceux qu'on appelait les « musulmans » à Auschwitz et les Palestiniens, ou ses mauvais jeux de mots sur Spielberg accueilli par les Polonais, « lorsque *Plus jamais ça* est devenu *C'est toujours ça...* ».

Godard peut bien ricaner à la frontière du plus bas antisémitisme, la vérité c'est qu'il est aussi impotent que Spielberg, ses calembours concernant les camps aussi révisionnistes que le *remake* de l'arroseur arrosé dans *La liste de Schindler*. Le Suisse propalestinien et le Juif américain se rejoignent dans la spirale cinématographique du neutre. Godard est même probablement un peu plus imbécile que Spielberg : il ignore qu'il l'est.

Cette impossibilité à traiter *convenablement* la question du nazisme, du stalinisme, et dans son sens le plus commun, du fascisme, est logique puisqu'elle est strictement structurelle. Pour le dire encore autrement, lorsqu'il se penche sur l'histoire le cinéma le mieux intentionné est toujours foncièrement fasciste, comme le western est intrinsèquement colonialiste, puisque les colonisateurs apportèrent la caméra dans les bagages de leur dévastation.

Le problème, avec les grands cinéastes, c'est qu'ils ont trop de talent pour être méprisés et pas assez de vrai génie pour que je les admire. Les cinéphiles s'éperdent pour Welles, croyant sincèrement que regarder *Le Procès* revient à lire Kafka, comme les fans de Rohmer s'imaginent penser en entendant un personnage prononcer le mot « philosophie » et ceux de Godard se sentent cultivés parce qu'ils connaissent par cœur les titres des livres qu'accumulent ses films.

« Il ne faut jamais perdre de vue les racines ethniques de l'artiste », rétorque Faure en 1935 dans un « post-scriptum » à son *Art moderne*. Son gobinisme agricole ne l'aura nullement empêché d'écrire des pages convenables sur Rembrandt – que Godard ne s'interdira pas de falsifier gravement dans ses *Histoire(s) du cinéma* – mais cela l'empêchera avec acharnement de saisir Picasso. « Picasso qui a eu sur l'art européen, depuis le même temps, l'influence que l'on sait, est donc un méditerranéen où le sang sémite l'emporte. »

Les plus subtils parmi les cinéphiles s'empêchent quand il s'agit de justifier l'énigme historique de la persistance du muet jusque dans les années trente, alors que le parlant était inventé dès l'origine. *The Jazz Singer* date de 1927. Pourtant, dès 1894 pour Edison, dès 1900 pour Léon Gaumont, le son et l'image étaient expérimentalement réunis. En 1904, Léon Lauste parvient à enregistrer le son à même la pellicule. Pourquoi dès lors le cinéma reste-t-il encore tant d'années sans voix ?

Parce que *le Cinéma, avant d'être une technique et un divertissement, est une Idée*. Et que l'Idée, en Occident, depuis Platon et jusqu'à Godard, entend résolument se détourner du Verbe avec lequel elle entretient une vieille rivalité larvée. Au cinéma, *tout est images*, y compris le son. Tout s'englué dans le bercement régulier de la projection.

Et aux yeux de l'Image, le Verbe ne tourne pas rond.

Jean Epstein fournit un autre cas passionnant de folie cinéphilique. « La mort nous fait ses promesses par cinématographe », déclara-t-il avec une surprenante franchise. Ainsi isolée, cette phrase parfaitement vraie et qui témoigne d'une profonde intuition de l'irradiation métaphysique de l'Image, ne suffit pas à témoigner de l'adhésion au vampirisme de celui qui la profère. En revanche, lorsqu'elle est citée *subliminalement* par Godard dans ses *Histoire(s) du Cinéma* – qui la fait clignoter si rapidement sur l'écran qu'il

faut se repasser la cassette au ralenti pour pouvoir la lire –, elle révèle, malgré toutes les dénégations idéologiques et calembourieuses, une adhésion de fond au vampirisme social.

Puisant ses exemples dans la science, Epstein dévoile ses batteries d'une façon moins grossièrement publicitaire que Godard ; il *brandit* la Mort, en nous enjoignant d'adhérer au cinéma sous peine de succomber.

« Danger il y a » prévient-il en 1947 dans *Le cinéma du Diable*. « Ce n'est pas impunément que l'on met en œuvre la puissance et l'intelligence de machines à peine nées, mal domestiquées, sauvages, qui obéissent plus ou moins à la gouverne humaine et qui, plus sûrement, gouvernent l'homme. On ne sait pas encore ce que fera ou ne fera pas la bombe atomique et si la désintégration ne dévorera pas, d'un coup, ses dompteurs avec toute leur espèce. L'extraordinaire force réalisante, matérialisante, du cinéma rayonne déjà à travers la banalité des scénarios, au récit desquels on l'emploie, pour brûler de conviction des populations entières. Avant d'écraser le Japon, les électrons mobilisés se sont contentés de percer un petit trou dans le gilet de Pierre Curie. »

Schefer : « Le temps s'est introduit dans les images, pour la première fois, non le mouvement. C'est lui qui va faire tout le cinéma. Sa poétique et sa forme même. »

Qu'est-ce que le cinéphile appelle si péremptoirement « le temps » ? Moins perplexe que saint Augustin, il l'envisage mécaniquement selon la définition classique du *Timée*, laquelle prévaut invariablement en Occident depuis Platon. Il fallut attendre, en 1927, la parution révolutionnaire d'un chef-d'œuvre de la pensée intitulé *Être et Temps* pour que cette conception classique, dont Hegel s'était fait l'ultime rempart, vole en éclats sous l'impact des ekstases d'Heidegger. On se doute que ni Heidegger ni même Hegel ne sont accessibles à la cervelle confinée du cinélatre, fût-ce à doses homéopathiques. Ce que démontre Godard, jamais à court d'une ineptie : « L'Histoire, c'est-à-dire un moment donné, Hegel le dit bien quand il dit qu'on se met à peindre du gris sur du gris. » Les anciens Grecs ont mis plusieurs siècles à tenter de cerner la complexe question du temps. On voit

mal comment le cinéâtre parviendrait à les rejoindre tant ses neurones sont nourris de grands raccourcis charlatanesques.

Davantage gorgés d'images que de mots, les neurones interloqués du cinéâtre mélangent à peu près tout, mais *pas n'importe comment*. Atteint par le syndrome Godard, Schefer confond en permanence la littérature et le *book-dropping*, en demeurant à ce mode syncrétique et creux – inauguré par Bazin – de prof de maternelle en littérature comparée. « Depuis les liens de conversation noués dans *La Princesse de Clèves*, le roman avait dérivé (par quelques relais, *Tristram Shandy*, *Le Voyage sentimental*) jusqu'à ce point où personne ne vivait plus dans la même temporalité. »

Toute l'argumentation de Schefer repose sur un anti-debordisme de fond qui transparait sans jamais s'avouer, consistant à se réjouir que l'Image ait avalé la vie. Comme tous les cinéastes argumentateurs, Schefer est un esthète fantoche repu d'hypnose. Il se distingue pourtant par sa franchise – surtout comparée à la roublardise pseudo-littéraire de Godard –, prenant sciemment le parti de la domination en concevant sa propre vie, son enfance, sa mémoire, sur un mode purement passif (« spectateur », « témoin », « relais ») assez résumé dans sa maxime : « Les autres m'offrent le plaisir (ou l'ennui, c'est tout un). »

À la différence de l'Ouvrier fixant son regard sur un modèle éternel – faisant dire à Timée que le Monde-Univers-Ciel est Beau, Bon, Rationnel et Réel –, le monde sur lequel le cinéma fixa son œil cyclopéen et aveugle est le globe biblique d'après le péché. Un monde trop humain, un monde foncièrement laid, celui de l'ère industrielle. Voilà la raison pour laquelle le cinéma mourut sitôt apparue. Voué dès l'origine à un avortement métaphysique, c'est très précisément en cela qu'il *n'existe pas*. Godard le dit, d'ailleurs, à l'issue de ses laborieuses *Histoire(s) du Cinéma*, à sa manière brouillonne, ambiguë, guillotinant une idée juste par le couperet narcissique d'un jeu de mots blafard, quand il évoque le néant qui colle

l'image comme son ombre. « Oui l'image est bonheur, mais près d'elle le néant séjourne. Et toute la puissance de l'image ne peut s'exprimer qu'en lui faisant appel. »

L'éternité qu'impliquait son principe – la captation du spectacle vivant de la nature, né et soumis au devenir – était frelatée à la racine. Le cinéma crut annuler sa naissance en la regardant (la sortie de l'usine Lumière). Or trois choses ne se laissent fixer impunément : le Soleil, la Mort, et *sa propre venue au monde*. En la contemplant c'est soi-même qu'on annihile.

Visualisant son avènement, le cinéma le contaminait de son venin létal.

« Tu me parles avec des mots et moi, je te regarde avec des sentiments » énonce-t-on dans *Pierrot le Fou*. Le monde de Platon n'est pas si différent de celui de Godard. Si l'étonnant *Timée* s'apparente à une séance de cinéma, le cinéma lui-même n'est qu'une récapitulation globale du monde visible sous la forme d'une couveuse enveloppant la masse assommée des humains, davantage définis en la circonstance par leur don de vision que de langage. L'invention future est comme prophétisée par les tous derniers mots du *Timée*, concernant le « Ciel où nous sommes », « image de celui qui est intelligible », « *vivant visible où ceux qui sont visibles sont enveloppés* ». De Platon à Godard, le même monde d'après le péché est offert à la même emprise idéologique. L'impureté est passée par là. Il s'agit seulement d'y remédier par le mensonge et la domination.

La Cité comme *muette réserve* indigène est donc *l'ancêtre absolu* du cinématographe. Que le cinéma parlant ait été tenté par l'adaptation littéraire la plus précise possible (avec dérives mégalomaniaques à la clé : Chabrol se comparant à Flaubert, Godard à Faulkner, etc.) n'est qu'une illustration supplémentaire de la haine de l'Idole contre le Verbe. D'abord parce que l'adaptation absolue, sans la moindre coupure, est irréalisable ; ensuite parce que, comme l'a parfaitement diagnostiqué Artaud, la vie du phrasé ne passe tout simplement pas dans « l'œil buté » de la caméra. Qu'ils l'admettent ou non, les cinéastes le savent ; *ils*

connaissent leur usurpation. Lorsqu'ils s'acharnent à plagier un grand roman en prétendant lui rendre hommage, c'est toujours en réalité afin d'en étouffer la vraie grâce.

En 1906, l'année où cet anti-art frimeur qu'est le cinéma commence avec peine à tenter de camoufler son indigence esthétique, Cézanne meurt, le cubisme s'envole, on expose Gauguin au Salon d'automne, Picasso rencontre Matisse chez les Stein ; l'un peint le *Portrait de Gertrude Stein* et commence les *Demoiselles*, l'autre peint *Le bonheur de vivre* et découvre les masques congolais...

Faut-il encore vous faire un dessin ?

L'imbécile godardien croira s'en tirer en citant « l'enfance de l'art », démontrant qu'il ne sait ni ce qu'est l'enfance, ni évidemment l'art. Car si la science et l'industrie tâtonnent, l'art est toujours *entièrement* là.

Une autre animosité cinéphilique se manifeste sous la forme hypocrite de l'adaptation.

Exilé en Irlande pour rédiger le scénario du *Moby Dick* de John Huston, l'écrivain science-fictionnel Ray Bradbury mit les pieds dans le plat de la schizophrénie mimétique. Il raconte qu'il fut pris d'une sorte de transe d'inspiration démoniaque et que, face au miroir posé au-dessus de sa machine à écrire, il se présenta à lui-même en s'écriant: « Herman Melville, c'est moi ! » Tous les cinéastes – Chabrol pour *Madame Bovary*, Ruiz pour *Le temps retrouvé* – tiennent au fond le même discours que Godard dans *2 ou 3 choses que je sais d'elle* : « Moi, écrivain et peintre. »

L'écrivain, veulent croire ces grands naïfs, *c'est eux*.

Lecteur cinéophile, peut-être es-tu très cultivé... Sans doute connais-tu tes classiques sur le bout de l'esquimau : les frigides théoriciens de la Moviola, les bavards herméneutes du muet, les pâles décortiqueurs du *cut*, les savants niais des *scenarii*, les maniaques des *Cahiers* d'écoliers du travelling, les frétilants gagas du godiche Godard, les blafards philosophes des salles obscures...

Tu ne sais rien.

Le cinéphile est le bourgeois régnant au-dessus de la plèbe planétaire qui se rue dans les mêmes salles que lui pour voir d'autres films que les siens. Le savoir du cinéphile est ostentatoire. Il n'est pas cinéâtre parce qu'il aime le cinéma mais parce qu'il aime en parler, accumulant les citations visuelles y compris lorsqu'il se met lui-même à faire des films comme les gens de la Nouvelle Vague. La culture du cinéphile est un générique. Il entasse des titres de livres comme les noms d'acteurs défilent sur l'écran. La pénible manie du *name-dropping* littéraire – que Godard aura poussée à son comble niais – s'explique par cette confusion permanente du cinéphile entre ce qu'il a vu et ce qu'il croit avoir lu. Serge Daney va jusqu'à évoquer le « plaisir enfantin des listes ». C'est surtout un plaisir policier, la liste précède la rafle. La liste est un lit de Procure qui sert au cinéphile à raboter les exceptions pour confirmer la règle de sa médiocrité. Daney commence par faire le *listing* des dix meilleurs films de l'année dans les *Cahiers du Cinéma* et finit par y inclure les publicités. En 1982, le jus d'orange Tang rivalise avec Mizoguchi....

On sent très vite à le lire que Daney jouit surtout de distribuer les bons et les mauvais points. Le défaut du cinéphile, c'est qu'il tourne irrésistiblement au critique, dont il adopte rites et tics, à commencer par le frigide « j'aime-j'aime pas ». Fais donc ton film, bavard, et on en reparle ! De ce point de vue, Godard est moins blâmable que Daney. Au moins parle-t-il du cinéma en connaissance de cause. Son problème à lui, c'est plutôt les livres.

Malgré l'évidence théologique – au commencement était le Verbe, pas l'Image – , depuis que Bazin formula « le cinéma est un langage », les cinéphiles s'imaginent que le montage est une écriture. À la question posée par Bazin : « L'écrivain est-il dans une situation tellement différente du cinéaste et de ses acteurs ? », Godard, écrivain contrarié comme Welles était un peintre raté, répondit par la négative dans les *Cahiers* : « Écrire c'était déjà faire du cinéma, car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative, non qualitative. » Une *différence quantitative* ? C'est l'argument du rat qui se compare à un éléphant dans ma fable préférée de La Fontaine.

Godard en aurait dit davantage

Mais Debord, sortant de l'image,

Lui fit voir en moins d'un instant

Qu'un rat n'est pas un éléphant.

Les cinéphiles empruntent ainsi régulièrement l'arsenal de la rhétorique classique pour l'appliquer à leurs cinéastes préférés, tel Deleuze distinguant le « montage métonymique » de Griffith et le « montage métaphorique » d'Eisenstein, qui lui-même évoquait déjà « la rhétorique filmique ». Or ce ne sont que des métaphores, justement, d'ailleurs assez pauvres en soi, confinées dans des *écrits* sur le cinéma. Exemple typique de pauvreté métaphorique : Deleuze, si habile à manier les images mathématiques, physiques, électriques et électroniques, explique dans *L'Image-Temps* que le cinéma de Godard est « romanesque ». Il en veut pour preuve les « chapitres » formulés dans *Pierrot le fou*. On retient son rire. Ce romanesque-là est vu à travers le bocal de la philosophie universitaire (avec recours obligé à Bakhtine). Ça me rappelle ce professeur de lettres qui s'imaginait développer une réflexion théologique sur Molière en comptant le nombre exact d'occurrences du mot « ciel » dans *Dom Juan* !

Trêve de plaisanterie. La preuve du roman, c'est le romancier. Il n'y a qu'un romancier qui sache, fondamentalement, de quoi un roman est fait. Et s'il daigne en parler, c'est toujours romanesquement. *La Recherche* de ce point de vue est un « art du roman », où le roman s'explique et se justifie comme roman à faire tout en se faisant. Et les plus grands, depuis Mallarmé (un universitaire dirait que Mallarmé n'était pas « romancier » ; en quoi il s'abuserait ; il faut être romancier pour comprendre que Mallarmé l'était) jusqu'à Debord (même remarque) en passant par Kafka, Proust, Céline, Joyce, Artaud, Claudel, Hemingway, Faulkner, Nabokov... méprisèrent infiniment le cinéma.

Pourquoi ?

Parce que le cinéma, contrairement à ce que prétendent les cinéphiles, n'est pas une écriture mais *un calcul*. Ce que reconnaît implicitement Deleuze lorsqu'il qualifie Godard d'aristotélicien : « Les films de Godard sont des syllogismes, qui intègrent à la fois les degrés de vraisemblance et les paradoxes de logique. »

Pourquoi le cinéma est-il « hanté » par la *littérature* ?

Daney n'emploie le terme ambigu d'« écriture » qu'afin de se placer dans le rang, mais la grande affaire rivale du cinéma, et ressenti par lui comme telle, c'est bien entendu le roman. Héritier de la pseudo-joute entre la philosophie platonicienne et la poésie homérique, le cinéma ne peut se défaire de la littérature. Certes il est *pour-soi*, au sens où l'exprime Hegel, mais comme celui-ci le précise, et comme le manifeste si parfaitement les cinéphiles – parmi lesquels Godard, cinéphile-cinéaste, constitue un cas à étudier à part : « Cette exclusion est en même temps *la mise en rapport* avec les autres, donc elle est également *attraction*. Il n'y a pas de répulsion sans attraction et inversement. »

Ce qui est manifeste, c'est la confusion contradictoire des cinéphiles français qui ne parviennent pas à s'affranchir du prestige *purement scolaire* que les livres revêtent à leurs yeux. D'ailleurs Bazin renonce vite à poursuivre le débat, et baisse piteusement les armes : « La distinction entre l'image littéraire et l'image cinématographique n'est-elle pas fallacieuse ? Considérer cette dernière comme d'une essence différente parce que réalisée photographiquement, impliquerait bien des conséquences esthétiques vers lesquelles je n'entends pas me laisser entraîner. »

Bel aveu d'impuissance.

Il faut dire que Bazin n'est pas Godard. Il pose davantage de questions qu'il n'y répond. Je vais donc l'aider : « L'écrivain est-il dans une situation tellement différente du cinéaste et de ses acteurs ? » À question inepte, réponse foudroyante : OUI.

En 1977 Serge Daney s'écriait : « Qu'est-ce qu'un cinéaste sinon quelqu'un qui, à tel ou tel moment, se dit : je n'ai pas le droit de filmer ça, ou de filmer ça comme ça ! » On voit comme la question de l'art passe vite au second plan derrière celle de la censure. Pour se justifier de cette phrase inepte, Daney cite un texte indigné de Rivette à propos du film *Kapo*, où le cinéaste faisait un mouvement de caméra sur le visage d'une femme abattue près des barbelés. Lorsque Godard affirme que : « Le travelling est une question de

morale. », il rejoint Daney, Rivette, et l'immense masse des indignés du bon sentiment. Cela fait longtemps, 178 ans exactement, depuis la préface au *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, que la littérature s'est débarrassée de ces fausses bonnes questions : « Cette grande affectation de morale qui règne maintenant serait fort risible si elle n'était fort ennuyeuse. » Etc, etc.

Daney ne fait quasiment jamais de citations des dialogues. Il veut être le seul à *parler*, car il se sait plus intelligent que les films qu'il décortique. Hélas cette intelligence est purement scolaire, sans aucune intuition. Il décortique d'ailleurs indifféremment n'importe quoi, de *Jaws* à Godard ; il entend être la seule vedette de ses textes, où les films apparaissent en *guest-stars*.

Certes, nul ne peut disputer à Daney le droit d'aimer à la fois Satyajit Ray et de déclarer « géniale » une publicité pour les montres Seiko. Non seulement chacun est responsable de ses admirations, mais surtout chacun se définit par elles. Aux génies dont un critique de cinéma se contente, on mesure la taille de son incompetence en la matière. Daney se juge lui-même lorsqu'il explique que « les meilleurs cinéastes français ont toujours été – en même temps – des écrivains (Renoir, Cocteau, Pagnol, Guitry, Epstein, etc.) ». Des écrivains très mineurs, doit-on ajouter, et du coup remettre en question cette autre affirmation que « Rohmer, Rivette, Eustache, Godard sont, même en puissance, de grands écrivains ».

Ce même en puissance dit tout.

En 1962, Godard déclarait aux *Cahiers* que s'il s'était toujours considéré, à l'époque où il y écrivait, comme un « futur metteur en scène », c'était qu'il ne doutait pas d'être un écrivain. Je dois avouer que Godard m'amuse presque autant que Bruce Willis. Il a l'avantage sur les autres cinéphiles d'avoir mis ses complexes en pratique. Il n'est d'ailleurs

pas dépourvu de quelques rares bonnes idées gâchées systématiquement par trop de mauvaises qu'aimante généralement sa sourde et profonde animosité contre la littérature.

Dans *Pierrot le Fou*, l'idée de faire perroqueter des réclames de pub par des mondains à un cocktail est une excellente trouvaille, comme le petit théâtre de rue sur la guerre au Vietnam, avec le bombardier en allumettes qui fait rire les soldats américains, ou Belmondo arpentant le toit en pente de la maison dans l'île. Au fond, Godard n'est bon que lorsqu'il est drôle. Mais sa drôlerie est torpillée en permanence par sa perpétuelle pontification issue de son complexe d'infériorité littéraire.

Ce n'est jamais le cas, pour prendre un autre exemple de cinéaste cinéophile, de l'humour de Woody Allen. Quelle est la différence ? Allen a trop d'ironie pour être sérieusement idéologue. Il l'est parfois, bien sûr, et devient aussitôt nigaud comme l'a rapporté de manière hilarante Philip Roth dans *Opération Shylock*. Pourtant c'est le naturel *décomplexé* de l'intellectuel américain qui l'emporte chez Allen – paradoxe quand on songe au personnage ultra-névrosé qu'il joue sans cesse –, ce naturel qui lui fait ridiculiser avec raison le mimétisme snob de l'intelligentsia new-yorkaise dans *Manhattan*, « bassement » dit Daney, piqué au vif de sa propre vanité culturelle.

Si le début de *Pierrot le Fou* est très beau, c'est pour une raison qui tient à la technique d'acteur de Belmondo, qui lit merveilleusement le passage d'Élie Faure sur Vélasquez. Hélas, Godard alourdit tout le film avec son artillerie anti-littéraire, comme « La Recherche du temps disparu », ou « Joyce a essayé mais on devrait pouvoir mieux faire » dit par Belmondo imitant Michel Simon. Au fond de tout cinéophile, on trouve toujours un pitoyable *potache*.

Comme tous les cinéophiles, Godard confond la littérature avec son cliché, au sens propre. La littérature n'est qu'affaire de photogénie : c'est l'image d'un type concentré qui lit un livre, ou le gros plan d'une couverture avec le sigle NRF. La littérature est mise en image au sens spectaculaire où l'image n'est que la *marchandise* concentrée dans son aspect purement visuel et « se contemplant elle-même dans le monde qu'elle a créée » (Debord).

Godard applique la vision *morcelée* qu'il a de son art (« 24 fois la vérité par secondes ») à une culture envisagée seulement sous son aspect commercial. Quand Godard

fait dire à Belmondo : « Un disque tous les 50 livres, la musique après la littérature ! », il confond l'objet et la substance, la marchandise et l'art, le contenant et le contenu. Symptôme du cinéphile pour qui une œuvre est nécessairement un film manufacturé. Alors qu'il y a plus de musique pure dans la vraie littérature qu'il n'y a de vraie littérature dans tout le cinéma *faussé* de Godard.

Pourtant ce n'est pas dans *Pierrot le Fou* que la haine anti-littéraire de Godard s'exprime le plus à découvert. C'est dans un film moins connu, datant de 1967 : *2 ou 3 choses que je sais d'elle*.

Le voyageur solitaire fut un jour invité en province à un Salon du Livre où il fit la connaissance de l'actrice, désormais auteur, Marina Vlady. Il lui dit qu'il allait évoquer *2 ou 3 choses* dans un prochain livre. Elle lui déclara alors : « C'est le seul film dont Godard n'a jamais reparlé . » Raison pour le faire maintenant. D'autant que dans le film, la voix off de Godard murmure sur fond de silence alors que celle des personnages est souvent noyée dans le brouhaha de la cité.

Ce film est une thèse et un manifeste cinéphiliques. Thèse de l'*indifférenciation* déroutante entre les mots et les images, de l'inversion de leur rapport de force ; manifeste en faveur du choix des images, choix objectif (le film) et subjectif (le discours dans le film), *afin d'en finir avec les mots*.

Dans le passage où la Mini rouge va au garage, Godard commente les logos publicitaires qui rongent les murs : « Il y a de plus en plus d'interférences de l'image et du langage. Et on peut dire à la limite que vivre en société aujourd'hui, c'est quasiment vivre dans une énorme bande dessinée. » L'idée n'est pas inintéressante, même si Godard confond un peu vite logo et langage, et pas assez dessin et image. Car la vraie BD sociale, c'est le film bien sûr. Mais Godard, qui n'est pas pour rien un homme d'images, choisit délibérément de déplacer le parallèle entre son film et la littérature au détriment de celle-ci. « Le langage en tant que tel ne suffit pas à déterminer l'image. »

Ce qui revient à dire que l'image *contient* le langage, puisqu'elle le déborde.

Mais après l'avoir dénoncée, Godard inverse paranoïquement l'impression de noyade et d'étouffement des mots sous les images, pour prendre le parti de l'image (comme

on dit prendre le parti d'en rire), qu'il confond, en bon *communicant*, avec un mot : « Pourquoi tous ces signes parmi nous qui finissent par nous faire douter du langage (*logos et enseignes publicitaires*, « *carwash* ») et qui me submergent de significations en noyant le réel au lieu de le dégager ? » Or, contrairement aux apparences, un logo publicitaire n'est pas un *mot*. C'est une icône, un idéogramme creux crucifié en image. Il faut être bien peu habité par le langage pour mélanger aussi grossièrement *signification* et réflexe d'achat subliminal.

Daney pratique la même confusion, qui se réjouit qu'aucun spot publicitaire ne puisse se passer de l'écriture, puisqu'il faut qu'au moins un mot – le nom de la marque – la poinçonne. Or une « marque » – comme son nom l'indique assez – n'est pas davantage un *mot* que la « virgule » de Nike n'est un signe de ponctuation. Une marque ça n'est qu'un slogan qui se réduit toujours au même sens unique : « Achète-moi ! » Le slogan planétairement notoire de Nike n'incite ainsi à nulle rébellion. Il faut le prendre pour ce qu'il est, *un ordre*. « *Just do it* » : fais ce qu'on te dit ...

Godard ne se contente donc pas de choisir les images contre les mots ; c'est son droit et la moindre des choses pour un cinéaste. « À l'image tout est permis », dit Godard, « le meilleur et le pire ; devant moi, le bon sens quotidien est venu rétablir la démarche brisée de ma raison. » Il double sa première confusion-inversion (mots/images) par une seconde, assimilant les images aux objets et les mots aux être vivants. « Les objets existent. Et si on leur accorde un soin plus attentif qu'aux personnes, c'est qu'ils existent justement plus que ces personnes. » Cette seconde confusion est la suite logique de la première. Une fois pris le parti de l'image, celle-ci devient le monde qu'elle représente, et s'y substitue même assez pour le mettre à mort. « Les morts sont toujours vivants » continue Godard, déroulant l'implacable logique mortifère de son parti-pris des images. « Les personnes vivantes sont souvent déjà mortes. »

Godard ne cache pas son jeu. Il commence par choisir le parti des images, il finit par claironner la victoire de leur puissance de mort : « Il n'y a pas besoin d'événement fortuit pour photographier et tuer le monde. »

Mais il ne s'agit là que de la basse continue du film. Après avoir constaté la déroute des mots étouffés par les images, Godard applique aussitôt son galvaudé cliché despotico-publicitaire (Sternberg : « Chaque image transmet (*translitterates*) un millier de mots. ») au rapport entre son film et la littérature. « Par exemple : Il y a des feuillages (*feuilles d'un arbre qui remuent au-dessus du garage*). Et bien que Juliette (*Marina Vlady*) n'ait rien d'une héroïne de Faulkner, et après tout ils peuvent bien valoir dramatiquement ceux de *Palmiers sauvages*. »

Ici, à son habitude, Godard obéit à ce qu'il semble dénoncer dans la société. Il transforme des mots en logos, conformément à sa technique de la citation en *trompe-l'œil*. Il se contente du titre pour dissimuler qu'il ne l'a pas lu (même s'il l'a concrètement lu) avant de noyer ce titre (le roman de Faulkner est justement aussi le récit d'une *inondation*) sous une image banale transformée explicitement en son équivalent littéraire (« valoir dramatiquement »), cela dans une phrase bancale dépourvue encore davantage de grâce que de grammaire. Faulkner est là par hasard. N'importe quel autre titre évoquant des arbres aurait fait l'affaire ; la phrase aurait gardé son même minable sens si Godard avait mis « des *Chênes qu'on abat* » au lieu de « des *Palmiers sauvages* » et « Malraux » à la place de « Faulkner ».

La meilleure preuve que Godard n'a pas lu Faulkner – ou, si on préfère, qu'il l'a assez lu pour savoir qu'il lui fallait, au sens propre, *se le payer* (« valoir dramatiquement ») –, c'est justement que les palmiers du romancier sont *infilmables* ; leur beauté arborescente bruit et balance sous la brise d'un pur phrasé. Ici, je n'épargnerai pas la paresse du lecteur cinéphilisé en citant ce qu'écrit Faulkner de ses palmiers afin d'« illustrer » ce que j'entends formuler. Le lecteur n'a qu'à lire lui-même s'il ne veut pas me croire.

En revanche, je peux délivrer ce scoop qu'aucune image filmée ne saurait rendre :

Ce qui agite les palmiers de Faulkner, ce n'est pas le vent, *c'est le temps*. Ce sont les sautes du temps qui bercent leurs palmes, comme ce sont les vagues du temps qui enflent le mascaret de l'autre partie de ce roman génial construit à *l'oreille nue*. Faulkner le qualifiait de « contrapuntique », précisant qu'il l'avait écrit *débarrassé de toute vision*, « comme assis

devant un mur, le papier de l'autre côté du mur ; ma main avec la plume passait à travers pour écrire non seulement sur un papier invisible mais dans une obscurité totale ».

Le temps qui souffle sur les palmiers et fait rugir les eaux du Vieux Père, c'est aussi celui de l'imprévisible vie à naître ; les deux femmes des deux parties sont enceintes ; l'une qui accouchera sera sauvée, l'autre qui avortera sera tuée. C'est en croyant maîtriser l'imprévu temporel par le décompte de boîtes de conserve – soit la marchandise la plus bassement alimentaire, la moins esthétisable possible (d'où l'imposture du visionneur perpétuel Andy Wharrol) – que Wilbourne commet une erreur fatale concernant les semaines de retard de Charlotte, la condamnant à mort en la faisant avorter trop tard.

Ce roman est ainsi de *l'anti-cinéma* à l'état pur. Le temps y est aussi « impondérable » que le vent. IMPONDÉRABLE : ce seul mot de Faulkner pèse davantage que toutes les images jamais enregistrées par les machines à mensonge de Godard. Aucun « *time-code* » ne contient le temps, aucun montage ne saurait en rendre compte. Wilbourne échoue précisément parce qu'il entend comptabiliser le temps (il dessine un calendrier, or il est daltonien et confond les couleurs), comme il tente de dompter la grossesse inattendue de Charlotte. Inversement, c'est lorsque le forçat se laisse enfin dériver sur le cours tumultueux du fleuve-temps qu'il revient à son port en forme de cellule, après avoir délivré la femme et son nouveau-né sains et saufs.

Pour le pur plaisir de me lire à moi-même quelques phrases essentielles de Faulkner, je vais quand même faire cette citation :

« Assis, il contemplait ce qu'il venait de faire, heureux, amusé, étonné devant l'astuce qui lui avait permis d'amener Dieu et la Nature, cette gaspilleuse ennemie de toute mathématique, féconde à l'excès, foncièrement désordonnée, illogique et sans ordre, à trouver la solution de son problème, lorsqu'il découvrit qu'il avait donné six semaines au mois d'octobre et qu'aujourd'hui se trouvait être le douze novembre. Il lui sembla apercevoir le chiffre lui-même, indiscutable et solitaire dans la hiérarchie anonyme et identique des jours disparus. Il lui sembla que les rangées de boîtes sur leur étagère à un demi-mille de lui, les formes solides, dynamiques, semblables à

des torpilles, qui jusqu'à présent étaient une à une tombées, silencieuses et impondérables, dans ce temps statique qui ne progressait pas et s'arrangeait pour trouver de la nourriture pour ses deux victimes comme il leur avait trouvé de l'air à respirer, existaient maintenant au rebours du temps, le temps devenu à présent celui qui se meut, avançant lentement, irrésistiblement, oblitérant les boîtes une à une dans une progression continue comme le ferait l'ombre d'un nuage en mouvement. »

Quelle banque cinématographique saurait payer en images l'équivalent de cette grâce-là, fût-ce avec des photos de gros chèques en gros plan comme dans un autre film de Godard qui a au moins la vertu, au fil des ans, de rester fidèle à son indigence métaphorique.

« Il y a aussi un ciel nuageux (*un homme jeune debout devant une pompe à essence à l'entrée du garage, avec les arbres pseudo-faulknériens au fond*) » continue Godard en voix-off, « à condition que je tourne la tête au lieu de regarder fixement devant moi sans bouger (*le jeune homme fume et tourne la tête vers sa droite*) ». Godard livre ici, à son insu, le secret de sa cécité et de sa confusion entre le monde, les mots et leurs images: *il ne filme que son propre regard*.

Lorsqu'au début du film Marina Vlady se présente sur le balcon de l'appartement et qu'elle tourne objectivement sa tête à gauche (sa gauche à elle), Godard commente : « Maintenant elle tourne la tête à droite. » Il adopte le point de vue *asservi* du spectateur. Asservi à quoi ? Au temps factice du montage, au faux mouvement du projecteur, au roulement mécanique du film, autrement dit à l'*indifférenciation* profonde de l'Image.

La même scène est ensuite refilmée à l'identique, et Marina Vlady y est présentée comme « Juliette Janson » et tourne la tête sur sa droite, ce que Godard recommande: « Maintenant, elle tourne la tête à gauche » avant d'ajouter : « Mais ça n'a pas d'importance. » Ça n'en a aucune, en effet, puisque l'image indifféremment manque deux fois la *direction* opposée de deux mots de *sens* contraires.

Godard, donc, enregistre sa propre *visée* (d'où le besoin de la *doubler* en voix-off), un peu comme un écrivain qui se décrirait en train d'écrire. À la cruciale différence que c'est *toujours et seulement* son propre regard aveugle que n'importe quel cinéaste capte. Telle est

la limite de l'image, et telle l'immense supériorité de l'écriture sur le cinéma et la photographie. Ce n'est jamais la réalité, encore moins le réel (l'impondérable temps) que le cinéaste ou le photographe *visionne* et *stocke*. Lorsque Marina Vlady, avec une fausse désinvolture et une vraie vulgarité cite « le père Brecht » : « Parler comme des citations de vérité », c'est sa propre conception du langage comme provision de phrases clés en main que Godard lui fait exprimer.

C'est sa propre vision étriquée de la vaste réalité que le cinéaste coagule sur un support matériel passif, et tous les montages du monde n'empêcheront pas l'image et le son d'être les cadavres de réalités vivantes qu'on a mécaniquement et systématiquement *épinglés* comme des papillons sur les bouchons de liège du celluloid. Pour paraphraser Hegel : le résultat filmique est l'ossuaire que la vision a laissé derrière soi.

En comparaison, et malgré les efforts acharnés de Godard pour étouffer les mots écrits sous les images – exactement comme il *étouffe* les mots d'un livre en se contentant d'exhiber le caveau d'une couverture ou la pierre tombale d'un titre –, il serait rigoureusement faux de prétendre que l'écrivain *accumule* des mots sur une page – hormis dans le cas de l'écriture automatique, dont on sait que cela n'a jamais rien donné littérairement. Les mots interagissent entre eux ; de leurs distinctions, de leurs combinaisons, naissent d'imprévisibles pensées, lesquelles, si elles ont parfois la beauté de visions prophétiques, ne sont jamais des visionnages. Une pensée n'est pas la somme nue de ses mots. C'est précisément parce que les mots pétillent de vitalité qu'il faut *désactiver* l'avant-pensée qu'on désire rectifier, contredire, raffiner, métamorphoser, améliorer en *raturant* ces mots qui l'expriment et continueraient leur étrange œuvre alchimique sans la biffure qui les scelle sous la cire du silence.

Le cinéma ne rature rien. Le *rush* est un déchet pas une biffure. La caméra n'éprouve nul remord, le projecteur ne dissimule aucun repentir sur la toile de l'écran. Tout s'égalise sous la visée laminante. « Ça n'a pas d'importance » comme disait si bien Godard en 1967, ne pouvant deviner qu'il dirait l'inverse trente ans plus tard, notant dans son *Histoire(s) du cinéma* que, « comme par hasard », la bobine de *gauche* d'une vidéo est surnommée « l'esclave » et « le maître » celle *droite*.

Le cinéma ne biffe pas, il engrange irréversiblement. Le rush est précisément cette *ruée* sans retour de l'image morte qui se meut machinalement pour produire non pas le mouvement vivant mais son *illusion* par amalgame, agglomération de photographies presque jumelles. On le sait, la différence entre les vingt-quatre images inhumées à l'intérieur d'une seconde de film n'est pas visible à l'œil nu, en regardant simplement la pellicule sans la projeter. C'est de cette infime scotomisation indéfiniment réitérée que provient l'affreuse fausseté de la vie filmée. Le cinéma est une technique de mort qui *feint* la vie. Il *fait* la vie comme on dit d'un animal qu'il fait le mort pour échapper à son prédateur. Ce faire factice est l'envers de la poésie vraie.

À la rigueur, un film équivalent à de l'*écrit* serait celui où chaque image se différencierait du tout au tout de la suivante, 24 fois par seconde, 1440 fois par minute, 86400 fois par heure, près de cent trente mille fois en une séance d'une heure et demie. Il n'est pas certain qu'un tel film serait beau, mais il serait indubitablement irregardable.

L'ambition démesurée de Godard de rivaliser avec le langage – comme Welles avec la peinture dans *F for Fake* – était vouée d'avance à l'échec. Welles semble l'admettre, Godard le nie, achevant son film par la vaine proclamation de sa fausse rébellion: « La rage de l'expression. De qui ? de moi, écrivain et peintre. » Il n'est ni l'un ni l'autre.

La meilleure illustration reste son récent *Histoire(s) du cinéma*, qu'il désigne comme « un grand livre, avec huit chapitres principaux ».

L'art de Godard est une imposture comme l'écriture, chez lui, est une posture. Il se met d'ailleurs d'emblée spectaculairement en scène devant sa machine à écrire électrique au bruit lancinant, presque assourdissant, au cas où on n'aurait pas encore saisi que son *Histoire(s)* est une affaire littéraire.

Qu'écrit donc Godard de si génial qui mérite cette mise en scène brouahahesque ? Des titres de film ! Il les égrène (« *La règle du jeu*, *Cris et chuchotements*, *Le Lys Brisé* »), les prononçant à voix haute en même temps qu'il les tape, tout en se les répétant comme s'il s'agissait de vérifier le bien-fondé de sa débile bande-son. Cette lamentable esbroufe pour niais cultureux, son public, pue la comédie à plein nez. Adonné à l'aspect le plus superficiel

de l'écriture (le seul qui soit filmable), on voit l'escargot Godard mettre des feuilles dans sa machine et taper

1

e

n

t

e

nn

e

n

t



jusqu'à ce que mort d'ennui s'ensuive.

On ne voit évidemment jamais le résultat sur la feuille.

Histoire(s) du Cinéma participe du vidéo-clip et de la publicité subliminale. Seules rares exceptions au zapping confus, à la fausse célérité d'un esprit foncièrement laborieux, lorsque lui, Godard, apparaît ; l'image cesse aussitôt de tressauter. La fausse célérité laisse alors la place à un défaut peut-être encore plus insupportable : sa veulerie.

Des formules faussement mystérieuses s'impriment en permanence à l'écran : « Le Cinéma substitue (*répété deux fois*)... à notre regard (*idem*)... un monde (*idem*)... qui s'accorde à nos désirs ». Esbroufe !

Il prend un livre de sa bibliothèque, en lit le titre (« *Matière et Mémoire* »), le replace. Esbroufe !

Il répète les même formules creuses inlassablement (« *Toutes les histoires qu'il y avait...* »). Esbroufe !

Le flashing permanent des extraits de films, associé au ton soporifique de Godard et à son bégaiement mental (il ressasse les mêmes mots), vise explicitement à l'hypnose. « Est-ce que le *u*, qu'il y a dans *produire*, empêche qu'il y ait *dire* dans *produire* ? Dire Hollywood... »

De qui se moque-t-on ? De tout le monde en apparence.

Le vieux complexe d'infériorité de Godard (de tout le cinéma) à l'égard de la littérature se réfugie dans sa manie du logo « Littérature ». Il évoque Howard Hugues : « Producteur de *Citizen Kane* et patron de la TWA. Comme si Méliès avait dirigé Gallimard... ». La fin de la phrase est inaudible à cause du vacarme de la machine à écrire ; puis un titre sans aucun rapport: *Mon cœur mis à nu*. Puis il répète sa trouvaille godiche : « Comme si Méliès avait dirigé Gallimard en même temps que la SNCF ». Photo de couverture Gallimard avec le sigle NRF en gros plan. Au cas où on n'aurait toujours pas saisi que la littérature n'est qu'une *incrustation* au cœur de l'Image, le grommelant tardigrade assène : « Hugues est mort comme Daniel Defoe (*Godard prononce « Defeu »*) n'a pas osé faire mourir Robinson. «

Et cela continue pendant quatre heures.

Le film n'est qu'un amas de noms, de titres, de formules creuses pseudo-dialectiques : « Actualité de l'Histoire, histoire de l'actualité » ; « Tout lui appartenait (à *Hugues*), mais ce n'était là qu'un détail ; l'important était de démêler à qui il appartenait lui. » À un moment, apparaît très rapidement, vrai message subliminal (il faut repasser la cassette au ralenti pour pouvoir lire la phrase), une citation de Jean Epstein : « La mort nous fait ses promesses par cinématographe. » Godard, lui, nous promet la mort par asphyxie, resserrant inexorablement le nœud de son insupportable apathie verbale.

Tous les préjugés de l'idéologie cinéphilique sont ici amalgamés. Pourquoi Godard égrène-t-il des titres de livres sans jamais aller plus avant ? Parce que les livres ne sont pour lui que « toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits ». La littérature et le cinéma sont ainsi constamment réduits à une seule et même histoire, autrement dit une vaste liste de nom propres, un *générique* qu'on peut se contenter d'égrener sans peine d'un timbre de pythie sous barbiturique. Godard confond constamment, comme tout le monde, le réel et la réalité. « Même rayé à mort, un simple rectangle de 35 mm sauve l'honneur de tout le Réel » exprime-t-il à propos de *To be or not to be* de Lubitsch. Ou encore : « Voilà presque cinquante ans que dans le noir le peuple des salles obscures brûle de l'imaginaire pour réchauffer le réel. Maintenant (*dans les années 40*) celui-ci se venge avec de vraies larmes et du vrai sang. »

Les bancs-titres du film (« LE CONTRÔLE DE L'UNIVERS ». « POURQUOI FAIRE SIMPLE QUAND ON PEUT FAIRE COMPLIQUÉ ») sont uniformément caractérisés par leur refus de prendre position. On ne sait jamais vraiment si Godard condamne ou approuve, et il est probable qu'il ne le sait pas lui-même. La distorsion de sa voix ressassant les mêmes lambeaux de phrases vides leur assigne un statut d'oracle, leur seule pauvre signification n'y suffisant manifestement pas. Le montage en forme de bouillie sonore et visuelle a pour fonction fluide d'impressionner, pas d'être compris. Les formules sont détournées pour la simple vanité de faire un mot : « Qu'est-ce que le cinéma ? – Rien ! – Que veut-il ? – Tout ! – Que peut-il ? – Quelque chose. »

Mais le fond de la réflexion n'existe pas.

Comme toujours, une fois sur trente Godard a une bonne idée. Mais sa paresse, sa lenteur, sa bouillie mal montée (« Montage mon beau souci... », pastiche creux de Malherbe) font qu'il se contente de l'écorce de sa trouvaille, incapable de penser une idée à fond.

Un exemple ?

Il compare le cinéma à la femme de Loth transformée en statue de sel – selon « les livres saints » dit Godard, qui doit bien être le seul Suisse au monde à ne pas connaître le mot « Bible » ! « Les livres saints nous disent qu'avant de partir en voyage, les filles de Loth voulurent se retourner une dernière fois, et qu'elles furent changées en statue de sel. Or, on ne filme que le passé, je veux dire : que ce qui se passe, et ce sont des sels d'argent qui figent la lumière. »

Mais le passé n'a rien à voir avec « ce qui se passe » ; sa pensée est aussi approximative que sa culture : « les filles » de Loth !!!

Une question demeure, comme à chaque fois qu'un imposteur fascine la foule. Pourquoi ? Pourquoi les imbroglios mollassons de Godard séduisent-ils autant de monde ?

Il suffit d'écouter son incohérence pour entendre, au cœur de la confusion, revenir en boucle d'une manière très ambiguë la question cruciale des *camps de la mort*. Ai-je besoin d'insister au passage sur cette vérité de base que le cinéma depuis toujours est précisément dans le camp de la Mort.

« Avec Édouard Manet commence la peinture moderne, c'est-à-dire le cinématographe (*n'importe quoi*), c'est-à-dire des formes qui cheminent vers la parole (*idem*), très exactement une forme qui pense (*idem*). Que le cinéma soit d'abord fait pour penser (*contre-vérité flagrante*), on l'oubliera tout de suite, mais c'est une autre histoire. La flamme s'éteindra définitivement à Auschwitz (*tiens donc*), et cette pensée vaut bien un fifrelin (*Le Joueur de fifre* de Manet)... »

Bizarrement, lorsqu'il se penche cinématographiquement sur la Seconde guerre mondiale, Godard prend, contre « l'occupation » par l'Amérique, le parti de la Pologne (Auschwitz est comme on sait un village de Pologne). L'Allemagne, elle, n'est pas prise en compte : elle n'avait plus de cinéma, dit Godard. « Mais qu'est-ce qui fait qu'en 40-45 il n'y a pas eu de cinéma de résistance ; donc qu'il n'y a pas eu de films de résistance, à droite,

à gauche, ici là ? Mais le seul film au sens de cinéma, qui a résisté à l'occupation du cinéma par l'Amérique, à une certaine manière uniforme de faire le cinéma, ce fut un film italien. Ce n'est pas par hasard. L'Italie était le pays qui s'est le moins battu, qui a beaucoup souffert, mais qui a trahi deux fois, et qui a donc souffert de ne plus avoir d'identité. Et s'il l'a retrouvée avec *Rome ville ouverte*, c'est que le film était fait par des gens sans uniforme. C'est la seule fois. Les Russes ont fait des films de martyrs. Les Américains ont fait des films de publicité. Les Anglais ont fait ce qu'ils font toujours dans le cinéma : rien. L'Allemagne n'avait pas de cinéma ; plus de cinéma. Et les Français ont fait *Sylvie et les fantômes*. Les Polonais ont fait deux films d'expiation : *La Passagère* et *La Dernière Étape*. Et un film de souvenirs : *Canal*. Et puis ils ont fini par accueillir Spielberg, lorsque « Plus jamais ça ! » est devenu « C'est toujours ça ! » (*images ambivalentes, semi pornographiques, peut-être prises dans un camp, où un chien s'apprête à grimper sur une femme en levrette*). Tandis qu'avec *Rome ville ouverte*, l'Italie a simplement reconquis le droit pour une nation de se regarder en face. Et alors est venue l'étonnante moisson du grand cinéma italien. Mais il y a une chose étrange cependant : comment le cinéma italien a-t-il pu devenir si grand, puisque tous, de Rossellini à Visconti et d'Antonioni à Fellini, n'enregistraient pas le son avec l'image ? Une seule réponse. Le langage d'Ovide et de Virgile, de Dante et de Leopardi était passé dans les images. «

Influencé par Élie Faure, Godard – qui ignore apparemment que Dante et Ovide ne parlaient pas la même langue – confond un film et un peuple, comme il confond ailleurs « le réel » et « la fiction » : « Égalité et fraternité entre le réel et la fiction » dit-il niaisement, lui qui ferait mieux de tracer un parallèle entre sa confusion et sa production.

C'est précisément dans un long passage du film où Godard détourne un texte d'Élie Faure sur Rembrandt, que son imposture livre ses clés :

Godard ne se contente pas de « monter » le texte de Faure, c'est-à-dire de le trafiquer, de le rapetasser, de le couper, de le tronquer, de le récupérer, de le truquer en remplaçant « Rembrandt » par « Cinéma », « livre » par « fenêtre » et « lanterne » par « phare d'auto »... D'une part, lorsqu'il réécrit les fragments de Faure, il le fait dans un style vulgairement journalistique (où apparaît le vrai moule mental de Godard), en rédacteur en

chef décidé à réprimander le lyrisme d'Élie Faure. En outre, il ne trafique pas n'importe quels mots au hasard. La comparaison entre la version originale de Faure et le « sous-titrage » truqué de Godard est dès lors très significative sur les fantasmes frigides du « doubleur ».

Faure écrit : « Jeune et riche, il faisait de lui-même des portraits brillants... Il ne sentait alors que peu de choses. » Godard traduit : « À ses débuts il ne sentait que peu de choses... » La vulgarité journalistique du « à ses débuts » est typique de Godard. Certes le Cinéma a bien un début (Godard appelle ça pompeusement, juste avant la longue séquence sur Faure : « l'enfance de l'art »), mais Rembrandt, qui est un génie, n'en a pas. Il a une jeunesse, ce n'est pas du tout comparable.

Faure : « Vieux et pauvre, il avait la tête entourée d'un linge, le cou et la main nus, un habit usé aux épaules, seulement le doute, la douleur, l'effroi devant le mystère de vivre, la certitude désenchantée de la vanité de l'action, tout cela flottait au devant des yeux inquiets, de la bouche triste, du front plissé. Et maintenant qu'il sentait tout, il croyait ne rien savoir. » Godard : « Plus tard, habité seulement par le doute, la douleur, l'effroi devant le mystère de la vie... Et maintenant qu'il sentait tout, il croyait ne rien savoir. »

Faure : « Et cependant, de l'insouciance à l'inquiétude, de la peinture amoureuse et truculente des débuts à la forme hésitante, mais essentielle de la fin, c'est la même force centrale qui gouverne cet esprit. On la suit par dedans, de forme en forme, avec l'ombre et le rayon qui rôde, illuminant ceci, cachant cela, faisant surgir une épaule, un visage, un doigt levé, un livre ouvert, un front, un petit enfant dans une crèche. » Godard : « Et pourtant, de l'insouciance à l'inquiétude, de l'enregistrement amoureux des débuts à la forme hésitante mais essentielle de la fin, c'est la même force centrale qui a gouverné le Cinéma. On la suit par dedans, de forme en forme, avec l'ombre et le rayon qui rôde, illuminant ceci, cachant cela, faisant surgir une épaule, un visage, un doigt levé, une fenêtre ouverte, un front, un petit enfant dans une crèche. »

Puis Godard saute un long passage consacré à l'homme Rembrandt. Pourquoi ? Parce que quelques phrases essentielles de Faure y démontrent non seulement l'antériorité de la peinture sur le cinématographe (l'importance de « l'oreille » de Rembrandt, par exemple ;

ou bien le rapport substantiel entre pensée et sensations : « L'atmosphère même de sa pensée et de sa sensation. ») mais sa supériorité intrinsèque : la peinture possède tous les moyens du cinéma, le son et l'image, auxquels s'ajoutent la sensation et la pensée circulant à même la chair de celui qui peint.

« S'il consent à vivre entre un escalier humide qui descend de la rue et un soupirail d'où tombe la lueur du jour, c'est que les rumeurs du pavé font bondir en lui les cent mille orchestres sonores de l'enthousiasme et du souvenir, c'est que la lueur du jour emplit sa vision intime des illuminations de soleils couchants et de fêtes qui traversent et transfigurent son désir... » N'ayant aucun moyen de récupérer cela en le « truquant », Godard le censure, avant de reprendre son effet spécial : « Ce qui plonge dans la lumière est le retentissement de ce qui submerge la nuit. Ce que submerge la nuit prolonge dans l'invisible ce qui plonge dans la lumière. La pensée, le regard, la parole (« *le verbe* » a écrit Faure, donc l'écriture), l'action relie ce front, cet œil, cette bouche, cette main aux volumes, à peine aperçus dans l'ombre, des têtes et des corps inclinés autour d'une naissance, d'une agonie ou d'une mort. Même, et peut-être surtout quand il n'a pour instrument de travail que (*Faure* : « *sa pointe d'acier, sa plaque de cuivre, son acide* » ; ces mots qui suggèrent de trop près l'écriture sont censurés par Godard), le noir et le blanc (évidemment, là le finaud Godard garde), même alors il manie le monde comme un drame constant que le jour et l'obscurité modèlent, creusent, convulsent, calment et font naître et mourir au gré de sa passion, de sa tristesse, de l'envie désespérée d'éternité et d'absolu qui bouleversent son cœur. Un phare d'auto (*Faure* écrit : « *une lanterne* »), un visage endormi (*Faure* : « *un visage éclairé* »). »

Godard se doit de censurer ce que la peinture, à travers le lyrisme un peu précieux de Faure, démontre concernant la dialectique de la lumière et de l'ombre. Pendant tout le passage, des bancs-titres de Godard expriment : « Puissance des ténèbres ». Art morbide, le cinéma se gave de ténèbres. Tout ce qui dans la phrase de Faure suggère l'éclairage est trafiqué par Godard, exactement comme un réalisateur trafique la lumière naturelle pour servir ses imposantes et pourtant si impotentes machines... Le cinéma est un projecteur de mirador, il ne peut rien laisser dans l'ombre. Sa cécité devient d'ailleurs patente dans la

vraie nuit – ce que Debord montra dans son premier film en projetant un écran noir pendant de longues minutes.

La bêtise antibiblique de Godard est logique. Ce n'est pas un hasard si, parmi les dizaines de peintres dont a traité Faure, il choisit de remplacer précisément Rembrandt par le cinéma. *Rembrandt est le grand peintre de la Bible*. Cette faiblesse de Godard explique bien d'autres de ses tics de militant gauchiste de base, comme son antisémitisme grossier, ses rapprochements entre les camps de concentration et les films pornos, etc. Autre signe de sa débilité théologique, les passages qu'il « cite » du *Matthieu* de Pasolini, où le Christ s'exprime en italien – citant l'évangile en grec qui lui-même cite la Bible en hébreu –, sont doublés *en français*. Il était pourtant facile, ici, de faire entendre cette langue splendide à laquelle Godard a feint de rendre hommage en confondant le latin de Virgile et l'italien de Dante.

Un autre long passage de Faure est sauté par Godard, où l'on peut lire, entre autres, ces maximes même de l'anti-montage : « Le vrai mystère de la vie, c'est qu'un geste est beau dès qu'il est juste, et qu'à une vérité fonctionnelle profonde, une continuité profonde de mouvements et de volumes répond toujours. »

Godard reprend ensuite ses trucages. « Le Cinéma seul (*Faure* : « *Il (Rembrandt) avait vu que* ») a vu que si chacun est à sa tâche, les masses s'organisent seules, suivant un irréprochable équilibre, que la lumière tombe où il faut et néglige ce qu'il faut, parce qu'il est utile qu'elle éclaire un point de la scène et que l'ombre peut régner ailleurs. Il est seul (*Faure* : « *Rembrandt est seul* ») à avoir été toujours présent dans tout ce qu'il regardait. » Ici, Godard garde la phrase – qui désigne si précisément son fantasme : filmer son propre regard – qu'il applique faussement et mensongèrement au cinéma, lequel n'est jamais présent dans ce qu'il regarde puisqu'il l'annihile. Autant dire que la résurrection est son ennemie majeure. Ce que démontre Godard : « Le seul qui ait pu se permettre de mêler de la boue à la lueur des yeux, d'introduire du feu dans la cendre, de faire briller dans un linceul un rose ou un bleu pâle aussi frais qu'une fleur ... » Ces derniers mots de Faure – la fraîche fleur dans le linceul – touchent manifestement à la résurrection ; ils sont par conséquent rendus inaudibles par Godard, qui les noie de musique.

Faure continue : « Toutes les catégories morales disparaissent quand il vient, pour laisser le torrent triomphal de la vie toujours renaissante traverser la nuit, jaillir des sépulcres, couvrir la pourriture et la mort d'ombres phosphorescentes où éclosent des germes neufs. » La peinture participe de la résurrection de la chair et Rembrandt, en un sens, est le Christ. Godard est incapable de comprendre cela. Donc il ne l'illustre pas, ne le cite pas, il le censure. En revanche, le passage qui suit, sur la mort et les traces de sang, lui convient parfaitement. Aussi saute-t-il tout le fragment sur le Christ pour reprendre son trucage plus bas : « Son humanité est réellement formidable, elle est fatale comme la plainte, dévastatrice comme l'amour (*image de De Gaulle*), dramatique comme l'échange différent et continu entre tout ce qui naît et tout ce qui meurt. En suivant notre marche à la mort aux traces de sang qui la marquent, le cinéma (*Faure : « il », Rembrandt*) ne pleure pas, ne pleure pas (*l'acteur Alain Cluny, qui lit le texte de Faure trafiqué par Godard, ici bafouille*) sur nous, il ne nous reconforte pas, puisqu'il est avec nous, puisqu'il est nous-mêmes. »

Ce qui est vrai de Rembrandt – rien de ce qui fait « nous-mêmes », ses modèles, ne saurait lui être dissimulé –, n'est plus, appliqué au cinéma, qu'un banal fantasme despotique. Les trucages de Godard, qui jette ceci, garde cela, aussi mineurs soient-ils, en disent toujours longs sur lui. Ainsi, s'il *montre* des livres dans ses films, c'est qu'il rêve de *monter* un livre comme il motoviolise ses films. Or un bon livre ne se monte pas.

Pourquoi ?

Parce qu'il n'y a pas de *rush* dans un chef d'œuvre, pas de déchet dans une phrase juste.

Une phrase des *Histoire(s)* m'intéresse. Godard cite Sartre en montrant sa photo : « *Citizen Kane* n'est pas pour nous un exemple à suivre. » Godard rajoute : « Orson Welles se moque de l'histoire. » La phrase de Sartre concluait un article violent contre Welles publié dans *L'écran français* juste après-guerre. En 1946, dans *Esprit*, répondant à la polémique suscitée par le batracien en chef de l'existentialisme, Roger Leenhardt commença par faire cette constatation qui illumine, à plus de cinquante années de distance, la grossière aigreur de Godard : « En France, rien n'agace comme le génie. »

Godard est un chat qui aboie comme un chien. Welles, un puma qui rugit comme un tigre. Pourquoi les comparer ? Parce qu' affublés du même complexe vis-à-vis de l'art vrai, Welles s'en sort avec bien davantage de ruse et d'élégance. De ce complexe témoigne l'intrigant *F for Fake*, dernier film achevé de Welles, datant de 1973.

Cet étonnant documentaire raconte plusieurs histoires d'impostures articulées en spirale autour de celle d'Elmyr de Hory, faussaire d'art de génie. Amusant discours sur la falsification, le film progresse selon un schéma hélicoïdal à l'aide de deux « pales », l'une visible et exhibée, l'autre *invisible mais parfaitement audible*, palpitation primordiale qui préoccupe Welles depuis toujours et à quoi le propos *apparent* du film sert de pur paravent. Ainsi, conformément aux lois de l'illusionnisme (Welles se présente en magicien dans le film) la part visible sert à *distraindre l'attention* du spectateur afin qu'il succombe plus aisément à l'invisible.

Stéphane Zagdanski
Tous droits réservés 2022